

**Федеральное государственное автономное образовательное  
учреждение высшего образования  
«КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. В.И. ВЕРНАДСКОГО»**

**ТАВРИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ**



**XXXIX**

**международные научные чтения  
«КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ С  
ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЁН ДО НАШИХ ДНЕЙ»**

**Сборник материалов конференции**

**Симферополь – Севастополь  
21-22 октября 2015**

**УДК 008**

**ББК 71**

**Под общей редакцией  
доктора философских наук  
Д. С. Берестовской  
Технический редактор  
А. Н. Володин**

Культура народов Причерноморья с древнейших дней до наших дней: материалы XXIX Международных научных чтений (21-22 октября 2015, г. Симферополь – Севастополь) / Крымский федеральный университет, 2016. – 291 с.

Сборник содержит материалы XXIX Международных научных чтений «Культура народов Причерноморья с древнейших времён до наших дней» посвящен широкому кругу проблем: актуальные вопросы культурологии, религиоведения, истории, этнологии, социологии культуры, менеджмента в сфере культуры, искусствоведения, филологии и т.д. Представлены результаты исследований как состоявшихся учёных, так и начинающих исследователей. Материалы печатаются в авторской редакции. Ответственность за содержание и редакционную подготовку представленных к публикации материалов несет автор. В статьях сохранён авторский стиль изложения.

© Крымский федеральный университет  
имени В. И. Вернадского, 2016

## Оглавление

<b>«ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ И АКТУАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ОБЩЕСТВЕ</b>	<b>8</b>
<b>Авсенёва С.Н. Культура и быт греческого населения Керчи и ее окрестностей по Акчурина-свидетельства-м путешественников конца XVIII – первой четверти XIX в.</b>	<b>9</b>
<b>Акчурина-Муфтиева Н.М., Пузенко Ю.В. Формообразование и изобразительные особенности японской кокеси</b>	<b>12</b>
<b>Асанова З.Р. Приобщение подрастающего поколения к крымскотатарской культуре в интернет-пространстве</b>	<b>18</b>
<b>Белявцева О. О. Никифор Крыницкий: этническая, религиозная, культурная идентичность</b>	<b>22</b>
<b>Вакулова Т.В., Матросов В.А. Патриархализм и патримониализм в восточно-римской империи IV века</b>	<b>26</b>
<b>Гарас Л.Н. Масс-медиа как ключевой инструмент консциентальной войны</b>	<b>32</b>
<b>Дружинина Е.С. Модификации архетипа героя в средневековой культуре</b>	<b>36</b>
<b>Дядичев В.В., Колесников А.В., Дядичев А.В. Исследование и анализ геоинформационных систем учета объектов археологического наследия</b>	<b>39</b>
<b>Ильницкая О.И., Хоменко Г.П. Информационная культура личности и информационное образование</b>	<b>45</b>
<b>Ильянович Е.Б., Плоцкий И.Е. Ключевые доминанты постмодернистского культурного тренда</b>	<b>48</b>
<b>Ишин А.В. О стратегической роли советской военной авиации в начальный период Великой Отечественной войны</b>	<b>53</b>
<b>Ишина В.А. Феномен пещного действия в пространстве отечественной культуры</b>	<b>55</b>
<b>Кокорина Е.Г. Роль эскапизма в формировании творческого пространства Крыма</b>	<b>57</b>

<b>Котляр Е.Р. Обрядовые предметы в иудейской синагогальной и православной литургии: история и семантика</b>	<b>61</b>
<b>Кравец Е.В. К вопросу коммуникативной культуры руководителя хора</b>	<b>81</b>
<b>Курамшина Ю.В. Культура города как объект культурологического исследования: методологический аспект</b>	<b>87</b>
<b>Мартынюк А.Я. Современный языковые процессы и их трансформация (на материале разговорной речи студентов)</b>	<b>91</b>
<b>Новикова Т.Ю., Богданович Г.Ю. Парадигма языкового образования в многонациональном Крыму</b>	<b>94</b>
<b>Норманская А.В. Специфика конструирования ценностных ориентиров в текстах телевизионных сериалов</b>	<b>99</b>
<b>Орлов С.Б. Роль музеев в освоении наследия и трансляции регионально-локальной и российской идентичности</b>	<b>103</b>
<b>Пашковская Л.Л. Нарративная идентичность в рамках дискурса отечественного романтизма: П. Чайковский. К 175-летию со дня рождения</b>	<b>107</b>
<b>Порожнякова Н.Е. Деятельность современных художников причерноморья одесского проекта «арт-туризм» в контексте задач социальной экологии</b>	<b>114</b>
<b>Соколов Д.В. Документы архива г. Севастополя о голоде 1921-1923 гг.</b>	<b>118</b>
<b>Соколова А.Б. Ценностно-этическое основание ответственности и её социокультурный потенциал</b>	<b>121</b>
<b>Туголукова Е.Ю. Рекреационный потенциал Республики Крым</b>	<b>127</b>
<b>Хайрединова З.З. Дворянские родословные книги Таврической губернии как источник по изучению истории крымскотатарского дворянства.</b>	<b>132</b>
<b>Шевчук-Черногородова М.А. Диалектика универсального и идиоэтнического при контрастивном изучении устойчивых сочетаний</b>	<b>136</b>
<b>Шелегина О.Н., Шилина А.Г. Особенности функционирования предлогов в/на в поликультурном дискурсе (на материале российских и украинских документных и медийных практик)</b>	<b>143</b>

<b>КРУГЛЫЙ СТОЛ МАГИСТРАНТОВ И АСПИРАНТОВ «ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ»</b>	<b>146</b>
<b>Арцыбашева К.С. Исследование фракталов в европейском искусстве конца XIX – первой половины XX вв.: синергетический подход</b>	<b>147</b>
<b>Гирфанова А.О. Меценатство как своеобразная форма социокультурной деятельности</b>	<b>150</b>
<b>Гонцов А.С. Влияние глобализационных процессов современности на массовую культуру</b>	<b>153</b>
<b>Кугушева А.Ю. Семиотика киммерийского пейзажа в искусстве на примере творчества С. Г. Мамчича</b>	<b>160</b>
<b>Кузячкина М.В. Диалог культур как один из факторов межэтнической стабильности в Крыму</b>	<b>163</b>
<b>Курилова А.Н. Современные социокультурные практики как особая форма интернет коммуникации (на примере посткроссинга и буккроссинга)</b>	<b>165</b>
<b>Марченко М.О. Маскулинная женщина как феномен культуры (на примере женщины-воина в России XX века)</b>	<b>168</b>
<b>Петренко А.П. Роль Ивана Айвазовского в формировании культурного пространства Феодосии</b>	<b>171</b>
<b>Садыкова Д.И. Семиотика культуры повседневности немцев Крыма (на примере гастрономической культуры)</b>	<b>174</b>
<b>Сеит-Османова Л.Б. Творческое развитие средствами театрального искусства в условиях поликультурного региона</b>	<b>178</b>
<b>Усеинова С.Р. Золотое шитьё крымских татар</b>	<b>181</b>
<b>Фраццо Д.В. Рисунки М. Казаса домюнхенского периода</b>	<b>185</b>
<b>Яншина С.В. Поведенческие модели художника-авангардиста как результат трансформации архетипа трикстера</b>	<b>188</b>

<b>СТУДЕНЧЕСКИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ЧТЕНИЯ «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КРЫМСКОЙ КУЛЬТУРЫ»</b>	<b>192</b>
<b>Атанян К. Пословицы и поговорки о труде во французском языке. Диахронический аспект</b>	<b>193</b>
<b>Быкова А.А. Концепт «еда» во французской и русской картинах мира (на примере фразеологизмов)</b>	<b>199</b>
<b>Викторук О.В. Возникновение цифрового искусства. Основные этапы развития</b>	<b>205</b>
<b>Володина А.А. Дом-мастерская как творческое пространство</b>	<b>209</b>
<b>Грыжук Е.С. Традиционность и инновационность в поликонфессиональном пространстве Крыма</b>	<b>212</b>
<b>Дегирменджи М.А. Крымский пейзаж в творчестве Фридриха Гросса</b>	<b>215</b>
<b>Егоров А.А. Выдающиеся образцы промышленного дизайна второй половины XX века в Крыму</b>	<b>219</b>
<b>Костюченко К.А. Рамиз Нетовкин – певец родной крымской земли</b>	<b>224</b>
<b>Лашкова С.Г. Импрессионизм в творчестве крымского художника петра столяренко</b>	<b>229</b>
<b>Лещишина А.А. Традиции и инновации в витражном искусстве крыма</b>	<b>232</b>
<b>Ляпун Д.А. Крымский акварелист Аруш Воцмуш – создатель уникального образа родного края</b>	<b>238</b>
<b>Маникина М.Н. Малый Иерусалим – уникальный памятник г. Евпатории</b>	<b>242</b>
<b>Никитина М.С. Трудности перевода фольклорного текста</b>	<b>246</b>
<b>Овчинникова Д.А. Организационные особенности рекреационной деятельности в парках культуры и отдыха советского периода</b>	<b>250</b>
<b>Олейник Е.А. Циркизация театра</b>	<b>254</b>
<b>Попович Э. Театрализация досуга: аниматорство и перспективы его развития</b>	<b>259</b>
<b>Пугачёва А.С. Крымские художники XIX века</b>	<b>263</b>

<b>Садула Н.П. Особенности оформления пространства парков культуры и отдыха советского периода</b>	<b>265</b>
<b>Середин В.Н. Параллели в культуре гидротехнических сооружений Византийской империи (на примере памятников Крыма и Израиля)</b>	<b>268</b>
<b>Столыпинская З. И. Крымские пейзажи в фильмах, действие которых происходит в зарубежных странах</b>	<b>274</b>
<b>Хлевой В.А. Орнаменты крымских татар</b>	<b>279</b>
<b>Чижик К.Г. Крепость Ени-Кале – памятник крымской архитектуры Нового времени</b>	<b>283</b>
<b>Шеховцева Д.Э. Театрализация ритуала (на примере японского ритуального театра но)</b>	<b>286</b>
<b>Энанов Э.А. Крымскотатарская душа в работах Энвера Изетова</b>	<b>289</b>

**XXXIX МЕЖДУНАРОДНЫЕ НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ  
КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ С ДРЕВНЕЙШИХ  
ВРЕМЁН ДО НАШИХ ДНЕЙ**

**НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ**

**«ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ И  
АКТУАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ В  
ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ОБЩЕСТВЕ»**



***С. Н. Авсенёва***

*аспирант каф. истории древнего мира и средних веков  
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КУЛЬТУРА И БЫТ ГРЕЧЕСКОГО НАСЕЛЕНИЯ КЕРЧИ И ЕЕ ОКРЕСТНОСТЕЙ ПО СВИДЕТЕЛЬСТВАМ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX В.**

После вхождения в 1774 г. в состав Российской империи Керчь была включена в состав Азовской губернии и, по указу Екатерины II от 28 марта 1775 г., началось ее заселение архипелажскими греками, а также купцами и военнослужащими [1, с. 29]. Новую жизнь греческого населения в стенах возрождающегося города наблюдали многочисленные путешественники, прибывавшие в Крым с различными исследовательскими, творческими, миссионерскими и другими целями.

Преобладающим греческий состав населения в Керчи называли путешественники Шарль Жильбер Ромм (1786 г.) [5, с. 51], Петр Симон Паллас (1794 г.) [4, с. 55]. Среди главных занятий греков Керченского полуострова вояжеры отмечали рыбную ловлю и торговлю. В частности, об этом писали Петр Симон Паллас (1794 г.) [4, с. 62], Павел Иванович Сумароков (1799; 1802 гг.) [7, с. 106; 8, с. 70], Габриэль де Кастельно д'Орос (1810 г.) [9, р. 244], Павел Петрович Свиньин (1825 г.) [6, с. 23-24].

Гостеприимно размещенный в доме еникальского грека, путешественник Эдвард Даниэль Кларк (1800 г.) подробно описал быт и культуру местных жителей: «Дом Керьяки (так звали нашего хозяина) с некоторых пор стал местом, где все эти греки взяли за правило собираться раз в год, либо перед путешествием в Таганрог, либо по возвращению оттуда. Наш хозяин показал нам множество современных греческих книг, изданных в Венеции. Мы нашли, что их шрифт совершенно похож на тот, каким пользуются наши издатели. Дети Керьяки вечерами читали своему отцу поэму Эротокрита, жизнеописание Александра с чудесными историями о его коне Буцефале и историю древних правителей Византии. Здешняя манера произношения греческого языка показалась нам гораздо более мягкой, чем у нас, очень похоже на итальянскую. Мои хозяева понимали меня, когда я старался читать на их манер. В их произношении буква «б» была как наша «в», и можно подозревать, что этот тип произношения более древний. Уроженцы Крыма до сих пор называют город Керчь Воспор и пролив «Воспор», хотя пишут «Боспор». <...> На стенах жилища Кериаки мы заметили

несколько грубых гравюр: они представляли сюжеты греческой истории, и, между прочим, Геркулеса в шлеме и кольчуге, сокрушающего гидру; но мои хозяева не знали сына Алкмены, видя в этом изображении только портрет какого-то знаменитого героя. Они рассказали мне по этому случаю невероятные приключения, весьма похожие, однако, на те, которые вдохновляют наивные сказания, распространяемые античными писателями и дошедшие до наших дней. Головы молодых греков, юношей и девушек, заполнены этими абсурдными видениями; и поскольку этот народ очень любит длинные сказания, эти сказки составляют сюжет их песен и всех их разговоров. На островах Архипелага часто встречаются группы бродяг и импровизаторов: похоже на Гомера, они бродят по городам и деревням, собирая милостыню и излагая, в песнях или рассказах, традиции страны. <...>.

Если мы можем судить о греках вообще по тем грекам, которых мы встретили на этом побережье, то можно сказать, что они любят чистоту, благопристойность и порядок в своих домах. Женщины, по нашему мнению, являются самыми искусными хозяйками на земле. Для домашних работ они пользуются рабами; кухня их простая и здоровая; мы никогда не видели, чтобы они были пугливы; у них нет никакого желания выходить из дома; как только домашние хлопоты позволяют им присесть, они тут же начинают пряхать или сматывать хлопок. Еникале почти полностью заселена греками.

Большая часть мужчин занята торговыми спекуляциями; женщины нежные, гуманные, любезные и достойные наивысшего уважения» [3, с. 13-15].

Кратко очертил быт гречанок Керчи путешественник Гавриил Васильевич Гераков (1820 г.): «В Керчи считается около четырех тысяч жителей обоего пола; греческий язык везде слышен; я говорил со многими гречанками: они весьма приветливы и хороши собою. По древнему обычаю сидят поджавши ноги перед своими домиками на ковриках; в будние дни – в трудах; сего дня, в праздник, проводят в разговорах» [2, с. 120].

Записки путешественников по Крыму конца XVIII – первой половины XIX в. – уникальный исторический источник – позволяют нам по-иному взглянуть на историю полуострова.

### **Список литературы:**

1. Быковская Н. В. Система землепользования в Керчь-еникальском градоначальстве в XIX – нач. XX в. / Н. В. Быковская // Тезисы докладов науч. конф., посв. 140-летию со дня рожд. Владислава Шкорпила. Июль 1993. – Керчь, 1993. – С. 29–31.

2. Гераков Г. В. Путевые записки по многим российским губерниям / Г. В. Гераков. – СПб.: тип. Императорского воспитательного дома, 1820. – 172 с.
3. Кларк М. Е-Д. Путешествие по России, Татарии и Турции. Глава XVIII. От Боспора Киммерийского до Каффы Кларк / М. Е-Д. Кларк // АИБ: Сб. науч. ст. Керчь, 1999. – Т. III. – С. 11–37.
4. Паллас П. С. Путешествие по Крыму академика Палласа в 1793 и 1794 гг. / П. С. Паллас // ЗООИД. – 1881. – Т. 12. – С. 62–208; 1883. – Т. 13. – С. 35–107.
5. Ромм Ж. Путешествие в Крым в 1786 г. / Ш. Ж. Ромм; пер., вступ. ст. и прим. К. И. Раткевич. – Л.: ЛГУ, 1941. – 79 с.
6. Свиньин П. П. Керчь, древняя Пантикапея. (Из живописного путешествия по России издателя «Отечественных записок» / П. П. Свиньин // ОЗ. – 1828. – Ч. 34. – № 96. Апрель. – С. 3-31.
7. Сумароков П. И. Досуги крымского судьи или второе путешествие в Тавриду. – СПб.: Имп. тип., 1803–1805. Ч. 1. – 226 с.; Ч. 2. – 224 с.
8. Сумароков П. И. Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2012. – 208 с.
9. Castelnau G., de]. Essai sur l'histoire ancienne et moderne de la Nouvelle Russie: in 3 t. – Paris: Chez rey et Gravier, libraires, 1820. – Т. 3. – 348 p. – С. 244.

**Н. М. Акчурина-Муфтиева**

*д.искусствовед., профессор кафедры*

*декоративного искусства*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

**Ю. В. Пузенко**

*студентка 2 курса магистратуры по специальности «Декоративно-*

*прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ФОРМООБРАЗОВАНИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЯПОНСКОЙ КОКЕСИ**

**Постановка проблемы.** В культуре каждого народа имеются свои традиционные игрушки, обладающие отличительными чертами, свойственными тем областям, местностям и обычаям где они возникли. От региона к региону в одной стране стиль и характер игрушки может кардинально меняться. Форма, цвет, узоры украшающие игрушку, а также назначение игрушки зависит от культурной и повседневной жизни народа. Ярким представителем стилистических особенностей традиционной игрушки является Япония. Она стала колыбелью тысячам игрушек не похожих одна на другую. Интересное формообразование и характерные для японской культуры изобразительные особенности воплотила в себе полюбившаяся детям традиционная японская игрушка Кокеси.

**Анализ литературы.** Вопросы типологии традиционной японской куклы Кокеси были исследованы Б. П. Голдовским [2], история и бытование – рассматривались Е. Дубровской, частично вопросы формообразования и изобразительных особенностей традиционных кукол раскрывались на сайте «Ведущий российский кукольный инфопортал» [1].

**Цель статьи.** Изучить особенности формообразования и изобразительные особенности японской Кокеси. Выявить характерные формообразующие и изобразительные особенности, определяющие принадлежность японской куклы к национальным традициям.

**Изложение основного материала.** Самой любимой игрушкой у японцев, считается Кокеси – деревянная игрушка, уходящая своими традициями в давние

времена. Происхождение её как и само изначальное назначение до сих пор остается загадкой, ученые и исследователи не могут дать точных ответов. По предположениям Кокеси возникла в период Эдо в северо-восточной части Тохоку. Ее изготавливали столяры по дереву, занимающиеся изготовлением деревянной посуды [2]. По традиции Кокеси передаются в семьях из поколения в поколения. Считается, что игра с ними благоволит богам. Кукол одушевляли и верили, что они приносят удачу и достаток в дом [4]. Массовое производство Кокеси в Японии началось с 1945 года и в настоящее время является традиционным народным искусством.

На сегодняшний день куклу изготавливают по всей стране с соблюдением традиций и канонов, передававшихся из поколения в поколение. Создается кукла вручную одним мастером от начала – создания болванки и до ее конечного оформления – ручной росписи. Поэтому каждая игрушка уникальна, так как перенимает характер своего создателя. Изготавливается Кокеси в разных частях региона Тохоку, поэтому в ней отражается не только характер мастера, но и присутствуют характерные особенности местности, где она была изготовлена. Региональные отличия куклы выражаются, прежде всего, через форму и особенности ее росписи.

В настоящее время существует две основные школы дизайна Кокэси – традиционная (*dento*) и авторская (*shingata*).

Особенностями традиционной Кокеси является более простая форма: узкое удлинённое туловище и большая круглая голова. Отличительной чертой традиционных Кокеси является изображение только образа девочек. Каждая кукла расписывается вручную, в нижней части которой обязательно помещается подпись или инициалы мастера. Выделяют 11 типов форм (по месту создания): Цутия (*Tsuchiyu*), Тогатта (*Togatta*), Ядзиро (*Yajiro*), Наруко (*Naruko*), Сакунами (*Sakunami*), Ямагата (*Yamagata*), Кидзяма (*Kijiyama*), Нанбу (*Nanbu*), Цугару (*Tsugaru*), Зао-такаю (*Zao-takayu*) и Хидзиро (*Hijiro*) (рис 1). Они различаются варьированием пропорций, элементами росписи, иногда конструктивными элементами.

Материалом для изготовления куклы является древесина из таких пород деревьев как кизил, клен, береза, вишня. Оттенок куклы зависит от породы дерева, более темный цвет придает – вишня, светлый – японский клен. Для изготовления Кокеси древесину выдерживают на солнце до 5 лет [5].

Характерной особенностью формообразования традиционной Кокеси является простота ее формы. Она состоит из двух частей – продолговатого цилиндрического туловища, не имеющего конечностей (рук и ног) и круглой

головы. Не смотря на единое конструктивное начало кукол они, тем не менее, имеют некоторые различия

По конструкции Кокеси различают с жестко прикрепленной головой, с крутящейся головой, выточенные из цельного куска. Основную массу составляют куклы первого типа конструкции. Второй и третий тип конструкции составляют по две куклы.

Цилиндрическое тело варьируется по высоте и форме. Наряду с простой формой цилиндра, закругленной к шее (куклы Togatta, Tsuchiyu, Kijiyama, Yamagata), тулово состоит также из двух цилиндров, плавно соединяющихся посередине, напоминая образ куклы в подпоясанном кимоно (Yajiro, Nanbu). Форма тулова Кокеси Sakunami выточена в виде восклицательного знака (широкая в верхней части и сужающаяся книзу), а тулово Tsugaru – в одном случае напоминает форму кегли (шарообразное в верхней части, суженное в талии и расширяющееся к низу), а в другом простую обтекаемую и расширяющуюся к низу. Кукла Nanbu первоначально предназначалась для маленьких детей, у которых режутся зубы, поэтому на них отсутствовала роспись. Расписывать их стали позже. Сужение формы в верхней трети ее тулова и обозначение его слегка выступающим широким поясом, обеспечивает удерживание куклы в руке малыша, и в то же время подчеркивает традиционный образ кимоно. Часто Nanbu выполняли с кивающей (болтающейся) головой. Подвижная голова также выполняется у Кокеси Naruko, которая при вращении издает звуки напоминающие плач.

Однако существуют и куклы, выточенные из цельного куска дерева (техника «Tsukuritsuke»), такие как, например, Кидзяма (Kijiyama), Цугару (Tsugaru). Форма головы этих Кокеси вытянутая и имеет яйцеобразную форму, переходящую в тулово, образуя в месте перехода тонкую коротенькую шею.

В декоре традиционных Кокеси характерна лаконичность и простота, это отсутствие резьбы и ограниченная цветовая гамма, состоящая из черных, красных и желтых цветов. Для японцев цвета в одежде и оформлении росписи имели особое значение, в которых заключался тайный смысл и послания. Черный цвет символизирует цвет радости и приносит счастье, желтый – сулит богатство и считается божественным, а красный – символизирует любовь. Кроме того красным цветом окрашивают сувениры, игрушки, талисманы и обереги веря в то, что этот цвет защитит от злых помыслов и магии. Тулово Кокеси, как правило, имитирует кимоно с традиционными мотивами.

Росписи тулова Кокеси, можно поделить на несколько видов:

- горизонтальные полосы различной толщины и цвета по всей длине тулова;

- цветочные композиции, состоящие в основном из одного-трех крупных цветков хризантемы, цветущей сливы, сакуры и др.;

- в виде кимоно с прорисованной горловиной, иногда широким поясом, украшенные вертикальными полосами или крупными цветами;

- цветочная композиция по центру, ограниченная сверху и снизу различной толщины полосами или геометризванной орнаментальной полосой.

Орнаментальные мотивы, украшающие игрушки Кокеси так же имеют смысловую нагрузку. В основном это мотивы, характерные для местности, в которой изготовлены игрушки. Однако все они направлены на защиту от негатива.

Изображение цветов в японской культуре имеет двойной смысл, в одном случае при помощи цветов обозначалась пора года, а в другом раскрывается семиотический язык цветов, который называется Ханакотоба (в переводе с японского – цветы, символ жизни и любви). Так, например, на куклах Togatta, Naruko, Sakunami, Yamagata, Nanbu, Tsugaru, Zao-takayu и Hijiго изображены красные хризантемы, которые символизируют осень и являются цветком императора. Используя такое сочетание цветка власти и защитного цвета в игрушке, японцы считали, что наделяют ее божественной силой и защитными свойствами.

В росписи кукол использовали также изображения и других цветов. Так, например, на куклах Yamagata и Togatta присутствует мотив цветущей сливы, которая символизирует нежность и весеннюю пору, и, как считают японцы, наделяет куклу смирением, любовью и легкостью. Такими же свойствами обладает и цветок сакуры, украшающий тулова Yamagata и Zao-takayu [6].

Горизонтальные полосы, выполненные в технике Rokugo Mono, иногда полностью, иногда частично покрывающие тулово Кокеси (Yajiro, Naruko, Rokugo Mono) символизируют отсутствие начала и конца, вечную жизнь и реинкарнацию души. Японцы считают, что жизнь не заканчивается смертью, и если ребенок умрет, то он способен вселиться в тело такой куклы, и, таким способом сможет быть ближе к родителям.

Некоторые виды росписи тулова Кокеси повторяют роспись традиционных кимоно различных эпох. Так, например, изображение вертикальных полос Сима (縞, полосы) у Kijiyama обозначает расцветку повседневного кимоно периода Эдо [6].

Часто встречается использование и геометрического орнамента, и в частности непрерывного меандра, как самостоятельно, так и в сочетании с цветочным орнаментом (куклы Yamagata, Yajiro, Tsugaru).

Голова и лица расписываются особыми способами, а черты лица благодаря узким глазкам, миниатюрному носику, маленьким губкам и круглой голове передают этнический характер японской девочки. Все лица разные по характеру и настроению. В зависимости от предпочтений мастера кукла может быть веселой, грустной, кокетливой, задумчивой и т.п. Практически у всех типов кукол на лбу черная прядка волос, а также по бокам головы, так называемые Mizuhikide – пряди в виде двух разной длины тонких пучков волос. Густые черные волосы покрывающие большую часть головы выполненные в технике росписи Tsugaru, украшают куклы Kijiyama, Nanbu и Tsugaru.

Чаще всего в росписи головки куклы используется особый вид росписи «kase» (красная роспись между волосами и макушкой) и роспись Tagara (красные лучеобразные линии, расходящиеся от темечка), характерные для японских оберегов [1]. Также на голове Кокеси изображают поперек волос концентрические круги. Возможно они обозначают традиционную японскую шляпу «каса» (в переводе означает «зонтик») [7], которая обычно плетется из осоки, бамбука или рисовой соломы и защищает от солнца.

Как видим, куклы Кокеси по конструкции и внешнему оформлению достаточно разнообразны, но в то же время отличаются лаконизмом, простотой формы и росписи. И в этой простоте выражается философия мировоззрения и образа жизни японцев – стремление к совершенству через простоту.

**Выводы:** В современной Японии традиционная кукла Кокеси является не только предметом игры для детей, но также предметом эстетического созерцания и культурной ценности, прежде всего потому, что отражает национальные традиции, бережно хранимые на протяжении веков. Созданию неповторимого образа национальной игрушки способствуют использование в несложных элементах росписи игрушки традиционных мотивов, несущих смысловую семиотическую нагрузку, изображение характерных японцам черт лица, формы головы, традиционных причесок, одежды-кимоно, украшенного национальными орнаментами и символами японской культуры, и, наконец, простота формообразования и декора, выражающие философию народа. Все это создает уникальный образ национальной игрушки.

### **Список литературы:**

1. 11 типов традиционных кокеси [Электронный ресурс] // Ведущий российский кукольный инфопортал. – URL: <http://www.dollplanet.ru/folk/kokeshi-traditional/>
2. Голдовский Б.П. Куклы: Энциклопедия / Б.П. Голдовский. – М.: Время, 2004. – 496 с.



3. Дубровская Е. Страна десяти тысяч кукол. Часть IV // Исторический журнал. – 2012. – № 7. – С. 104-107.
4. Кокеша (kokeshi). История кукол [Электронный ресурс] // Кукулы кокеша в России. – URL: <http://kimmidoll.ru/kokeshi/>
5. Кокеша [Электронный ресурс] // Русскоязычная женская энциклопедия. – URL: <http://womanwiki.ru/w/Кокеша>
6. Шиманская А. С. Семиотика цвета в культуре Японии: автореф. дис. ... канд филос наук: 24.00.01 – Теория и история культуры. – М., 2014. – 24 с.
7. 15 головных уборов [электронный ресурс] / Информационный портал Surfingbird. – URL: <http://surfingbird.ru/surf/fs-v28749#.VieiHtLhAdU>

Рис. 1. Традиционные куклы Кокеша.



**З. Р. Асанова**

*к.пед.н., ст. преподаватель кафедры педагогики*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ПРИБЛИЖЕНИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ К КРЫМСКОТАТАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ**

Крымскотатарским народом на протяжении многих веков создана богатая и самобытная культура, составляющими элементами которой являются традиции, фольклор, искусство и ремесло, национальная кухня, религия (Ислам) и многое другое. Сегодня как никогда существует необходимость передачи богатейшего культурного наследия подрастающему поколению. Задача приобщения детей к крымскотатарской культуре решается в различных социальных институтах на уровне семьи, народного образования (образовательных учреждений), религии и государства.

В последнее время существенную помощь в приобщении к народному достоянию оказывает интернет – всемирная система объединенных компьютерных сетей. Современные дети и подростки активно и с интересом осваивают просторы глобальной сети. Однако они, в то же время, нуждаются в помощи со стороны взрослых по оптимальному нахождению в постоянно увеличивающемся потоке информации необходимых сведений, фактов, новостей и т.п.

**Цель исследования** – выявить особенности приобщения подрастающего поколения к крымскотатарской культуре в интернет-пространстве.

Под приобщением подрастающего поколения к крымскотатарской культуре в интернет-пространстве мы понимаем процесс ознакомления детей дошкольного и школьного возраста с текстовыми, аудио- и видеоматериалами, содержащими информацию о произведениях крымскотатарского фольклора, художественной литературы, народных играх, результатах декоративно-прикладного искусства и т.п. В связи с этим педагогу или родителю необходимо найти и подобрать коллекцию сайтов с соответствующей информацией. Существенную помощь в этом может оказать подборка крымскотатарских сайтов (около 30), собранная блогером Асаном Эмирсале [1]. В то же время автором отмечается, что не на всех просмотренных им сайтах представлен материал. Некоторые из них имеют просто фоновое изображение, например, STUDIO-QIRIM ([studio.qir.im](http://studio.qir.im)). На 5 сайтах из списка материал не обновляется 3-6 лет: Sattarov.net ([sattarov.net](http://sattarov.net)), Газета "Qirim"([www.qirim.info](http://www.qirim.info),

qiringazet.blogspot.com), Qirim.net ([www.qirim.net](http://www.qirim.net)), Kezlev QT ([kezlev.wordpress.com](http://kezlev.wordpress.com)), журнал Nesil ([www.nesil.com.ua](http://www.nesil.com.ua)).

Проанализировав остальные сайты на предмет наличия материала, предназначенного для детей, мы увидели следующую картину:

Одним из самых содержательных крымскотатарских сайтов является проект Alem-i Medeniye – Алем-и Медение – Мир культуры ([medeniye.org](http://medeniye.org)), материалы которого на крымскотатарском языке. На сайте достаточно широко представлен библиофонд: около 150 источников, содержащих произведения крымскотатарских поэтов и писателей (Шамяля Алядина, Османа Акъчокъракълы, Асана Сабри Айвазова, Юсуфа Болата, Номана Челебиджихана, Черкза Али, Умера Ипчи, Рустема Муедина, Абибуллы Одабаша, Айдына Шемьи-заде и др.), тексты крымскотатарских песен (народных, колыбельных, чинов), произведения устного народного творчества (пословиц, поговорок, скороговорок, загадок, сказок, дестанов, поучительных историй о Амет-ахае и Насреддин-одже).

В разделе «Крымскотатарский язык» есть рубрика «Уроки учителя Сейрана» ([Sevran osaniy dersleri](http://Sevran.osaniy.dersleri)), которая будет полезна для детей и взрослых – всех кто хочет выучить или совершенствовать крымскотатарский язык. В содержании 42 уроков есть рассказы, стихотворения, пословицы на крымскотатарском языке, фразеологизмы и тематическая подборка слов с переводом на русский язык.

Для интересующихся топонимикой Крымского полуострова будет полезен Проект, подготовленный на основе архивных документов и карт, а также работ по этимологии крымских топонимов ведущих специалистов в этой области: учёных-тюркологов Валерия Бушакова (доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения им. А. Ю. Крымского НАН Украины) и Хенрыка Янковского (профессор, директор Института востоковедения Университета им. Адама Мицкевича в г. Познань, Польша) в рубрике «Топонимика». А также старые карты Таврической губернии XVIII-XIX вв.

Могут вызвать интерес две представленные на сайте книги о деревнях Юкъары къаралез (Залесное Бахчисарайского района) Дж. Эмиралли (Симферополь, 2010) и Къоз (Солнечная долина Судакского района) Р. Муслимова (Симферополь, 2010) на крымскотатарском языке, в которых представлены воспоминания и рассказы жителей.

В фотогалерее ребенок может увидеть фотографии старины, предметов декоративно-прикладного искусства (вышивок, домашней утвари, ювелирных украшений), картин с пейзажами Крыма и изображениями крымских татар.

В разделе «Кто есть кто» представлены крымскотатарские персоналии. Удобным для поиска нужной информации является то, что они распределены по рубрикам (герои войны, диаспора, литература, наука и образование, национальное движение, музыка, театр, кино, живопись и прикладное искусство, спорт, история).

Не менее содержательны и интересны портал о крымскотатарской культуре Анаюрт ([anaurt.com](http://anaurt.com)) и Информационный центр крымских татар ([cidct.org.ua](http://cidct.org.ua)) своими статьями, фото-, аудио- и видеоматериалами о достопримечательностях, архитектуре, истории, обычаях и обрядах, музыке, танцах, песнях, литературе и многом другом.

На портале Qirim.net ([www.qirim.net](http://www.qirim.net)) можно найти небольшую информацию о народных праздниках Наврез-байрам, Хыдырлез-байрам, обычае Джыйын, о крымскотатарских героях Амет-хане Султане, Сейтнафе Сейтвелиеве, Алиме Абденнановой, Узеире Абдураманове, Абдулле Тейфуке, Абдраиме Решидове, несколько статей из истории крымских татар, стихотворения Мемета Севдияра, Дженгиза Дагджы, Сервера Топчи, Шукри Аппазова, пословицы и поговорки крымских татар, собранные Р. Фазылом в 1971 г. Информация предоставлена на крымскотатарском языке на латинице, так как портал разрабатывался крымскотатарской диаспорой.

Информационно-аналитический портал Qirimtatar.org ([qirimtatar.org](http://qirimtatar.org)) представляет в основном новости и аналитические статьи о политике, бизнесе, культуре, спорте для взрослой аудитории. Однако на сайте есть раздел «Крымские татары», состоящий из подразделов «История», «Культура», «Ислам», «Персоналии», «Архитектура», которые могут быть полезны и подрастающему поколению.

Представляет интерес в деле приобщения к крымскотатарской культуре и крымскотатарский раздел Википедии ([crh.wikipedia.org](http://crh.wikipedia.org)), который содержит различные статьи на крымскотатарском языке (на латинице). Хотя многие статьи еще не доработаны до совершенства, здесь можно найти информацию о крымскотатарских персоналиях (ученых, писателях, поэтах, художниках, артистах и др.). Может оказать помощь в формировании интереса к истории культуре крымскотатарского народа галерея памяти, которая содержит старые фотографии крымских татар ([hatira.ru](http://hatira.ru)). На сайте Vatan KIRIM ([www.vatankirim.net](http://www.vatankirim.net)) содержится информация о языке, искусстве, истории крымских татар на турецком языке.

Крымский информационно-познавательный портал может быть полезен для детей рубриками «Фотогалерея – Къырым», где размещены фотографии, представленные Крымскотатарским музеем искусств (Симферополь), и «Крым –

разговорник», включающий отдельные слова и фразы на крымскотатарском и русском языках, применяемые в наиболее распространенных жизненных ситуациях. Живой интерес у детей вызовет раздел «Медиа – 3D Панорама», в котором размещены вращающиеся на 360 градусов 8 объектов Бахчисарайского ханского дворца, Мечеть Джума-джами и Музей культуры крымских татар.

Научно-исследовательский центр изучения крымскотатарских рукописей – «Elyazma kitapları» İlmîy Araştırma Merkezi (tatkonvolut.at.ua) разместил у себя уникальные аудиозаписи с песнями, сказками, легендами, пословицами и поговорками, считалочками, рассказами-воспоминаниями респондентов-крымских татар 1920-1940 годов рождения.

К сожалению, все перечисленные сайты не предназначены специально для детской (школьной) аудитории, большинство материалов не адаптировано с учетом возрастных особенностей школьников. Лишь на нескольких веб-ресурсах мы нашли специальные рубрики для детей. Например, на сайте крымскотатарской библиотеке им. И. Гаспринского функционирует раздел «Страничка для детей» (<http://www.kitaphane.crimea.ua/ru/skazki.html>), содержащий тексты и аудиозаписи песен, сказок, пословиц на крымскотатарском языке и много другой интересной информации.

Для маленьких зрителей (и не только) на сайте Нового крымскотатарского интернет-канала [QWT] QIRIM WEB TV (<http://www.qirimwebtv.ho.ua/>) в специальной рубрике для детей («Балаларгъа») имеется подборка видеоматериала (мультфильмов) на крымскотатарском языке, среди них экранизация крымскотатарской легенды «Демерджи» на крымскотатарском и русском языках (по авторской поэме Л. Злаковской «Кузнец-гора»).

Прослушать крымскотатарские сказки (Масаллар) на русском языке можно на сайте <http://www.ex.ua/10293643>. Это сказки о Бекри Мустафе, воре Амете и карманнике Мемете, грозном хане и Лукман Хекиме, мудром ишаке, бедном дровосеке и чудесном талисмани. А прочитать эти и множества других сказок и легенд из книг «Сказки и легенды татар Крыма. Фольклорный сборник № 1» (1936), Н. Маркса «Легенды Крыма. Выпуски 1-3» (1913-1917) и В.Х. Кондараки «Крымско-татарские сказки» (1883) можно на сайтах по адресам <http://irsl.narod.ru/books/KTSweb/KTSweb.html>, <http://www.kimmeria.com/kimmeria/legends/legends01.htm>, <http://www.twirpx.com/file/1522595/>.

Крымскотатарские загадки (Тапмаджалар) на крымскотатарском языке из сборника Шевкета Асанова, Аблязиза Велиева (Ташкент, 1988) достаточно полно представлены на веб-странице по адресу: <http://www.unesco.kz/qypchaq/Tapmadza.htm> информационного портала

«Кыпчак». На русском языке пословицы и загадки можно найти на веб-страницах: [http://kartamirakrym.blogspot.com/2013/07/blog-post\\_1362.html](http://kartamirakrym.blogspot.com/2013/07/blog-post_1362.html), <http://mir-zagadki.ru/index.php/zagadki-mira/tatarskie-zagadki/1701-krymsko-tatarskie-zagadki>.

Педагоги и родители должны предложить детям только адреса проверенных сайтов, на которых находится информация о крымскотатарской культуре. Самостоятельный поиск детьми необходимой информации может привести к веб-ресурсам, на которых содержится не учитывающая детский возраст информация, реклама, фотографии и т.д. Кроме этого необходимо провести инструктаж по основам безопасности при работе ребенка в Интернете. Для этого, например, можно воспользоваться статьей, предлагаемой Центром безопасности корпорации Майкрософт [<http://www.microsoft.com/ruru/security/family-safety/childsafety-internet.aspx>].

Необходимо разработать методические рекомендации по приобщению к крымскотатарской культуре в интернет-пространстве детей дошкольного и школьного возраста. Желательно создание специального детского и юношеского интернет-портала о крымскотатарской культуре.

#### **Список литературы:**

1. Эмирсале А. Обзор крымскотатарских сайтов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ideas4crimea.blogspot.com/2014/01/obzor-krymskotatarskih-saytov.html>

**О. О. Белянцева**

*студентка II курса магистратуры по специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»,  
научн. руководит. – к. культ., доцент Е. Г. Кокорина  
(г. Севастополь, РФ)*

### **НИКИФОР КРЫНИЦКИЙ: ЭТНИЧЕСКАЯ, РЕЛИГИОЗНАЯ, КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ**

Вопрос идентичности имеет существенное значение в исследовании творчества художника. Среда, в которой находится художник, оказывает немаловажное влияние на его творчество.

Творчество Никифора Крыницкого являет собой необычный феномен – это наивное искусство, находящееся на стыке нескольких культур. В исследовании его творческого наследия ключевым становится вопрос идентичности, значение которого нельзя недооценивать.

Идентичность – сложное явление, которое имеет несколько определений. Она может пониматься и как самосознание отдельного индивида, и как осознание общих черт и чувства единства. Идентичность может обозначать равенство двух объектов, а также быть фактами, чертами и персональными данными.

В данном исследовании мы будем использовать следующее определение, когда под идентичностью понимается – «свойство психики человека в концентрированном виде выражать для него то, как он представляет себе свою принадлежность к различным социальным, экономическим, национальным, профессиональным, языковым, политическим, религиозным, расовым и другим группам или иным общностям, или отождествление себя с тем или иным человеком, как воплощением присущих этим группам или общностям свойств» [1].

В рамках данной работы мы рассмотрим, как этническая, религиозная и культурная идентичность Никифора Крыницкого повлияли на характер его творчества.

Начнем с рассмотрения его этнической идентичности. Как у представителя лемковской этнической группы в творчестве Никифора присутствуют мотивы, отражающие лемковскую ментальность. Они могут показаться непонятными представителю другой национальности, без углубления в культурно-исторический контекст. Именно с такой позиции описывает один из таких мотивов исследователь творчества художника Б. Банас: «Фабрики долларов –

чаще всего это здания имеющие характер зданий в больших городах с лесом дымящих дымоходов на верхушках крыш. Этот мотив не до конца является плодом воображения... В культуре лемков, также как и у других горцев, доллар был синонимом благополучия и богатства. Начатая в конце XIX века волна заработной эмиграции привела к тому, что не было лемковского села, из которого кто-нибудь бы не выехал за хлебом в далёкую, мифическую Америку. Те, кому удалось туда добраться, обосноваться, найти работу, высылали близким на родину американские доллары. Которые оказались самым стойким средством оплаты, не поддающемся девальвации, как местные деньги и, что самое важное, не имело границ – ценили его все: украинцы, румыны, словаки, венгры и евреи» [3, с. 112]. Поскольку Америка играла существенную роль для лемковской общественности, американский мотив появлялся в искусстве лемков, особенно в народных частушках. Никифор передает его своеобразно, для художника, это «была страна больших, дымящих фабрик долларов».

Одно из сильнейших влияний на творчество Никифора оказывала религия. Церковь для художника играла несколько ролей. В связи с его неграмотностью, церковь выполняла образовательную функцию. Кроме того, в маленьком городке Крыница церковь была для Никифора единственным местом, где он мог знакомиться с искусством. Многие темы его работ возникли под влиянием религиозного искусства. Об этом писал исследователь его творчества А. Яцковски: «Самые важные темы, религиозные, черпал с фресок и картин в костелах, а прежде всего в церквях. Это был для него урок веры, но и живописи. Урок иконы, мира упорядоченного посредством иерархизации фигур, жестов, положение рук» [4, с. 62]. Сакральное искусство на территории Лемковщины имело множество восточных черт. И эти черты также присущи творчеству Никифора, среди них «точность эллинистических портретов, иерархичность византийской фрески, аскеза греческих монахов, простота русских хлопов. Схематичность изображения лица, неподвижность фигур, их изолированность, экспрессия красоты, грубость жестов, одновременность множества мотивов, плоская перспектива, упрощенная символика...» [2].

Если речь идет о религиозной принадлежности самого художника, то здесь следует отметить, что он не проводил черты между православной церковью и католическим костелом, для него существовала одна церковь.

Культура, к которой принадлежит Никифор, находится на пограничье культур запада и востока, а также севера и юга Европы. Это отразилось на архитектуре Лемковщины, которая, в свою очередь, оказала большое влияние на творчество Никифора. Источником вдохновения для художника была окружающая его архитектура, а также репродукции, газеты, иллюстрации.



Творчество Никифора А. Яцковски охарактеризовал как конгломерат влияний барокко и ренессанса галицких городов. Никифор сам выработал свой стиль, не имея академического образования, сам создавал правила, согласно которым творил. Выбирал из реальности, то, что считал нужным, а позже менял это по собственной логике. Повлиял на Никифора социалистический реализм, который после Второй мировой войны, был главенствующим стилем в странах социалистического лагеря. В то время создавались многочисленные памятники в честь солдат Красной армии. Изображение таких монументов стало одной из тем в творчестве Никифора. Никифор как настоящий представитель наивного реализма не подражал идеологическим канонам, он поступал как художник эпохи модернизма, анализируя саму сущность явления, создавая в своих работах образы памятников, которые не были установлены в реальности.

Никифор Крыницкий как представитель лемковской этнической группы находился в сложной, многослойной культурной среде, с которой идентифицировал себя, и которая сформировала его как художника. В его творчестве мы найдем переплетение влияний западноевропейского и восточноевропейского искусства. Эпоха, в которую жил Никифор, также оказала влияние на его творчество. В это время в Польше главным стилем стал соцреализм, что, в свою очередь, отразилось в работах художника. Но, несмотря на то, что среда влияла на Никифора, стоит отметить, что он совершенно свободно в своих картинах поступал с найденными в реальности мотивами и темами. Он изучал саму суть этих явлений, как представитель наивного реализма модифицируя их в свои собственные, неповторимые образы.

### **Список использованных источников и литературы**

1. Идентичность [Электронный ресурс] // Википедия – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C> (дата обращения 19.10.2015).
2. Banach A. Nikifor mistrz z Krynicy / Andrzej Banach. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957. – 123 s.
3. Banaś B. Nikifor / Banaś Barbara. – Warszawa: Edipresse Polska S. A., 2006. – 95 s.
4. Jackowski A. Świat Nikifora / Aleksander Jackowski. – Gdańsk: Słowo/Obraz terytoria, 2005. – 162 s.
5. Beljavceva O. Nikifor Krynicki –problem tożsamości etnicznej, religijnej i kulturowej / Olesja Beljavceva. – Kraków, 2015. – 71 s.

***Т. В. Вакулова***

*к. полит.н., доцент кафедры исторических, философских и социальных наук  
Гуманитарно-педагогического института ФГАОУ ВО «Севастопольский  
государственный университет»  
(г. Севастополь, РФ)*

***В. А. Матросов***

*студент 3 курса специальности «История»  
Гуманитарно-педагогического института ФГАОУ ВО «Севастопольский  
государственный университет»  
(г. Севастополь, РФ)*

### ***ПАТРИАРХАЛИЗМ И ПАТРИМОНИАЛИЗМ В ВОСТОЧНО-РИМСКОЙ ИМПЕРИИ IV ВЕКА***

***Аннотация:*** В статье рассматривается Восточно-римская империя в IV в. с точки зрения типологии государств и типов господства предложенных М. Вебером.

***Ключевые слова:*** Восточно-римская империя, Макс Вебер, патриархализм, патримониализм.

Типология государств, выводимая из классификация типов господства по М.Веберу, – интересная, но, к сожалению, мало применяемая в истории схема. Она сама по себе исследовалась немногими и тем более попыток рассмотреть с её точки зрения реальные государства не предпринималось. В данной работе мы намерены провести такое рассмотрение, взяв для примера Восточно-римскую империю в IV веке.

М. Вебер выделил следующие типы господства: харизматический, традиционный, рациональный; второй же разделяется на патриархальный, патримониальный и феодальный. Деление государств происходит сообразно доминирующего в них типу господства: т.е. патриархальные, патримониальные и феодальные. Исходя из определения Домината как «неограниченной монархии, опирающейся на бюрократию и армию», мы вправе видеть в этой империи типичное государство патримониального типа. Однако случай Восточно-римской империи оказывается с этой точки зрения сложнее и намного интереснее.

Для начала выделим характерные для патримониального государства признаки.

Во-первых, патримониализм характерен для государств, распространившихся на значительные территории.

Во-вторых, для патримониализма характерна монархическая форма правления (в виде абсолютной монархии).

В-третьих, для патримониализма характерно отношение правителя ко всему, что находится на подчинённой ему территории, как к своей безраздельной собственности.

В-четвёртых, для патримониальных государств характерно наличие бюрократического аппарата, который даже при сильно выраженной деспотической форме правления служит не только для обслуживания самого правителя, но выполняет ряд разнообразных функций в рамках всего государства.

В-пятых, характерной чертой патриомониального государства являются множество уровней, на которых действуют аппараты государственного управления и местного самоуправления.

Вообще, типичным для патримониального государства являются конфликты государственного и местного уровней [3, с. 171], возникновение тенденций к децентрализации управления государством.

Для патримониализма также характерно формирование жёсткой «вертикальной» иерархии, состоящей из замкнутых в той или иной степени общественных групп (сословий, классов).

Восточно-римская империя в IV веке раскинулась на очень значительную территорию, в чём можно убедиться, взглянув только на её карту.

На европейском континенте в состав Восточно-римской империи входил Балканский полуостров; в Африке – территории современных Египта и Ливии (тогда: Египет и Киренаика); в её владении находились все азиатские провинции Римской империи (Малая Азия, Сирия, Палестина, частично – Месопотамия).

Со второй половины III века в Восточно-римской империи формируется своеобразная форма политико-территориального устройства: так называемый, «доминат» (от латинского «Dominus» – «господин, хозяин»). Собственно, название «Доминат» произошло от императорского титула «Dominus et Deus» («господин и Бог»), который императоры стали присваивать себе с 70-х годов III века. С этого времени произошло усиление императорской власти и её сакрализация: императору официально присваивалось божественное происхождение и власть его над государством считалась властью «ставленника бога» на земле.

Для Домината, правда, не характерно упомянутое отношение правителя ко всему, находящемуся на подвластной ему территории, как к полной своей

собственности. Именно в этот период, например, на Западе начинают обособляться от государства значительные по размеру латифундии, где господствует хозяйствование натурального типа. На Востоке процесс формирования таких частных владений, впрочем, формировался замедленно, но говорить хотя бы о попытках восточно-римских правителей уничтожить институт частной собственности, заменив его институтом собственности государственной, было бы ошибочно.

В целом, исследователи отмечают, что «в Римской империи и в Византии не было верховной собственности государства на землю» [1, с. 39–40]. Другой вопрос, что в отличие от разорванного на изолированные друг от друга и противостоящие централизованному государству латифундии, в Византии сохранилась сильная государственная способность, что, конечно, не означает черты «чистого» патримониализма, а лишь грубое приближение к подобию такового.

Восточно-римская империя IV века обладает значительным по своей численности бюрократическим аппаратом, устроенным в форме иерархии. По поводу деталей устройства этого аппарата и его значения в общегосударственном устройстве существуют вопросы [2, с. 6-7], но считается установленным, что по сравнению с предшествующей эпохой (Принципата) он действительно был более сложен и громоздок.

Конфликт государственного и местного уровней в Восточно-римской империи периода Домината достоин отдельного внимания: этой теме посвящено много литературы, но и вопросов остаётся много. Можно уверенно сказать, что конфликт этот протекал в своеобразной форме: институты городского самоуправления во многих отношениях становились тормозом для развития централизованного государства.

К тому же для этого конфликта характерна пассивность городской аристократии при не особо чрезмерной активности со стороны императорской власти. Но, в целом, можно утверждать, что конфликт (хоть и не открытый) присутствовал.

Тенденции к децентрализации власти при Доминате выражены очень ярко. Ирония этого ситуации в том, что такие тенденции были заложены ни кем иным, как самими основателями этой системы. Римская империя реформами Диоклетиана была поделена на 4 части и распределена между организованными в иерархию соправителями, по своим полномочиям равными старшему из них по рангу. Но эта иерархия показывала лишь ранг данного соправителя среди правителей, но не его полномочия по отношению к подвластной ему области.

В скором времени – уже при жизни основателя – система тетрархии, ложится в основу династической формы передачи власти (которая распределяется между несколькими преемниками по династическому принципу). В 364 году империя разделяется формально, а в 395 году умирает последний император, уже скорее номинально считавшийся правителем ранее единой империи.

Сословное деление восточно-римского общества прослеживается довольно ясно. Правда, у этого деления есть и свои характерные отличия от, например, жёсткого деления, характерного для древневосточных государств. В восточно-римском обществе границы между сословиями не были жёсткими; определенная степень социальной мобильности всё же сохранялась. Так, выходцу из крестьян Юстиниану ничто не помешало стать императором, попытавшимся восстановить былое единство Римской империи и создавшим основы современного европейского права.

Таким образом, большинство признаков, присущих патримониальным государствам, в Восточно-римской империи IV века присутствуют. Однако ошибочно видеть в Восточно-римской империи почти однородное по своей сущности, патримониальное, государственное образование. Занимавшийся много лет проблемами развития ранневизантийского города, академик Г. Л. Курбатов замечает по поводу государственного устройства Восточно-римской империи следующее: «Позднеантичную государственность нельзя рассматривать только как неограниченную монархию, опиравшуюся на бюрократию и армию... приближавшуюся к формам восточной деспотии. Она была последней формой античной государственности, итогом ее многовекового развития. Римская империя, даже в эпоху принципата, во многом продолжала оставаться федерацией полисов, объединенных «общей властью» римских императоров» [1, с. 37-38].

И устройство этих полисов, как мы знаем, является даже некоторой противоположностью по отношению к государству. Это видно уже по общей характеристике объединения городов-полисов как федерации. Города и в IV веке сосредотачивают в своих руках довольно широкие права самоуправления: другой вопрос, что в это время нарастает давление государства на города и уменьшение значения этих прав.

Восточно-римские города в IV веке сохраняют то устройство, которое они унаследовали от времён античности и эллинизма. Можно говорить, конечно, о видоизменениях этого устройства, но его существо осталось, в целом, неизменным. Сохранилось деление на свободный полноправный «демос» и рабов, не имеющих прав гражданства и, следовательно, ограниченных во всех

других отношениях. Сохранилась выборность управленческих должностей. Ещё в VI веке, в период сильной автократической власти Юстиниана I, мы видим активную деятельность городских «цирковых» партий (димов) в Константинополе, выступления которых подчас могли становиться угрозой для императорской власти (восстание «Ника» 532 года).

Идеалом оратора и общественного деятеля IV века Либания является «сильная и сплоченная вокруг и под руководством курии, муниципальной аристократии городская община, которая способна отстаивать свои интересы перед государственной администрацией и императорской властью» [2, с. 68]. В то же время сила курии и муниципальной аристократии не тождественна самовластию, которое мы логично могли бы наблюдать в случае патримониализма. Напротив, как пишет Либаний, «народ подражает послушанию детей родителям; ведь и курия в отношении к нему подражает отцам... не допуская, чтобы народ впадал в нужду, он же... оплачивает ей своим добрым отношением» [2, с. 67].

Даже в позднеантичном («патримониальном» в нашей терминологии) государстве демос в городе мог свободно выражать своё мнение, отстаивать свои интересы. Специальных народных собраний в восточно-римских городах этого периода уже не было, но любой полноправный гражданин имел доступ на заседания в курии, где и мог свободно высказываться по волнующим его вопросам. Что интересно с точки зрения нашей темы, такое право отдельных граждан не только было законным с точки зрения полисных норм: оно было официально подтверждено государственной властью Восточно-римской империи. Указом Константина I жителям городов разрешалось высказывать мнение о деятельности местной администрации, что должно было доводиться до сведения государственных властей [2, с. 9].

Таким образом, с точки зрения классификации М. Вебера Восточно-римская империя IV века представляет собой весьма интересное образование. Это – государство, где преобладают признаки патримониализма, хотя есть и ряд признаков, которые не дают характеризовать эту империю как империю с «чистым» патримониализмом. Вместе с тем, административно-территориально Восточно-римская империя представляет собой «федерацию самоуправляющихся полисов». И, как видно даже из нашего поверхностного обзора, устройство полисов весьма далеко даже от подобия патриархализма. Напротив, живуче представление полиса как своего рода «семье», где курии выполняют роль «отцов» («патриархов») и действительно: в этом устройстве присутствует ряд признаков, говорящих скорее в пользу устройства патриархального. Хотя и здесь о «чистом» патриархализме говорить сложно.

### **Список литературы:**

1. Курбатов Г. Л. История Византии (от античности к феодализму): учебное пособие для студентов исторических факультетов вузов / Г. Л. Курбатов. – М.: Высшая школа, 1984. – 207 с.
2. Курбатов Г. Л. Ранневизантийские портреты: к истории общественно-политической мысли. / Г. Л. Курбатов. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – 272 с.
3. Макаренко В. П. Вера, власть и бюрократия: Критика социологии М.Вебера / В. П. Макаренко; рец. С. М. Брайович. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1988. – 301 с.

**Л. Н. Гарас**

*к. филос. н., доцент кафедры исторических, философских и  
социальных наук*

*Гуманитарно-педагогического института*

*ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»*

*(г. Севастополь, РФ)*

## **МАСС-МЕДИА КАК КЛЮЧЕВОЙ ИНСТРУМЕНТ КОНСЦИЕНТАЛЬНОЙ ВОЙНЫ**

Изменение современной геополитической архитектуры и формирование нового мирового порядка, обуславливают геостратегию акторов мировой политики, проявляющуюся в стремлении укрепить свое лидерство в геополитическом пространстве, минимизировать влияние конкурентов, а, главное, контролировать ресурсы (реальные и потенциальные). Однако, в условиях современности механизмы и формы контроля над геополитическим пространством претерпевают существенные изменения, и зачастую осуществляются в формах, к которым система безопасности государств менее всего подготовлена.

Доминирующий феномен современности – глобализация, обуславливая разнообразные процессы, модифицирует геополитические угрозы, а также провоцирует появление новых, связанных с инфокоммуникационными технологиями. В данном контексте «полем битвы» становится, по мнению Н. А. Комлевой, информационно-идеологическое пространство [1, с. 211]. Ожесточенная геополитическая конкуренция на фоне формирования сетевого общества проявляется в развертывании глобальной консциентальной войны. Данное понятие введено в научный оборот Ю. В. Крупновым и Ю. В. Громыко в 1996 году. Консциентальность (от лат. *conscientia* – «сознание», «совесть»), следовательно, консциентальная война – это системное замещение и/или ликвидация основных ценностей массового сознания определённого общества, выражающихся в устоявшейся культурно-исторической традиции с целью изменения самоидентификации данного общества для обеспечения его латентной управляемости извне. Ю. В. Крупнов пишет: «В основе ... лежит уничтожение человеческой способности к свободной идентификации ... После уничтожения такой способности человеку может быть навязана или наведена любая идентификация, которая по каким-то причинам необходима» [2]. Таким образом, важнейшей направленностью консциентальной войны, при различных формах осуществления, является уничтожение сложившейся личности



(субъекта), ее ментальной ценностной основы, традиционной картины мира в рамках которой поддерживается идентичность.

Воздействие разнообразных акторов на общественное сознание в публичном пространстве, позволяет говорить о конкурентном характере различных инфокоммуникационных процессов, реализующихся в формате информационного противоборства. Данные процессы актуализируют проблему свободы личности и, в частности, свободу идентификации и самоопределения. Конечно, идентичность не является свойством, данным индивиду от рождения. Идентичность в парадигме социального конструктивизма рассматривается как продукт социальных отношений, формирующийся в процессе социализации и инкультурации. Тождественность себе, своей целостности личность приобретает сама, живя среди других и взаимодействуя с ними. Как отмечает В.Н. Павленко, «...личностная идентичность связана с отличием от всех других людей, социальная идентичность – с ингрупповым подобием и межгрупповой дифференциацией,...» [3, с. 136-137]. То есть, в идентичности воплощается, с одной стороны, ощущение собственной уникальности, а с другой – ощущение себя как части общественного, чувства единства с ним. Учитывая, что концентрическая война это фактически война, связанная с управлением сознанием и перекодировкой идентичности, актуализируется вопрос роли масс-медиа в этом процессе.

Нельзя недооценивать влияния на процесс формирования идентичности современных информационных технологий и новых структур коммуникации. Масс-медиа конституируют и порождают новые социальные следствия, обуславливающие как существование общества и человека, так и многомерность его социального взаимодействия. Формируя альтернативную псевдореальность (гиперреальность со своими смыслами, символами, ценностями, представлениями и моделями поведения), медиа замещают ею константную реальность. Так, Ж. Бодрийяр считает, что «симулякры (как репрезентативные образования) берут верх над историей», поскольку воспроизводство, репродукция «уничтожает» реальность [4].

Революция в сфере информационных коммуникаций обуславливает как трансформацию территориальной и социальной структуры общества, так и изменения самого человека, способов его деятельности, восприятия окружающего мира, рефлексивные формы получаемого знания. Медиа задают готовые образы человеческому сознанию и получают возможность неограниченного идеологического, мировоззренческого влияния. А одним из фундаментальных следствий развития масс-медиа становится снижение уровня критичности и эффективности логического мышления личности и общества в

целом. «Искусство мыслить» превращается в искусность технологического манипулирования знаками, образцами, имиджами, стереотипами, и информацией.

Масс-медиа и инфокоммуникационные технологии не просто меняют код идентичности, а фактически диктуют человеку модели построения себя. Фрагментация социокультурного пространства, ролевое многообразие, виртуализация провоцируют появление «многоликого» человека, чьё «Я» локализуется в новых гибридных пространствах действий, зачастую симулятивных, но воспринимаемых человеком в качестве реальных, которыми он руководствуется в своей жизнедеятельности. В условиях отсутствия устойчивых моделей для идентификации в социальном пространстве появляется анонимный человек вне культуры и без определенной системы ценностных координат. А ведь, по мнению Ю. Лотмана, культура есть анти-энтропийный механизм человечества и отдельных сообществ [5, с. 10].

Свидетельством использования технологий инфо-коммуникационного противоборства является наличие в ведущих странах Запада подразделений (в составе национальных вооруженных сил), осуществляющих деятельность по разработке и внедрению технологий по ведению информационной войны и управлению общественным сознанием. Так, в составе Стратегического командования США создано Объединенное киберкомандование, в составе американских ВМС подразделение Cyberfor, в структуре ЦРУ – Open Source Center. Кроме того, данная проблема присутствует в разработках корпорации RAND, занимающийся глобальным прогнозированием и разработкой сценариев вероятного будущего. В Великобритании также действует ряд подразделений по ведению боевых действий в пространстве социальных медиа, например, в начале 2015 года сформирована 77-я армейская бригада численностью 1500 человек [6, с. 189-190].

Таким образом, глобальная конкуренция в борьбе за геополитическое пространство приобретает форму глобальной консциентальной войны, связанной с переформатированием общественного сознания, декодировкой базовых структур и нарративов, внедрением новых смыслов, подменой существующих форм идентификации.

Масс-медиа, являясь ключевой составляющей информационного общества, способны контролировать и определять значимость информации, интерпретировать и конструировать реальность, в необходимом для бенефициантов ключе воздействовать на формирование системы ценностей, влиять на процессы идентификации.

В консциентальной войне ставится вопрос не просто о подмене социокультурной идентичности, а берется более широкий контекст – разрушение идентичности цивилизационной.

### **Список литературы:**

1. Комлева Н. А. Глобальная консциентальная война как основной тренд современной «гибридной войны» // «Гибридные войны» в хаотизирующемся мире XXI века; под.ред П. А. Цыганкова. – М.: Издательство Московского университета, 2015. – 384 с.
2. Крупнов Ю. В. Как Россия сможет предотвратить пятую мировую войну. Консциентальная война [Электронный ресурс] // Официальный портал Ю. Крупнова. – URL: <http://kroupnov.ru/pubs/2005/02/09/10403/#1-19> (дата обращения: 15.10.2015 г.)
3. Павленко В. Н. Представления о соотношении социальной и личностной идентичности в современной психологии / В. Н. Павленко // Вопросы психологии. – 2000. – № 1. – С. 136-141.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр ; пер. О. А. Печенкина. – Тула, 2013. – 204 с.
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в трех томах. – Т.1. – Таллин: «Александра», 1992. – 247 с.
6. Володенков С. В. Информационное противоборство как составляющая современных «гибридных войн»: роль и особенности / С. В. Володенков // «Гибридные войны» в хаотизирующемся мире XXI века ; под. ред П. А. Цыганкова. – М.: Издательство Московского университета, 2015. – 384 с.

## **МОДИФИКАЦИИ АРХЕТИПА ГЕРОЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

В монотеистической культуре изменяются отношения между человеком и Богом. Люди более не бросают вызова высшим силам. Однако герой по-прежнему выполняет функции вождя, культурного героя, посредника между Богом и своим народом, не упуская при этом возможности быть иногда и трикстером-плутом. А главное – герои Ветхого Завета, как и персонажи античных мифов, защищают сакральные ценности своей культуры.

Дальнейшее развитие архетипа героя связано со сменой культурных ценностей. Христианство – это новый уровень культурного сознания – высшей добродетелью оно провозглашает любовь. Воплощением этой любви выступает сам Христос. Его страдания трагичны, смерть трагична, но за ними следует воскрешение. Новая культура, культура христианская, даёт понимание того, что подвиги угодны высшей силе, Богу, и поэтому вознаграждаются, героическая личность обретает святость и бессмертие.

Христианский святой – это герой нового типа и, соответственно, новый актуальный архетип. Целью всех святых было подражание Христу. Его образ можно рассматривать как одну из трансформаций архетипа героя. К. Юнг отмечал, что общая идея Иисуса Христа как Спасителя относится к дохристианской теме героя-избавителя, и именно в нем видел воплощение архетипа самости, целостности и единства, что делает его высшей ступенью трансформации архетипа героя.

Если древний герой-спаситель истребляет внешних врагов, то герой христианства учит бороться со злом другого порядка. Вначале таким злом представляется язычество. Многие святые, отличавшиеся своими благочестием и добродетелью, пострадали за свою веру и её проповедничество и впоследствии были канонизированы церковью (Мина Котуанский, Прокопий Кесарийский, Екатерина Александрийская, Артемий Антиохийский, целитель Пантелеймон, святая Параскева и др.). Кроме того, христианские святые (Георгий Победоносец, Феодор Стратилат, Маргарита Антиохийская и др.) сохранили функции победителей и истребителей хтонических чудовищ, которые в новой культуре трактовались как олицетворение дьявола.

Христианство приходилось отстаивать. Так появляется новый актуальный архетип – архетип рыцаря, в котором активизировалась функция защиты и

активного героизма, присущего архетипу героя-воина. Фигура рыцаря как одна из трансформаций архетипа героя имеет свои особенности. Мы можем говорить о рыцарстве как символе эпохи и рыцарстве как классе, и первое будет значительно отличаться от второго. Сакрализации образа рыцаря способствовала церковь, указывая на образцы для подражания (Св. Георгий, Архангел Михаил). Рыцари, сражавшиеся с иноверцами, язычниками, готовы были пожертвовать собой во имя своего народа и веры, что привело к сакрализации не только их назначения, но и всего того, что они делали (ритуал посвящения в рыцари стал настоящей церемонией, где читались молитвы, освящалось оружие, был «крестный отец» – посвящающий и «крестник» – посвящаемый). Служение Богу – это идея смысла человеческой жизни. Значение сакрального начала для рыцарства рождает культурное противоречие. Защита Святой Земли – наследие варварских набегов, но в то же время возвышенная цель, перекрывающая грабительский характер походов. Рыцарский орден строился как военно-религиозная организация. Здесь снова находит своё воплощение архетип воина, со свойственным ему мотивом самоотречения, который в данном случае приобретает специфический характер. С одной стороны, христианская идея всепрощающей и всем жертвующей любви, с другой – идея военная, не имеющая ничего общего с христианской моралью.

В античной культуре проявление жестокости, свойственное культурному герою, воину, являлось нормой. Обратившись к истории мировой культуры, мы обнаруживаем множество примеров, когда традиция диктовала готовность к самопожертвованию и требовала от воина забывать обо всём в бою, чтобы не отвлекаться от битвы. Истоки подобной модели поведения учёные находят в древнегреческой мифологии (Геракл, Ахилл). В древнегерманской и древнескандинавской культурах это берсеркеры – воины, посвятившие себя служению богу Одину. У самураев один из пунктов бусидо – полное самозабвение в бою. Христианская культура ставит другие акценты: воинственность искупается жертвенностью. В рыцарской доблести соединяются эти две традиции: рыцарь самоотверженно сражается против иноверцев.

Однако реальная действительность отличалась от мифизированного представления о рыцарстве. Не существовало непробиваемых шлемов и кольчуг, волшебных мечей. Войны, представлявшие собой скорее набеги, грабежи и поджоги, велись во имя наживы. История свидетельствует, что реальные рыцари нередко были грубы, жестоки, бесчеловечны. Тем не менее рыцарские романы описывали героические сражения, подвиги благородных и доблестных рыцарей в сверкающих доспехах, их героическую смерть. Поэтому большинство романов имеют откровенно сказочный характер, а дух эпохи, которой они порождены, –

эпохи невежества и суеверий – придал им фантастический характер. Человечеству нужны были герои. Рыцарь, самоотверженно сражающийся с великанами, колдунами, защищая весь кодекс добродетели, становится новым героем и мифизируется уже вне религии. Так образуется новый тип героя. Понятие «рыцарь» в культуре стало синонимом понятия «достойный человек». И соединило в себе как первоначальное значение воина и всадника (нем. Ritter – всадник), так и основные требования рыцарской морали, что позволило говорить о нём как о самоотверженном, героическом, благородном человеке. Фигура рыцаря мифизируется и приобретает черты самостоятельного архетипа.

Как видим, налицо не только явное противоречие идеала и действительности, но и противоречивость самого идеала (христианские и воинские добродетели). Тем не менее логика развития архетипа не нарушена. Ядро остаётся неизменным: функция защиты своего народа и защиты сакральных ценностей соединяются в преданиях о сражениях рыцарей с язычниками, великанами и тёмными силами зла.

**В. В. Дядичев**

*д.тех.н., профессор кафедры компьютерной  
инженерии и моделирования  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

**А. В. Колесников**

*к.тех.н., доцент кафедры информационных систем  
Института информационных технологий и управления в  
технических системах  
ФГБОУ ВО «Севастопольский государственный университет»,  
(г. Севастополь, РФ)*

**А. В. Дядичев**

*аналитик I категории департамента  
научно-исследовательской деятельности ФГАОУ ВО  
«КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ИССЛЕДОВАНИЕ И АНАЛИЗ ГЕОИНФОРМАЦИОННЫХ СИСТЕМ УЧЕТА ОБЪЕКТОВ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ**

**Аннотация.** Рассмотрены перспективы применения геоинформационных систем при проведении и хранении результатов археологических исследований. Проведен анализ существующих геоинформационных систем, которые могут быть наиболее удачно использованы в процессе археологических исследований.

До настоящего времени на первый план ставится задача охраны археологического наследия, а использование его низводится в основном до узкой исследовательской задачи [1-4]. Сегодня, в условиях становления электронных средств коммуникации и информации можно реально приступить к реализации задачи по обеспечению широкого доступа к археологическому наследию. Количественный объем археологической информации стремительно увеличивается и это приводит к невозможности его полной обработки традиционными способами. В этой связи возникает потребность в применении новой технологии хранения и обработки археологической информации, неразрывно связанной с использованием компьютеров и электронных

информационных систем [5-8]. Интерпретация и анализ археологического материала невозможны без его пространственной привязки. Специализированного археологического программного обеспечения для таких целей пока не известно. Актуальность разработки специального программного комплекса для археологического сообщества обусловлена, в первую очередь, необходимостью унификации описания археологических памятников и возможностью автоматического вывода объектов на цифровую карту в геоинформационные системы (ГИС) [9-12].

Перевод картографической информации в цифровую форму и получение так называемых электронных карт позволило на их базе интегрировать различные уровни информации о пространственно распределенных данных в виде географических ГИС [13]. Географические информационные системы стали активно использоваться для решения разнообразных исследовательских задач в археологии и по мере проведения новых раскопок и накопления новых данных объем археологической информации быстро увеличивается, что приводит к невозможности его полной обработки традиционными способами. На основе предыдущих исследований [14-20] появилась возможность разработки и создания археологической информационной системы по регистрации, учету и анализу памятников археологии с использованием цифровых карт и ГИС это направление было названо археологической информационной системой АИС (геоархеологической информационной системы ГАИС, ГИС-археология).

В ходе поиска оптимального программного обеспечения был проведен анализ ряда программ такого типа как :

- Универсальные ГИС ;
- Специализированные ГИС;
- ГИС-вьюеры;
- САПР;
- ГИС для КПК.

Было выбрано 5 наиболее приближенных к требуемым задачам. Такие как:

- АИС Археограф;
- GIS Office;
- MapInfo Professional;
- PC ARC/INFO;
- Universal GIS.
- Критериями выбора программ были доступность, стоимость, обновления.



В последующем произвелись сравнения выбранных систем с требованиями, выдвигаемых к необходимой системе. Результат сравнения указаны в таблице 1.

Таблица 1. Анализ систем с учетом требований

Требования \ Системы	АИС Археогра ф	GIS Offic e	MapInfo Profession al	PC ARC/INF O	Univers al GIS
Защищенность от постороннего доступа	-	-	-	-	-
Наличие встроенного помощника	+	+	+	-	-
Удобный пользовательский интерфейс	+	+	+	+	+
Обновляемая база данных	+	+	+	+	+
Совместимость с законодательной базой РФ	-	-	-	-	-
Поисковая система	+	+	+	-	-
Распечатка учетной карточки и паспорта с данных находящихся в БД программы	+	+	-	-	-

Наиболее важными требованиями к системе являются:

- Совместимость с законодательной базой РФ
- Распечатка учетной карточки и паспорта с данных находящихся в БД программы
- Поисковая система

В результате сравнений требований к системе и функций программ наиболее подходящей является «АИС Археограф», а наименее подходящие- это «PC ARC/INFO», «Universal GIS».

#### Список литературы:

1. Дядичев В. В., Колесников А. В. Технические и программные средства современного офиса: уч. пос. – Луганск: Изд-во ВНУ им. В.Даля 2005. – 242 с.
2. Дядичев В. В. Интегрированные компьютерные системы: уч. пос. / В. В. Дядичев. – Луганск: Изд-во ВНУ им. В. Даля, 2008. – 256 с.

3. Дядичев В. В., Колесников А. В. Компьютерная техника. Часть I. Пользователь ПК: учебное пособие / В. В. Дядичев, А. В. Колесников. – Луганск: Изд-во ВНУ им.В.Даля, 2003 – 236 с.
4. Исследование и усовершенствование автоматизированной системы электронного документооборота распределенного торгового предприятия // Колесников А. В., Демина М. С.: Луганск, НИПКИ “Искра”. – Луганск, 2008 – 11 с.: Библиогр.: 8 наим. – Укр. – Деп. в ГНТИ Украины, от 12.05.08 г. № 48-Ук-2008.
5. Исследование и оптимизация производительности баз данных // Колесников А. В., Позднякова В. К.: Луганск, НИПКИ “Искра”. – Луганск, 2008 – 11 с.: Библиогр.: 8 наим. – Укр. – Деп. в ГНТИ Украины, от 12.05.08 г. № 47-Ук-2008.
6. Дядичев В. В., Погорелов О. О. Дискретная математика и теория вероятностей: учебное пособие / В. В. Дядичев., О. О. Погорелов. – Луганск: Изд-во ВНУ им. В. Даля, 2009. – 247 с.
7. Исследование и разработка системы автоматизированной системы учета архитектурных памятков за счет использования WEB- технологий // Колесников А. В., Сидоренко П. О.: Луганск, НИПКИ “Искра”. – Луганск, 2008 – 10 с.: ил. – Библиогр.: 8 наим. – Укр. – Деп. в ГНТИ Украины, от 12.05.08 г. № 50-Ук-2008
8. Дядичев В. В., Локотош Б. М., Колесников А. В. Теория информации: учебное пособие. – Луганск: Изд-во ВНУ им. В.Даля. – 2009. – 252 с.
9. Дядичев В. В., Крышталь Н. И., Колесников А. В., Рыбцев И. В. Моделирование внедрения инновационных технологий в региональную систему образования: монография – Луганск: изд-во ВНУ им. В.Даля, 2011. – 250 с.
10. Колесников А. В., Рыбцев И. В. Модель улучшения качества системы образования высших учебных заведений региона // Тезисы доклада на конференции «Качество образования в инновационной экономике» (г. Алушта, 06-07 сентября 2013 г.). – Симферополь: Изд-во «ТНУ им. В. И. Вернадского», 2013 – с. 84-87.
11. Дядичев В. В., Жуковский А. В., Сафронов К. Н. Компьютерные телекоммуникации и сети ЭВМ: учебное пособие. – Луганск: Изд-во ВНУ им. В. Даля, 2006 – 208 с.
12. Дядичев В. В., Жуковский А. В. Интернет-телефония и системы мобильных телекоммуникаций: учебное пособие / В. В. Дядичев, А. В. Жуковский. – Луганск: Изд-во ВНУ им. В. Даля, 2006 – 500 с.

13. Ожиганова М. И., Колесников А. В., Колодяжная А. Ю. Повышение уровня информационной защищенности корпоративной компьютерной сети за счет разработанных модулей сканирования сетевых ресурсов / М. И. Ожиганова, А. В. Колесников, А. Ю. Колодяжная // Перспективы развития информационных технологий: сборник материалов XXIV Международной научно-практической конференции (г. Новосибирск, 26 мая 2015 г.). – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2015. – с. 183-190.
14. Ожиганова М. И., Колесников А. В., Колодяжная А. Ю. Повышение защищенности от несанкционированного доступа компьютерной сети // Новая наука: опыт, традиции, инновации: сборник статей Международной научно-практической конференции (г. Стерлитамак, 24 июня 2015 г.). – Стерлитамак: РИЦ АМИ, 2015. – с. 76-78.
15. Колесников А. В., Деревянко С. А., Ромашка Е. В. Применение «облачных» вычислений в программах стационарного и дистанционного обучения // Вестник Восточнoукраинского национального университета имени Владимира Даля. – 2011. – № 3 (157). – с. 143-147.
16. Valery Dyadychev, Anatoliy Zhukovskiy, Aleksandr Dyadychev. Analysis of construction principles of distance learning system instrumental environment / ТЕКА. Commission of motorization and poer industry in agriculture. – Lublin, Poland. – 2011. – Vol. XI A. – P. 63 – 68.
17. Ващенко В. Ю., Дядичев А. В. Анализ систем управления обучением и контентом и их внедрение в учебный процесс // Вестник ЛНУ имени Тараса Шевченко. – 2011. – №12 (223). – Часть 2.
18. Дядичев В. В., Терещенко Т. М., Дядичев А. В. Использование информационно-коммуникационных технологий в учебном процессе / В. В. Дядичев. Т. М. Терещенко, А. В. Дядичев // Материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Компьютерные науки для информационного общества» (22-23 декабря 2010 г.). – Луганск: Изд-во «Ноулидж», 2010. – С. 263-264.
19. Жуковский А. В., Дядичев А. В. Технологии построения дистанционно-образовательных компьютерных систем / А. В. Жуковский, А. В. Дядичев // XVI научно-практическая конференция "Университет и регион: проблемы современного образования" (27-28 октября 2010 г.). – Луганск: Изд-во ВНУ им. В. Даля, 2010.
20. Терещенко Т. М., Гапонов А. В., Дядичев А. В. Современные технологии беспроводной связи в учебном процессе // XVI научно-

практическая конференция "Университет и регион: проблемы современного образования" (27-28 октября 2010 г.). – Луганск: Изд-во ВНУ им. В. Даля, 2010.

**О. И. Ильницкая**

*ст. преподаватель кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

**Г. П. Хоменко**

*к. филос. н., доцент кафедры социологии и социальной философии  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА ЛИЧНОСТИ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

Современный период развития общества характеризуется кардинальными изменениями в сфере взаимодействия человека и информации. Впервые за всю историю человечества информация и знания заняли доминирующую позицию по отношению к таким важнейшим категориям, как материя и энергия. Тем самым был ознаменован переход от индустриальной к информационной цивилизации, в условиях которой особую актуальность приобретает формирование информационной культуры личности, перед которой открываются широкие перспективы эффективного использования накопленных человечеством информационных ресурсов.

В настоящее время в литературе не существует единого и общепризнанного определения термина «информационная культура». Доктор педагогических наук, профессор МГУКИ Ю. С. Зубов утверждает, что «информационная культура – это систематизированная совокупность знаний, умений, навыков, обеспечивающая оптимальное осуществление индивидуальной информационной деятельности, направленной на удовлетворение как профессиональных, так и непрофессиональных потребностей» [1]. Е. А. Медведева отмечает, что «информационная культура – это уровень знаний, позволяющий человеку свободно ориентироваться в информационном пространстве, участвовать в его формировании и способствовать информационному взаимодействию» [2]. По определению одного из ведущих отечественных специалистов в области информатизации Э. П. Семенюка, информационная культура – это «информационная компонента человеческой культуры в целом, объективно характеризующая уровень всех

существующих в обществе информационных процессов и существующих информационных отношений» [3].

Информационная культура личности – одна из составляющих общей культуры человека, совокупность информационного мировоззрения и системы знаний и умений, обеспечивающих целенаправленную самостоятельную деятельность по оптимальному удовлетворению индивидуальных информационных потребностей с использованием как традиционных, так и новых информационных технологий. Выделяют следующие критерии информационной культуры личности: умение адекватно формулировать свою потребность в информации; эффективно осуществлять поиск нужной информации во всей совокупности информационных ресурсов; перерабатывать информацию и создавать качественно новую; вести индивидуальные информационно-поисковые системы; адекватно отбирать и оценивать информацию; способность к информационному общению и компьютерную грамотность. Все вышеперечисленное должно базироваться на осознании роли информации в обществе, знании законов информационной среды и понимании своего места в ней, владении новыми информационными технологиями. Очевидно, что выполнение этих требований невозможно без образования, учитывающего изменения, связанные с растущим объемом информации, развитием технологий доступа к ней и преобразованием всей окружающей человека среды.

Уровень информационной культуры ощутимо влияет на успешность жизнедеятельности личности и расширяет свободу действий человека. В настоящее время умение находить и использовать информацию влияют на социальный статус не в меньшей степени, чем полученное образование, экономическое и социальное положение семьи и другие социальные факторы. Поэтому, развитие информационного общества неразрывно связано с возрастанием потребности в постоянном повышении квалификации, обновлении знаний, освоении новых видов деятельности, что приведет к качественно новой инновационной парадигме образования, ориентированной на постоянно развивающуюся личность.

Становление информационного общества выдвигает на первый план формирование творческой, креативной личности, способной принимать решения на основе противоречивых, разнородных данных в условиях динамично меняющихся обстоятельств. В этих условиях целью образования становится не подготовка человека к будущей деятельности за счет накопления впрок как можно большего объема готовых, систематизированных, изначально истинных (в силу авторитета науки) знаний, а развитие личности, обучение способам

приобретения существующих и порождения новых знаний. Если сущность старой парадигмы образования выражалась в лозунге «Образование – на всю жизнь», то новая образовательная парадигма – это своего рода стратегия образования для будущего, лозунг которой – «Образование в течение всей жизни» или непрерывного образования. Реализация идеи непрерывного образования направлена на преодоление основного противоречия современной системы образования – противоречия между стремительными темпами роста знаний в современном мире и ограниченными возможностями их усвоения человеком в период обучения. Это противоречие заставляет образовательные учреждения, прежде всего, формировать умение учиться, добывать информацию, извлекать из нее необходимые знания. Очень важно подчеркнуть, что в новой парадигме образования значительное место занимает «информационная составляющая». Реализация новой парадигмы образования невозможна без знания о свойствах информации и информационных ресурсах, закономерностях их распространения и способах доступа к ним. Информационная компетентность специалистов предполагает их способность не только ориентироваться в новом информационном пространстве, но и умение эффективно использовать средства информатизации и новые информационные технологии для решения практических задач в своей профессиональной деятельности. Потребность общества в квалифицированных специалистах, владеющих арсеналом средств и методов информатики, способных к постоянному повышению личных профессиональных качеств путем изучения и применения новых знаний, превращается в ведущий фактор образовательной политики государства.

Таким образом, главная задача системы образования сегодня – создать пространство для развития информационной культуры личности, которая обеспечивает необходимую социальную адаптацию к изменениям в обществе и гарантирует достойное место в информационной среде.

### **Список литературы:**

1. Зубов Ю. С. Новое знание о проблеме взаимосвязи информационной культуры и информационного мировоззрения / Ю. С. Зубов // Проблемы информационной культуры: сб. статей. – М., 1996. – С. 43
2. Медведева Е. А. Основы информационной культуры / Е.А. Медведева // Социс. – 1994. – №11. – С.59
3. Семенюк Э. П. Информационная культура общества и прогресс информатики // НТИ. Сер.1. – 1994. – № 1. – С. 4.

**Е. Б. Ильянович**

*к. филос. н., доцент кафедры философии и социальных наук  
Института филологии, истории и искусств  
Гуманитарно-педагогической академии  
ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»*

**Е. И. Плоцкий**

*аспирант кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КЛЮЧЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО КУЛЬТУРНОГО ТРЕНДА**

С момента своего формирования культура постмодерна является объектом пристального внимания и дискуссий представителей различных областей социально-гуманитарного знания – философии, культурологии, социологии, искусствоведения, филологии, истории. Среди наиболее известных зарубежных постмодернистских мыслителей, развивавших данное направление в философии, эстетике, искусстве и культуре – в целом, отечественная исследовательница Н. Маньковская выделяет Ж. Бодрийяра, Дж. Ваттимо, Х. Кюнга, Д. Кампера, Д. Барта, В. Джеймса, Ф. Джеймсона, Ч. Дженкса, Р. Рорти, А. Хайсена, И. Хассана, А. Крокера, Д. Кука, М. Роза и других.

Посредством современного постнеклассического методологического инструментария и категориального аппарата в постмодернизме репрезентируется актуальная проблематика общественного развития последних десятилетий через призму всех сфер жизни социума и социальных практик, даётся критический анализ предшествующего стиля мышления и культурной модели, обосновывается и предлагается альтернативный взгляд на привычную реальность жизни и культуры. Отражая очередной социокультурный кризис, переходный этап в социальном развитии – эпоху постиндустриального перехода информационного общества, постмодернизм выработал собственные принципы рефлексии, специфические инструменты преодоления наследия и достижений классического рационализма, квинтэссенцией которого явился проект модерна. Эпоха постмодерна задала принципиально *новый тренд*, который мы понимаем в качестве сложного взаимодействия специфических тенденций главных



показателей социокультурной динамики – от парадигмы, мировоззренческих и идеологических установок – до социально-экономических укладов и культурной модели, конституирующей как глубинные трансформации жанров и стилей различных сфер искусства, так и содержание, и форму общекультурных практик – в целом.

Один из популярных теоретиков постмодернизма Ихаб Хассан, через призму анализа и сравнения литературы и искусства эпохи модерна и постмодерна, выделил такие существенные признаки постмодернизма, связанные с глубинной трансформацией культуры и стиля мышления, как:

- опора на принципы дадаизма (разочарованность и отрицание признанных традиций и канонов, иррациональность, циничность, бессистемность, мозаичность и коллажность форм);
- разрушение иерархий, в т. ч. смысловых и ценностных;
- незамкнутость, открытость как свойство антиформы;
- исчерпанность слова (против логоса модерна) и связанная с ним имманентность и неопределённость дискурса, (от слова – к молчанию);
- принцип децентрализации (рассредоточение) и плюрализма, отсутствие целостности, разорванность смысловых структур и дискурсов;
- незавершённость, процессуальность;
- антинарративность, интертекстуальность, метонимия;
- синтагматичность и комбинаторность;
- антитетичность и деконструктивность;
- ризоматичность и поверхностность;
- полиморфность и андрогинность;
- ироничность и имманентность;
- игра и случайность, анархия;
- шизофрения и мутация [1, с. 6].

Важно отметить, что в работе «Toward a Concept of Postmodernism» (From The Postmodern Turn, 1987) автор подчёркивает, что постмодерн и модерн не отделены друг от друга Железным занавесом или Великой Китайской стеной (перевод – Е. Ильянович); эти явления взаимодополняемы как бинарные оппозиции и исторически преемственны [1, с. 3].

Общеизвестно, что перечисленные нами вслед за И. Хассаном признаки постмодернизма можно встретить в работах Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, Ж. Деррида, Р. Барта, Ж. Делёза, Ж. Бодрийяра и других, однако, его заслуга в том, что он провёл их систематизацию и классификацию, что значительно облегчает исследовательскую работу, особенно если она затрагивает различные сферы культуры, а тем более – общекультурный контекст.

Даже беглый анализ творчества постмодернистов, охватившего не только теоретическую область «наук о человеке», но и разнообразные культурные практики – архитектуру, живопись, литературу, скульптуру, кинематограф, позволяет выявить *ключевые доминанты постмодернистского проекта*:

❖ *парадигмальные:*

- трансформация стиля мышления: от рационализма – к иррационализму, от логики – к риторике, от смысла – к абсурду, от объяснения – к интерпретации, от истины – к плюрализму мнений; антинарративность, критика объективного знания, децентрация как отказ от метафизического смыслового центра (Ф. Лиотар, Ж. Деррида);
- трактовка мира как текста, истории – как нарратива, языка – как подлинной реальности; (Ж. Деррида, Р. Барт, Ж. Лакан, П. Рикёр, М. Фуко); утверждение о том, что реальность – лишь симуляция действительности (Ж. Бодрийяр);
- установка, согласно которой свобода творчества достижима в такой форме социальных практик, как «письмо», не имеющее автора (тезис Р. Барта о «смерти автора», субъективность которого биологически и социально детерминирована, а письмо предопределено лишь «жизнью тела»); понимание автора как избыточной, насильственной функции (концепт М. Фуко «Смерть субъекта»);
- понимание культуры как знаковой системы, способной отразить реальность такой, какая она есть только в языке (тексте) и посредством языка (текста) (Р. Барт, Ф. Гваттари, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ж. Лакан, Ю. Кристева, М. Фуко, У. Эко);
- ирония и пародия (пастиш), игра, аллегория рассматриваются в качестве важнейших методологических установок как для мыслительной культуры – в целом, так и для различных жанров и видов искусства;
- формирование специфического видения мира – как децентрированного, дискретного, неупорядоченного, бессистемного, лишённого причинно-следственных связей, ценностных ориентиров и смыслов, представляющего сознанию в качестве неупорядоченных фрагментов (выражается популярным постмодернистским термином – постмодернистская чувствительность (Ж.-Ф. Лиотар);

❖ *мировоззренчески-аксиологические:*

- разочарование в принципах просвещенческого гуманизма (идеях прогресса, истины, социального порядка; скепсис в существовании общих принципов и объективных законов, недоверие человеческому разуму как таковому);

- мировоззренческая неопределенность, незавершенность и неоднозначность любой культурной модели, отказ от иерархии ценностей и смыслов – ценностный релятивизм, прагматизм, толерантность (Ж. Делёз, Ф. Гваттари);
- символизация, театрализация, художественное опосредование социальной реальности и её сфер, в результате чего общество предстаёт как социальный перформанс, маскарад, а важнейшей чертой востребованности культурных практик является зрелищность (Ги Дебор [2, с. 25], С. Мелроуз [3], Ф. Джеймисон, Ж. Делез, Ж. Деррида);
- в динамике постиндустриального общества доминирующей идеологией становится консьюмеризм, основанный на теории общества изобилия Дж. К. Гэлбрейта, а ключевыми ценностями – ценности культуры повседневности, в связи с чем искусство переориентируется на обыденные вкусы;
- область культуры расширяется, включая в себя потребление, реализацию всевозможных услуг, сферу досуга и медиа; культура становится продуктом, товаром, приобретает массовый характер, отражая и удовлетворяя интересы потребительского общества;
- расширение представления о культуре, которая теперь мыслится не только в качестве материального и духовного производства смыслов, норм, ценностей и артефактов, но и в качестве символического производства (П. Бурдье), реализуемого в художественных (фольклор, мифология, произведения различных видов искусства, от изобразительного – до танцевального и т.п.) и нехудожественных формах (философские, научные, религиозные тексты и др.);
- использование готовых форм в искусстве: «Цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность, так как оно с большей или меньшей степенью игрового начала или кича заимствует все формы близкого или далекого прошлого, и даже формы сугубо современные» (Ж. Бодрийяр) [4, с. 1]; для постмодерна всякая форма, в первую очередь, – лишь источник стройматериала (В. Брайнин-Пассек) [5, с. 7].

Вслед за Ю. Хабермасом и Д. Беллом постмодернизм можно трактовать как культурный итог эпохи посткапитализма, символа постиндустриального общества, один из важнейших признаков глубинных трансформаций социума. Безусловно, эти трансформации коснулись большинства сфер общественной жизни – искусства (эстетизация, эклектизм, распад и заимствование форм), морали (этический и ценностный релятивизм, нравственная амбивалентность

личности), науки и философии (иррационализм, методологический анархизм, отрицание объективной истины), культуры (разрушение личностного начала, омассовление, коммерциализация, «мозаичный мультикультурализм»), политики (конформизм, двойные стандарты), социальной сферы (стандартизация форм жизни, технологизация и виртуализация социальных взаимодействий) и т.д.

Сложно не согласиться с Ф. Джемисоном, который утверждал, что культура постмодерна являет собой отражение новых социальных форм и экономического уклада – общества потребления, театрализованной политики и медиа. [6, с. 68]. Мыслитель замечает, что более полувека назад звучали голоса о том, что вскоре доминирующим видом искусства станет кинематограф как простейшая форма медиа. Сегодня стало очевидным, что под воздействием процессов технологизации и коммерциализации постиндустриальной эпохи в культуре постмодерна традиционные формы производства (духовного и материального) уступают образно-символическому конструированию, а сама она всё больше ориентируется на трансляцию результатов этого опыта преимущественно визуальными средствами – при помощи технологий масс-медиа с преимущественной целью эффективного функционирования на рынке услуг массового общества потребления.

### **Список литературы:**

1. Ihab Hassan. Toward a Concept of Postmodernism (From The Postmodern Turn, 1987) [Электронный ресурс] / Hassan Ihab // Georgetown University. – URL: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>
2. Дебор Г.-Э. Общество спектакля / Г.-Э. Дебор ; пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
3. Melrose S. A Semiotics of the Dramatic text / S. Melrose. – L.: Palgrave Macmillan, 1994. – 338 p.
4. Бодрийяр Ж. Эстетика утраты иллюзий / Ж. Бодрийяр. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=106758>
5. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике / В. О. Брайнин-Пассек // Новый мир искусства. – № 5 (28). – 2002. – С. 7-9.
6. Jameson F. Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism // Fredric Jameson. – London, New York: Verso, 2009. – 436 p.

**А. В. Ишин**

*д. ист. н., профессор кафедры истории России  
Таврической академии ФГАОУ ВО  
«Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **О СТРАТЕГИЧЕСКОЙ РОЛИ СОВЕТСКОЙ ВОЕННОЙ АВИАЦИИ В НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

II Мировая война, и, в особенности, ее главный определяющий этап – Великая Отечественная война (1941-1945) ознаменовали собой принципиально новую эпоху в развитии и использовании военной техники. Характерной особенностью этой эпохи была, в частности, неизмеримо возросшая, по сравнению с I Мировой войной, стратегическая роль военной авиации. Возросшее значение авиации обуславливалось не только существенно повысившимися скоростью, огневой мощностью, дальностью полета и другими летно-техническими характеристиками боевых машин, но и самим развитием военной стратегии, которая была уже просто немыслима без использования авиации в любых более-менее крупных военных операциях. В годы II Мировой авиация оказывала существенное (а иногда и решающее) воздействие на исход сражений и целых кампаний.

В этом отношении представляется полезным сфокусировать внимание на некоторых принципиальных особенностях стратегии советского командования в отношении использования военной авиации. Анализ обширного круга источников и литературы убеждают нас в том, что, **во-первых**, руководство СССР исходило из понимания неизбежности грядущей «большой войны» и высокой вероятности столкновения Советского государства с геоэкономическим потенциалом не одной, отдельно взятой, страны, а Европейского континента в целом (что собственно, и случилось в реальности). Отсюда в самолетостроении широко укоренился принцип разработки моделей смешанной, или же вообще цельнодеревянной конструкции (это относилось не только к ближним бомбардировщикам, но и к истребителям). Относительная дешевизна постройки и потенциальная способность к массовому быстрому воспроизводству позволила советским ВВС быстро восстановить свой потенциал после сокрушительных внезапных ударов люфтваффе в июне 1941 года и уже к 1943 году обозначить коренной перелом в воздушных сражениях.

**Во-вторых**, осуществление военно-воздушных операций рассматривалось в неразрывной связи с необходимостью обеспечения стратегических операций сухопутных сил. Отсюда вполне закономерно, что лучший советский самолет «поля боя» – легендарный бронированный штурмовик ИЛ-2 (хотя деревянные элементы в его конструкции тоже присутствовали) стал самым массовым самолетом в мировой авиации.

**В-третьих**, изначально стратегия воздушной войны рассматривалась советским командованием как оборонительная. Отсюда приоритет в численности производства отдавался истребительной авиации. Примечательно, что перед войной был запущен в массовое производство высотный истребитель-перехватчик МИГ-3, аналогов которому тогда не было в авиации западных держав. Именно МИГ-3 суждено было стать первой машиной, которая испытывалась в натуральную величину в новых аэродинамических трубах ЦАГИ, что, несомненно, свидетельствует о масштабном значении, которое придавало руководство СССР этому проекту. МИГ-3 активно использовался в 1941-1943 гг. под Москвой, в Крыму, а также на Брянщине, Кубани и в Молдавии. Всего произведено 3272 экземпляра этого истребителя, обладавшего исключительной ремонтпригодностью. Уступая немецким истребителям на ключевых высотах Восточного фронта – малых и средних, он проявил себя как прекрасный высотный перехватчик, твердо вставший на пути тяжелой авиации Геринга. Для сравнения: командование вооруженных сил фашистской Германии перед началом Второй мировой вообще не планировало создавать аналогичный истребитель, он появляется там только в самом конце войны, когда нужно было защищать рейх от бомбардировочных воздушных армий союзников.

**В-четвертых**, в советских ВВС никогда не было культа «летчика-аса», как в фашистской Германии, приоритет отдавался коллективным согласованным действиям, а главным критерием эффективности считалось успешное развитие сухопутных операций, надежность их прикрытия с воздуха.

Перечисленные концептуальные особенности во многом позволили нашей стране выстоять в самое трудное время Великой Отечественной войны – в период оборонительных сражений 1941-1942 годов, и уже в 1943 году перейти к планомерному освобождению захваченных территорий от немецко-фашистских захватчиков.

**В. А. Ишина**

*учитель начальных классов МБОУ  
«Гимназия № 11 им. К. А. Тренёва  
муниципального образования городской округ  
Симферополь, Республики Крым*

## **ФЕНОМЕН ПЕЩНОГО ДЕЙСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Истоки отечественной драматургии в настоящее время являются одним из наиболее актуальных вопросов современной гуманитарной науки, и, прежде всего, культурологии. Согласно устоявшейся концепции, истоки эти следует искать в народном творчестве, в сфере церковно-школьного театра, в экстраполяциях западно-европейского сценического искусства.

Не отрицая значения ни одного из выше упомянутых факторов, отметим весомый вклад в развитие ранней русской драматургии церковных богослужебных обрядов, именуемых действиями и широко распространенных в XVI-XVII столетиях.

В число наиболее ярких обрядовых форм входило предрождественское Пещное действие, наглядно воссоздающее ветхозаветное повествование о чудесном спасении из пламени трех отроков – Анании, Азарии и Мисаила, отклавшихся поклониться языческому истукану и вверженных по повелению вавилонского царя Навуходоносора в раскаленную печь.

Пещное действие представляло собой оригинальную инсценировку давнего библейского события, как бы перенесенного на русскую почву, осмысленного как подвиг русской духовности. Несомненно, это действие можно классифицировать как церковную драму, которую отличали динамика, насыщенность символикой, многоголосьем, стройность композиции, в границах которой соблюдался незыблемый порядок чередования благословений архиерея, фабульных сцен, пения клира и ярких диалогов участников.

Сравнительный анализ нескольких редакций Пещного действия убеждает нас в том, что содержание этой уникальной литургической драмы является созданием русской культуры. Как справедливо отмечал в этой связи исследователь Н.Ф. Красносельцев, «язык и фразеология обличают русского самостоятельного излагателя, а не переводчика». Местом возникновения и первоначальной художественной эволюции обряда являлся Великий Новгород, где бы обнаружен его наиболее ранний список. Итоговой в эволюции богослужебной драмы является редакция XVII века. Включение в эту редакцию бытовых жанровых

диалогов, исполнявшихся не на церковно-славянском, а на разговорном русском языке, фольклорных компонентов объективно свидетельствует о постепенном накоплении в обрядовой церковной практике многоаспектного опыта: сочинительского, постановочного, исполнительского. Широкому распространению этого уникального драматургического опыта способствовало заимствование Пещного действия иными церковными кафедральными центрами: Москвой, Вологдой, Рязанью, Ростовом и другими.

Не будет преувеличением отметить, что Пещное действие, ушедшее в прошлое с наступлением Петровской эпохи, во многом подготовило развитие в культурном пространстве России настоящей драмы религиозного содержания, высокие образцы которой нам оставили Димитрий Ростовский, Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович.



**Е. Г. Кокорина**

*к.культ., доцент кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## ***РОЛЬ ЭСКАПИЗМА В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА КРЫМА***

В системе русской культуры Крым предстаёт как особое пространство, отмеченное творческой атмосферой, и – что также немаловажно – выполняющее рекреационную функцию. Особенности местного климата, разнообразные ландшафты, богатейшая история, в которую вписаны различные народы, – всё это влияет на специфику данного региона.

В этой работе мы рассматриваем феномен эскапизма в контексте изучения явления творческого пространства, которое на данном этапе исследования трактуется нами как объективная реальность, понимаемая как система, осложнённая личностью и включённая в процесс творческой деятельности. Системность творческого пространства обусловлена именно тем, что одна личность создаёт, а другие дополняют, развивают и транслируют, и всё это происходит под влиянием многих внешних факторов.

Художник – вне зависимости от сферы реализации своего потенциала – существует сразу на нескольких уровнях своего пространства жизни и творчества, что и формирует сложную структуру творческого пространства.

Наша работа ориентирована, в первую очередь, на рассмотрение этого явления в рамках крымской культуры. Вероятно, формирование современного состояния творческого пространства Крыма следует рассматривать ретроспективно в рамках именно русской культуры. С момента присоединения Крыма к Российской империи данный регион помимо своей стратегической важности приобрёл ещё и новую значимость в творческой жизни России. Города и посёлки Крыма вошли в систему творческого пространства российского мира искусства, принимая писателей, музыкантов, художников с материка.

И в определённых случаях мы можем говорить о некотором «побеге», пунктом назначения которого и становится Крым. Этот побег представляется явлением многоаспектным, но в рамках данной работы мы рассматриваем его как проявление эскапизма как ухода от реальности, когда он понимается как «любые действия индивида, предпринимаемые им с целью избежать взаимодействия с жестокой, неприемлемой для него реальностью или, точнее, от того, какой он её представляет сам» [7].

Ещё в последние десятилетия XIX в. мы видим обращение к образам далёких стран, других культур, что нашло воплощение в творчестве разных художников. Именно в это время в Крыму с новым витком развития усадебной архитектуры стали появляться удивительные архитектурные сооружения, внешний вид которых однозначно свидетельствуют о тенденциях эскапизма. Мы можем найти такие примеры в крымском модерне, который, проявляя интерес к экзотическим странам, творчески перерабатывал, например, традиции восточной архитектуры (не местной крымскотатарской, а далёкой и сказочной) или обращался к опыту европейской архитектуры, созданной в системе традиций романтизма. В крымской архитектуре этого времени находит воплощение синтез различных национальных традиций: «В стиле так называемого северного модерна была возведена вилла «Ксения» в Симеизе, дворец «Дюльбер» в Мисхоре – в мавританском стиле» [5, с. 40]. Новые дачи, виллы и дворцы в Крыму приглашают нас в путешествие по волшебным краям, предлагая отвлечься и отдохнуть от ежедневной рутины.

Преобразившийся крымский край с неизменно прекрасной природой стал ещё более привлекательным для творческой интеллигенции.

Рубеж XIX-XX вв. как яркий переходный период в культуре характеризовался сложными социальными процессами, переломными событиями, которые в значительной мере изменяли существовавший ранее порядок. Среди сущностных черт переходных периодов выделяются «отказ от устоявшихся традиций, характерных для предшествующего стабильного периода; представление о мировом порядке как подвижном и противоречивом; шаткость мировоззренческих позиций; пересмотр общезначимых ценностей; высокая амплитуда социально-психологических колебаний; поиск новых путей решения проблем; преимущественно свободная активность личности; повышенный интерес к другим культурам» [3, с. 159-160]. Характерной особенностью культуры того переходного времени стали попытки людей как раз «убежать» – строго по определению эскапизма – «предпринимаемые с целью избежать взаимодействия с жестокой неприемлемой реальностью» [7].

С того времени Крым в огромной империи становится тем провинциальным краем у моря, который представлялся тихой гаванью, местом, куда можно было уехать от повседневных забот, где можно было отдыхать и вдохновляться. Ярчайшим примером является дом М. Волошина в Коктебеле. Это творческое пространство сыграло важную роль в жизни многих представителей русского искусства. Оно стало даже убежищем во время гражданской войны, где они вели бурную творческую жизнь, которую не всегда мы встретим даже в условиях стабильного периода развития культуры.

Немаловажна роль крымского климата, мы знаем примеры, когда сюда «бежали» по указанию врачей. По этой причине появляется дача А. Чехова в Гурзуфе, которая становится одним из важных культурных центров того времени.

Уже в советское время развитие курортно-санаторной сферы в Крыму, что мы тоже можем рассматривать как фактор формирования творческого пространства, знаменуется возникновением Домов творчества: «В СССР эти учреждения предоставляли возможность деятелям искусства отдыхать и работать на природе, встречаться с интересными людьми и получать уникальный творческий опыт» [4, с. 152]. Одним из известнейших советских Домов творчества стала бывшая дача «Саламбо» К. Коровина, которая стала Домом творчества для художников.

Именно советские Дома творчества, а также стихийные пленэры, когда в Крым ехали «дикарями», чтобы опять-таки «сбежать» от рутины большого города, во многом обусловили развитие местного творческого пространства. Мы называем их «дикими» благодаря ассоциации с устоявшимся понятием «дикий отдых», когда люди сами планируют свой отпуск, не прибегая к помощи посредников, турфирм, пансионатов и т. д. «Дикари» отказываются на время от удобств цивилизации ради единения с природой» [2, с. 161].

Этот неформальный аспект формирования творческого пространства Крыма можно проиллюстрировать яркой фразой, возникшей в среде субкультуры советских хиппи, которая говорит о том, что «дальше Крыма земли нет». Данное высказывание можно несколько неожиданно подкрепить тем, что оно иллюстрирует ещё один фактор привлекательности Крыма для побега от реальности – его полуостровное положение. Полу-остров, почти остров, «остров Крым» (ещё задолго до создания В. Аксёновым знаменитого романа) в крымскотатарских литературных источниках периода Крымского ханства назывался зелёным островом – «ешиль ада». Это не могло не отразиться на формировании менталитета крымчан: «Возможно, существуют определённые основания рассчитывать на то, что в будущем русскоязычное население Крыма будет описано как сообщество со специфическим субэтническим самосознанием» [6]. Географическая обособленность региона, его «отдельность» также привлекает тех, кто нуждается в смене обстановки для получения новых творческих импульсов.

Таким образом, с одной стороны, Крым, принимая у себя деятелей культуры, даёт им возможность и вдохновения, и отдыха от жизни в больших городах. С другой стороны, такие «побеги» – лёгкие формы проявления эскапизма – влияют на формирование творческого пространства Крыма, и с

каждым новым фактом искусства или событием культурной жизни это пространство достраивается и развивается.

### **Список литературы:**

1. Бродский И. Письма римскому другу. Из Марциала [Электронный ресурс] / Иосиф Бродский // Часть речи. Стихотворения 1972-1976. – URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/chastx.txt> (дата обращения 20.10.2015).
2. Кокорина Е. Г Неформальные и «дикие» пленэры в Крыму / Кокорина Е. Г., Якушкова А. С. // Культура народов Причерноморья – 2013. – № 258. – С. 160-162.
3. Кокорина Е. Г. Анализ переходных и кризисных периодов жизни общества и личности в различных областях гуманитарного знания / Е. Г. Кокорина // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 162. – С. 158-161.
4. Кокорина Е. Г. Пленэры и Дома творчества художников в СССР (на примере Дома творчества им. К. А. Коровина) / Кокорина Е. Г., Якушкова А. С. // Культура народов Причерноморья – 2013. – № 262. – С. 152-154.
5. Кокорина Е. Г. Усадьба XIX-XX веков как одно из формообразующих начал культурного ландшафта Крыма / Е. Г. Кокорина // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 210. – С. 39-42.
6. Мальгин А. Новое в самосознании этнических групп Крыма [Электронный ресурс] / Андрей Мальгин // Альманах «Остров Крым». – № 1. – Ч. 2. – URL: <http://ok.archipelag.ru/part2/novoe.htm> (дата обращения 20.10.2015).
7. От реальности уход [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь по психологии и педагогике. – URL: [http://psychology\\_pedagogy.academic.ru/11928/От\\_реальности\\_уход](http://psychology_pedagogy.academic.ru/11928/От_реальности_уход) (дата обращения 20.10.2015).

**Е. Р. Котляр**

*к. искусствовед., доцент кафедры*

*декоративного искусства*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ОБРЯДОВЫЕ ПРЕДМЕТЫ В ИУДЕЙСКОЙ СИНАГОГАЛЬНОЙ И ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТУРГИИ: ИСТОРИЯ И СЕМАНТИКА**

**Аннотация.** Обрядовые предметы в иудейской синагогальной и православной Литургии: история и семантика. В статье определяется значение термина «Литургия» в иудаизме и православии и проводится сравнительный анализ семантики и дизайна предметов, используемых в православной и иудейской литургической практике: синагогальных менор и хануккй и церковных семисвечников, иудейской Торы и православного Евангелия, иудейских бсамим и православных кадил, сосудов для вина и обрядовых блюд.

**Ключевые слова:** Литургия, храм, обряд, богослужение, синагога, православная церковь.

**Постановка проблемы.** В последние годы особый интерес вызывает изучение и реставрация памятников сакрального зодчества и связанных с ними богослужебных предметов, как важнейших атрибутов современной духовной жизни различных национальных общин. В этом контексте уникальна связь между культовой атрибутикой в еврейской и православной традициях, которая являет собой взаимодействие многовековых культур еврейского и славянских народов.

**Цель** данной публикации – проследить истоки и взаимовлияние иудейской и православной богослужебной традиции посредством сравнительного анализа культовых предметов, использующихся в литургической практике обеих конфессий.

**Основная часть исследования.** Применительно к иудейской и христианской православной богослужебной практике термин «Литургия» (греч.) – «общественная обязанность» получает свои особенности понимания, характерные для каждой из конфессий. В иудаизме и раннем христианстве, связанных общими истоками, под понятием литургии подразумевается состав и порядок всякого публичного богослужения, тогда как в православной догматике литургией впоследствии стало называться основополагающее храмовое богослужение, в ходе которого совершается обряд Евхаристии (Причащения).

Развитие древнеиудейской литургической практики связано с тремя периодами истории еврейского народа: библейской эпохой, длившейся от сооружения скинии Завета до возвращения евреев из вавилонского пленения (ок. 1300 – 500 гг. до н.э.), эпохой Второго храма и Талмуда, охватывавшей период более 1000 лет (ок. 538 г. до н.э. – 499 г. и.э.) и послеталмудической эпохой (с V в.).

Основой литургии на первом этапе ее развития являлся обряд жертвоприношения в храме, подробно описанный в Пятикнижии Моисеевом (Торе). Существует предположение о включении в ее состав кратких текстовых элементов, а также песнопений и музицирования. После вавилонского пленения и разрушения Первого Храма – культового центра в Иерусалиме – были уточнены детали храмовой литургии и разработаны правила внехрамового богослужения. Одним из основных компонентов литургии являлась «Тфилла» (евр.) – «молитва», которую составляли «бенедикции» – традиционные формулы благодарения и прославления Бога и антифонные восклицания – ответы, большая часть которых была заимствована из Псалмов и книги Хроник. К третьей исторической эпохе становления литургического канона относится предание об оформлении мужами Великого Собора (религиозно-законодательной институции, существовавшей в Иудее в период после вавилонского пленения) бенедикций, «тфиллот» (молитв) и «кдушшот» (освящений). Обогащению содержания богослужений способствовал также институт «маамадот» – собраний мирян, привлекавшихся как к участию в храмовой службе, так и к публичным богослужениям внутри своей общины и послужившим основой для литургического ритуала в дни общих постов «таанит цибур». Литургический канон, сложившийся в Эрец Исраэль, впоследствии составил основу ашкеназской ветви иудаизма, а литургия, пришедшая из Вавилонии, легла в основу сефардского направления [1].

В христианском православном каноне литургией называется наука о богослужениях христианской церкви в общей совокупности включенных в них действий, обрядов и форм, то есть значение термина соответствует его этимологии. Однако название «литургия» приобрело более узкий смысл, данным термином обозначается богослужение, в основе которого лежит центральная идея православного вероучения, отраженная в символическом обряде Евхаристии (Причащения). Основу обряда Евхаристии составляет евангельская притча о Тайной Вечере – трапезе Христа с учениками накануне распятия, его смыслом является искупление грехов посредством символического принятия верующими «бескровной жертвы» – тела и крови Христа в виде хлеба и вина. С ростом численности христиан обряд хлебопреломления был дополнен

«анафорами» – «возношениями», или благодарениями, ставшими впоследствии частью литургической традиции. К III в. почти каждой крупной христианской общиной были выработаны собственные независимые литургические каноны, общим для которых при внешнем разнообразии форм являлся основной смысл. В IV в. один из отцов церкви св. Василий Великий на основе канона, сложившегося на его родине, создал «последование», дошедшее до настоящего времени под названием «Литургии Василия Великого». Несколько позднее св. Иоанном Златоустом была произведена редакция сирийской анафоры и создана «Литургия Иоанна Златоуста», являющаяся наряду с литургией Василия Великого второй общеупотребительной формой в православной церкви. Изредка в настоящее время также служится литургия св. Иакова [2].

Порядок православной литургии состоит из нескольких фиксированных частей, берущих свое начало от первых поколений христиан. Так, первая подготовительная часть, именуемая «Проскомидией», символизирует древнюю «агапу» – братскую трапезу, предшествовавшую хлебопреломлению. В древней церкви пресвитеры, принимавшие «просфору» (греч.) «приношение» для агапы и литургии (хлеб и вино), молились за жертвователей и их близких, живых и умерших. Позднее название просфор получили небольшие круглые хлебы, из которых во время проскомидии вынимаются частицы в ознаменование памяти Иисуса Христа – «Агнца». Богородицы и святых, а также в молитвенное поминовение живых и усопших, в знак того, что все человечество является участником священной жертвы. Также во время проскомидии готовится вино, символизирующее кровь Христа, смешанное по ветхозаветному уставу с водой. Вступительная часть православной литургии – «литургия оглашенных» получила название от раннехристианского правила, согласно которому люди, объявившие («огласившие») о своем решении принять крещение, допускались только к вводной части литургии. Канон этой части литургии составляют «Великая Ектения» и «Малая Ектения» – благословения Бога, благодарственные псалмы – «антифоны», а также чтение главы из Евангелия – новозаветной части Библии, повествующей о земной жизни Христа. Третья, основная часть православной литургии – «Литургия Верных», в ходе которой поется «Символ веры» – молитва, содержащая основы – тезисы всего православного учения, а также совершается «Анафора» – обряд, символизирующий всеобщее примирение перед принятием Евхаристии. Завершает литургию освящение священнослужителем хлеба и вина и принятие прихожанами причастия [3].

Литургическая практика, как синагогальная, так и церковная, предполагает использование в ходе богослужения различных обрядовых

предметов. Если в период становления обрядовых форм предмет играл исключительно вспомогательную роль, то с формированием богослужебного канона он начал представлять самостоятельную символическую ценность, а также, в свою очередь, был наделен собственным каноном, касающимся назначения данного предмета, его дизайна, материала изготовления, условий хранения и т.д. Подобная трансформация предмета из одного качества (утилитарного) в другое (культовое) касается в большей степени православного ритуала, чем синагогального. Это связано с различием в статусах, присваиваемых синагоге и православной церкви. «Синагогой» (греч.) – «домом собрания» после разрушения Второго Храма принято называть помещение, служащее местом общественного отправления культа и центром религиозной жизни общины, но не считающееся собственно храмом, в отличие от православной церкви, называемой «домом Бога». Также данный аспект связан с идеей Троицы, являющейся основой христианского учения о Боге и предполагающей возможность сообщения святости тому или иному предмету через сошествие Святого Духа. С этим догматом связано и такое масштабное явление в православии, как иконопочитание.

Наиболее ранние из дошедших до нас предметов синагогальной утвари восточноевропейских еврейских местечек Украины относятся к XVIII в., так как синагоги первыми страдали во время частых войн и погромов, и более ранние вещи не дошли до настоящего времени. Одним из наиболее значимых синагогальных атрибутов иудейского культа и, пожалуй, центральным символом еврейского народа является менора [4], или семисвечник. Согласно Библии, описание меноры и предписание о ее изготовлении было дано Моисею Богом на горе Синай одновременно со священными заповедями. Согласно описанию Ветхого завета, в храме, построенном царем Соломоном, вдоль северной и южной стен стояло пять позолоченных менор. В буквальном переводе «менора» (евр.) – «светильник», однако понятие традиционно применяется по отношению синагогальному семисвечнику, все ветви которого развернуты в одной плоскости. При всем разнообразии менор, независимо от территории и периода их создания, все они имеют сходство с цветущим деревом, которое может быть символически уподоблено древу жизни – одному из центральных образов древней культуры всех народов земли. К меноре близки и трех-, четырех-, пятисвечные светильники, изготовлявшиеся как для храмовых, так и для бытовых нужд. Они составляют значительную часть репертуара еврейского декоративно – прикладного искусства. Особую разновидность составляют так называемые хануккальные меноры – девятиствольные светильники, стилистически мало отличающиеся от обычной меноры, но используемые в



строго определенные дни одного из наиболее важных праздников еврейского календаря – Ханукки. Хануккальные светильники или ханукки [5] являлись столь же обязательным элементом еврейского обихода, как и субботние подсвечники. Ввиду массовости их изготовления еврейские мастера на Украине оставили множество разновидностей хануккальных ламп от канделябров до многообразных по форме и орнаменту светильников, первоначально предназначенных для масла, и лишь затем приспособленных под свечи. Традиционная хануккия имеет в одном ряду восемь емкостей для масла или чашечек под свечи, количество которых определяется числом дней этого праздника, и одну свечу, называемую «шамаш» (евр.) – «служка», от которой зажигаются остальные свечи.

Семисвечник присутствует и в алтаре православного храма; его прообразом является вышеупомянутый ветхозаветный светильник из семи рожков в Библейской скинии, однако ему придается иное значение в соответствии с православным догматом. Семисвечник [6] знаменует семь таинств православной церкви: крещение, миропомазание, покаяние, причащение, елеосвящение, брак и священство, семь огней семисвечника соответствуют притчам о семи духах Божьих, семи церквях, семи печатях таинственной книги, семи трубах ангельских, семи громах, семи чашах Божьего гнева, содержащихся в библейской книге Откровения Иоанна Богослова. Также семисвечник, согласно трактовке православных богословов, наглядно демонстрирует число семь, лежащее в основе многих небесных и земных законов бытия: семь цветов радуги, семь периодов земной истории человечества и церкви, семь Вселенских соборов.

Главной синагогальной святыней, которой отводится особое место в синагоге, является Тора [7] – Пятикнижие Моисеево, называемое также после становления христианства Ветхим Заветом (в отличие от Нового Завета, продолжающего библейскую историографию, основную часть которой составляют Евангелия [8], повествующие о земной жизни Христа). Чтение Торы является основой синагогальной литургии в субботние и праздничные дни. Для ее хранения в синагоге имеется специально отведенное место – Арон-Кодеш [9], представляющий собой многоярусный резной шкаф, расположенный у восточной «алтарной» стены синагоги (обращенной а сторону Иерусалима). Тора представляет собой свиток, написанный на пергаменте специально обученным для этого мастером, «сойфером»; каждые четыре пергаментные страницы сшиваются вместе специальными нитями, образуя «иерия» – разделы, соединенные, в свою очередь, в свиток. Концы свитка прикрепляются к круглым деревянным валикам – «эц хаим», с рукоятками по обеим сторонам; между

рукоятками и валиком надеваются деревянные диски, поддерживающие свиток, когда он находится в вертикальном положении [10]. В средние века утвердилась традиция пышного украшения свитка Торы – его венчают богатые по форме и орнаментике навершия – короны – «кетер-тора», на цепи подвешивается специальная пластина с чеканным орнаментом – «торашилд» или «тас». Тас содержит надпись с названием праздника и служит для быстрого нахождения нужного места в Писании, поскольку в синагоге обычно имеется несколько свитков Торы, каждый из которых намотан на «эц хаим» в определенном месте, соответствующем надписи на щитке [11]. К пергаменту запрещено прикасаться руками, поэтому при чтении свитка пользуются особой указкой – «яд» (евр. – «рука») [12], по форме воспроизводящей кисть человеческой руки с вытянутым указательным пальцем. Обрядовый характер предмета находит выражение в его богатой декорировке: большинство ядов выполнены из серебра, однако встречаются бронзовые, костяные и деревянные указки. Близким по значению и дизайну к свитку Торы ритуальным предметом является свиток Эстер (евр. – «Мегила Эстер») – одной из ветхозаветных книг, традиционно читаемой в период праздника Пурим [13].

В православной традиции Евангелие, являющееся основной частью Священного Писания, является важным литургическим атрибутом (Подобно Торе в синагоге) и хранится в алтарной части храма, расположенной, как и Арок Кодеш, у восточной стены. Однако Евангелие, в отличие от Торы, символизирует непосредственное присутствие Бога в алтаре храма. Напрестольное Евангелие («престол» – особый стол для расположения на нем литургических обрядовых предметов, символизирующий гроб Иисуса Христа, в котором его тело находилось до воскресения) имеет форму кодекса, вошедшую в обиход в более поздний период, нежели свиток. Древние Евангелия, также, как и свитки Торы, были написаны на пергаменте (бумажные книги появились лишь с XV в.) специальными чернилами, существовала традиция цветной декорировки темперными красками заглавных букв – «буквиц» и украшения Евангелий иллюстрациями. Напрестольное Евангелие принято украшать металлическими (серебряными или позолоченными) окладами с изображением по углам четырех евангелистов. В середине лицевой части в XIV-XVII вв. изображалось распятие или образ Христа Вседержителя на троне, на обратной стороне оклада встречаются изображения распятия, воскресения Христова, образа Троицы, Богоматери. Оклады Евангелий, как правило, богато декорированы орнаментом, изображениями херувимов и святых. Рядом с Евангелием на престоле находится напрестольный крест – символ распятия, изображающего принесение в жертву Иисусом Христом собственной жизни ради спасения человечества.

Напрестольный крест используется в заключение литургии и в других особых случаях для обряда осенения священником верующих крестным знаменем, а также для освящения воды в праздник Богоявления (Крещения) и при особо торжественных молебнах. Также одним из важных напрестольных атрибутов является «антиминс» (греч. «анти» – «вместо», «мисион» – «стол» – «вместопрестолье». т.е. предмет, заменяющий престол), представляющий собой четырехугольное полотнище из шелковой или льняной материи с изображением положения во гроб Иисуса Христа, орудий его казни и четырех евангелистов по углам с символами этих евангелистов. Антиминс предназначается для исполнения таинства претворения хлеба и вина в тело и кровь Христа и разворачивается только в определенный момент литургии, в остальное время он находится в свернутом состоянии в особом полотне, называемом «илитоном» (греч.) – «обертка, повязка». Внутри антиминса, согласно раннехристианской традиции, находятся мощи святых. Потребность в переносном престоле возникла в период гонений на христиан, когда появилась необходимость совершения внехрамовой литургии, однако антиминс сохраняется до настоящего времени одновременно с престолом [14]. Помимо антиминса, Евангелия и напрестольного креста на престоле находится дарохранительница – особый сосуд для хранения т.н. «Святых даров» – «тела» и «крови» Христа, использующихся для причащения на дому тяжело больных и умирающих людей, либо при недостатке причастия в больших приходах. Дарохранительница обычно имеет форму храма или часовни с небольшой гробницей и символизирует Ковчег Завета, устроенный в Моисеевой скинии, однако его значение преобразуется в хранилище тайн нового Завета [15].

Одним из обязательных предметов, использующихся в синагогальной церемонии отделения субботы от остальных дней недели, является «бсамим», или «годес» специальный сосуд для благовоний, в качестве которых используется гвоздика, шафран, пряности, а в сефардских общинах – розмарин. Воскурение благовоний известно с глубокой древности. В Ветхом Завете предписывается приносить Богу ароматы для воскурений в числе прочих даров и сделать особый жертвенник для приношения курения. Более поздняя трактовка значения обычая воскуривать благовония в иудаизме состоит в символическом утешении человека, так как происходит потеря добавочной души, вселяющейся в человека в субботу и покидающей его на исходе субботы. Бсамим, как правило, представляют собой металлические сосуды разнообразной формы, с отверстиями для воскурения благовоний. Первоначальные формы бсамим, сложившиеся в эпоху раннего средневековья, восходят к форме христианских дарохранительниц, более поздние образцы на территории Восточной Европы и

Украины, в частности, являются повторением формы православных кубков – потиров, дополненных соответствующей крышкой. Это является характерным примером взаимосвязи двух культур – иудейской и православной [16].

Сходный обряд воскурения благовоний в православном каноне называется «каждением» и осуществляется с помощью «кадила» («кадильницы») – особого сосуда, подвешенного на цепочках, за которые его держит священнослужитель (диакон, священник, епископ). Данная форма получила распространение в X-XI вв., более древние кадила («кацеи») вместо цепочек имели рукоять для ношения. Сосуд состоит из двух частей, нижняя часть – «фиала» – содержит раскаленные древесные угли, на которые кладется ладан, выделяющий при сгорании специфический дым и запах. «Ладан» – преобразованное в русском языке название благовония «ливан», представляющего собой ароматическую древесную смолу. Верхняя часть кадила изображает кровлю храма с одним или пятью куполами, увенчанными крестами, и подвижно соединена с верхней частью цепочек для удобства добавления ладана. Согласно православному канону, огонь кадила символизирует божественную сущность Иисуса Христа, уголь – его земную, человеческую природу, а ладан олицетворяет молитвы людей. Каждение, направленное на священные предметы – иконы, храмовую утварь, является жертвоприношением Богу, направленное на людей – знаменует их очищение и освящение «Святым Духом» [17].

Как в иудейской, так и в православной литургической практике распространено использование ритуальных сосудов для вина, блюд и тарелок различного назначения. В иудаизме широкое распространение получил обряд «киддуш» (евр. – «освящение») [18] – благодарственная бенедикция за освященные и дарованные Богом Израилю дни субботы и праздников, совершаемая над бокалом вина. Для киддуша, как правило, используются серебряные бокалы или стаканы для вина, однако встречаются обрядовые изделия из стекла, фаянса, фарфора. Из обрядовых блюд наиболее характерно блюдо для «седера» – праздничной трапезы в дни праздника Песах [19].

Православный обрядовый сосуд для вина – «потир» (греч. – «сосуд для питья») употребляется во время литургического обряда претворения вина в кровь Христа и является образом чаши, переданной Иисусом Христом своим ученикам во время Тайной вечери, а также одним из символов Богородицы. Чаша (потир) также символизирует вечную жизнь, так как смысл причастия состоит для верующих в соединении с вечной божественной сущностью. Потир представляет собой круглую чашу на высокой подставке с круглым основанием, причем диаметр основания превышает диаметр чаши, ножка, соединяющая чашу

с основанием, имеет в середине утолщение – «яблоко» «Дискос» (греч.) – «круглое блюдо» – богослужебный сосуд, представляющий собой небольшое круглое металлическое блюдо с плоским широким краем, окаймляющим мелкое плоское дно. Дискос предназначается для обряда проскомидии для размещения на нем частиц просфоры, являясь образом блюда, с которого, согласно Евангелию. Христос взял хлеб во время Тайной вечери, претворив его в свое тело. Окружность, лежащая в основе формы дискаса и потира, не имеющая начала и конца, является символом вечности церкви. Дискос в ходе богослужения приобретает ряд частных значений, символизируя как вифлеемские ясли, так и гроб Христа, что отражается в изображениях на его дне. Начиная с раннехристианской эпохи потир и дискос считались наиболее значимыми предметами, согласно первостепенной важности обряда причащения, в котором они участвовали. Поэтому даже во времена гонений на христиан они часто выполнялись в драгоценных металлах – золоте или серебре, хотя в отдаленных бедных приходах позднее встречались изделия из олова, меди и даже дерева. На дискасах чаще всего присутствует изображение ангелов или креста, на потирах – образы Христа Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи и креста. Вспомогательными атрибутами, используемыми для православной литургии, являются «лжица» – небольшая ложка для причастия, выполненная из золота, серебра или неокисляющихся сплавов, и «копие» – плоский железный нож в виде наконечника копья, заостренный с двух сторон и вставленный в деревянную или костяную рукоять. Копне служит для выделения частей просфоры на проскомидии, одновременно символизируя одно из орудий казни Христа и орудие божьего промысла, выделяющее из среды человечества избранных Богом. При богослужении употребляются также небольшие тарелочки без подставок, как правило, серебряные, для вырезания на них частиц из просфор, на одной из которых изображен крест, на другой – Богоматерь с младенцем в лоне [20].

**Выводы.** Сходная семантика многих литургических обрядов в иудаизме и православии обусловлена общим источником этих вероучений, которым является Тора (Ветхий Завет). В иудаизме развитие идей, изложенных в Торе, воплотилось в дополнениях и комментариях к ней, представленных в «Мишне» – сборнике толкований и инструментария Торы, «Талмуде» – энциклопедическом своде всего комплекса законов и правил их исполнения. В христианстве к обрядам ветхозаветной традиции добавляется комплекс новых установлений, связанный с появлением и господством Нового Завета, смыслом которого стало свершившееся пришествие Мессии.

Отношение к обрядовым предметам в иудаизме и православии стало результатом приоритетов в литургических традициях Текста и Действа. Иудеи, исторически отождествляемые с народом Книги, относились к синагогальной службе как к процессу всецелого господства божественного слова над предметной обрядовостью. В православной традиции эти две формы богослужения (вербальная и церемониальная) получили, по меньшей мере, равный статус, и, соответственно, четкую канонизацию.

Таким образом, при внешних сходствах предметов культовой обрядовости в иудаизме и православии имеются существенные различия в их символике, связанные с ролью и значимостью в богослужениях. В целом еврейским обрядовым предметам присуща меньшая зависимость от канона и большее разнообразие во внешних формах, декоре и материале исполнения. Глубинная основа этого явления состоит в отличии статуса синагоги, не считающейся храмом, от православной церкви, имеющей непосредственное значение храма. Это выражается в различной степени святости, присваиваемой архитектуре, интерьеру, и, в особенности, культовым предметам, являющимся вспомогательными атрибутами в иудаизме к олицетворением божественной сущности в православии.

#### **Список литературы:**

1. Краткая еврейская энциклопедия В 10 томах. (Гл. ред. Ицхак Орен (Надель). // Иерусалим: Общ-во по исследованию еврейских общин: Центр по исследованию и документации восточно-европейского еврейства: Еврейский университет в Иерусалиме, 1992. – Репринтное изд. – М: Красный пролетарий, 1996. - Т.4. - С. 923-934.
2. Настольная книга священнослужителя: (Руководство по совершению частного богослужения и служб Триодей постной и цветной] 7 Русская православная церковь. - М.: Издательство Московской Патриархии. 2001. - Т.4. - С. 733-735.
3. Прот. Мень А. Православное богослужение: таинство, слово и образ. - М.: СП «Слово». 1991. - С. 35-50.
4. Краткая еврейская энциклопедия... - Т.5. - С. 260-262; Канцедикас А. Бронза: Альбом. - М. Имидж. - (Шедевры еврейского искусства). - С. 23-27; Sed Rama G. Jewish Art // Bibliographical references and index. - Paris: Editio - Editions Citadelles & Mazenod. 1997. - P. 23, 617; Jarrasse D. Synagogues, *ft* Architecture and Jewish Identity. - Paris: Vilo International, 2001.-P. 23.274.

5. Краткая еврейская энциклопедия... - Т.9. - С. 624-630; Канцедикас А. Бронза... - С. 27- 31; Корн И. Иудаизм в искусстве. - Минск: Белфаксиздатгрупп. 1997. - С. 107; Sed-Raina G. Jewish Art. -P. 616; Jarrasse D. Synagogues... - P. 274.
6. Настольная книга священнослужителя... - С. 51-52; Прот. Мень А. Православное богослужение: таинство, слово и образ. - М.: СП «Слово», 1991. - С. 188.
7. Краткая еврейская энциклопедия... - Т.8. - С. 1002-1006; Корн И. Иудаизм в искусстве... -С. 9-11,107; JarrasseD. Synagogues... - P. 275.
8. Настольная книга священнослужителя... - Т.4. - С. 15-16, 19, 43, 46-48; Прот. Мень А. Православное богослужение... -С. 183; Иеромонах Томас. Авторитет книги в древнерусском монашестве. / Тысячелетие крещения Руси. / Материалы международной церковно -исторической конференции. Киев, 21- 28 июля 1986 г. - М: Издание Московской патриархии. 1988. - С. 211-214; Логвин Г. 3 глибин. // Давня книжкова Мініатюра XI - XVIII столт. - К.: Дніпро, 1974. - С. 46-48.
9. 100 еврейских местечек Украины; Подолня: Исторический путеводитель / Сост. Лукин В., Соколова А., Хаймович Б. - Иерусалим-Спб. 2000. - Вып.2. - С. 61- 62; Jarrasse D. Synagogues.-P. 273.
10. Краткая еврейская энциклопедия... -Т.7. - С. 785-787.
11. Канцедикас А., Волковинская Е., Романовская Т. Серебро: Альбом. - М.: Имидж. -(Шедевры еврейского искусства). - С. 68, 349—350; Корн И. Иудаизм в искусстве... - С. 102-103,116; Jarrasse D. Synagogues... - P. 274.
12. Краткая еврейская энциклопедия... - Т.10. - С. 898; Канцедикас А... Серебро... - С. 188. 349-350.
13. Краткая еврейская энциклопедия... -Т.6. - С. 888-891.; Корн И. Иудаизм в искусстве... - С. 65,108-110; Jarrasse D. Synagogues... - P. 275; Sed-Raina G Jewish Art... - P. 617.
14. Настольная книга священнослужителя... - С. 13, 15-16, 18, 35-36, 43-48, Прот. Мень А. Православное богослужение...- С. 176.
15. Настольная книга священнослужителя... - С. 15, 35, 38, 43,48; Прот. Мень А. Православное богослужение: таинство, слово и образ. - М.: СП «Слово», 1991. - С. 177.
16. Краткая еврейская энциклопедия... - Т.9. - С. 487-489.; Корн И. Иудаизм в искусстве... -С. 15-16; Jarrasse D. Synagogues... - P. 273; Sed-Raina G Jewish Art... - P. 616.
17. Настольная книга священнослужителя... - С. 17,99-102.
18. Краткая еврейская энциклопедия... - Т.4. - С. 244-246.; Корн И. Иудаизм в искусстве... - С. 14.

19. Краткая еврейская энциклопедия... - Т.6. - Ф 453-456.; Корн И. Иудаизм в искусстве... - С. 67-70.72,74-75,80; Jarrasse D. Synagogues... - P. 274; Sed-Raina G. Jewish Art... - P. 617.

20. Настольная книга священнослужителя. - С. 15-17,19, 36, 88-98.

### **Иллюстрации:**

1. Футляр для свитка Торы. *Сефардская синагога, Иерусалим.*
2. Свиток Торы в открытом футляре. *Ашкеназская синагога, Стамбул.*
3. Оклад Евангелия. *1392 г. Серебро, позолота, скань, эмаль. Российская государственная библиотека, Москва.*
4. Потир. *1598 г. Золото, чеканка, чернь, драгоценные камни. Музеи Московского Кремля, Москва.*
5. Бсамим (годес). *XIX в. Серебро, позолота, филигрань, инкрустация камнями. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.*
6. Дарохранильница. *1751 г. Серебро, позолота, чеканка, гравировка. Новгород.*
7. Дискос, копие, лжица. *XIX в. Серебро, позолота, эмаль. Златоуст.*
8. Яд (указки для чтения Торы). *XIX в. Серебро. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург.*





(c) <http://dona-anna.livejournal.com>

1



(c) <http://dona-anna.livejournal.com>

הינו אוד מוצל מאש;  
 דובע היהודי בתש"ח, בזוז הערבים  
 בתי הכנסת רבן יוחנן בן זכאי  
 ואת ספרי התורה.  
 זה נוצל על ידי גורמים נוצריים, אשר  
 נמשך כל השנים, עד לשחרור ירושלים  
 זו העיר, הושב ספר התורה לידו  
 וספרים

This Torah scroll is nothing less than  
 snatched from the burning".

With the fall of the Jewish Quarter in  
 Arab hands, the Arabs set to looting the Rabban Yochanan  
 ben Zakai Synagogues, even putting  
 to the torch.

This one scroll was rescued by Christians  
 who kept it safe over the years until Jerusalem  
 was reunited, when they restored it to the  
 of the Sephardi Community Council.





3







5





6



7



8



**В. Е. Кравец**  
*преподаватель отделения «Хоровое дирижирование»*  
*ГБПОУ «Симферопольское музыкальное училище им. П.И. Чайковского»,*  
*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **К ВОПРОСУ КОММУНИКАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРА**

Хоровое пение – одно из самых демократических видов искусства. Благодаря своей доступности, оно предоставляет человеку возможность стать прямым или косвенным участником хорового пения. Хоровое исполнительство, в свою очередь, благодаря своим свойствам и функциям, имеет ряд преимуществ в коммуникативном аспекте по сравнению с другими видами музыкального искусства. Связано это, прежде всего с тем, что хоровое искусство имеет свою специфику: коллективный характер творчества и обязательное наличие фигуры дирижера. Таким образом, хоровое искусство не может существовать вне коммуникативного процесса. П. Г. Чесноков называл хоровое искусство одним из проявлений человеческой культуры.

В научной литературе процесс коммуникации в хоре не рассматривается целостно. Поэтому основой создания собственного методологического подхода к изучению этого вопроса выступают научные труды, где изучается коммуникация в двух аспектах: социокультурном и музыковедческом. Коммуникативная личность представляет собой специфический социальный феномен. Для выполнения таких социально-значимых функций, как взаимодействие и воздействие, коммуникативная личность должна обладать целым рядом индивидуальных характеристик. Коммуникатор должен иметь правильную дикцию, приятный тембр голоса, хорошо владеть фонационными, коммуникативными средствами.

Коммуникативная компетентность оценивается целым рядом когнитивных факторов: знания и об окружающем мире, социальных ценностях, способностью адекватного восприятия информации и ее адекватной оценке.

На современном этапе в педагогике и психологии существует теоретическая база о сущности и специфике коммуникативной личности (В.А. Кан-Калик, А.Б. Добрович, Ф.И. Шарков, А.Д. Жарков, В.С. Грехнев и другие), разработаны разновидности коммуникации.

Однако анализ теоретической и методической литературы по данной теме выявил низкий уровень изученности проблемы в хоровой деятельности. На сегодняшний день за пределами научных исследований остались: сущность и особенности коммуникативной культуры личности в деятельности хорового коллектива; условия, формы и методы формирования коммуникативной культуры у учащихся хорового коллектива; проблема влияния коммуникативной культуры руководителя на формирование активной творческой личности участника хорового коллектива, на его социально-ценностную направленность.

Вышеперечисленные факты свидетельствуют о том, что в деятельности хорового коллектива проблема развития коммуникативной культуры личности остается неизученной до сих пор. К сожалению, в музыкальной педагогике эта проблема рассматривается только в плоскости дирижерской этики и, в основном, в контексте работы со взрослыми хорами или детскими хоровыми коллективами. Крайне мало литературы, затрагивающей проблемы коммуникационной культуры в работе с хорами среднего профессионального образования. Участники хора такого учебного заведения уже не дети, но еще и не взрослые люди. В коммуникационном плане это, с одной стороны, очень интересный возраст, с другой – крайне сложный и ответственный.

В дирижерской профессии, подразумевающей целенаправленное воздействие на других людей, на первый план выступает педагогическое общение. Среди определений этого термина, впервые введенного А. А. Леонтьевым немногим более двадцати лет назад, наиболее удачное, на наш взгляд, принадлежит З. С. Смелковой: «Педагогическое общение – это взаимодействие педагога и учащихся, обеспечивающее мотивацию, результативность, творческий характер и воспитательный эффект совместной коммуникативной деятельности»;

Данная формулировка может быть применима и к дирижерско-хормейстерской работе, которая немыслима без постоянного педагогического общения руководителя со всем хором и с каждым певцом в отдельности. От уровня такого общения зависит творческая атмосфера репетиции, подразумевающая взаимопонимание, доброжелательность, интерес, увлеченность, удовлетворение.

Успешное взаимодействие и общение руководителя с участниками хорового коллектива предполагает наличие у педагога следующих качеств и способностей:

- интерес к участникам коллектива и работе с ним, потребность в общении;

- способность эмоциональной эмпатии и понимания детей; уважение к каждому члену коллектива;
- гибкость и творческое мышление, обеспечивающее умение быстро ориентироваться в меняющихся условиях общения;
- умение управлять собой, своим психическим состоянием, голосом, мимикой, настроением, мыслями, чувствами;
- способность к спонтанности (неподготовленной коммуникации); владение искусством педагогических переживаний, которые представляют собой сплав жизненных переживаний педагога, способных повлиять на членов хорового коллектива в требуемом направлении;
- способность к педагогической импровизации, умение применять все разнообразие средств (убеждение, внушение, применение различных приемов воздействия);
- запоминать имена, поскольку имя фиксирует личный характер общения, это придает общению непосредственный характер;
- поддержание положительных эмоций;
- избегать критики, поскольку она сопряжена с нанесением ущерба чувству собственного достоинства и значимости человека, если использовать, то крайне редко, при нарушении норм нравственности.

Уважение к личности участника детского хорового коллектива, сочетание тактичности и требовательности, умение выбрать правильный тон требуется от руководителя, когда он вынужден сделать замечание, указать на ошибку. Об этом в свое время писал П. Г. Чесноков в своей книге «Хор и управление им». Его этические советы молодым дирижерам остаются весьма актуальны и для современных руководителей хоров:

«На занятиях с хором не будь груб – это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред»;

«Оставайся всегда строгим в требованиях к себе как к дирижеру и как к человеку, это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором»;

«Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова, в то же время будь требователен в работе»;

«Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему»;

«Цени и уважай каждого певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство – необходимые условия для художественной работы».

В работе с исполнителями, разными по уровню общекультурного развития, особенно необходимо умение поддержать человека, делающего первые шаги в исполнительском искусстве, поправить, не обидев, снять «зажатость», стимулировать творческий процесс. Средствами педагогического общения дирижера с хором являются исполнительский показ, речь, а также неречевые средства общения – облик, жесты, мимика, интонация.

Речь является важнейшим средством получения и передачи информации, средством коммуникации. С ее помощью руководитель разъясняет коллективу свои художественно-эстетические критерии, эмоционально заражает хор своим видением произведения, поощряет и критикует, организует процесс репетиции, поддерживает дисциплину, регулирует рабочую атмосферу.

В ходе работы между певцами и дирижером складывается стиль речевого общения, который определяет действенность коммуникации. Стиль общения непосредственно влияет на атмосферу эмоционального благополучия в коллективе, которая во многом определяет результативность учебно-воспитательной деятельности. В зависимости от возраста участников, их музыкальной грамотности, культурного уровня этот стиль несколько видоизменяется. Однако существуют определенные правила речевого общения, знание которых облегчает путь к достижению контакта с хором. Прежде всего, нужно помнить, что психологической природе восприятия соответствует речь ясная, достаточно краткая, образная, эмоциональная. Дирижер должен излагать мысли сжато, точными, убедительными словами. Верно найденный тон общения – половина успеха в деятельности хорового коллектива.

Огромное значение для активизации интереса и развития коммуникативных связей имеет образная речь. Восприятие и воображение исполнителей становится более острым при использовании педагогом разнообразных аналогий, сравнений, метафор. Умение руководителя быть остроумным, в меру веселым имеет важное значение для установления доброжелательной атмосферы, снятия напряженности.

Важнейшим элементом устной речи является интонация. В зависимости от интонации одно и то же замечание может быть обидным и ласковым, подбадривающим и уничтожающим. Интонация конкретизирует истинный смысл любого высказывания, выявляет отношение говорящего к собеседнику. Интонация выполняет кульминационную функцию, суть которой – выделение в речи наиболее важных слов и словосочетаний. Выразительности и доходчивости речи способствует ее темп, ясность артикуляции, продуманное использование логических и психологических пауз.

В установлении контакта с хором большую роль играют неречевые средства общения – жест, мимика, манера держаться и т. п. Для дирижера поза, жест, движение, мимика являются не только знаками выявления его творческих намерений, но и средствами воздействия на исполнительский коллектив. Подобно актерской профессии мимика в профессиональной деятельности хормейстера выполняет особую функцию – служит тонким инструментом общения. Нередко на хоровой репетиции взгляд дирижера действует гораздо сильнее, чем продолжительная беседа. Поэтому хормейстеру, как и актеру, подвижность лица и выразительность жеста нужно воспитывать. Руководитель, хорошо знающий участников хора, видит и прочитывает невербальные знаки, выражающие их эмоциональное состояние, уровень заинтересованности и сосредоточенности, отношение к разучиваемому произведению и к работе дирижера. Рассматривая эмоциональную речь дирижера, с точки зрения педагогического общения с исполнителями и установления с ними рабочего контакта, следует отметить, что для певцов наиболее значимыми являются те признаки его облика и поведения, которые говорят о профессиональном мастерстве, заинтересованности, увлеченности, вдохновении, воле, обаянии, такте, искренности, объективности и справедливости, доброжелательности, убежденности в исполнительском замысле и приемах его реализации, педагогических и организаторских навыках, способности отстаивать интересы коллектива.

Эффективность воздействия любых педагогических и коммуникативных приемов зависит от авторитета руководителя. Если руководитель авторитетен, пользуется уважением, доверием, любовью участников хора, он вызывает у них естественную потребность к подражанию (особенно в области его музыкальной и вокально-хоровой компетентности), к стремлению в творчестве и жизни поступать так, как он, что способствует активизации интереса к работе и созданию благоприятной творческой атмосферы. Это требует от хормейстера преданности искусству, устремленности к цели, высокого профессионализма. И главное, дирижер должен подтверждать свою способность влиять на певцов с целью их нравственно-эстетического и профессионального совершенствования. Раскрывая корни такого глубинного воздействия, К. П. Кандрашин в качестве ведущих называл пластические способности, административный талант, вежливость в обращении, круг интересов, помимо музыки, жертвенность по отношению к искусству, аккуратность в поведении и даже элегантность в одежде. Обо всем этом дирижер должен постоянно помнить. Иначе он не сможет влиять на свой коллектив. Важнейшим условием создания авторитета любого руководителя является единство слова и дела. Каждый руководитель обязан

стремиться к постоянному совершенствованию и развитию, ибо ему вверяют свой талант, свои голоса, свое время живые люди, а это огромная ответственность.

Совместное музицирование в хоре, прекрасно решает многие психологические проблемы общения: застенчивый ребенок может, участвуя в таком музыкальном действе, почувствовать себя в центре жизни; а творческий ребенок – проявит свою фантазию на деле. Дети чувствуют ценность каждого в общем деле.

Управление хоровым коллективом – самое тонкое душевное прикосновение к высоким и сокровенным струнам души человека. Своей деятельностью дирижер вдохновляет, внушает, убеждает в том, что хоровой коллектив существует для «высшей пользы». Это путь движения к физическому, психологическому и нравственному здоровью руководителя и коллектива.

Таким образом, общение с руководителем можно рассматривать как естественный тренинг, в процессе которого у учащихся развиваются определенные коммуникативные умения и навыки. Именно поэтому речевое поведение учителя как руководителя педагогического общения призвано быть эталонным, чтобы вести учащихся к постижению столь трудного искусства общения.

### **Список литературы:**

1. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений В. Л. Живов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
2. Кандрашин, К. П. Мир дирижера: (Технология вдохновения) К.П. Кандрашин.- Л., 1976
3. Русецкий, В. Ф. Культура речи учителя. Практикум: учеб. пособие В. Ф. Русецкий. – Минск: Універсітэцкае, 1999. – 239 с.
4. Смелкова, З. С. Педагогическое общение: Теория и практика учебного диалога на уроках словесности. Учебное пособие З.Смелкова. –М.: Наука, 1999.
5. Чесноков, П.Г. Хор и управление им П.Г. Чесноков. –М., 1961. –С. 237-239.

**Ю. В. Курамшина**

*к.культ., доцент кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КУЛЬТУРА ГОРОДА КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Более 100 лет город является объектом изучения многих наук – экономики, географии, социологии, истории, культурологии и др. Зачастую исследования их представителей ограничивались спецификой самой науки и затрагивали лишь отдельные аспекты феномена города (демография, проектирование, производство, архитектура, культурная жизнь и т.д.). Сегодня пришло осознание недостаточности «узконаучного» подхода к его изучению: эффективное управление и планирование городом невозможно без понимания механизмов его функционирования, учета роли горожанина как носителя особого менталитета, образа жизни и культуры.

То же можно сказать и о культуре, представления о которой, разработанные в лоне различных наук, предлагают нам философскую, социологическую, этнографическую, искусствоведческую, семиотическую, антропологическую, филологическую и прочие ее модели. Все они не только имеют право на существование, но и вносят свой вклад в процесс познания этой сложной, многоуровневой системы.

Очевидно, что только выход на междисциплинарный уровень, на котором несколько дисциплин, обращенных к изучению общего объекта, в процессе комплексного исследования обмениваются информацией, находя возможность перевода языка каждой из них на язык других [1, с. 28], будет способствовать созданию интегративного целостного знания о культуре города. Несмотря на то, что данная задача ставится во многих исследованиях, решить ее на практике удается крайне редко. С этой точки зрения, именно в поле культурологии, претендующей на звание метанауки, реализация междисциплинарного подхода к изучению культуры города представляется наиболее возможной.

Вторая проблема, с которой неизбежно сталкивается исследователь городской культуры, – «несовершенство» понятийного аппарата. В специальной литературе не прояснен вопрос о соотношении таких понятий, как «культура», «культурное пространство», «культурный ландшафт», «культурная среда» города. Большинство определений, данных в немногих словарях и энциклопедиях, весьма расплывчаты, в научных трудах они используются как тождественные и взаимозаменяемые, что основывается на смутных или интуитивных

представлениях авторов. Подобная ситуация не допустима с точки зрения научной этики, т.к. каждый из представленных терминов обладает своей спецификой, и их употребление должно быть адекватно конкретной исследовательской проблеме.

Так, «*культурное пространство*» может быть рассмотрено с двух позиций: как творимое в текстах культуры концептуальное пространство и как среда, в которой существуют и развиваются культурные явления. Хотя в его осмыслении в последнее время наблюдается переход от понимания «культурного пространства» как вмещающего реальных процессов (природных, социальных, ментальных) к трактовке в качестве своеобразного теоретического конструкта [2, с. 59].

На наш взгляд, наиболее ёмкое определение КП было дано В.Л. Кургузовым, который рассматривает данный феномен как «сложнейший территориально-исторически и демографически обусловленный естественно-научный, философский, социально-психологический, культурологический, этнологический конгломерат вещей, предметов, идей, ценностей, настроений, традиций, этических норм, эстетических, политических и социальных взглядов в определенной культурной ситуации, проявляющейся в границах конкретного ареала и времени» [3, с. 27]. Ученый задает здесь не только общую направленность исследования, но и обозначает составляющие феномена.

В отличие от «культурного пространства», «*пространство культуры*» выполняет конституирующую функцию и содержит «вечные» ценности, признаваемые данным обществом. Говоря о полиэтничности Крыма и России в целом, нельзя обойти вниманием и такое понятие, как «*национально-культурное пространство*», которое можно определить как форму существования национальной культуры в сознании, менталитете и идентичности ее носителя [4].

Еще один часто встречающийся термин – «*культурный ландшафт*». Это более узкое понятие по сравнению с «культурой» и «культурным пространством», акцентирующее внимание на опыте взаимодействия человека с природной средой, в которой он обитает. Культурный ландшафт – составляющая семиосферы, где знаками выступают топонимы, гидронимы и сами географические объекты, отмеченные конкретными именами [2, с. 60]. Что касается *культурной среды*, то, по мнению известного культуролога А.Я. Флиера, «это комплекс культурных предпочтений населения, локализованного в границах определенного пространства» [5].

От четкого разграничения понятий и понимания нюансов того или иного термина, их корректного употребления напрямую зависит правильность восприятия и понимания предмета. Это тем более важно с точки зрения необходимости построения междисциплинарных исследований, т.к. «правильная»



терминология, являясь связующим звеном между различными областями знаний, поможет достичь наибольшей точности при передаче смысла.

Третий круг проблем включает в себя определение подходов к исследованию городской культуры. Необходимость применения междисциплинарного подхода к изучению культурного пространства города уже была обоснована ранее. Не менее важны в подобного рода исследованиях комплексный и системный подходы. Интересно, что основы их были заложены в отечественной науке еще на заре XX века трудами И.М. Гревса и его ученика Н.П. Анциферова, настаивавших на изучении всех сторон культуры «в сосуществовании и взаимодействии» («целокупная культура»). Рассматривая город как живой организм, как своеобразную коллективную личность, они ввели в научный оборот такие понятия, как «биография города» и «душа города», предложили уникальную методику (экскурсии) и алгоритм («анатомия», «физиология» и «психология» города) изучения городского пространства [см.: 6,7].

Опыт начала прошлого столетия не пропал бесследно, он был дополнен в наши дни теорией систем и синергетикой М.С. Каганом. Он рассматривал город как сложную саморазвивающуюся систему, все элементы которой взаимосвязаны и должны рассматриваться в этой органической взаимосвязи: география города, социальный статус и характер основной деятельности его жителей, архитектурный облик и его влияние на горожан, антропология (человек и общество в пространстве городской среды). Результатом этих размышлений явилась уникальная по своему содержанию работа «Град Петров в истории русской культуры» [8], которая в полной мере может считаться образцом для подобного рода исследований.

Таким образом, методологическая база изучения городской культуры должна формироваться на принципах системно-синергетического ее понимания и междисциплинарности, что позволит в полной мере охарактеризовать ее как многоуровневую и целостную систему.

### **Список литературы:**

1. Каган М. С. Взаимоотношение наук, искусств и философии как историко-культурная проблема [Текст] / Каган М.С. // Гуманитарий. Ежегодник Академии гуманитарных наук. - СПб.: Петрополис, 1995. - № 1. - С. 14-28.
2. Преснякова Л.В. Понятие «культурное пространство» в работах современных российских исследователей [Текст] / Преснякова Л.В. // Научный журнал. – 2013. - № 7 (108) . – С. 57-61 . – (Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология»).
3. Кургузов В.Л. О понятии «культурное пространство и проблеме самоидентификации его регионального образца [Текст] / В.Л. Кургузов //

Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Улан-Удэ, 14-15 мая 2002 г.). - Улан-Удэ : ВСГА-КИ, 2002. - С. 24-28.

4. Кургузов В.Л. Национальное культурное пространство: К проблеме теоретического осмысления феномена [Текст] / В.Л. Кургузов // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2015. – № 7. – С. 105-109. – (Серия «Пед. науки. Культурология»).
5. Флиер А.Я. Пространство культурное [Текст] / А.Я. Флиер, М.А. Полетаева // Тезаурус основных понятий культурологии. - М. : МГУКИ, 2008. - С. 84.
6. Гревс И.М. Монументальный город и исторические экскурсии: (Основная идея образовательных путешествий по крупным центрам культуры) [Текст] / И.М. Гревс // Экскурсионное дело. – Петроград, 1921. – № 1. – С. 21–34.
7. Анциферов Н.П. Пути изучения города, как социального организма: Опыт комплексного подхода [Текст] / Н.П. Анциферов. – Л.: Сеятель, 1926. – 152 с.
8. Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры. – СПб.: Паритет, 2006. – 480 с., ил.

**А. Я. Мартынюк**  
*научный сотрудник Научно-методического центра  
полилингвального образования  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **СОВРЕМЕННЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ПРОЦЕССЫ И ИХ ТРАНСФОРМАЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ СТУДЕНТОВ)**

Русский язык испытывает влияния средств массовой информации, Интернет-коммуникации, воздействие других языков. Язык – особая знаковая система, посредством которой осуществляется человеческое общение на самых различных уровнях, в том числе процесс мышления, хранения и передачи информации. Масштабы, характер и глубина происходящих изменений в современном обществе находят свое выражение в функциональной трансформации языка. По мнению Н.С. Валгиной, «...именно в лексике прежде всего отражаются те изменения, которые происходят в жизни общества. Язык находится в постоянном движении, его эволюция тесно связана с историей и культурой народа. Каждое новое поколение вносит нечто новое не только в общественное устройство, в философское и эстетическое осмысление действительности, но и в способы выражения этого осмысления средствами языка. И прежде всего такими средствами оказываются новые слова, новые значения слов, новые оценки того значения, которое заключено в известных словах...» [1].

Студенческая среда – особая; традиционная устойчивая социально-возрастная группа имеет свои особенности речевого поведения, так как именно студенты быстрее всех подмечают различные изменения в языке и реагируют на них.

Молодежный сленг как повседневный язык общения молодежи является своеобразным показателем их уровня развития, интересов, вкусов и потребностей. Студентам свойственно при общении друг с другом использовать определенные устойчивые формулы (как прецедентные, так и этикетные), экспериментировать над языковыми нормами и правилами общения. Для них характерна особая манера общения с преподавателями и сверстниками. Наиболее яркими особенностями современного студенческого лексикона являются использование студенческого жаргона и сознательное употребление сниженной лексики как способа снять напряжение и поэкспериментировать с языковыми нормами. Все эти особенности, являясь в какой-то мере признаками

речевого поведения данной социально-возрастной группы, в разное время наполняются разным содержанием, их распространённость и периодичность использования в речи изменяется

В тезаурусе молодого человека особое место занимают жаргоны, считающиеся специфической формой речевой реализации коммуникативной личности. В них отражаются социально-исторические условия жизни молодежного коллектива, уровень его культуры, моральные и нравственные установки, представления о жизненных ценностях, ориентирах, система оценок, событий, фактов, жизненного уклада и мн. др.

Через речь студентов выражаются особенности молодежного сознания, для которого характерно иронично-критическое восприятие действительности, пародирование официальных (и не только) речевых клише на основе языковой игры.

Современную студенческую речь условно можно разделить на несколько тематических групп: название людей (*предки, паханы, крендель, чувиха, кадр* и др.), предметные составляющие студенческой жизни и студенческого быта (названия одежды и обуви: *педали, колеса, копыта, кроссы, (обувь), сьют* (пиджак), *джинсы* (брюки) и т.п.; названия частей тела человека: *чердак, черепушка, крыша* (голова), *локаторы* (уши) и др.).

Больше всего жаргонизмов относится к группе «процесс обучения». Студенты стремятся дать новое, необычное название вузу, в котором учатся, часто используя сокращения. Так, академия – *академ*; университет именуется – *ун, уник, универ* (наиболее часто); медицинский институт – *мед, медун, медуха, медяшка*; институт культуры студенты называют *кульком* и т.д. Названия предметов и понятий, связанных с учебным процессом: *преп, препод* (преподаватель), *фак* (факультет), *физра* (физкультура), *шпора, удочка* (шпаргалка), *сдуть, слизать* (списать), *бойня, допрос* (экзамен) и т.п.

В молодежном жаргоне широко используются англицизмы, что в какой-то степени свидетельствует о престижности знания иностранного языка и активизации процесса межкультурных коммуникаций. Иноязычные слова употребляются с экспрессивно сниженной коннотацией и в исковерканном и сокращенном виде: *мани* (деньги), *дринк* (выпивка), *шузы* (ботинки), *сейшнить* (гулять), *крэйзи* (сумасшедший).

Развитие информационных технологий, Интернета и других глобальных компьютерных сетей, возможность общения во всевозможных чатах, форумах, блогах создаёт предпосылки для появления компьютерного жаргона, известного не только узким профессиональным группам и программистам, но и обычным

пользователям компьютера: *инет* (Интернет), *монстр* (модуль памяти), *мыло* (адрес электронной почты), *хомяк* (домашняя страница) и др.

Вместе с Интернетом и мобильными телефонами в повседневную жизнь ворвались и быстро завоевали популярность SMS-сообщения, ставшие неотъемлемой частью молодежной культуры. Предельно короткими фразами, типа «*выходи*», «*жду*», «*буду*», «*люблю*», «*скучаю*», молодые люди общаются друг с другом: признаются в любви, назначают встречи, передают секреты, поздравляют с праздниками и др.

Молодые люди в неофициальном общении и дружеских компаниях с целью самовыражения сознательно употребляют сниженную и просторечную лексику. Грубые и бранные слова зачастую заполняют паузы в процессе общения, а также употребляются для номинации любого непонятого или сложного явления.

Главная черта речевого поведения студентов – стремление сделать свою речь успешной, яркой, красочной и нетривиальной. Для этого используются самые разнообразные приемы языковой игры. В речи современной молодежи наблюдаются существенные нарушения языковых норм. Языковая личность студента находится под влиянием разнообразных социальных факторов.

#### **Список литературы:**

1. Валгина Н.С. Активные процессы в лексике и фразеологии // Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке: Учебное пособие. – Москва: Логос, 2001. – 304 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook050/01/part-009.htm#i2036>

**Т. Ю. Новиков**

*к.филог.н., доцент, старший научный сотрудник  
Научно-методического центра полилингвального образования  
Таврической академии ФГАОУ ВО  
«КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

**Г. Ю. Богданович**

*д.филол.н., профессор,  
директор Научно-методического центра полилингвального образования,  
декан факультета славянской филологии и журналистики  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ПАРАДИГМА ЯЗЫКОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В МНОГОНАЦИОНАЛЬНОМ КРЫМУ**

*Наше время – время знаний.  
Мир – это поле борьбы знаний:  
без знаний не существовать на нём.  
И. Гаспринский*

Три языка обозначены в Конституции Республики Крым в качестве государственных. Если у всех трёх языков одинаковый государственный статус, то как должна быть выстроена система использования этих языков? Есть ли особенности в функционировании этих языков? Все равны по своей значимости? Или есть главный среди них? Безусловно, нужна дополнительная законодательная детализация основ функционирования этих трёх государственных языков в республике. Начнём с того, что у каждого языка своя история, своя общественная роль, и что ещё весьма существенно - разная конкурентоспособность. Однако все три в Конституции РК имеют статус государственного. Чем это оправдано? Такое решение вызвано сегодняшними реалиями, что и позволяет снять эмоциональную напряжённость в обществе.

Русский язык является одновременно *общегосударственным* и языком *межнационального общения*. Нет сомнений в обязательности его изучения и в необходимости владения им на самом высоком уровне, который достигается самым естественным путём в процессе использования его в качестве языка

обучения. Именно русский язык обеспечивает самоидентификацию жителей России как граждан Российского государства. По данным Всекрымской переписи населения, осуществлявшейся в Республике Крым и Севастополе с 14 по 25 октября 2014 года и опубликованной Росстатом, государственным языком Российской Федерации – *русским* – в Крымском федеральном округе владеет 99,8% населения, ответившего на вопрос о владении языками. На вопрос о родном языке 84% населения ответили, что их родным языком является *русский*, 8% – *крымско-татарский*, 4% – *татарский* и 3% – *украинский язык*.

Так какова же роль других государственных языков Крыма? Украинский язык – язык *ближайших соседей* и *самого близкого прошлого*, в котором он был представлен в качестве единственного государственного языка. Следовательно, им владеют практически все крымчане. Крымско-татарский язык – *язык крымско-татарского народа*, компактно проживающего на территории Крыма и считающего Крым своей *исторической родиной*. Многонациональный Крым, в котором, по данным переписи населения 2014 года, проживает 175 этносов, естественно, не представляет собой национальную республику. Но крымско-татарский язык с учётом его нынешнего состояния нуждается на данном этапе в государственной поддержке для сохранения и развития как малый язык, поскольку язык можно сохранить в живом состоянии, только если он служит средством общения. Да и в чисто практических целях живущим рядом не помешает знать язык соседа, язык неблизкородственный, но зато близко существующий и реально функционирующий. И это уже само по себе может способствовать гармонизации межнациональных отношений, что тоже немаловажно.

Возникает вопрос: возможно ли корректно выстроить языковое образование в Крыму, чтобы оно не вызывало недоброжелательных высказываний о принудительном/обязательном изучении языков? Одно, безусловно, уже ясно: надо хорошо продумать языковую политику в сфере образования, прежде чем принимать закон о языках. И не забыть при этом о других языках малочисленных народов (караимов, крымчаков), а также о языковом и культурном многообразии Крыма. Необходимо открытое обсуждение вопроса, в ходе которого можно узнать мнение всех, кто связан с преподаванием русского, украинского и крымско-татарского языков. Такое обсуждение не может быть кулуарным. В нём должны принять участие и школьные учителя, и преподаватели высшей школы, да и все желающие высказаться по этому вопросу. Благо, современное информационное пространство позволяет проводить такие широкие обсуждения без обязательного собирания всех в одном месте и в одно время. Конечно, такая

дискуссия должна тщательно готовиться теми, кто её проводит. Нужно иметь аргументы за и против. Надо дать, прежде всего, родителям возможность добровольного выбора, но с представлением прогнозируемых конечных результатов. Такая дискуссия избавит крымский социум от единоличного решения на уровне чиновников образования: учить или не учить всем крымско-татарский язык? А ещё, в каком качестве учить его крымско-татарскому этносу: язык изучения или язык обучения?

Надо предложить обсудить разные возможности и варианты изучения крымско-татарского языка: это могут быть школы с крымско-татарским языком обучения. Но где, в каких вузах будут продолжать своё образование выпускники? Их конкурентоспособность при поступлении в вуз будет ограничена в определённой степени, поскольку знаний по русскому языку может быть недостаточно для продолжения образования. Следовательно, родители должны сразу понимать эту отдалённую перспективу для своего ребёнка. Второй вариант: в обычной школе организовать классы с углублённым изучением крымско-татарского языка как родного при обучении на русском языке, что значительно повышает конкурентоспособность выпускников при поступлении в российские вузы. Перечисленные варианты касаются, прежде всего, крымско-татарского этноса, для которого сохранение родного языка является важным для сохранения идентичности и самобытности.

Кстати, было бы целесообразно создавать классы с углублённым изучением родного языка по единой системе и для других крымских этносов, если от них будет исходить такой запрос на знание своего языка: армянского, белорусского, болгарского и т.д., поскольку все этносы имеют свою культуру, свой язык.

По данным Росстата, перепись зафиксировала в Крыму 2 млн. 284 тыс. жителей, из них свою национальную принадлежность указали 96,2%. Самые большие национальные общины – русские (68% населения), украинцы (почти 15,7%) и крымские татары (около 12 %). Другие национальности в Крыму составляют до 4% населения. Из них самые многочисленные - это белорусы (21,7 тыс. человек, 1%) и армяне (11 тыс. человек, 0,2%). От одной до пяти тысяч человек в Крыму - это такие национальные группы, как азербайджанцы, узбеки, молдаване, евреи, корейцы, греки, поляки, цыгане, чувашаи, болгары, немцы, мордвы, грузины и турки. Менее одной тысячи человек входит в национальные группы таджиков, марийцев, башкир, удмуртов, осетин, казахов, арабов. Кроме того, в Крыму насчитывается 535 караимов, 228 крымчаков.

Для современного состояния крымского социума значимым представляется также вопрос о возможности овладения крымско-татарским



языком для тех, кто понимает, что в современном мире лучше знать больше языков, чем ограничиться знанием только родного языка и кое-каким «владением» иностранным языком, для которого в процессе изучения в школе нет реальной языковой среды общения. Но для крымско-татарского языка как раз существует реальная языковая среда для закрепления полученных на уроке навыков. Это тоже даёт определённый стимул для изучения: его можно непосредственно использовать. А опыт изучения любого неродного языка благотворно сказывается на изучении всех последующих языков. Тем более что узнавание законов неблизкородственного языка, в данном случае тюркского, способствует активному развитию лингвистического мышления. Но возникает вопрос, как организовать учебный процесс, чтобы в нём нашлось место для крымско-татарского языка. Главный аргумент у оппонентов: зачем и как изучать, если дети и так перегружены. Прежде всего, надо определить, какой уровень владения языком мы хотели бы получить в конечном результате. Думается, что самым оптимальным может быть уровень, позволяющий объясняться на бытовые темы и читать простые тексты. Для решения этой проблемы, вероятно, было бы полезно воспользоваться элементами и приёмами методики билингвального обучения. Тогда для изучения крымско-татарского языка можно будет использовать и неязыковые уроки: и труда, и музыки, и живописи, и физкультуры. Конечно, такой подход потребует пересмотреть подготовку учителей в вузе для крымского региона. Но ничего нельзя сдвинуть с места, если не двигать. Можно много говорить и обсуждать, жонглировать словами принудительно/добровольно, но более конструктивным будет всё-таки прагматичный, а не эмоциональный вариант. Вызовы нашего времени таковы, что дорогу осилит не просто идущий, а ещё и умеющий быстро ориентироваться в новой обстановке и обладающий готовностью учиться всю жизнь.

При таком подходе к языковому образованию не будет принято скоропалительное решение, основанное только на обсуждении принципа «принудительно – добровольно». Наверное, в этом случае более важен другой подход: «обязательно, т.е. необходимо и необязательно». Если исходить из первого, то найдётся достаточно школьников, для которых изучение математики, физики, химии и других предметов, которые не нравятся или не очень пригодятся в дальнейшей профессии, тоже можно считать в каком-то смысле принудительным. Но никто не собирается обсуждать вопрос, зачем нужно всем изучать перечисленные предметы. Если у школьников спросить, что они хотят изучать добровольно, то, наверное, надо будет убрать очень многое из школьной программы, причём мнения на то, что оставить, вряд ли будут совпадать.

Конечно же, чтобы в многонациональном Крыму появилась непротиворечивая парадигма языкового образования, потребуется не один месяц и не один год большой напряжённой и творческой работы в сфере профессиональной подготовки педагогических кадров, и касается это, в первую очередь, высшей школы. И не только словесникам придётся многое пересмотреть и много передумать. Для Крыма парадигма языкового образования приобретает особую значимость.

***А. В. Норманская***

*ст. преподаватель кафедры иностранных языков*

*и межъязыковых коммуникаций*

*ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **СПЕЦИФИКА КОНСТРУИРОВАНИЯ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТИРОВ В ТЕКСТАХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ СЕРИАЛОВ**

Телевизионные сериалы стали одним из важнейших источников формирования картины мира и суждений о ней реципиента. Данная художественная продукция позволяет зрителю увидеть в образном виде привычный для него мир; при просмотре сериала возникает самоидентификация зрителя с героями: при этом положительные герои вызывают искренние чувства любви, а преследующие их враги или создающие им препятствия соперники – чувства ненависти. В телесериалах могут быть отработаны также новизна события, его необычность, единичность и трудность нахождения аналогии в собственном социокультурном опыте.

Сегодня, когда индустрия телесериалов выстроена по определенной схеме, презентация действительности на экране трансформируется в контексте программирования телевизионной культуры. В этой связи художественная модель реальности рассчитана на многократное, с перерывами восприятие потребителем.

Массовый читатель ожидает от телетекста, с одной стороны, знакомые и повторяющиеся значения: например, жанр текста должен идентифицироваться с ранее знакомым и соответствовать, как правило, ожиданиям зрителя. В производстве массовой культуры получателя волнует, прежде всего, формульный сюжет, соотнесенность с личными впечатлениями, достоверность художественных образов (за исключением жанра фэнтези, но и в этом случае можно наблюдать сопричастность действиям героев).

Популярность и успешность телесериала у российского зрителя зависит от актуальности проблематики, креативность идеи, внимание к традиционным ценностным ориентирам; брендовости актеров, режиссеров, авторов, по мотивам произведений которых снят сериал. Так, например, эффективное производство романов Д. Донцовой, А. Марининой, Т. Устиновой, Б. Акунина затем трансформируется в рейтинговые сериалы.

Качество исполнения замысла и широкая пиар-кампания; жанровые составляющие (развлекательность, хорошее отношение к подмене жанра,

удачные решения в рамках жанра) также являются факторами успешности сериала.

В то же время следует отметить, что для современного телесериала выработка и презентация культурных кодов, моделей, ценностных парадигм является одной из главных задач, т.к. конструирование таких моделей является идеологически-художественным контекстом современного социокультурного пространства России.

Телесериал представляет собой определенную систему, которая имеет внутреннюю структуру, экономическую составляющую.

Следует учитывать, что эта система сегодня высоко конкурентная, хотя на смену ей приходит мобильный Интернет, процесс совершенствования и развития нанотехнологий быстро развивается. Поэтому телевидение и продукты-тексты этой индустрии стоят на пороге новых сложных проблем аудиовизуального творчества и образной системы телевидения в целом.

Телевизионная экранизация сегодня является, с одной стороны, важным фактором индустриализации и необходимым условием успешности; с другой стороны, неотъемлемой составляющей культурного вектора государственной политики в области телевидения, ориентированного на широкую аудиторию. Сериалы являются наиболее органичной для телевидения формой в русле телевизионного программирования.

Массовая культура, вообще, и телесериал, в частности, помимо удовлетворения интересов потребителя отвечает более сложным и глубоким потребностям общества – конструированию ценностной иерархии.

Константные ценности диктуют превалирующие телеприемы этих сериалов: красивые натурные съемки, огромным количеством великолепные исторические костюмы, аксессуары быта, роскошные интерьеры и экстерьеры домов персонажей сериалов, которые недоступны большей части аудитории.

Так: ценности «роскошь», «богатство», «сказочность» формульных мелодрам 90-х (особенно западного образца) – продемонстрировали постсоветскому зрителю кардинально новую картину мира, в которой нормой стало не только возможность, но и необходимость стремления к обогащению любой ценой. В результате тяжелых душевных и физических страданий героев обязательно будет ожидать счастливый конец и роскошный особняк (или фазенда).

Кардинально изменяются ценности в мелодрамах 2000-х или, как еще их называют, в литературе «нулевых»: «приватность», «добродетельность», «долг», однако следует отметить значительное внимание к женской эмансипации, появление такой ценности, как «гламурность». Понятие «гламура» ассоциативно

связано в русском менталитете с поговоркой «красиво жить не запретишь». Приведем синонимичный ряд. Гламурно, роскошно, богато, престижно, модно, блестяще, но главное – красиво. Красота не терпит препятствий, их необходимо преодолевать, что с успехом выполняют героини мелодрам в погоне за блестящим будущим, которое им представили раннее западные сериалы 90-х гг.

Ценность «гламур»/«гламурность» синонимична понятиям «стильно», «элегантно», «рафинированно», «вычурно». В сериалах «Татьянин день», «Ангел-хранитель» наряду с «иной», «благополучной» реальностью, российская реальность сложна не только тем, что американские и европейские нормы и ценности с трудом можно вписать в повседневность, но и тем, что у российского зрителя отсутствует устоявшееся стереотипное восприятие современных российских культурных реалий. Производители российских сериалов каждый раз стараются угадать, каким российский зритель готов и хотел бы видеть окружающий его мир.

Постепенно в сознании постсоветского человека изменяется отношение к ценностным установкам и нормам. Основой телесериальной индустрии в 2000-х становится «бренд», и ценность в таких сериалах появляется новая – «брендовость».

Бренд не только указывает на популярность, но и на качество. Так, например, образ Саши Белого (главного героя сериала «Бригада») – это бренд «нулевых». К брендам относят также имена авторов и героев литературных произведений, названия книжных серий или издательств, периодических изданий. Красивые, отважные, богатые, добрые, но несчастные герои, которые в конце приходят к своему заслуженному счастью и успеху (например, «Петербургские тайны», «Пуаро Агаты Кристи», «Мисс Марпл»).

В постсоветском телесериальном бизнесе меняются приоритеты: в сериалах опять задействуют актеров и режиссеров «категории А»; активно применяют средства экранной выразительности, характерные для большого кино: разнообразие планов, ракурсов, яркий визуальный ряд, продуманные кадры, музыкальное оформление, свет, цвет, спецэффекты.

Ценностные ориентиры, которые презентуют телесериалы, способствуют конструированию реальности, который будет способствовать взаимодействию личности с социально и культурно близкими ему людьми.

Картина мира в сериале презентует синтез действий повседневной жизни, практических действий, обстоятельств. Данный синтез не рассматривался подробно в культурологическом контексте. В связи с этим способы выстраивания взаимоприемлемых механизмов, ценностных установок,

прочтение культурных кодов в ценностной картине мира текста телевизионного сериала требует дальнейшего изучения.

Таким образом, процесс конструирования ценностной картины мира в телевизионных сериалах показывает, что в текстах массовой культуры формируется определенная система ценностей. Конструирование определенной картины мира отражает смысложизненные установки как отдельной личности, так и целого поколения.

**С. Б. Орлов**

*д.социол.н., профессор кафедры гуманитарных наук  
Бийского технологического института  
ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный  
технический университет им. И.И. Ползунова»  
(г. Бийск, Алтайский край, РФ)*

## **РОЛЬ МУЗЕЕВ В ОСВОЕНИИ НАСЛЕДИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ РЕГИОНАЛЬНО-ЛОКАЛЬНОЙ И РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

В настоящее время происходит общественно-значимый переход от декларировавшегося ранее использования наследия к его освоению, что является важнейшим показателем культурного уровня общества. Существенное научно-практическое значение в этой связи приобретает дальнейшая систематизация опыта музеефикации наследия в разных регионах России, выявление общего и особенного в этом процессе в условиях глобализации. Музеи, являющиеся своеобразными социокультурными точками пересечения прошлого, настоящего, будущего играют в современный период особую роль в сохранении и презентации наследия, формировании социальной гармонии. В музеях в процессе изучения и ощущения своей принадлежности к родной культуре, сопоставления ее с другими происходит культурная самоидентификация личности.

Реагируя на социальные запросы и вызовы, российские музеи занимаются поиском форм межкультурной коммуникации, связанных с проблемами идентичности. Ярким примером модели мира и согласия является музейно-культурный комплекс «Национальная деревня» (г. Оренбург), созданный в 2007 г. Он состоит из десяти повседневно действующих подворий, представляющих историю и культуру самых многочисленных по своему составу этнических общностей региона: русских, татар, казахов, украинцев, башкир, мордвы, армян, немцев, чувашей, белорусов. Государственные, календарные, национальные праздники, проводимые в комплексе, способствуют межкультурному диалогу, проявлению региональной и российской идентичности на полиэтничной приграничной территории России. Такую интерактивную форму освоения наследия, базирующуюся на результатах историко-этнографических и культурологических исследований, целесообразно адаптировать к социокультурной ситуации и музейной практике территорий России с полиэтничным населением.

Известно, что в 1990-е годы на базе Государственного историко-культурного заповедника «Старый Крым» планировалось реализовать проект «Концерт культур». Он предусматривал создание музейного комплекса, отражающего средствами музейной экспозиции историю, этнографию и культуру народов Крыма. Экономический кризис 90-х годов не позволил, к сожалению, осуществить эту идею. В настоящее время ее актуальность и перспективность не вызывает сомнений. Необходим поиск эффективного механизма реализации этого проекта в новых социокультурных реалиях, в том числе и с учетом опыта деятельности музеев в других регионах России.

Сибирский регион относится к зонам активных межэтнических контактов (кроме русских здесь проживают представители более 100 национальностей). Продуктивный обмен культурными ценностями играл важную роль в адаптационных процессах, а полиэтничная среда способствовала выработке у сибиряков толерантности. Культурная адаптация может рассматриваться как первый шаг к региональной, а затем и множественной идентичности. Региональная идентичность, по мнению В.А. Тишкова, призвана обнаружить тесные связи, укореняющие местные сообщества и отдельных людей, процедуры самоидентификации, в которых образ региона может предстать как образы, населяющих эту территорию людей. В настоящее время важную роль в формировании и трансляции региональной идентичности, социокультурной адаптации населения в полиэтничном обществе играют средовые (доминирующим типом хранимых и актуализируемых объектов которых являются недвижимые объекты, среда, ландшафт, нематериальные формы наследия) музеи в комплексе представляющие образ отдельных территорий.

Музеи-заповедники, в силу их особого статуса, имеют важное значение для сохранения историко-культурного и природного наследия в его целостности. В современный период на территории Сибири действует и создается около двух десятков археологических, архитектурных, мемориальных, этнографических и этно-экологических музеев-заповедников, имеющих мировую, российскую известность и играющих существенную роль в жизни региона. Музеи-заповедники этнографического профиля, являющиеся важным средством идентификации современных этносов с их культурными традициями и природным окружением, обладают высоким адаптивным потенциалом. Это наглядно доказывает история, современное состояние и перспективы развития историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское» (Красноярский край). В целом значимые позиции музеев-заповедников в освоении наследия Сибирского региона определяются: позиционированием их как престижных брендовых объектов территорий, инициаторов их развития, включенных в



индустрию туризма, вовлекаемых в креативную экономику; активной интеграцией науки, культуры, образования, направленной на отражение в исторической динамике культуры жизнеобеспечения населения Сибири, использованием нематериального наследия для социокультурной адаптации населения в условиях глобализации.

С начала 1990-х годов в России накоплен значительный опыт проведения музейных праздников, выполняющих просветительскую, эстетическую, коммуникативную, адаптивную и компенсаторно-развлекательную функции. Приоритетное значение в проведении музейных праздников, базирующихся на традиционной календарной обрядности, имеют средовые музеи (музеи под открытым небом, музеи-заповедники), аккумулирующие материальное и нематериальное наследие. Широкое распространение получили театрализованные представления с использованием партисипативных технологий Святков, Рождества, Масленицы, Ивана Купала. С учетом этнических особенностей проводятся хозяйственные праздники в сибирских музеях (например, в Музее народов Забайкалья: бурятский – стрижка овец; русский – уборка хлеба, эвенкийский – охотничий медвежий ритуал). Дальнейшая систематизация, научный анализ репрезентативной эмпирической базы позволит выявить потенциал музейных праздников в адекватной трансляции регионально-локальной и российской идентичности.

В последнее время внимание зарубежных и российских музеологов все активнее акцентируется на перспективности музеев-заповедников в области освоения наследия. Свидетельством чему являются Международная научно-практическая конференция «Музеи-заповедники – музеи будущего» (Республика Татарстан, г. Елабуга, 2014), активное сотрудничество Исследовательской группы «Российская музейная энциклопедия» АНО «Новый институт культурологии», Историко-культурного и мемориального музея-заповедника «Киммерия М.А. Волошина» с привлечением известных российских ученых по проведению в рамках международных научных и социокультурных мероприятий «Волошинские чтения», «Волошинский сентябрь» (пгт Коктебель, Республика Крым, май, сентябрь, 2015 г.) музеологических семинаров по данной проблематике

Вместе с тем, взаимозависимость между степенью и характером освоения наследия и состоянием социальных, культурных, духовных аспектов жизни местного социума, роль в этих процессах музеев находится в начальной стадии исследования. Решению этих задач способствует реализация открытого междисциплинарного проекта «Интеграция российских музеев в региональное социокультурное пространство» (совместная разработка Института истории СО

РАН и исследовательской группы «Российская музейная энциклопедия» АНО «Новый институт культурологии»). На первом этапе его выполнения (в Рязанской и Новосибирской областях, 2012 г.) достаточно эффективно использовался социологический инструментарий (экспертный опрос, фокус-группа), результаты этно-социологических исследований образа территорий, соотносящиеся с вопросами региональной идентичности. Была развита идея создания «Музея Сибири» в форме комплексной (визуально-виртуальной с элементами средовой) модели представления регионального наследия, а также определены его ключевые позиции как информационного центра по истории культурного наследия региона, института социальной адаптации. Новационной разработкой сибирских информатиков и музеологов является создание интернет-ориентированного «Открытого архива СО РАН» – электронной системы накопления, представления и хранения научного наследия. Он носит универсальный характер и может быть при соответствующей адаптации использован в российских музеях.

Полученные результаты позволяют продолжить изучение социокультурного потенциала региональных музеев с учетом проблем мифологизации наследия, новационных технологий его представления, проведения этносоциологической экспертизы для адекватного решения вопросов культурного разнообразия и идентичности, ведения с музейной аудиторией социально-ориентированного диалога. При междисциплинарном подходе музеи регионального наследия могут стать перспективным направлением сохранения этнокультурного многообразия в современном мире, что обеспечит выполнение Федерального Закона «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации (2002 г.), направленного «на реализацию прав народов и иных этнических общностей в Российской Федерации на сохранение и развитие своей культурно-национальной самобытности, защиту, восстановление и сохранение историко-культурной среды обитания, защиту и сохранение источников информации о зарождении и развитии культуры».

**Л. Л. Пашковская**

*ст. преподаватель кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

**«НАРРАТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В РАМКАХ ДИСКУРСА  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО РОМАНТИЗМА: П. ЧАЙКОВСКИЙ. К 175-  
ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ»**

Анализ подходов к идентичности как таковой позволяет более тщательно выяснить причины и поднять проблему взаимосвязи между личностью и национально-культурной идентичностью. Следует отметить, что проблематика идентичности актуализировалась в западно-европейской исследовательской литературе II пол. XX ст. рационалистической философией (Ж. Дерида, Ж. Делез, Ж. Бодриар, П. Рикер, Ю. Габермас, Ч. Тейлор, Р. Рорти) и ограничивалась анализом личностной идентичности, тогда как в Романтизме личностная идентичность органично связана с национально-культурной.

Философско-теоретическим основанием в понимании романтиками идентичности стала, по мнению Ч. Тейлора, «философия природы как источника». «Она предоставляет чувству центральное и позитивное место в моральной жизни. Именно через ощущение мы обретаем самые глубинные моральные, и более того, космические истины, «Сердце – ключ к миру жизни», – говорит Новалис». [5, с. 479] В иерархии личностных благ Ч. Тейлор выделяет *сверхблага*, которые определяют моральные ориентиры личности и формируют субстанционное ядро личности, её самость. Личная идентичность, по Ч. Тейлору, определяется основополагающими благами в форме сверхблаг, имеющих культурно-исторический характер и адекватно выражающих взгляды времени, изменяющиеся вследствие «переоценки ценностей». Инструменталистскому мышлению Ч. Тейлор противопоставляет духовный опыт личности, который является основой для соотношения себя с тем, что волнует, затрагивает, побуждает.

В контексте нашего анализа особое значение приобретает концепция «нарративной идентичности» П. Рикера, который понимает её как историю, которая саморазвивается и осуществляется во времени. Используя термин «жизненная история» он утверждает, что опосредованным звеном для выяснения содержания идентичности в его раскрытии является дискурс. Идентичность описывает, повествует, является временной, а следовательно, постоянно

изменяется. Т. о. здесь фигурирует проблема субстанции жизненного мира личности.

Поле нахождения понимания между читателем/ слушателем как т.н. «другим» и автором выступает система знаков, в которой закодировано содержание в форме символов культуры. Техника повествования, в которой сливается в единое целое повествование от третьего лица и рассказ от первого лица, демонстрирует, согласно с П. Рикером, эффект слияния, и позволяет не только наследовать реальные действия людей, но и воссоздавать их и интерпретировать. (т.н. функция рефигурации – *refiguration* по П.Рикеру), благодаря которой читатель/слушатель включается в процесс самопознания, который выходит за рамки повествования, символично опосредуется множественностью знаков культуры.

В отличие от П. Рикера, Ю. Лотман, подходя к литературному, и в частности, поэтическому тексту как к завершённом и внутренне целостному структурированному целому, акцентирует на том, что текст репрезентирует не просто реальные действия и события, а реальную *жизнь культуры* и потому он полифункциональный, выполняющий множество функций, и все вместе они представляют единство.

Отечественные романтики стремятся к национальному государству интерпретируют и рационалистично, и эмоционально-ценностно, причём последнее отношение доминирует над целерациональным. Для романтика причастность к нации и национальной культуре, которую он переживает, солидаризируясь при этом с другими членами сообщества, является, прежде всего переживанием причастности всех к одним и тем же самым историко-культурным корням, которые определяют смыслы его восприятия и отношения к миру и придают индивиду уверенности в упорядоченности, разумности, целесообразности окружающего мира, который каждый в сообществе воспринимает как свой жизненный мир. Согласно с Э. Дюркгеймом, социальную солидарность обеспечивает обращение к корням ...и переживается как нечто необычайно значимое. [2, с. 424] Привязанность к корням индивид воспринимает как субстанционность, которой он утверждает свою идентичность. В этой привязанности индивид открывает особую значимость предметов, образов, идей, поскольку переживает их значимость как реальность. Эти переживания, как показал А. Лосев в «Диалектике мифа», всегда мифическое. Т.о., дескриптивный романтический текст содержит свою составляющую, имеющего кроме профанного мира ещё и мир в символическом видении (по Ю. Лотману). А символы т. о. составляют основу национальной

культуры, являясь наиболее устойчивым элементом культурного континуума (Ю. Лотман).

Поэтому существенным является то, что индивидуализация становится способом самоидентификации и способом отыскания равновесия, гармонии между человеком и его окружением. Отечественные романтики утверждают, что только в рамках национальной культуры может осуществляться глубинно-бытийная общность – тесная связь между людьми, которую К. Ясперс называет коммуникацией на основе «субстанционных жизненных смыслов». Для романтиков восприятие читателем/слушателем смыслов жизненного мира нации, в котором он проявляет солидарность с другими членами сообщества, – это, прежде всего, переживание причастности всех к одним и тем же историко-культурным основам/корням.

Принцип «познай себя», в понимании «углубись в свою духовность», отражает мировоззренческую позицию Романтизма, рассматривающую духовность как ментальность нации, познающую себя в историко-культурных корнях. Такая мировоззренческая позиция романтиков нацеливала на социальную активность, на выход из внутренней замкнутости. Для романтиков социально активный индивид видит себя избранником Божиим, ибо ему открылся путь, на котором его нация познаёт в себе Бога, познаёт себя как самодостаточный космос, когда человек становится центром мира. Для избранника Бога, или героя периода Романтизма знаковым становится открытие, которое воспринимается как декларация: формой существования Бога, нации и человека является свобода. Как свидетельствует история, у большей части интеллигенции стремление утвердить личностное «Я» доминирует над требованием подчинить его интересам нации, национального государства. Когда человек изолирован от внешнего мира, его жизнь лишена смысла, для него это кара, ибо жизнь его не наполнена внешним миром.

Процесс обретения смысла бытия, по Юнгу, невозможен без индивидуализации, психического процесса утверждения собственного «Я» посредством отмежевания себя от социальных масок. Процесс индивидуализации проходит в форме создания такого социального феномена как личность, когда индивид стремится самоутвердиться своими социально-культурными качествами. Индивидуализация в своей первичной основе – это отпорная реакция индивида на попытки коллектива подчинить его волю воле общества, а в таком измерении её можно рассматривать как своеобразный прорыв индивида к свободе. Индивидуализация каждого существования не создаёт между ними конфликта, между ними властвует гармония, порядок и согласие, то есть мир самоутверждается как космос, благодаря внутренней

непостижимой разуму иррациональной основе любого существования. Принцип равенности всего существующего имеет логику символов. Общим как для вещей, так и для человека, есть тайна. Она сближает их таким образом, что человек становится причастным ко всему. Тайна человека – это его бездна. Обращение к символам означает признание человеческой беспомощности проникнуть как в тайну человека, так и в силы, существующие вне его. Но символ одновременно является ключом к кладезю смыслов вещей, который находится в человеке в сфере несознательного. Логика символов заставляет подходить к вещам, событиям, явлениям с позиции поиска в них особого смысла, который придаёт жизни осмысленности, упорядочивает его течение таким образом, что в центре остаётся собственное «Я».

«Романтическое мировосприятие в своей основе имело духовные ценности, выраженные в идеях и принципах, существенно влияющих на социально – политическую и культурную жизнь общества. Главные теоретики и практики эстетики Романтизма творчески разработали христианские идеи креативности и символизма, осмыслив природу как становящееся символическое произведение искусства, акт деятельности абсолютного Духа...; его «тайнопись» присутствует в природе и представлена через художника – посредника в произведениях искусства. ...[4, с. 176-177] Вместе с тем, свойственное Романтизму «чувство сопричастности стремительно развивающемуся и обновляющемуся миру, включенности в поток жизни, в мировой исторический процесс ; «энтузиазм», основанный на вере во всемогущество свободного человеческого духа, страстная, всеохватывающая жажда обновления – одна из характернейших особенностей романтического жизнеощущения ... (<>)... в творчестве Байрона, П.Б. Шелли, Ш. Пётефи, А. Мицкевича , М. Лермонтова, – ощущаются в преобладающих настроениях борьбы и протеста против царящего в мире зла » [3, с. 334].

Пётр Ильич Чайковский жил и творил в сложную для истории России пору 60-80-х годов XIX века, когда удивительной активности и творческой результативности достигла деятельность учёных, литераторов, художников, в целом поднялся уровень национальной духовной культуры. Чайковскому было суждено укрепить и возвысить позиции отечественной композиторской школы. Любовь как нравственная опора и символ силы, способной победить труднейшие препятствия, даже смерть, любовь – есть жизнь (Л. Н. Толстой) – эта мысль пронизывает все творчество Чайковского, в основе которого, как и в основе романтического идеала, лежала духовная и творческая свобода, культ сильных страстей и порывов, мучительный разлад идеала с действительностью. Актуальность и особую жизнеутверждающую силу приобретают у него

категории общечеловеческого значения. Обретая победу добра над злом, жизнью над смертью, справедливостью над бездушием, света над тьмой, П. Чайковский утверждает всесильную силу любви. Трактовка финальной сцены «Лебединого озера» звучит значительно трагичнее многих байроновских или шекспировских сцен : гибель Белого лебедя не означает утраты любви, но, в то же время вдохновляет и вселяет веру в оптимизм бытия. Это ни что иное, как торжество Вселенской Любви!

“Чайковский обладал подлинно байроновской силой в умении быть трагичным, торжественным и романтичным на равном месте. Подобно Чайльд-Гарольду, который в рядовой момент своей жизни умудряется быть более трагичным, чем рядовой англичанин, который готовится к казни, Чайковский мог ввести роковую дробь барабанов или заставить тромбоны издавать похоронный глас судьбы без всякого повода, – говорил Б. Шоу о П. Чайковском.

Богатство лирической мелодики П. Чайковского, его мастерское владение практически всеми музыкальными жанрами, его блестящая композиторская техника (в особенности оркестровая), глубоко оригинальный характер его творчества (которое, по мнению многих, отражает захватывающую тайну личности композитора) – все это действительно делает Чайковского выдающейся фигурой мировой музыкальной культуры.

Его симфоническую музыку отличает богатство красок, удивительная способность извлекать из оркестра разнообразнейшие эффекты, от самых нежных до самых мощных - все это ставит Чайковского в ряд перворазрядных симфонистов музыкального мира: шесть симфоний, три сюиты, программная симфоническая музыка, балеты "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик" представляют чрезвычайно ценный вклад в область русской музыки. В камерной музыке в полной мере проявилась его богато одаренная музыкальная натура. Его техника представляет для исполнителей определённые трудности в плане особого характера звукоизвлечения. В области романса Чайковский - замечательный лирик. Вообще, какого бы рода музыки Петр Ильич ни касался, всюду он привносил обаятельное, чрезвычайной красоты мелодическое начало. Его сочинения в области духовной музыки пленяют своей красотой, своим мягким лиризмом. Широкая эрудиция, необычайно развитая техника дали Чайковскому возможность коснуться многих областей музыкальной композиции. Трудолюбие Чайковского было необычайное. Он не мог представить своё существование без творчества, а творческий процесс в продолжение кипучей 28-летней композиторской деятельности никогда не останавливалась на долгое время. Одиночество было для него счастьем, т.к. оно предоставляло ему возможность отдаваться всем существом своему любимому

делу. Кроме того, с детских лет и до последних дней он был невероятно застенчивым человеком, что создавало ему ряд психологических барьеров в быту, но не в творчестве, в котором он обретал личностную свободу. Ведущими в творчестве П. Чайковского были опера и симфония, тем не менее, в нём представлены почти все музыкальные жанры. Содержание музыки П. Чайковского универсально: оно охватывает образы жизни и смерти, любви, природы, детства, окружающего быта. В его музыке отразились глубокие социально-этические конфликты, рождённые русской действительностью 2-й половины XIX в. П. Чайковский поистине универсален: особой новизной отмечены произведения русской и мировой литературы – от А. Пушкина и Н. Гоголя, до В. Шекспира и Данте. Музыка Чайковского обнаруживает глубокие связи с творчеством Л. Толстого, Ф. Достоевского, И. Тургенева, А. Чехова. В музыке Чайковского в полной мере отразились глубокие процессы духовной жизни, сомнение, отчаяние и порыв к идеалу.

«П. Чайковский создал свой мелодический язык, способный к воплощению тончайших душевных движений и к обобщению масштабных идей. Все выразительные средства его музыки (мелодия, гармония, оркестровка, форма произведений) обладают огромной силой экспрессивного воздействия. Симфоническая музыка П. Чайковского поистине представляет своеобразную «исповедь души», «лиричнейшей из всех музыкальных форм», продолжая тем самым линию, идущую от симфонии g-moll В.А. Моцарта и Неоконченной симфонии Ф. Шуберта, но в то же время П. Чайковский развил традиции бетховенского симфонизма, связанные с острой конфликтностью, с философско-драматической трактовкой жанра, используя их и в программных произведениях, камерной инструментальной, вокальной музыке, и в произведениях для музыкального театра. В опере «Евгений Онегин» (1878) П. Чайковским предвосхищены принципы психологического театра А. Чехова и К. Станиславского...» [1, с. 619.]

Перу П. Чайковского принадлежат и литературные работы, стихотворения, либретто некоторых его опер, критическая деятельность, обнаруживающая глубокую проницательность в оценках музыкальных явлений прошлого и настоящего, историзм мышления. Творчество П. Чайковского получило признание ещё при жизни композитора как в России, так и за рубежом: он был избран членом-корреспондентом французской Академии изящных искусств (1892), почётным доктором Кембриджского университета (1893). С 1958 проводится Международный конкурс имени П. Чайковского.



### **Список литературы:**

1. Большой энциклопедический словарь . – М.: «Большая российская энциклопедия», 1988. – 671 с.
2. Дюркгейм. Э. Первичные формы религиозной жизни / Э. Дюркгейм. // Тотемная система в Австралии. – К.: Юніверс, 2002. – 424с.
3. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
4. Пашковская Л. Л. Творчество Г.Сковороды как феномен украинского преромантизма /Л. Л. Пашковская // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2014. – Т. 27 (66), – №1. – с. 176-177.
5. Тейлор Ч. Источники себя. Создание идентичности нового времени. / Ч.Тейлор. – К.: Дух і літера. 2005. – С. 479
6. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм. – М.: Республика, 1992, – 429 с.
7. Фромм Э. Человек для самого себя. / Э. Фромм // Психоанализ и этика. – М.: Республика, 1993, – 415 с.
8. Юнг К.Г. Подход к бессознательному / К. Г. Юнг // Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991, – 304 с.
9. Юнг К.Г. Феномен Духа в искусстве и науке / Юнг К.Г. – М.: Ренессанс, 1992, – 320 с.

**Н. Е. Порожнякова**  
*к. искусствовед., доцент кафедры рисунка,  
живописи и архитектурной графики Одесской государственной  
архитектурно-строительной академии  
(г. Одесса, Украина)*

## **ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ПРИ ЧЕРНОМОРЬЯ ОДЕССКОГО ПРОЕКТА «АРТ-ТУРИЗМ» В КОНТЕКСТЕ ЗАДАЧ СОЦИАЛЬНОЙ ЭКОЛОГИИ**

Формирование экологического сознания – одна из главных задач последнего десятилетия. Этому способствуют попытки соединения экологии как основы физической жизни человека и искусства как основы духовной.

Проект «Арт-туризм» существует уже 15 лет, пять из них – как международный. Его автором и генератором идей является член НСХУ Г. Лекарева-Никитина. Идея возникла во время одного из совместных с членами Союза маринистов пленэров на Красной косе. Вдохновившись природными мотивами, группа художников проехала по всей Одесской области, запечатлев в своих этюдах и картинах виды Черноморского побережья и прилежащих к нему лиманов. Была поставлена задача: посредством художественного творчества показать людям, что они живут в необыкновенных местах, и как важно их сохранить в естественном виде. По мере развития проекта расширялись и задачи, и методы их решения. Художники не ограничиваются одной лишь выставочной деятельностью. Ими устраиваются мастер-классы различных художественных техник, с целью преобразования человека-потребителя в человека-творца.

Творческий метод художников проекта «Арт-туризм» направлен на восстановление связи между человеческим пониманием красоты и Красоты как воплощения Божественной идеи (то есть гармонии). Когда попадаешь на природу, то именно красота даёт вдохновенье и эмоциональный настрой. Хочется, чтобы зритель мог видеть красоту и жизнь вокруг себя и бережно к ней относиться. Природа – это не салон бесплатных услуг! Печально наблюдать, когда отдыхающие оставляют за собой выжженную пустыню либо мусорную свалку. Уничтожая красоту вокруг, человек уничтожает себя самого. Так мыслят художники...

Поставленные художниками проекта «Арт-туризм» задачи напрямую связаны с современной «Экологией» как комплексным научным направлением и экологическим воспитанием. Мировоззренческие основы и деятельность

проекта «Арт-туризм» особенно близки концепциям социальной экологии и новому течению в философии – инвайронментализму.

Спроецировав принципы инвайронментализма на творческую деятельность художников проекта «Арт-туризм», можно обозначить следующие позиции:

– для художников, так же, как и для экологов, природа является самоценностью, достойной восхищения.

– взаимодействие художников и природы всегда взаимовыгодно. Природа дает мастерам вдохновение, а они воплощают природную красоту в материале.

– фиксируя на холсте многообразные проявления в Природе, художники связывают себя с потоком Единой Жизни. Их работы являются ступенями познания себя через гармоничные природные ритмы.

– приобщая к красоте природных мотивов и к художественному творчеству зрителей, художники подвигают их к осознанному восприятию прекрасного и стремлению это беречь.

Большинство из представленных работ художников проекта «Арт-туризм» – либо непосредственно пленэрные, либо созданы на основе пленэрных впечатлений, что созвучно одесской школе живописи. Пленэр, по сути, – это живой диалог художника с природой, а используемая при этом живописная техника «*alla-prima*» сохраняет свежесть эмоций. Пленэр – это, прежде всего, пейзаж и натюрморт, принадлежащие к вечным темам в изобразительном искусстве. Представленные на выставках картины, в основном, выполнены именно в этих двух жанрах. Это знаково для Одессы, так как наш город многонационален и поликультурен. Некоторые пытаются обвинять одесскую живописную школу в отсутствии каких-либо батальных тем, выполненных в монументальном формате, или политических манифестаций. На это можно ответить, что политика – явление преходящее, а Природа вечна. Чтобы понимать произведения батального жанра, нужно знать не только изображённое событие, но и его трактовку современными историками. Таким образом, по прошествии даже 2-х десятилетий, тема перестанет быть такой актуальной и понятной для нового поколения. Пейзаж и натюрморт – универсальные жанры, они понятны всем и всегда. Эти жанры были в основе одесской школы живописи, они живы и развиваются сегодня, продолжая славные традиции.

Пейзаж в изобразительном искусстве – это не фотография какого-либо понравившегося ландшафта. Пейзаж – это, прежде всего, внутренняя (душевная и духовная) работа художника, о чем говорили и писали мастера во все времена. Обращение к этому жанру следует рассматривать в контексте проблемы гармонии взаимоотношений человека и природы, временного и вечного.

Современное искусство стремится обрести эту утраченную гармонию, что делает пейзаж особенно актуальным в наши дни.

Диапазон творческих изысканий современных художников необычайно широк – от традиций классического искусства, импрессионизма – до абстракционизма, авангардизма и постмодернизма. Отчасти это можно видеть и на выставках проекта «Арт-туризм». Произведения участников проекта «Арт-туризм» имеют яркую индивидуальную характеристику, соответствующую творческому восприятию авторов. Каждый человек может увидеть необычные пейзажи, не уезжая в заграничные путешествия. Эта неброская красота живой природы радует глаз и душу. Созерцание гармоничных пейзажей вызывает состояние умиротворения, которым делится со зрителем художник.

Взаимодействие произведения и зрителя затрагивает ещё одну проблему, связанную с экоэтикой и глубинной экологией – это ответственность художника не только за то, что он делает, но и за то, в каком эмоционально-ментальном настрое он это делает. Столетие назад о роли художника в творческом процессе размышлял великий новатор, живший некоторое время в Одессе – Василий Кандинский: «художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу». То есть в процессе создания картины для художника важно, чем наполнена его душа, т. к. это наполнение будет являться скрытым содержанием произведения.

Искусство – зеркало времени и зеркало души (эту мысль высказывают многие художники, и даже сухой язык словаря с этим соглашается). Каждая эпоха ассоциируется у нас с именами выдающихся людей, а их имена – с произведениями. Например, эпоха Возрождения – это, прежде всего, Леонардо да Винчи и его вечная «Джоконда». Но почему-то сегодня современным искусством называются чьи-либо безобразные или даже совершенно безумные выходки. Это связано с распространившейся (не без помощи и поддержки интернета и СМИ) тенденцией: стремление к славе любой ценой. Неважно, что иногда эта слава сравнима со «славой» Герострата или Иуды. Примером может служить выходка Тер-Оганьяна, публично порубившего иконы, прикрываясь модным словом «перформанс». Или берлинский гомосексуалист Мартин фон Островски нарисовал калом на холсте фюрера и свой экскрементальный автопортрет, что вполне знаменательно. Это же ново?! Этого же никто не делал?! Неужели наша эпоха будет ассоциироваться с безумными выходками рубки икон или с растиранием кала на холсте? Было бы очень грустно... Все эти выходки, усиленно муссируемые в прессе, действительно являют собой диагноз нашему времени. Это свидетельство культурного одичания и крайней степени

бездуховности. Не только художник, но и зритель теряет ориентиры в объяснении искусства.

Поэтому современным мастерам, стоящим на позициях красоты и гармонии, приходится активно отстаивать эти фундаментальные категории искусства, улучшая своим творчеством экологию духа. Красота является той основой, на которой базируется творчество художников проекта «Арт-туризм». Вопреки антиэстетическим тенденциям современности, участники выставки своими произведениями утверждают этот базисный принцип.

Выставочная деятельность проекта «Арт-туризм» является своеобразным выражением исторического многонационального лица Одессы, впитавшего в себя черты культур многих эпох и народов. Свободное от политики искусство несет положительные эмоции и дарит живое душевное тепло, в котором мы все так нуждаемся сегодня! Представляемые на выставках работы одесских художников дают возможность зрителю, подобно мозаичисту, сложить целостное представление о пластических поисках и творческих возможностях современного искусства, стоящего на фундаменте эстетизма.

**Д. В. Соколов**

*координатор проекта «Крым в русской исторической памяти»*

*Фонда изучения исторической перспективы*

*(г. Севастополь, РФ)*

## **ДОКУМЕНТЫ АРХИВА Г. СЕВАСТОПОЛЯ О ГОЛОДЕ 1921-1923 ГГ.**

Начало 1920-х гг. в истории Крыма и Севастополя является одним из наиболее драматичных периодов. Страшной трагедией, которую пережило население полуострова, стал массовый голод, начавшийся осенью 1921 г. и продолжавшийся до лета 1923 г. и унесший жизни более 100 тыс. крымчан. На эту тему сегодня существует значительное число публикаций. Прежде всего, здесь нужно отметить исследовательскую работу известных крымских историков, братьев Александра и Вячеслава Зарубиных. Они были первыми (либо одними из первых), кто на рубеже 1980-х – 1990-е гг. стал комплексно рассматривать данную проблематику, введя в научный оборот обширный массив документов.

Тем не менее тема крымского голода начала 1920-х гг. продолжает нуждаться в дальнейшем изучении. Особенный интерес представляют материалы, хранящиеся в Государственном казенном учреждении архиве г. Севастополя. Информацию о жизни полуострова и города в этот период содержат следующие архивные фонды:

- Исполнительного комитета Севастопольского городского Совета народных депутатов (р-79). Материалы этого фонда охватывают обширный период – с 1921 по 1992 г. и насчитывают 8686 дел. В данном случае интересны дела, содержащие документы 1921-1923 гг. Последние весьма разнообразны. Это хозяйственная документация, отчеты, протоколы заседаний (в том числе, о продовольственном положении в городе), рапорты и суточные сводки милиции. Огромный интерес здесь представляют дела, содержащиеся в описи № 1 данного фонда, а именно – дела №2, 35, 53, 61. Документы, подшитые в них, датированы преимущественно летом и первыми осенними месяцами 1921 г., и повествуют о ситуации в Севастополе и его окрестностях накануне голода. В этом отношении примечателен и фонд Балаклавского районного революционного комитета (р-427, опись №1). В нем содержатся 98 дел за период с 1920 по 1921 гг. Так, в деле №17 представлены материалы об организации помощи голодающим Поволжья в Балаклавском районе (л. 4), воззвание местного ревкома о борьбе с голодом и холодом, датированное маем 1921 г. (л. 10).

Другой архивный фонд, на который хочется обратить внимание потенциальных исследователей, - фонд исполнительного комитета Севастопольского районного Совета рабочих крестьянских, красноармейских и краснофлотских депутатов (р-420). Фонд составляет 1501 дело и охватывает период с 1921 по 1930 г. В данном случае представляют интерес материалы за 1921-1922 гг. Эти дела содержатся в описи №1, и информируют о ситуации в городе и его уезде во время голода. Так, в деле №3 описи №1 данного фонда приведены доклады ревизионной комиссии и контрольной группы о санитарном состоянии Севастопольского округа и его районов, деятельности местных комитетов по оказанию помощи голодающим, работе пунктов питания, ведении отчетности и т.п. (л.8-22, 24) Содержатся статистические данные о количестве голодающих и умерших от голода, а также предложения по улучшению продовольственного снабжения и увеличения масштабов оказываемой помощи. Хронологически эти документы затрагивают период с марта по апрель 1922 г. Ценная информация о проблемах продовольственного снабжения и общей ситуации в городе содержится в деле №32 указанной описи. Это доклады по Севастопольской уездно-городской советской рабоче-крестьянской милиции, датированные осенью 1921 г. В них сообщается о бедственном положении милиционеров, в том числе, в сфере обеспечения продуктами питания что вызывало болезни, голодные обмороки, делало невозможным несение патрульно-постовой службы и становилось причиной дезертирства и увольнения многих сотрудников (л.1-4).

Определенную информацию о голоде начала 1920-х гг. содержат материалы фонда Особой сессии Севастопольского судебного округа Народного комиссариата юстиции Крымской АССР (р-245). В фонде 268 дел за период с июня 1921 г. по март 1923 г. Несмотря на то, что содержание данного фонда, в первую очередь, затрагивает деятельность судебных и правоохранительных органов, информации о ситуации области продовольственного снабжения и социально-политической и экономической сферах здесь также достаточно много. Так, в деле №20 описи №1 данного фонда представлены документы комиссии по разгрузке тюрем и мест заключения. По роду своей деятельности члены этой комиссии проводили инспекцию местных тюремных учреждений, в том числе, фиксировали увеличивающиеся случаи смерти от голода среди заключенных (л. 80). В других случаях отмечались жалобы арестованных на недостаточное питание. Так, еще 20 августа 1921 г., т.е. за несколько месяцев до того, гуманитарная катастрофа в Крыму стала свершившимся фактом, в протоколе севастопольского бюро юстиции отмечалось, что заключенным выделяется всего три четверти фунта хлеба, и это отрицательно влияет на их

внешний вид (л.33). Отметим, что документы этого фонда являются ценным источником сведений не только по истории Севастополя в начале 1920-х гг., но и советской пенитенциарной системы.

К сожалению, в архиве г. Севастополя весьма фрагментарно представлены периодические издания за интересующий нас период. Выходившая в городе газета «Маяк коммуны» хранится в фонде КМФ-4, и доступна в виде фотопленок. Данное издание представлено, начиная с мая 1923 г., когда продовольственная и социально-экономическая ситуация в городе и его окрестностях заметно улучшилась, пик голода остался позади. Тем не менее, и этот источник также представляет значительный интерес.

Надо сказать, что материалы архива г. Севастополя о голоде 1921-1923 гг. не исчерпываются содержанием вышеназванных фондов. В той или иной мере сведения об этой трагичной странице в истории Крыма содержат все архивные фонды, охватывающие период начала 1920-х гг.



**А. Б. Соколова**  
*соискатель кафедры философии  
Таврической академии ФГАОУ ВО  
«КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Севастополь, РФ)*

## **ЦЕННОСТНО-ЭТИЧЕСКОЕ ОСНОВАНИЕ ОТВЕТСТВЕННОСТИ И ЕЁ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ**

Статья рассматривает ценностно-этическое основание ответственности как духовного качества человека. **Задачей** данного исследования является попытка определить социокультурный потенциал ответственности. Актуальность предлагаемого анализа вызывают следующие негативные факты: снижение общего уровня культуры, массовое разрушение памятников культуры, ведение войн между странами, локальные и глобальные конфликты. В социальной среде, источником безответственного поведения большинства населения нашей планеты служит интенсификация утилитаристских аксиологических схем мышления. На этом фоне, обнаруживается необходимость поиска ценностно-этического основания ответственности. Определение социокультурного потенциала ответственности так же есть попытка найти компромиссное решение из сложившейся тупиковой ситуации.

Обретение мировоззренческой платформы, основанной на принципе ответственности, позволит человеку расширить представления о собственных возможностях в социокультурной перспективе. Реализация, в полной мере, идеи ответственности становится гуманистической и смысложизненной панацеей. Как известно, аксиологический поворот в философии произошёл относительно недавно: в конце XIX – начале XX века. Академические философы и культурологи на протяжении вот уже более ста лет по-разному диагностируют затяжной социально-культурный кризис. Специалисты в области культурологических систем в зависимости от субъективных интерпретаций и предпочтений в методах «лечения», прописывают различные рецепты по выздоровлению общества. Точки воздействия на проблемные поля, как правило, универсальны. Они находятся в текстах по аксиологии, которые и по сей день, считаются классическими. Среди авторов таких трудов встречаются: Э. Кассирер, М. Хайдеггер, Й. Хейзинга, Э. Гуссерль, К. Лоренц, И.А. Ильин, Г. Маркузе, Н.А. Бердяев, Н.К. Рерих, Э. Фромм, П.А. Флоренский, А. Вебер, П.А. Сорокин.

Несколько строк об идее (или идеале) ответственности в науке, которая всегда считалась неотъемлемым элементом культуры, отвечающим за поиск и нахождение истины. На протяжении долгого времени, растянутого почти на двадцать веков, учёное мировое сообщество было образцом мудрости, целесообразности (культуросообразности), едва ли не единственным подлинным носителем и ярким представителем культуры, хранителем вечных ценностей и сакрального знания всеобщих истин. Учёные мужи или научные сотрудники осознавали огромную ответственность перед ликом человечества за свою интеллектуальную и экспериментальную деятельность.

Уже в конце XIX столетия на полную мощь заработал динамический процесс дифференциации научного знания. Именно этот роковой рубеж, стал своеобразной точкой невозврата по направлению к классической науке. До этого момента наука была неразрывной частью культуры и выразителем идей, относящихся истинным знаниям. В связи с всеобщим разделением, в науках начинается узкая специализация с характерным господством в ней принципа безответственности. Допускается поверхностность исследований с заведомо ложными предпосылками и, естественно, такими же выводами.

В начале XX века, на фоне обособления науки от культуры, вырастает новая отрасль академического знания – аксиология. Процесс дифференциации в науке к этому времени достигает своего апогея. В целом, наука теряет связь с прошлым, перестаёт уже быть знанием синкретичным и целостным, в ней почти отсутствует духовность и синтез. Продолжая линию деградации, наука начала XXI века укрепляет союз с техникой, всё более отдаляясь от культуры. Главным научным ориентиром выступает практика, а методологией её достижения служат цифры (статистика). Обращаясь только к внешней стороне жизни, т.е. удовлетворяя исключительно прагматические потребности общества, современная наука становится на путь безответственного шатания за пределами культуры, манифестируя свою антикультурную сущность.

Аналогичные процессы обособления и дифференциации происходят и в искусстве XXI века, которое всё больше абстрагируется от культуры как самоорганизующейся системы духа. Огромное воздействие на современное искусство в России оказывает «мотив решётки», пришедший из западной традиции. Именно решёточный эффект, воздвигающий барьеры там, где их быть не должно, усугубляет проблему вытеснения искусства из контекста культуры. «Решётка заявляет о современности искусства двумя способами: пространственным и временным. В пространстве она настаивает на автономности теории искусства... В плане времени решётка есть символ

современности: это форма, встречающаяся в искусстве XX века и отсутствующая в искусстве века XIX» [1, с. 208].

Поиск ценностно-этического основания ответственности приводит исследование к оценке нравственной сущности людей и необходимости сохранения духовного единства. Фундаментом ответственности является духовность. Каждый отдельный человек есть носитель духовных качеств, которые проявляются в мире повседневности. Человеческие взаимоотношения могут и должны строиться преимущественно на сердечной основе. Социальной реализации требует природа индивидов, которые, не смотря на различия заряженных потенциалов, активно взаимодействуют и сотрудничают, т.е. объединяются. До настоящего времени человечество не испытывало недостатка в человеческих сердцах, полных с избытком ответственности, самопожертвования, отваги, героизма и воли.

Желание служить человечеству или конкретным людям, а также чуткость или сострадание принимает самые разнообразные формы. Это может быть «странствующий рыцарь», которым движет стремление к истине и справедливости. Человек, отказывающийся от всех других удовольствий в жизни и всецело отдающийся поиску заветной цели. Или, это – художник, выражающий в своих картинах самые искренние чувства и чаяния. Или, это – музыкант, слушая рассказы о страшных военных баталиях, сочиняющий или исполняющий свои (или чужие) произведения во имя мира во всём мире, во славу Родины и народа.

Или, это – подросток, принимая близко к сердцу и в буквальном смысле, патриотические легенды, которыми полна его память, становится добровольцем и гибнет первым же в бою. Понятно, что истории, известные с детских лет оказывают сильнейшее впечатление на формирующуюся личность. И, наконец, это – исследователь, интерпретирующий мудрые письмена, которые нам оставила седая древность.

Это – человек – по форме, и, по сути, который в любой ситуации проявляется поборником культуры и знания, с пламенным сердцем. Это, наконец, огромное множество ответственных людей, которые ежедневно участвуют в деле строительства мира и культуры – библиотекари, музейные работники, представители творческих профессий и служащие всех сфер культуры и медицины. Акты самоотвержения и служения миру совершаются бескорыстно и повсеместно, нужно только уметь наблюдать. Особую, точнее незаменимую, роль в процессе социокультурного развития играет женщина.

Аксиологическое основание ответственности ярче всего проявляется через нравственность человека. Установить единство цели поведения всех людей

представляется возможным только, используя особенную метрику – единую систему ценностных координат. Посвящая жизнь высокой цели, человек ткёт свою нравственную неуязвимость и духовную безопасность, следствием которой является ответственность. Ответственность рождается как результат осознания индивидом краткости и радости земного бытия. С этого момента наступает фаза осознания своей уникальности, а факт человеческого существования начинает интерпретироваться как аванс, ещё один шанс или дар небес.

Высокие качества личности, такие как: самоотверженность, целостность, человеколюбие организуют духовный щит и броню вокруг человека и выдают его принадлежность к рефлексивной части общества. Он выглядит и чувствует себя органично и гармонично, разрешая противоречия между личными интересами и общественными. В процессе жизненного балансирования между хаосом (безответственным выбором) и порядком (ответственным опытом), ведётся непрерывный праведный бой, в нём приходится отстаивать интересы общества и народа, утверждая высшие идеалы и ценности. Наглядным примером служат математик, химик, биолог, геолог, физик, педагог, археолог, которые принимая на себя всю ответственность, всё-таки реализуют эксперименты во имя блага всего человечества.

Самой действенной на сегодня формой служения людям остаётся беззаветная, беспредельная любовь к отечеству и своему народу. Поскольку наблюдается спад патриотизма, но ведь в случае реализации военного сценария или внезапного локального конфликта именно любовь к Родине пригодится более всего. Охранение и сохранения памятников культуры является проявлением ответственного поведения людей в обществе. Самоотверженная защита художественного наследия, научных и исторических ценностей – это первостепенная задача для всех стран и народов. Социокультурный потенциал выше названных ценностей на сегодняшний день действительно осознаются воинами, и воспринимаются как прямая обязанность. Это собственно, главное отличие современной тактики от прошлого опыта ведения боевых действий.

Представляется возможным, что менее востребованы уже в обозримом будущем будут профессии пожарного, полицейского, контролёра, врача. Поскольку, если принципы ответственности и иерархии останутся незыблемыми, то работа всех систем будет проходить естественно, без каких-либо эксцессов или сбоев. Профессиональной этика, любовь к отечеству, бескорыстное служение людям, признание безусловного авторитета руководства в социальной и духовной жизни общества, высокая степень ответственности, чувство долга – в полной мере отражают предназначение человечества.

Сознательную гражданскую позицию и успешную профессиональную деятельность осуществляют преимущественно ответственные индивиды.

Познать этос человека как ценностно-этический центр можно даже иррационально, т.е. осознав интуитивно его наличие, а также с помощью развитого воображения, т.е. визуально. Образное мышление человека способствует развитию качества ответственности. Метафизический контекст заданной темы предполагает применение многомерной метрики. Научиться управлять своими мыслями индивиду поможет ответственный подход к решению данной проблемы. В картинах, написанных воображением, открываются и осознаются объективные ценности бытия, правильное поведение, гармоничное саморазвитие.

Динамика эволюции состоит в творческом озарении, которое ведёт к достижению высшей ступени развития, объединяет и подчиняет слабые члены общества сильным, а низшие вожелания и потребности высшим ценностям и идеалам. Ответственные общественные деятели ведут себя в обществе так, как по аналогии с телом человека, клетки мозга. Протекающие физико-химические процессы подчиняются волевому приказу, выводят себя тем самым на более высокую ступень, например органического синтеза. Кроме императивных повелений продиктованных человеческим мозгом человека, существуют и другие приёмы, побуждающие к действию. Например, восприятие искусства содержит в себе специфические эффекты воздействия на настроение и поведение людей. «Учёные отмечают усиливающуюся под воздействием музыки клеточную активность, у многих ферментов, участвующих в важнейших процессах обмена, число их оборотов соответствует частотам музыкальных нот европейского ряда. Вполне вероятно, что так же действуют поэтические ритмы [2; с. 51].

**Выводы.** Ценностно-этическое основание ответственности – это этос человеческой сущности или энергетический центр, вокруг которого вращаются все остальные органы (духовные, а затем физические). Добрая воля в человеке делает выбор в пользу ответственности. Такая воля, естественно, не признаёт насилия над собой, она стремится воплотить высшие идеалы в жизнь. Ответственность есть соответствие мыслей и действий человека. Социокультурный потенциал ответственности реализуется через почитание и охранение культурных ценностей.

**Список литературы:**

1. Берестовская Д.С. История художественной культуры Западной Европы и США XX века. / ТНУ им. В.И. Вернадского – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2011. – 224 с.
2. Огородников Ю.А. Литература как искусство. М.: Институт социальной и экономической интеграции, 1998. – 108 с.

**Е. Ю. Туголукова**  
*Аспирант кафедры менеджмент  
Института экономики и управления  
ФГАОУ ВО «КФУ имени В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **РЕКРЕАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РЕСПУБЛИКИ КРЫМ**

На сегодняшний момент как никогда остро становится проблема развития Крыма как стратегического региона страны с явно выраженным рекреационным потенциалом, эффективное использование которого является одной из форм социальной и культурной направленности государственной политики и выступает дополнительным источником пополнения государственного бюджета.

В отечественной литературе, бытовала точка зрения, что рекреация – это: 1) расширенное производство сил человека: физических, интеллектуальных, эмоциональных; 2) понятие, охватывающее все виды отдыха в том числе санаторно-курортное лечение, туризм и т.д.; 3) место отдыха [2].

Учитывая современные реалии развития рекреационной сферы, мы можем дать следующее определение: Рекреация – это: 1) восстановление духовных и физических сил человека; 2) удовлетворение лечебных, оздоровительных, познавательных, развлекательных и других потребностей человека; 3) понятие охватывающее все виды отдыха, в том числе и санаторно-курортное лечение и туризм и т.д. 4) место, пространство или объект отдыха, развлечения, питания и т.д.; 5) средство отдыха, оздоровления, лечения, совершенствования личности и ее развития.

Рекреация как ни одна сфера человеческой деятельности в настоящем и будущем неотделима от использования значительных пространств, обладающих набором определенных свойств [4].

Рекреация относится к виду деятельности человека, которая имеет ярко выраженную ресурсную зависимость.

Рекреационный ресурс рассматривается как сочетание компонентов природы, социально-экономических условий и культурных ценностей, выступающих как условие удовлетворения рекреационных потребностей человека [3, с. 340-341].

Таким образом, в нашем понимании, рекреационный потенциал – это совокупность выявленных ресурсов, которые требуют преобразования для их

прямого использования при предоставлении рекреационных услуг, лечебных методик и прямой продажи.

В свою очередь, под рекреационными ресурсами прямого назначения – все виды выявленных ресурсов, не требующих дополнительных преобразований и уже готовые к использованию для организации отдыха и оздоровления людей, в т.ч. санаторного лечения и туризма. Как мы видим, понятие “рекреационный потенциал” по отношению к понятию “рекреационный ресурс” выступает как более широкое, в некотором смысле более синергетическое. Поэтому рекреационные ресурсы могут рассматриваться составной частью рекреационного потенциала, а характеристика рекреационного потенциала любой территории состоит из всех его видов, каковыми считаются ресурсы.

Рекреационные ресурсы, как составная часть рекреационного потенциала, рассматриваются как сочетание природных, социокультурных и социально-экономических ресурсов, выступающих как условие удовлетворения рекреационных потребностей человека. В свою очередь каждый из них содержит свои виды ресурсов.

Республика Крым – уникальный регион Российской Федерации для развития рекреации. Выгодное географическое положение полуострова, развитая транспортная и туристская инфраструктура, разнообразный ландшафт, благоприятный климат, природные богатства (Черное и Азовское моря, Крымские горы, около 900 пещер, 1657 рек и временных водотоков общей длиной 5996 км, 30 естественных озер и 1554 искусственных водоемов, 15 водопадов, 6 заповедников). Общая протяженность пляжей составляет 517 км (обустроено 563 пляжа). Здесь находится 26 месторождений лечебной грязи и рапы, более 100 источников минеральных вод различного химического состава. В Крыму насчитывается 6 государственных заповедников, 33 заказника (в т.ч. 16 общегосударственного значения), 87 памятников природы (13 общегосударственного значения), 10 заповедных урочищ, 850 карстовых пещер (их них 50 признаны специалистами пригодными для обустройства посещения туристами). Работают 6 аквапарков и уникальный в своем роде парк львов “Тайган”. На территории полуострова также расположено 770 коллективных средств размещения (санаторно-курортных и гостиничных учреждений) общей вместимостью 158,2 тыс. мест, из которых 144 учреждения предоставляют санаторно-курортное лечение, 216 объектов предоставляют услуги оздоровительного характера, остальные 410 учреждений – услуги по временному размещению. Таким образом, количество средств размещения, предоставляющих услуги лечения и оздоровления, составляет 361 объект. Для круглогодичного функционирования предназначены 139 санаторно-курортных



(в том числе 73 средства размещения государственной формы собственности Республики Крым) и 162 гостиничных учреждения, на 01.07.2015 выдано свидетельство 16 инструкторам – проводникам, а также 858 экскурсоводам (гидам). Среднесписочная численность работников курортной и туристской отрасли в 2014 году составила порядка 36 тыс. чел., в т.ч. на санаторно-курортных предприятиях – 33 тыс. чел., туроператоров и турагентов – 3 тыс.чел. [5, с. 10]

Все это говорит об огромном потенциале Крыма, который пользуется возрастающим спросом. Республика располагает всеми ресурсами, необходимыми для развития рекреации. Но хотелось так же отметить, что рекреация в наше время превратилась не только в самую высокодоходную отрасль мировой экономики, включающее в себя понятие “туризм”, но и является мощной мировой индустрией и социокультурным феноменом современности.

Так рекреация в последние годы стала рассматриваться и как эффективное средство обеспечения доступности культурного наследия. Более того в современных условиях, с одной стороны растут возможности поддержки культуры через туризм, а с другой – подъем туризма обеспечивается богатствами культуры. Поэтому взаимодействие в туристской сфере культурных учреждений и туристских фирм позволит реализовать полностью культурный потенциал Крыма.

При таком подходе культуру можно рассматривать как совокупность культурных ресурсов: совокупность памятников, произведений искусства, материальных предметов и т.п., составляющих культурное наследие. В подобного рода сотрудничестве культурной сферы и туристской деятельности, имеющим место в большинстве стран мира, культура выступает как базовый ресурс. Познавательные аспекты присущи большинству видов рекреационной деятельности. Однако выделяются сугубо познавательная рекреация, связанная с информационным “потреблением” культурных ценностей, т.е. с осмотром культурно-исторических памятников, архитектурных ансамблей, а также с ознакомлением с новыми районами и странами, с их этнографией, фольклором, природными явлениями и хозяйственными объектами.

Туризм является важным средством создания культурных связей и международного сотрудничества. Объекты, посещаемые туристами, способствуют их духовному обогащению, расширению кругозора.

Основой использования туристских ресурсов для целей туризма является туристский интерес – перспектива получения туристом объективной информации, положительных эмоций, возможностей удовлетворения

существующей потребности туриста в конкретной туристской услуге или товаре. [1, с.18-23]

Культура является одним из основных элементов туристского интереса. Выделился и стал самостоятельным такой вид туризма, как культурный, или культурно-познавательный. Его основой является историко-культурный потенциал страны или региона, включающий всю социокультурную среду с традициями и обычаями, особенностями бытовой и хозяйственной деятельности.

Минимальный набор ресурсов для познавательного туризма может дать любая местность, но для его массового развития требуется определенная концентрация объектов культурного наследия, среди которых можно выделить: памятники археологии, культовую и гражданскую архитектуру, памятники ландшафтной архитектуры, малые и большие исторические города, сельские поселения, музеи, театры, выставочные залы и др, социокультурную инфраструктуру, объекты этнографии, народные промыслы и ремесла, центры прикладного искусства, национальные традиции и обычаи, национальные кухни, технические комплексы и сооружения.

Крым очень богат культурным наследием. На территории Республики Крым расположено свыше 11,5 тыс. памятников истории, культуры и архитектуры, относящихся к различным историческим эпохам, цивилизациям и религиям, действуют 17 государственных музеев, более 300 общественных и ведомственных музеев. Он многонационален на его территории проживает более 172 этнокультур. Разработано более 300 экскурсионных маршрутов, проводится более 100 фестивалей и событийных мероприятий. [5, с.10-12]

Данные ресурсы позволяют привлечь больше туристов, увеличить продолжительность их пребывания, а следовательно, повысить эффективность использования туристской инфраструктуры нашего полуострова.

Таким образом, взаимосвязь культуры и туризма очевидна, ведь каждый из основных мотивов рекреации (познание, коммуникация, релаксация, лечение и оздоровление, социальный престиж), содержит в себе элемент культуры, поэтому сложно переоценить значимость культурного элемента в развитии туристской деятельности Крыма.

### **Список литературы:**

1. Афонасова (Литвак) А.И. Количественная оценка туристско-рекреационного потенциала Кемеровской области [Текст] / А. И. Афонасова // Молодежь и наука: реальность и будущее: материалы международной конференции – Кемерово, 2010. – С. 18-23.

2. Криворучко В.И. и др. Словарь- справочник : Экология, здоровье, курорты, туризм - Москва .: Медицина, 1997 – 224 с.
3. Мальская М. П. Международный туризм и сфера услуг: учебник / Мальская М. П., Антонюк Н. В., Ганич Н. М.. – К.: Знание, 2008. – 661с.
4. Мироненко Н. С., Твердохлебов И. Т. Рекреационная география. — М., Изд-во Московского ун-та, 1981 г. - 207 с.
5. Об основных характеристиках туристического потока Республики Крым [Текст]: отчеты деятельности Министерства курортов и туризма Республики Крым - Режим доступа - <http://mtur.rk.gov.ru/rus/info.php?id=603956>

### **3. 3. Хайрединова**

*к.и.н., доцент кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО  
«КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ДВОРЯНСКИЕ РОДОСЛОВНЫЕ КНИГИ ТАВРИЧЕСКОЙ ГУБЕРНИИ КАК ИСТОЧНИК ПО ИЗУЧЕНИЮ ИСТОРИИ КРЫМСКОТАТАРСКОГО ДВОРЯНСТВА<sup>1</sup>.**

В последние десятилетия в исторической науке наблюдается особый интерес в изучении дворянского сословия Российской империи. Особое внимание уделяется дворянским родословным книгам, которые хранятся в региональных архивах. Бесспорно, они представляют собой особый вид исторического источника. В последнее время активно ведется изучение родословных книг как источника по истории провинциального дворянства. Среди исследователей можно назвать Л.А. Быкову [1], Г.А. Двоеносову [2], А.В. Елпатьевского [3], Т.Б. Калабина [4], Т.В. Платонову [5], И.В. Савицкого [6], Л.Е. Шепелева [7].

Из немногочисленных исследований, посвященных дворянам Таврической губернии можно выделить лишь статьи О.С. Мавриной [8] и С.П. Сухомлиной [9].

История крымскотатарского дворянства в современной науке остается одной из малоизученных тем. Известно, что в период Крымского ханства крымскотатарские мурзы и беи пользовались особыми преимуществами и льготами. С присоединением Крыма в состав России в 1783 году все крымскотатарское население законодательно включалось в сословную структуру Российской империи.

Известно, что возникновение и порядок ведения дворянских родословных книг были установлены Жалованной грамотой дворянству 1785 года. В Таврической губернии дворянские родословные книги были введены с 1803 года.

Сегодня они хранятся в Государственном архиве Республики Крым, в фонде 49 – Таврического дворянского депутатского собрания и включают 6074 дела.

Известно, что для включения в состав высшего сословия крымскому татарину достаточно было предоставить письменное свидетельство двенадцати

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 15-31-10112 «Проблемы интеграции Крыма в состав России, 1783-1825»

дворян, подтверждающих его благородное происхождение. Однако, в марте 1803 года сенатский департамент герольдии постановил «принимать «свидетельство двенадцати» только в качестве дополнения к другим письменным доказательствам: свидетельствам или дипломам правительств или монархов или любым другим бумагам, из которых следовало, что предки соискателя были дворянами» [10]. Таких документов крымские татары, за некоторым исключением, предоставить не могли.

Дворянские родословные книги Таврической губернии составлялись, начиная с 1804 года. Так, в книге за этот год мы находим лишь одного крымского татарина. Коллежский ассесор Муртаза Челеби, 45 лет, находился на службе в Таврическом дворянском депутатском собрании [11]. Из родословной книги понятно, что Муртаза Челеби служил переводчиком у генерал-фельдмаршала князя Г.А. Потемкина-Таврического. За усердную службу 12 марта 1790 года был пожалован капитаном, 12 февраля 1792 года – коллежским ассесором (являлся переводчиком при статском советнике С.Л. Лашкареве, управляющем княжеством молдавским). Документы, подтверждающие описание службы, представлены следующие. Во-первых, это извлечение из открытого письма князя Потемкина-Таврического от 19 марта 1790 г. Во-вторых, аттестат генерал-майора Попова от 21 декабря 1791 г. В-третьих, аттестат статского советника С.Л. Лашкарева от 12 мая 1792 г., и, наконец, в-четвертых, патент от 11 декабря 1792 г. [12].

Известно, что Муртаза Челеби избирался дворянами в Таврический верхний земский суд дворянским заседателем на три года, а после был избран земским исправником Перекопского уезда. Сведения представлены Таврическим губернатором С.С. Жегулиным (аттестат от 3 февраля 1797 года №420). Рассмотрев представленные документы, Таврическое дворянское депутатское собрание признало их достаточными для причисления коллежского ассесора Муртазу Челеби в дворянское сословие и приняло решение внести его в третью часть дворянской родословной книги Таврической губернии, с последующей выдачей грамоты, подтверждающей данное решение [13]. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что дворянская родословная книга (особенно Таврической губернии) сегодня остается одним из малоизученных источников по истории формирования крымскотатарского дворянства.

Вопрос включения крымских мурз и беев долгое время оставался открытым, что привело к учреждению 12 июня 1816 года комиссии «для приведения в известность дворянских магометанских и греческих родов». В состав комиссии должны были войти «дворянские депутаты, муфтий, несколько представителей знатнейших татарских фамилий, несколько капишалков и

греков» [14]. К сожалению, работа комиссии видимо была признана неэффективной, что привело к ее закрытию 31 января 1820 года.

Таким образом, тема формирования крымскотатарского дворянства остается малоисследованной и открытой. Как особый источник для изучения данной проблемы можно выделить дворянские родословные книги Таврической губернии, которые ждут своих исследователей.

### **Список литературы:**

1. Быкова Л.А. Дворянская родословная книга Тверской губернии 1787–1797 гг.: Источники. История составления // Генеалогические исследования: Сб. науч. тр. – М., 1994.

2. Двоеносова Г.А. Дворянская родословная книга Казанской губернии в 1785–1917 гг.: Региональные аспекты изучения массового источника: Автореф. дис.... канд. ист. наук. – Казань, 2000.

3. Елпатьевский А.В. Законодательные источники по истории документирования сословной принадлежности в царской России (XVIII – начала XX в.) // Источниковедение Отечественной истории: Сб. статей. – М., 1986.

4. Калабин Т.Б. Система подтверждения дворянства и лишения дворянского достоинства в России в XVIII – XIX вв. и родословные книги // Опыты по источниковедению. Древнерусская книжность. – СПб., 1997.

5. Платонова Т.В. Дворянские родословные книги Саратовской губернии в конце XVIII – первой половине XIX века // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. – 2008. – №1. – С.97-103.

6. Савицкий И.В. Ведение Дворянской родословной книги в Олонецкой губернии, 1791–1841 гг. – Петрозаводск, 2000.

7. Шепелев Л.Е. Особенности образования новых служилых дворянских родов в XVIII – начале XX в. // Генеалогические исследования: Сб. науч. тр. – М., 1994.

8. Мавріна О.С. Деякі аспекти процедури отримання кримськотатарською знаттю станових привілеїв // *Східний світ*. – 2011. – № 2. – С. 128-133; Мавріна О.С. Матеріали щодо дворянства ногайців у фонді Таврійського Губернського Дворянського Депутатського Зібрання Державного архіву АР Крим // *Сходознавство*. – 2011. – № 55-56. – С. 93-104; Мавріна О.С. Бейський рід Мансур (Мансурських) у Криму в XIX – на початку XX століття // *Східний світ*. – 2013. – № 2-3. – С. 36-54.

9. Сухомлина С.П. К истории формирования Таврического дворянского общества. // *Культура народов Причерноморья*. – 1999 г. – Т.6. – С.438-442.

10. Сухомлина С.П. Там же. – С.439.
11. Государственный архив Республики Крым (ГАРК), ф.49, оп.1, д.6590, л.12 (об)-13.
12. ГАРК, ф.49, оп.1, д.6590, л.13.
13. ГАРК, ф.49, оп.1, д.6590, л.13.
14. ГАРК, ф.49, оп.1, д.476, л.1.

**М. А. Шевчук-Черногородова**  
к. филол.н., доцент кафедры теории и практики перевода  
Института иностранной филологии  
Таврической академии ФГАОУ ВО  
«КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)

## **ДИАЛЕКТИКА УНИВЕРСАЛЬНОГО И ИДИОЭТНИЧНОГО ПРИ КОНТРАСТИВНОМ ИЗУЧЕНИИ УСТОЙЧИВЫХ СОЧЕТАНИЙ**

В последние десятилетия ученые стремятся разрешить противоречие между универсализмом и идиоэтнолизмом в языкознании. На наш взгляд, эти компоненты диалектически соотносятся в каждом языке, это противоположности, создающие языковое единство.

Пассивная роль языка по отношению к мышлению, выводимая В. Гумбольдтом из универсализма, признавалась столь же закономерной, что и активная, которая выводилась им из идиоэтнолизма. Источник универсального в языке ученый видел в универсальности самой действительности.

Диалектику универсального и идиоэтнольного пытался разрешить Э. Сепир. В ранних работах ученого преобладает роль универсализма, однако, уже в статье «Язык и среда» он стал отдавать предпочтение субъективному, идиоэтнолическому фактору формирования лексического состава языка. Природу субъективного фактора словообразования американский лингвист объяснял специфическим «интересом» человека к предмету, который является для него объектом первичной номинации.

Национально-культурный маркер устойчивых сочетаний выявляется в ходе контрастивного анализа этих единиц, когда сквозь призму межъязыкового сопоставления, через типологическое, универсальное удается вычленить национально-специфическое [6, с. 166; 7, с. 120; 8, с. 57–65]. Важнейшим критерием сравнительного подхода изучения национально-культурной специфики устойчивых сочетаний является «воспроизводимость установленных межъязыковых различий к специфике соответствующих культур» [4, с. 40–41].

Когнитивная деятельность человека осуществляется посредством перцептивных органов, важнейшим из которых является глаз. Именно зрительное восприятие обеспечивает человеку получение наиболее разнообразной информации о предметах и явлениях окружающего мира, которые он воспринимает в том или ином цвете. Этим обусловлена частотность устойчивых сочетаний с компонентом цветообозначения. Возникновению таких



выражений способствовало и развитие значений колоронимов от конкретного к абстрактному, от цветовых признаков предмета к оценочным характеристикам явлений, которые соотносятся с исконным понятием цвета. Человек, постигая окружающую действительность, пользуется универсальными способами ее освоения. И если цветовое восприятие окружающих нас предметов или явлений, существующих в разных лингвосоциумах: снег видится белым любому народу (например, УСКЦ *белый как снег*, *white as snow*, *blanc comme neige*), стимулирует появление универсальных УС, то, переосмысленные (сквозь призму своего языка и сознания) колоронимы в большей степени служат созданию специфического компонента значения (например, французская единица *au diable vert (au diable au vert)* у *черта на куличках*). Широкое использование колоронимов в образовании устойчивых сочетаний слов связано с переосмыслением самого понятия цвета, развитием метафорического значения, его символическим содержанием. Примеры специфического восприятия: *черный глаз* в суеверных представлениях: таинственная магическая сила взгляда, приносящая несчастье; *зеленая скука (моска)* о томительной, невыносимой скуке; *white lie* невинная ложь; *make the air blue* ругаться, сквернословить; *messe blanche* пустой разговор; *peindre en jaune* наставлять рога.

В то же время на появление уникалий в отдельной языковой системе влияет существование реалий, не присущих другим культурам. Например, *черные люди* в Русском государстве 12 – 17 вв. сельское население (черносошные крестьяне) и население посадов, платившее государственные налоги; *blue law* амер. пуританский закон [первонач. об одном из пуританских законов, принятых в первой половине XVIII в. в штате Коннектикут]; *a white paper* «Белая книга» (официальное издание английского правительства); *Eminence grise* серое преосвященство (Жозеф – монах-францисканец, подручный и тайный агент кардинала Ришелье). Подобные единицы часто становятся историзмами или архаизмами.

Рассматривая устойчивые сочетания с компонентом цветообозначения русского, английского и французского языков становится очевидной необходимость классификации устойчивых сочетаний в контрастивном плане с точки зрения отражения в них универсального или идиоэтнического компонента. Ученые, исходя из разных аспектов лингвистической типологии, предлагают различные термины и подходы к анализу интересующей нас проблемы. Рассмотрим некоторые из них.

Институтом языкознания РАН создается лингвотипологическая база данных «Языки мира», которая включает в себя формализованные и

структурированные описания языков мира в виде специально разработанных универсальных моделей. В базе преимущественно представлены данные о сравнении фонетических, фонологических, морфологических и синтаксических признаков; универсальные и специфические семантические аспекты практически не изучены. Интересным для нашей работы является введение в практику следующих понятий: универсалии, раритарии, фреквенталии, уникалии [См.: 10].

**Универсалии** присущи всем уровням языка, но, как подтверждают работы ученых, они наименее исследованы на семантическом уровне, особенно в интересующей нас фразеологической системе. **Ученые рассматривают как синхронические, так и диахронические универсалии, следует отметить, что они взаимосвязаны и могут переходить из одного вида в другой.**

Один из постулатов современной типологии при выявлении уникалий, это тот факт, что наука должна опираться исключительно на языковой опыт, который заключен во всех языках, а не только индоевропейских.

Разработкой теории универсалий занимался Дж. Гринберг [11], который в 1962 году в одной из своих статей предложил первый список универсалий. Позднее в соавторстве с Ч. Осгудом и Д. Дженкинсом был создан «Меморандум о языковых универсалиях» [3], в котором анализировались универсальные фонологические, морфологические и синтаксические свойства языков. В дальнейшем известность получили обобщения Дж. Гринберга о возможных типах порядка слов в естественных языках.

Изучению универсалий посвящены работы Б. А. Успенского («Принципы структурной типологии», 1962; «Отношения подсистем в языке и связанные с ними универсалии», 1968; «Языковые универсалии и актуальные проблемы типологического описания языка», 1969), А. Б. Долгопольского («Сохраняемость лексики, универсалии и ареальная типология», 1965), Ю. В. Рождественского («О лингвистических универсалиях», 1968). В 1969 г. в Москве был издан научный сборник, посвященный проблеме типологического и универсального в языке под названием: «Языковые универсалии и лингвистическая типология».

В рамках семантических исследований теории универсалий следует отметить работы А. Вежбицкой, основанные на анализе универсального семантического метаязыка («Семантические универсалии и описание языков», 1999; Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия // Язык. Культура. Познание, 1996). Исследуя взаимосвязь фразем и культурно-этнографических факторов, Е.В. Брысина вводит понятие «этнофраземика», которое определяется как раздел языкознания, самостоятельная ветвь

этнолингвистики, исследующая семантические, экспрессивно-стилистические свойства фраземных знаков, особенности их создания и употребления в тесной взаимосвязи с этнической историей и культурой лингвосоциума [2, с. 143–146].

Важно отметить труды Д.О. Добровольского, посвященные анализу данной проблемы. Учёный выделяет три разновидности фразеологических универсалий: понятийно-фразеологические универсалии, лексико-фразеологические и собственно фразеологические универсалии [5]. Рассмотрим эти явления на основе материала устойчивых сочетаний с компонентом цветообозначения.

1. Понятийно-фразеологические универсалии – это экстралингвистически обусловленные содержательные категории (самые общие мыслительные категории, такие как сущность, состояние, отношение и менее абстрактные понятия, такие как действия человека, его эмоции), обусловленные внутренними закономерностями выражения экстралингвистических концептов в языковых формах и основывающиеся на закономерностях отражательной деятельности людей, универсальной по своей сути. Такие универсалии являются основой создания, словарей тематико-идеографической ориентации. Приведем в пример концепт «человек» – ключевое понятие в картине мира любого народа. Исследования подтверждают количественное преобладание устойчивых сочетаний русского, английского и французского языков именно в этом идеографическом поле: *белая кость* человек знатного происхождения или принадлежащий к привилегированному сословию в дореволюционной России; *white-collar job* работа в учреждении, конторе, «чистая работа»; *chauffer un candidat à blanc* натаскать, накачать перед экзаменом (конкурсом) абитуриента, конкурсанта.
2. Лексико-фразеологические – универсалии, к которым относятся общие для лексики и фраземики категории: полисемия, омонимия, синонимия, антонимия. Особенно развиты в трех корпусах устойчивых сочетаний отношения синонимии, например: *золотые сны* счастливые мечтания, прекрасные видения, грезы – *голубая мечта* о сокровенной мечте, заветном желании; *a white crow* белая ворона, редкое явление – *a black swan* «черный лебедь», большая редкость; *colère jaune* яростный гнев, сильное раздражение – *colère rouge* ярость – *colère noire* ярость.
3. Собственно фразеологические универсалии – закономерности внутренней организации фраземики и в первую очередь «регулярно прослеживаемые зависимости строения фразеологической системы от устройства других («первичных по отношению к ней») субсистем языка». Собственно фразеологические универсалии являются объектом фразеологической

типологии, изучающей в ходе сопоставительного исследования фраземики вопрос о наличии различных типов фразеологических систем, обусловленных типом языка в целом. В нашем случае речь идет об универсалиях в системах устойчивых сочетаний компонентов цветообозначения: *голубая кровь, blue blood, sang bleu; серое вещество, gray (grey) matter, la matière grise; поднять белый флаг, show the white flag, arborer (hisser) le drapeaux blanc* и т. д. [См.: 5].

Поскольку компонентами таких оборотов являются слова, а сама грамматическая характеристика их (распределение по классам, валентность, роль в формировании речевого высказывания) также является универсальной для многих (особенно родственных) языков, то данное обстоятельство предопределяет универсальность плана выражения фразеологических оборотов: их структуры (словоформа, словосочетание, предложение) и типов межязыковых моделей устойчивых оборотов. С другой стороны, исследуемые языки имеют разное строение: русскому присущ синтетический строй, английский обладает свойствами, указывающими на признаки повышенного аналитизма, французский – язык флективно-аналитического типа. Это, несомненно, влияет на организацию фразеологической системы языков, что отражается на корреляции универсальных и специфических признаков.

Рассматривая проблематику выявления сходств и различий устойчивых сочетаний русского, английского и французского языков, необходимо упомянуть труд Э.М. Солодухо «Теория фразеологического сближения» [9], в котором представлена теория конвергентного развития фразеологии славянских, германских и романских языков, а также сделана попытка установить закономерности действия дивергентных явлений. В нем раскрываются как пути самостоятельного возникновения сходных или близких в структурно-типологическом отношении устойчивых сочетаний в разносистемных языках, так и миграционные процессы их появления. Согласно Э.М. Солодухо, основным признаком определения межязыковой эквивалентности УС следует считать совпадение содержательной стороны соотносимых единиц, а основным приемом определения эквивалентности – межязыковую субституцию. Автор выделяет полные эквиваленты – фразеологизмы, совпадающие по значению и стилистической направленности, и ограниченные эквиваленты – фразеологические единицы, имеющие частичные расхождения в семантической структуре и/или не совпадающие стилистически [См.: 9, с. 20–21]. Рассматриваются пути возникновения интернациональной фразеологии, дается детальная классификация типов интернационализмов, становление которых происходило как самостоятельно, так и по линии заимствования [См.: 9, с. 34–237].

Следует отметить также исследования Е.Ф. Арсентьевой. На основе компонентной теории тождества/различия семной структуры фразеологического значения ученый выделяет следующие типы межъязыковых отношений: фразеологические эквиваленты (полные и частичные), фразеологические аналоги (полные и частичные) и безэквивалентные фразеологические единицы. Автором отмечено, что высокий уровень семантических соответствий характерен для семантических эквивалентов, средний уровень для семантических аналогов [См.: 1].

Опираясь на данную классификацию, в русском, английском и французском языках выделяются следующие виды устойчивых сочетаний с компонентом цветообозначения (далее УСКЦ):

1) УСКЦ-эквиваленты (полные: *дать зеленый свет, give smb a (the) green light, donner le feu vert* и частичные: *написать черным по белому, put down in black and white, coucher noir sur blanc*);

2) УСКЦ-аналоги (полные: *покраснеть до кончиков ушей, redden to the roots of one's hair, être rouge jusque derrière les oreilles*, и частичные: *до зеленого змия мертвецки до галлюцинаций, нервного расстройства и т.п. (напиваться, быть пьяным), пьян в стельку, lit up like a white way вдребезги, мертвецки пьян, avoir une ivresse blanche быть в доску пьяным,*);

3) безэквивалентные УСКЦ (*держат в черном теле сурово, строго обращаться с кем-либо, притеснять кого-либо; put in the red привести к банкротству, стать нерентабельным; voir bleu быть в восхищении, в экстазе*).

Становится очевидным, что проблема взаимоотношений универсальных и идиоэтнических признаков в языке является одной из актуальных задач лингвистической науки. Контрастивное изучение устойчивых сочетаний неблизкродственных языков позволяет рассмотреть не только универсальные и специфические свойства микросистем устойчивых сочетаний, но и дает возможность сопоставить картины мира, культуры, миропонимание данных лингвосоциумов.

### Список литературы:

1. Арсентьева Е. Ф. Сопоставительный анализ фразеологических единиц: на материале фразеологических единиц, семантически ориентированных на человека, в английском и русском языках / Елена Фридриховна Арсентьева. – Казань : Изд-во Казанского университета, 1989. – 123 с.
2. Брысина Е. В. Этнолингвокультурологические основы диалектной фраземики Дона: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01 / Евгения Валентиновна Брысина. – Волгоград, 2003. – 543 с.

3. Гринберг Дж. Меморандум о языковых универсалиях / Дж. Гринберг, Ч. Осгуд, Д. Дженкинс // Новое в лингвистике. – Вып. V. – 1970. – С. 31–44.
4. Добровольский Д. О. Национально-культурная специфика во фразеологии (I) / Дмитрий Олегович Добровольский // Вопросы языкознания. – 1997. – № 6. – С. 37–48.
5. Добровольский Д. О. Основы структурно-типологического анализа фразеологии современных германских языков: дисс. ... д-ра филол. наук / Дмитрий Олегович Добровольский. – М., 1990.
6. Мокиенко В. М. Лингвострановедение и фразеология / Валерий Михайлович Мокиенко // Науч. конф. «Русский язык и литература в общении народов мира: проблемы функционирования и преподавания»: Тез. докл. – М. : Русский язык, 1990. – С. 166.
7. Мокиенко В. М. Русская картина мира и сопоставительный анализ фразеологии и паремологии / Валерий Михайлович Мокиенко // IX Межд. конгресс МАПРЯЛ: Тез. докл. – Братислава, 1999. – С. 120–121.
8. Солодуб Ю. П. Национальная специфика и универсальные свойства фразеологии как объект лингвистического исследования / Юрий Петрович Солодуб // Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 55 – 65.
9. Солодухо Э. М. Теория фразеологического сближения: На материале языков славянской, германской и романской групп / Эдуард Моисеевич Солодухо. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 304 с.
10. Ярославцева Е. И. Лингвотипологическая база данных «Языки мира»: результаты исследований по теме «формально совпадающие классы языковых явлений – универсалии, фреквенталии, раритари и уникалии (на материале романских языков)» [Электронный ресурс] / Е. И. Ярославцева, А. К. Зотова. Режим доступа : <http://www.iling-ran.ru/file%20universals%20Romans.doc>
11. Greenberg J. H. Universals of languages / Joseph H. Greenberg. – Cambridge, Mass. : MIT Press, 1963.

**О. Н. Шелегина**

*д.ист.н., ведущий старший научный сотрудник  
Института истории Сибирского отделения  
Российской академии наук  
(г. Новосибирск, РФ)*

**А. Г. Шилина**

*д.филол.н., профессор, ведущий научный сотрудник  
Научно-методического центра полилингвального образования,  
Таврической академии ФГАОУ ВО  
«КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПРЕДЛОГОВ *в/на* В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОССИЙСКИХ И УКРАИНСКИХ ДОКУМЕНТНЫХ И МЕДИЙНЫХ ПРАКТИК)**

1992–1993 гг. можно считать началом «биполярной истории» сосуществования предлогов *в/на* с топонимом *Украина* в российском и украинском информационно-коммуникативном дискурсе.

Обратимся к хронологии лингвистических и экстралингвистических событий в этой «биполярной истории».

1. До распада Советского Союза (до 1991 г.) официальная норма использования предлогов «в» и «на» в пространственном значении с административно-географическими наименованиями предписывала употреблять предлог «в» в винительном и предложном падежах, например: в город/городе, в Белоруссию/Белоруссии. С топонимом «Украина» рекомендовалось использовать предлог «на»: на Украину/Украине [1, с. 51; 6, с. 704].

2. 24 августа 1991 г. Украина провозглашается независимым государством, с 1992–1993 гг. в украинском литературном языке закрепляется норма «в Україну/Україні» [3, с. 176-177].

3. 25 декабря 1991 г. была образована Российская Федерация, и с этого периода в русском литературном языке продолжает функционировать нормированная модель «на Украину/Украине».

4. В 1993 г., как отмечается в официальном письме Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН (№ 14404-0341/301 от 25.09.2009), «Правительство Украины потребовало признать нормативными для русского

языка варианты *в Украину* (соответственно *из Украины*). Это, по мнению Правительства Украины, позволило бы разорвать неприемлемую для независимого государства этимологическую связь конструкций «на Украине» и «на окраине», отражающую, с точки зрения патриотически настроенных лингвистов, великодержавное пренебрежение со стороны России и русских. Украина таким образом получила бы лингвистическое подтверждение своего статуса независимого государства, а не подчиненного региона (по аналогии с другими наименованиями независимых государств – *в Германии, в Швеции, в Японии*)» [2].

5. С 1993 по 2015 гг. в русском литературном языке легитимизирована модель «на Украину/Украине».

6. В этот период в русскоязычной литературной системе фиксируются бифуркационные точки «жизнедеятельности» конструкции «в Украину/Украине».

7. 1996–2009 гг. характеризуются использованием модели «в Украине» в официально-деловом стиле современного русского литературного языка: *Указ Президента РФ № 774 от 24.05.1996 «О назначении Дубинина Ю. В. чрезвычайным и полномочным послом Российской Федерации в Украине в ранге заместителя министра иностранных дел Российской Федерации»; Указ Президента РФ № 324 от 24.03.2009: «...наградить орденом «За заслуги перед Отечеством» I степени Черномырдина Виктора Степановича – Чрезвычайного и Полномочного Посла Российской Федерации в Украине».*

8. 2004 г. и 2014 г. специфицируются апеллированием к модели «в Украине» в речи президента Российской Федерации: *Осознание и со стороны России, и со стороны наших партнеров, в том числе и в Украине, что у нас есть свои собственные национальные интересы, которые мы можем достигать, которых мы можем добиваться, сотрудничая друг с другом* (Интервью В. В. Путина представителям украинских СМИ, Киев, 27 октября 2004 г.) [4]; *Мы считаем, что самое главное – это наладить прямой диалог, прямой полноценный диалог между сегодняшними киевскими властями и представителями юго-востока Украины, в ходе которого представители юго-востока Украины могли бы убедиться в том, что их законные права в Украине будут гарантированы* (выступление В. В. Путина на пресс-конференции по итогам встречи с действующим председателем ОБСЕ Дидье Буркхальтером, Москва, 7 мая 2014 г.) [5].

9. В 2008–2015 гг. в российских и украинских СМИ тиражируются публикации, посвященные вопросам выбора моделей «на Украине»/«в Украине». Заголовки подобных медиатекстов используют



конфликтнопериферические и конфликтноцентрические оценочные лексемы типа «национальная безопасность»: «В» и «НА» как вопрос **национальной безопасности** (<http://www.russkiivopros.com>. 03.07.2008); «неполиткорректный»: *В Украине? На Украине? А может, в Малороссии? Как предлог стал неполиткорректным* (<http://www.ug.ru>. 29.11.2011); «ссора»: *Предлог для ссоры. «На Украине» или «в Украине»?* (<http://www.gazeta.ru>. 22.03.2014); «негодяй»: *У Росії складуть список журналістів-негідників, які говорять «в Україні»* (<http://vgholos.com.ua>. 29.10. 2014); «война»: *Предлог для войны* (<http://ru.tsn.ua>. 11.02.15).

В «биполярной истории» предлогов В и НА экстралингвистическая компонента, доминируя над базовой лингвистической составляющей, трансформирует нейтральную часть речи в «предлог» для смысловой войны в поликультурном дискурсе.

### Список литературы:

1. Граудина Л. К. Грамматическая правильность русской речи / Л. К. Граудина, В. А. Ицкович, Л. П. Катлинская. – М.: Наука, 1976. – 458 с.
2. Институт русского языка признал, что говорить «в Украине» – грамотно! [Электронный ресурс] – URL: <http://blog.liga.net/user/sheliazhenko/article/3187.aspx> (дата обращения: 29.09.2015).
3. Пономарів О. Культура слова. Мовностилістичні поради: навч. посібник. 2-ге вид., стереотип. / Олександр Пономарів. – К.: Либідь, 2001. – 240 с.
4. Путин В. Интервью украинским телеканалам [Электронный ресурс] – URL: <http://www.dailymotion.com/video/x36lbwe> (дата обращения: 29.09.2015).
5. Путин сказал «в Украине» вместо «на Украине» [Электронный ресурс] – URL: <http://news.bigmir.net/ukraine/814606-Putin-skazal--v-Ukraine--vmesto--na-Ukraine---video-> (дата обращения: 30.09.2015).
6. Русская грамматика. – М.: Наука, 1980. – Т. 1. – 789 с.

**XXXIX МЕЖДУНАРОДНЫЕ НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ  
КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ С ДРЕВНЕЙШИХ  
ВРЕМЁН ДО НАШИХ ДНЕЙ**

**КРУГЛЫЙ СТОЛ МАГИСТРАНТОВ И АСПИРАНТОВ**

**«ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ  
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ»**

**К. С. Арцыбашева**

*студентка 2 курса магистратуры  
по специальности «Культурология»*

*Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»*

*научн. рук. – к. культ., доцент Е. Г. Кокорина*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ИССЛЕДОВАНИЕ ФРАКТАЛОВ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ.: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

В XXI в. активно развивается область междисциплинарных исследований. Уже привычно применение культурологами в своих работах синергетического подхода, а изучение творчества некоторых художников требует и обращения к фрактальной геометрии.

Основным в изучении темы «Фракталы в европейском искусстве конца XIX – первой половины XX вв.» для нас является синергетический подход. Основными принципами данного подхода являются: «1) объекты – это развивающиеся сложные открытые нелинейные системы...; 2) самоорганизация системы начинается с хаоса (т.е. неустойчивости), когда в существовании системы возможны флуктуации (колебания)...; 3) существует альтернативные пути развития системы, которые формируются в точках бифуркации...; 4) будущее состояние системы как бы притягивает, организует, формирует, изменяет наличное её состояние, где аттракторы выступают как цель (направленность развития системы)» [1, с. 183].

Мы используем синергетический подход для изучения конкретного периода в истории европейской культуры, а именно конца XIX – первой половины XX вв., с целью рассмотрения данного периода как переходного в культуре Европы, для которого характерен поиск возможностей преодоления кризиса, связанного с переходом на новый этап самоорганизации системы культуры.

Теоретическое обоснование фракталов изложено франко-американским математиком Б. Мандельбротом. Исследователь ввёл термин «фрактал» в середине 1970-х гг. для обозначения нерегулярных геометрических форм, обладающих самоподобием. В самом общем виде, не обращаясь к специальным математическим дефинициям, фрактал был определён Б. Мандельбротом как «структура, состоящая из частей, которые в некотором смысле подобны

целому» [2, с. 19]. Характерными чертами для всех фракталов являются самоподобие, масштабная инвариантность и рекурсивность.

Заслуга Б. Мандельброта, прежде всего, состоит в том, что он ввёл термин «фрактал», изложил теорию фрактальной геометрии и привлёк внимание мировой общественности к данным структурам, указав на повсеместное наличие фрактальных объектов в природе и культуре, однако изучение подобных структур началось задолго до появления теории фракталов ещё в конце XIX в.

Рубеж XIX-XX вв. рассматривается как переходный период в культуре. В конце XIX – начале XX вв. в социокультурной жизни Европы происходят сложные изменения, начинает формироваться новое состояние культуры. Это период стремительного развития различных сфер культуры, в который происходят важные исторические события, совершаются невероятные научные открытия, осуществляются на практике смелые технические замыслы и формируются новые тенденции в искусстве. Достижения в области науки и техники за относительно короткий промежуток времени преобразили мир, быт людей, изменили условия человеческого существования и соответственно человеческое мировоззрение.

Именно на рубеже XIX-XX вв. появляются первые изучения фракталов в науке и актуализируется их отражение в искусстве.

Первые исследования фракталов в математике появляются в конце XIX в. в Европе. В 1875 г. К. Вейерштрасс открыл непрерывную недифференцируемую функцию. До этого момента в математическом сообществе существовало мнение, что все непрерывные кривые имеют касательную в каждой точке. Данное событие стало «началом кризиса аналитичности: пришло понимание того, что есть математические вещи, находящиеся за пределами аналитического описания...» [3, с. 125]. Важную роль в дальнейшем исследовании новой математики неаналитических объектов сыграл ряд учёных, среди которых: А. Пуанкаре, Г. Кантор, К. Менгер, П. Фату, Х. фон Кох, В. Серпинский и другие. К. Вейерштрасс и вышеперечисленные учёные занимались исследованием так называемых «математических монстров», которые в 70-е гг. XX в. Б. Мандельброт определит как фракталы.

Фрактальные структуры в искусстве также имеют свою историю. В труде «Фрактальная геометрия природы» Б. Мандельброт отмечал: «Фрактальное «новое геометрическое искусство» демонстрирует поразительное родство с картинами старых мастеров или творениями «изящной» архитектуры» [4, с. 43]. Однако именно на рубеже веков актуализируется внимание к фракталам в искусстве. Художники создают в этот период произведения искусства, в которых отражают явные либо интуитивно воспринимаемые фрактальные формы.

М. С. Каган в своей работе «Синергетика и культурология» отмечает, что «искусство является самосознанием культуры и, следовательно, его эволюция отражает непосредственно её движение» [5].

Уже во второй половине XX в. появляется оформленная теория фракталов, созданная Б. Мандельбротом. Выбранный стиль теоретического обоснования способствовал распространению идеи фрактальности в различные науки (экономика, психология, медицина, физика и т. д.) и уже в конце XX – первой четверти XXI вв. в научном сообществе складывается мнение о формировании фрактальной парадигмы в науке. Теория фракталов используется также во многих сферах современной культуры (создание спецэффектов в кинематографе, использование фракталов в дизайне интерьеров, девайсов, транспортных средств, мебели и т. д., компьютерное моделирование природных и других объектов, применение фракталов в графике, живописи, архитектуре, скульптуре, и инсталляциях и т. д.).

Таким образом, применяя синергетический подход в исследовании фракталов в искусстве конца XIX – первой половины XX вв., мы собираемся доказать, что фрактал является аттрактором, который определяет направление развития культуры.

#### **Список литературы:**

1. Некрасов С. И. Философия науки и техники: тематический словарь справочник / С. И. Некрасов, Н. А. Некрасова. – Орёл: ОГУ, 2010. – 289 с.
2. Федер Е. Фракталы / Е. Федер ; перевод с англ. Ю. А. Данилова, А. Шакурова. – М.: Мир, 1991. – 254 с.
3. Барышев Ю., Теерикопри П. Фрактальная структура Вселенной. Очерки космологии / Ю. Барышев, П. Теерикопри. – Нижний Архыз: САО РАН, 2005. – 416 с.
4. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт ; перевод с англ. А. Р. Логунова. – М.: Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.
5. Каган М. С. Синергетика и культурология / М. С. Каган // Сайт С. П. Курдюмова. – URL: <http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-i-kulturologiya/> (дата обращения: 28.10.2015)

***А. О. Гирфанова***

*Студентка 2 курса магистратуры*

*Направление подготовки «Культурология»*

*Таврической академии ФГАОУ ВО*

*«КФУ им. В.И. Вернадского»*

*науч. рук. – д.филол.н., профессор Д. С. Берестовская*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **МЕЦЕНАТСТВО КАК СВОЕОБРАЗНАЯ ФОРМА СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Актуальность проблематики благотворительности и меценатства связана с переходом страны к рыночной экономике. В дореволюционной России рынок, при общих закономерностях, имел национальные специфические черты, связанные с историческими и религиозными особенностями формирования общества. Не случайно говорят о «русском феномене» - удивительном сочетании противоречивости характера русских предпринимателей и условий деятельности, отличных от Европы и Америки. Россия в начале XX века была одной из самых динамично развивающихся стран мира. Традиции купечества, формировавшиеся не один век, интересны не только исторически, но и экономически. Новый класс предпринимателей, формирующийся в наши дни, несомненно, должен наследовать черты отражающие национальный менталитет.

История российского предпринимательства интересна и поучительна. В то же время она мало изучена. В советское время идеологические мотивы препятствовали этому процессу. Россия – страна духовная, и в этом скрывается одна из главных особенностей национального менталитета. Об этом неоднократно писали В. Ключевский, Н. Бердяев, Н. Лосский и другие выдающиеся мыслители. Важную роль в общественной и политической жизни России играло купечество. Со времен Древней Руси купец был одним из самых образованных, информированных, коммуникабельных представителей общества, который смело и расчетливо вступал в торговые отношения не только со своими соотечественниками, но и с иностранцами. Это проявлялось во все времена, однако, в большей степени – во второй половине XIX – начале XX века. Именно этот период мы называем «золотым веком» меценатства – он характеризуется взлетом духовных, творческих сил нации, что нашло выражение в социально-экономическом росте, в достижениях русской литературы, театра, живописи, музыки. В свою очередь это оказало сильное влияние на всю мировую культуру.

Благотворительность и меценатство являлись особой формой общественной деятельности. Часто благодеяния осуществлялись людьми, не имевшими отношения к искусству, но они вошли в историю русской и мировой культуры как ценители, способствовавшие обогащению, утверждению в ней новых форм и направлений. «Для того, чтобы процветало искусство, – нужны не только художники, но и меценаты», – писал К. С. Станиславский [5].

Меценатство – одна из давних отечественных традиций, которая отражает духовный потенциал российского общества. Отметим, что общественная деятельность в форме материальной поддержки играла существенную роль в развитии образования и искусства, особенно на рубеже XIX–XX веков, когда меценатство в России достигло своих высот.

В процессе работы изучение благотворительности и меценатства ведется в историческом ключе: внимание концентрируется на биографиях личностей, сделавших вклад в развитие культуры. В результате проведенных исследований мы пришли к выводу, что российские меценаты и коллекционеры – это весьма неоднородная (в культурном и социальном отношении) прослойка общества. В их числе: императрица Мария Федоровна, императрица Елизавета Алексеевна, представители дворянства И. И. Шувалов, А. С. Строганов и С. Г. Строганов, П. Б. Шереметьев и Н. П. Шереметьев, А. А. Бахрушин и П. И. Щукин, которых возвели в титул дворянства в знак поощрения за благотворительные поступки; представители российских торгово-промышленных кругов и купечества: С. И. Мамонтов, П. М. Третьяков, А. И. Гучков, М. Б. Беляев и другие [3]. О них, как о меценатах, написано сравнительно немного. Еще менее известно о меценатстве, как социальном и культурном феномене в целом, а также истинных мотивах меценатской деятельности.

Теоретическое исследование благотворительности в России началось гораздо позже практической деятельности. Одной из первых публикаций считается работа «Об общественном призрении» А. Стога (1818 г.). Автор предпринял попытку показать эволюцию государственной поддержки нуждающихся. На рубеже XIX–XX веков стали появляться работы, посвященные меценатству. В публикации Е. Д. Максимова «Историко-статистический очерк благотворительности и общественного призрения в России» мы находим отражение частной и общественной благотворительности. Так же необходимо выделить монографию Н. О. Лосского «Условия абсолютного добра», в которой автор высказывает идею о том, что многие поступки, в том числе благотворительные деяния, совершаются человеком «...по-видимому, вполне бескорыстно, без всякого мотива личного интереса, личной пользы или выгоды...». Изучение благотворительной деятельности проводили не только

светские ученые, но и представители религиозной направленности. Исследование церковного призрения осуществил С. Г. Рункевич [4], В. М. Бензин [2] – они изучали истоки благотворительного феномена из опыта раннехристианских общин.

Несмотря на наличие некоторых публикаций, можно утверждать, что многие вопросы о благотворительной деятельности в Российской империи так и не раскрыты. К их числу относится деятельность Императорского Русского Географического Общества. Можно констатировать, что феномен дореволюционной отечественной благотворительности не исследовался в советский период, так как противоречил идеологическим установкам. Толковые словари и энциклопедии, упоминая такое явление, как благотворительность, давали ей негативную оценку либо рассматривали филантропию как «пережиток старого общества». В подтверждение приведем следующее определение: «Благотворительность представляет собой явление, свойственное лишь классовому обществу. Социальному строю СССР чуждо понятие благотворительности».

Подводя итог, следует отметить, что меценатство и благотворительность выполняли конкретные социально-культурные функции:

- коммуникативную функцию. Культурные учреждения, созданные меценатами, благоприятствовали сближению высокой и массовой культуры в России;
- функцию формирования социально-культурного сознания общества. Музеи, галереи, театры, выставки – влияли на облик россиян в конце XIX – начала XX столетий, способствовали формированию ценностных ориентаций, готовности к восприятию инноваций в различных сферах жизни общества.

### **Список литературы:**

1. Аронов А.А. Золотой век меценатства / А.А. Аронов. – М.: МГУК, 1995.- 114 с.
2. Бензин В.М. Церковно-приходская благотворительность на Руси // Трудовая помощь.- СПб.: 1906.- Май-декабрь.- 209 с.
3. Коллекционеры, меценаты, благотворители: (Россия, XVIII-XX вв.): сб. ст. / Рос. акад. художеств, Санкт-Петербург. Гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – СПб., 1996.- 67 с.
4. Рункевич С. Приходская благотворительность в Санкт-Петербурге: Исторические очерки / С. Рункевич.- СПб., 1900. – 250 с.
5. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: 1980. – 302 с.



**А. С. Гонцов**  
*соискатель кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
(г.Симферополь, Крым, РФ)*

## **ВЛИЯНИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ СОВРЕМЕННОСТИ НА МАССОВУЮ КУЛЬТУРУ**

В настоящее время вопрос о сущности и значении массовой культуры, её классификации и соотношении с высокой и элитарной культурой является областью полемики ученых-гуманитариев. Большинство исследователей рассматривают массовую культуру как отдельную сферу более всеобъемлющего феномена - массового общества. При этом, «массовой культуре отводится роль средства, обеспечивающего функционирование массового общества» Сегодня является очевидным, что теоретические модели массовой культуры, созданные в XX веке, явно нуждаются в уточнении в силу превращения ее в феномен глобального масштаба, играющего ведущую роль в системе культуры постиндустриального общества.

Актуальность проблемы массовой культуры обусловлена той ролью, которую она играет в современном стремительно глобализирующемся мире. Сложность и противоречивость массовой культуры, ее способность к трансформации под влиянием социальных, технических, эстетических и прочих факторов, ее мобильность и возможность реагировать на требования настоящего момента – все эти обстоятельства обусловили необходимость теоретического осмысления данного социокультурного феномена на новом уровне, с учетом предыдущего опыта его изучения в философской и культурологической литературе.

Следует отметить также тот факт, что в современных условиях массовая культура становится основной сферой приобщения общества к культурным ценностям. В этой связи она должна осмысливаться не только как некий «нижний этаж» в пирамиде культурных образцов и ценностей, а как сфера преимущественного участия масс в культурной жизни.

Истоки концепции «массового общества» и «массовой культуры» лежат в популярных на рубеже XIX и XX вв. социологических учениях о «двух типах социальной связи». Одним из основоположников этих учений был немецкий историк и социолог Фердинанд Теннис Его учение о «втором типе социальной связи», по существу, было развернутым описанием «массового общества».

Первые попытки теоретического осмысления феномена массовой культуры связывают с именами французских социологов Гюстава Лебона и Габриэля Тарда, австрийского психиатра Зигмунда Фрейда, русского врача и публициста Льва Николаевича Войтоловского, которые рассматривали проблему массовой культуры в тесной связи с развернувшимся процессом перерождения гражданского общества в массовое.

В начале XX века проблема массовой культуры привлекла внимание русских философов-идеалистов, в частности, Н. А. Бердяева и Н. А. Ильина. В работе «Философия неравенства» Н. А. Бердяев выдвинул положение о принципиальном различии между культурой и цивилизацией. Под последней он понимал культуру массового общества – демократичную по своей природе, но лишенную сакральности и не способствующую духовному развитию и религиозному просвещению человека.

В 1930-х гг. массовая культура становится предметом анализа в работах одного из крупнейших мыслителей XX века, испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета, который в своих трудах «Восстание масс» и «Дегуманизация искусства» обосновывает теоретическое видение феномена массовой культуры. Согласно его представлениям, массовая культура есть не что иное, как культура массового человека, считающего свои желания и потребности самыми значимыми

Немецкий философ и социолог Эрих Фромм в первой половине 1950-х гг. разработал положение о веке индустриализации и автоматизации, коммерсализации духовной жизни и потребительской трактовке духовных ценностей.

В 1960 г. в США состоялся первый симпозиум по проблемам массовой культуры. Участники его разделились на два лагеря, впоследствии названных в СМИ «пессимистами» и «оптимистами». Представители первого направления видели в массовой культуре угрозу человеческой индивидуальности, отрицание высокого искусства, деструктивное влияние на индивидуальное сознание (Теодор Адорно, Герберта Маркузе, Арман Матлар, Эрнест ван де Хааг, Дуайт Макдональд и другие)

Большинство вышеназванных авторов считало, что массовую культуру следует рассматривать преимущественно с социологической точки зрения : кто ее производит, для кого, с какой целью и результатом.

Так, например, американский социолог Эрнест ван ден Хааг главными признаками массовой культуры считал следующие:

- 1) отделение творцов массовой культуры от потребителей как часть общего процесса отделения производства от потребления, работы от отдыха;
- 2) стремление массовой продукции удовлетворят «средние» вкусы;
- 3) эйскепизм, сочетающийся с жестокостью и вульгарностью;
- 4) коррупция и развращение подлинных талантов соблазнами массового рынка;
- 5) изоляция людей друг от друга, от жизненного опыта в результате чрезмерного развития средств массовой коммуникации;
- 6) возникновение у потребителей массовой культуры тяги к группе, так как психологически и экономически сохранение индивидуальности обходится довольно недешево;
- 7) духовное опустошение людей;
- 8) отказ от наследия прошлого

Считая, что существование массовой культуры в современном обществе невозможно без средств массовой информации, и, придавая им наибольшее значение в структуре массовой культуры, испанский философ Хосе Луис Лопес Арангурен утверждал, что основными функциями СМИ являются:

- а) передача лишь незначительного количества подлинной информации с целью предотвращения недовольства той или иной части населения;
- б) нивелирование общественного мнения;
- в) организация пропагандистских кампаний;
- г) создание всевозможных мифов;
- д) насаждение практицизма и обывательских представлений;
- е) развлечение публики путем частичной изоляции от наиболее важных и актуальных тем;
- ж) дискредитация оппозиционного мнения и их конкретных носителей;
- з) угнетение творческой инициативы;
- и) снижение уровня общественных культурных вкусов;

В целом, социологический подход, примененный представителями данного направления к изучению потребительской культуры, при всех его достоинствах полностью не решает проблемы «эстетической неоднозначности» массовой культуры в современном постиндустриальном обществе, так как под влиянием глобализации и цивилизационных факторов четко сформировались определенные эстетические закономерности, обладающие огромной силой воздействия.

В противовес представителям «пессимистического» (или традиционного) направления, исследователи, относящиеся ко второй группе, оценивают

массовую культуру как явление прогрессивное, считая её стилем жизни современного общества, царящим над всем, и утверждали, что «мощное развитие СМИ открыли новую эру в истории человечества».

Если, по мнению первых, массовая культура оказывает на общество разобщающее воздействие, то канадский философ Герберт Маршалл Маклюэн, будучи приверженцем лагеря «оптимистов», видел в ней объединяющую силу, вовлекающую всех во взаимное общение, и считал, что современные средства коммуникации все более расширяют сферу общественной жизни индивида, вовлекая человека во все происходящее и возвращая его в мир целостного восприятия.

Немецкий философ Георг Гадомер Ганс утверждал, что в явлении массовой культуры опасности не существует, и хотя различие между «высокой» культурой и «популярной» не исчезло, главным становится взаимопроникновение культур.

Американский социолог Эдвард Шилз в статье «Массовое общество и его культура» считает, что «индустриальное общество создает наиболее благоприятные возможности для индивида». Автор утверждает, что развитие технологии избавит общество от тяжелого труда, дав ему свободное время и предоставив все условия для развития личности, а для этого хороши разные способы, в том числе и массовая культура.

В самой этой культуре Э. Шилз выделил три слоя:

- 1) высокую или «рафинированную» (refined);
- 2) среднюю (mediocre);
- 3) грубую (brutal);

По его мнению, первая отличается «серьезностью содержания, выбором основополагающих проблем, богатством выразительных средств». В эту группу он включает великие поэтические произведения, романы, философию, научные исследования, живопись, музыкальные композиции, исторический, социальный и политический анализ, архитектуру, продукты ручного труда. Этому слою культуры, по мнению автора, присущи правдивость и высокое эстетическое достоинство. К категории «средней культуры» Э. Шилз относит те произведения, которые не дотягивают до стандартов «рафинированной» культуры. Сюда он включает многие жанры из предыдущего слоя и некоторые новые, например, музыкальную комедию и мюзикл. Что касается третьего слоя грубой культуры, отличительной чертой её, по мнению автора, является более элементарная художественная символика, отсутствие глубины проникновения в материал, избыток чувствительности и сентиментальности. Э. Шилз включает в «грубую» культуру часть предыдущих жанров, а также игры и зрелища.

Автор считает, что эти три слоя культуры отличаются не только содержанием и эстетическими свойствами, но и своим художественным наследием. «Рафинированная» культура наиболее богата, так как в неё входят лучшие произведения не только современности, но и прошлого. «Средняя» культура беднее предыдущей, потому что у её произведений жизнь намного короче и они редко оказываются наследием для последующих поколений. И наиболее низким культурным уровнем отличается «грубая» культура, которая по мнению Э. Шилза не создаёт ничего нового, а ориентируется на уже достигнутое культурное наследие.

В целом, данная классификация опирается в основном на эстетические оценочные моменты, совершенно не учитывая аспекты такого явления, как массовая культура. Исходя из этого деления достаточно сложно установить критерии для отнесения произведений или жанров к тому или иному слою культуры. Ещё одним слабым местом данной классификации является нарушение принципа историзма. Она не учитывает условия в которых формируются явления массовой культуры и эволюции общественного сознания, хотя существование их автор признает.

По-другому строит свое исследование Г. Ганс. Он выделяет пять видов культуры, определяет для каждого вида основные характеристики и аудиторию. Что касается «высокой культуры», то здесь исследователь выделяет в качестве основополагающего критерия то, что её авторами являются «серьезные» художники а её потребители занимают элитарное социальное положение. Также Ганс выделяет культуру верхних слоев среднего класса, культуру низших слоёв среднего класса, «низкую» культуру и культуру «как бы народную».

Главной особенностью этой классификации является противопоставление массовой и элитарной культуры, хотя на настоящий момент в условиях существования современного постиндустриального общества, само понятие «элитарной» культуры теряет свой смысл, так как понятие элиты приобретает всё более многогранный характер. На сегодняшний день невозможно дать универсальное определение «элиты» как единой существующей прослойки общества. Вкусы и возможности элиты научной и политической, финансовой и творческой существенно отличаются, следовательно, выделять элитарную культуру в особый вид - элитарную культуру и противопоставлять её массовой не представляется возможным. Саму же современную массовую культуру целесообразно разделить на три направления.

- 1) арт-культура или авангард;
- 2) поп-культура;
- 3) китч-культура;

Самым обширным направлением является непосредственно поп- культура, включающая в себя современные литературные произведения, музыкальную продукцию, продукцию СМИ, киноиндустрию, интернет- продукцию и т.д.

Отдельное место занимает китч-культура как наиболее примитивный вид, включающий в себя лишь подделки под искусство. Для культурной продукции этого направления характерны: использование стандартов и штампов; стремление к упрощению и вульгаризации в области как содержания, так и формы; тенденции к визуальности – подмене слова изображением.

Следовательно, что касается значения массовой культуры в жизни общества, важной особенностью является то, что в современных условиях всё более очевидной становится трансформация массовой культуры под влиянием культурной глобализации, растущих возможностей шоу-бизнеса, компьютерных технологий. В связи с этим наблюдается постепенное слияние, а нередко и вытеснение элементов «высокой культуры» элементами массовой культуры, результатом чего ставится формирование новых культурных типов. Поэтому оценивать явление массовой культуры, с точки зрения прогресса или регресса в жизни современного общества, не представляется возможным.

С одной стороны, очевидным становится негативное влияние массовой культуры, особенно это касается подрастающего поколения (порноиндустрия, кино и интернет-продукция, пропагандирующая насилие и жестокость и т.д.), приводящее к формированию вульгарных вкусов, упрощенного восприятия, действительности, переносу грубости и жестокости в реальную жизнь.

С другой стороны, в условиях глобального мирового кризиса, обострившего проблему культурной сохранности и идентичности как стратегии выживания, феномен массовой культуры и процессы её трансформации превращаются в реальный фактор обеспечения социальной стабильности и обновления социокультурного пространства большинства государств и стран, в связи с чем сущность и значение такого явления, как массовая культура наполняется новым содержанием.

Поэтому массовую культуру не следует оценивать с негативных или позитивных позиций, учитывая ее значение в жизни современного общества, но и не рассматривая её как единую культурную «панацею»

Таким образом, исследуя феномен массовой культуры и всего многообразия существующих подходов к его рассмотрению, можно выделить следующее:

- теоретические модели массовой культуры, созданные в XX веке, нуждаются в уточнении в силу превращения ее в феномен глобального масштаба;

- в современных условиях массовая культура становится основной сферой приобщения общества к культурным ценностям;
- в последнее время все более очевидной становится трансформация массовой культуры под влиянием культурной глобализации, в связи с чем наблюдается постепенное слияние, а нередко и вытеснение элементов «высокой культуры» элементами массовой культуры, результатом чего становится формирование новых культурных типов;
- в условиях глобального мирового кризиса феномен массовой культуры превращается в фактор обеспечения социальной стабильности и обновления социокультурного пространства большинства государств мира, в связи с чем ее значение наполняется новым содержанием;

### **Список литературы:**

1. Ашин Г.К. Доктрина массового общества / Г.К. Ашин. - М. : Политиздат, 1971. - 191с.
2. Новиков Н.В. Мираж «организованного общества» / Н.В.Новиков. - М. : Издательство политической литературы, 1974. -214с.
3. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А.В.Костина. - М. : Либроком, 2008. - 352с.
4. Давидюк Г.П. Проблемы «массовой культуры» и «массовых коммуникаций» /Г.К. Ашин, В.С. Бобровский. - Минск : Наука и техника, 1972. - 204 с.
5. Смольская Е.П. « Массовая культура» развлечение или политика? / Е.П.Смольская. - М. : Мысль,1986. - 143с.
6. Карцева Е. Н. Идеино-эстетические основы «массовой культуры» / Е.Н.Карцева. - М. : Знание, 1976. - 112с.
7. США глазами американских социологов / Ответств.Ред. Иванов В.Н., Давыдов Ю.Н. -М. : Наука, 1988. - 248с.
8. Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура / А.В.Кукаркин. - М. : Политиздат, 1978. - 350с.

**А. Ю. Кугушева**  
*зав. научно-экспозиционным отделом ГБУРК «Симферопольский  
художественный музей»*  
*аспирант кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»,  
научн.рук. – д.филос.н., профессор Д. С. Берестовская*

## **СЕМИОТИКА КИММЕРИЙСКОГО ПЕЙЗАЖА В ИСКУССТВЕ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА С.Г. МАМЧИЧА**

Изучение богатой истории и культурного наследия Крыма требует от современного исследователя внимания не только к отдельным аспектам и явлениям, но и к реальной целостности крымской культуры и полноте конкретных форм ее существования [3, с. 33]. Особую актуальность в свете развития новых стилей в искусстве XXI в. приобретает проблематика символики крымского пейзажа.

К образу Крыма в изобразительном искусстве обращаются многие известные художники романтизма: Н.Г. Чернецов, Карло Боссоли, И.К. Айвазовский. От школы, основанной в Феодосии во второй половине XIX в., берет свое начало Киммерийская школа живописи. На рубеже XIX-XX вв. посвящают свое творчество Феодосии создатель собственного «архаического стиля» К.Ф. Богаевский, М.А. Волошин, М.П. Латри, Э.Я. Магдесиан и другие. Именно с этими художниками принято связывать развитие Киммерийской школы живописи в XX столетии, которой посвящены многочисленные публикации отечественных и зарубежных авторов.

Исследование творчества К.Ф. Богаевского и М.А. Волошина обращено к проблеме значения символики крымской природы [1, с. 63]. Ю.М. Лотман определяет символ как знаковое выражение «высшей и абсолютной незнаковой сущности», где «содержание иррационального мерцает сквозь выражение, и символ играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический» [2, с.157]. Для русского искусства конца XIX – первой половины XX в., приблизившегося к философскому восприятию действительности, особое значение приобретают многозначные образы неба, морской стихии и земной тверди в творчестве художников Киммерийской школы. В советский период под влиянием авангардных художественных стилей киммерийский пейзаж приобретает новые черты в наследии художников 1950-60-х гг., мало изученном на сегодняшний день. Так, литература, освещающая проблемы творчества



ученика Н.С. Барсамова, С.Г. Мамчича и вопрос о развитии крымского романтизма К.Ф. Богаевского, ограничена единственным каталогом персональной выставки, прошедшей в 1976 г., двумя статьями современных исследователей Е.Н. Алексеевой «Студийное движение в Крыму в 1920-1940 гг.» и Елены Корусь в статье «Степан Мамчич. «Найти себя в искусстве...» и общими упоминаниями в сборниках Крымского союза художников.

Объектом настоящего исследования являются социокультурные основания рождения символического образа Киммерии в искусстве рубежа XIX – первой половины XX вв. в контекстах синтеза искусств.

Предметом исследования является творчество крымского художника С.Г. Мамчича в рамках традиции создания образа киммерийского пейзажа.

Цель исследования – определить ключевые символы киммерийского пейзажа в искусстве конца XIX - первой половины XX вв. и рассмотреть их развитие в диахроническом срезе крымской социокультурной среды указанного периода.

Задачи исследования: определение символического характера крымского пейзажа в русском искусстве второй половины XIX - первой половины XX вв.; значения образа Киммерии в социокультурной среде Восточного Крыма; постановка проблемы соединения традиций киммерийской школы и авангардных художественных стилей; диахронический анализ киммерийского пейзажа на примере творчества С.Г. Мамчича.

Актуальность указанной темы состоит в изучении традиции киммерийского пейзажа в искусстве советских живописцев 1950-1960-х гг. и воссоздании более полной картины крымской художественной культуры.

В исследовании предусмотрено использование *диахронического метода*, направленного на анализ временной последовательности появления и развития феномена киммерийского пейзажа, и *биографического метода*, предполагающего анализ творчества С.Г. Мамчича в рамках социокультурной среды, сформировавшейся в Феодосии в первой половине XX в.

*Информационная база исследования* опирается на документы и монографические исследования, посвященные представителям Киммерийской школы XIX-XX вв. В равной степени исследование предполагает рассмотрение корпуса художественных произведений живописцев, относящихся к указанной школе, особенно проведение анализа творчества С.Г. Мамчича в рамках обозначенного круга проблем.

#### **Список литературы:**

1. Берестовская Д.С., Шевчук В.Г. Синтез искусств в художественной культуре. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2011. – 230 с.

2. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 416 с.
3. Теория культуры: Учебное пособие / Под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – Издательство: Питер, 2008. – 592 с.

**М. В. Кузячкина**

*ведущий специалист по учено-методической работе,  
аспирант кафедры культурологии и религиоведения*

*Таврической академии ФГАОУ ВО*

*«КФУ им. В.И. Вернадского»*

*научн. рук. – к.филос.н., доцент И. А. Курьянова*

## **ДИАЛОГ КУЛЬТУР КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ МЕЖЭТНИЧЕСКОЙ СТАБИЛЬНОСТИ В КРЫМУ**

Крымский полуостров издавна находится на перекрестке различных цивилизаций. Благодаря этому он имеет столь пестрый этнический состав. На данный момент на полуострове проживает более 170 этнических групп. На протяжении тысячелетий этносы сменялись и дополнялись в силу различных исторических событий, будь то колонизация, войны или внутривосточная ситуация. Каждый этнос имеет свои культурные и религиозные особенности и традиции, что вызывает определенные сложности во взаимодействии с соседями. Тем не менее, мы видим, что, несмотря на межэтническую напряженность в разные периоды истории, открытой конфронтации по этническому признаку в Крыму нет. Глядя на мировые события, где активизируются конфликты, обусловленные расовой, этнической и религиозной нетерпимостью, невольно задаешься вопросом: что служит фактором сдерживающим подобные конфликты в Крыму?

Одним из факторов стабильности политической ситуации служит межкультурное взаимодействие этнических и религиозных групп. Как пишет профессор А.П. Цветков: «Существенно при этом то, что в культуре Крыма пересеклись и продолжительное время равноправно сосуществовали две мировые религии – христианство и ислам, в то время как в других регионах Средиземноморья они противостояли друг другу. История культуры, образно говоря, проводит в Крыму свой уникальный эксперимент, в условиях малого географического пространства совмещая, синтезируя и ассимилируя различные, разноязычные этнокультурные фрагменты, как бы вынуждая их к взаимному диалогу, а в итоге – к полилогу».

Существует несколько форм культурного взаимодействия. Подробно их описывает в своей лекции «Теория и практика межкультурной интеграции в Крыму» профессор О.А. Габриелян. В итоге он приходит к выводу, что наиболее подходящей для Крыма формой взаимодействия является диалог культур.

«Такой контакт подразумевает взаимное обогащение культур, способность слышать друг друга и развиваться не в ущерб, а в пользу другому, как и самому себе. Чужая культура здесь «дополнительна» собственной, ее бытие не мешает, а способствует бытию собственной» (А.Д. Шоркин).

Почему в Крыму так актуальна проблема диалога культур? Как уже говорилось выше, в малом географическом пространстве сконцентрировано большое количество этнических групп, которые должны между собой уживаться. Наш полуостров, образно говоря, напоминает общежитие, в котором проживают студенты не только из разных городов, но и стран. И от их взаимодействия будет зависеть здесь порядок.

На почве чего возникают этнические конфликты? Прежде всего, это деление на «своих» и «чужих». А «своим» считается тот, кто похож на тебя не только по фенотипу, но и по культурным особенностям. Конечно, существуют еще политические, экономические и религиозные факторы, но мы их не рассматриваем в данной теме.

Противостояние между «своими» и «чужими» не обязательно приводит к открытому конфликту. При правильной культурной политике этого можно избежать. В этом отношении нужно помнить, что нет хороших и плохих этносов, что «другие» – это не значит хуже нас, что надо с уважением относиться к чужим культурным традициям, даже если нам они кажутся непонятными, и учить своих детей тому же.

Обращаясь к истории, мы находим множество замечательных общественных и культурных деятелей самой разной этнической принадлежности, любивших Крым и обогащавших его культуру. А. Пушкин, русский поэт, посвятил поэму Бахчисарайскому фонтану, армянин И. Айвазовский воспевал красоту крымских пейзажей, крымский татарин И. Гаспринский призывал к интеграции татарского общества с русским, видя в этом большую пользу для обоих народов.

Поскольку Крым является своеобразным «перекрестком», нам нужно поддерживать и развивать межкультурный диалог в крымском обществе, потому что там, где кончается культура, начинается насилие.

***А. Н. Курилова***

*студентка 2 курса магистратуры по специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»,  
научн. рук. – к.культ., доцент Ю. В. Курамина*

## **СОВРЕМЕННЫЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ КАК ОСОБАЯ ФОРМА ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТКРОССИНГА И БУККРОССИНГА)**

Развитие информационных технологий неизбежно ведёт к появлению на их основе новых специфических социально-культурных практик. К числу таковых с полным основанием могут быть отнесены такие уникальные сетевые проекты, как посткроссинг и буккроссинг.

В работе широко применён компаративистский метод, позволивший выявить общие основания данных проектов – совмещение традиционных форм передачи информации с новейшими технологиями и монологический тип коммуникации.

Непосредственное отношение к новым коммуникативным средствам имеет труд М. Маклюэна «Понимание медиа» и его исследование горячих и холодных средств коммуникации. Примером горячих и холодных средств коммуникации он называет радио и телефон или кино и телевидение. «Горячее средство – это такое средство, которое расширяет одно-единственное чувство до степени «высокой определенности». Высокая определенность – это состояние наполненности данными... Горячие средства характеризуются, стало быть, низкой степенью участия аудитории, а холодные – высокой степенью ее участия, или достраивания ей недостающего. Фотография, с визуальной точки зрения, обладает «высокой определенностью». Комикс же – «низкой определенностью», просто потому что он дает очень мало визуальной информации» [2].

Сегодня информационные технологии (например, электронная книга или сообщение по электронной почте) мы можем рассматривать как «горячие» средства коммуникации, по причине того, что они все больше вытесняют и замещают бумажные книги и почтовые открытки. Эта проблема начинала волновать исследователей еще в начале внедрения информационных технологий в массы. Так, Умберто Эко в своей публичной лекции «От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст» задавался вопросом, смогут ли электронные носители заменить книгу для чтения и изменить саму природу произведения для чтения. Он считал, что средства массовой информации должны вовлекаться в культурную работу, а культура, в свою очередь, будет использовать

возможности средств массовой информации, т. е. разные средства коммуникации должны не противопоставляться друг другу, а сосуществовать вместе. [5].

И в современном мире есть пример социокультурных практик, которые успешно совмещают в себе оба варианта «горячих» и «холодных» средств коммуникации. Так, к совершенно новым способам коммуникации относятся такие проекты как посткроссинг и буккроссинг.

Посткроссинг – это сетевой проект, благодаря которому его участники могут обмениваться бумажными почтовыми открытками со случайными адресатами по всему миру. Посткроссинг предполагает не прямой обмен открытками, в ходе которого вы получаете случайным образом выбранные пять адресов из разных стран и отправляете им открытки. Получив открытки, адресаты регистрируют их на сайте [postcrossing.com](http://postcrossing.com). Сразу после регистрации каждой открытки сайт посылает адрес отправителя другому посткроссеру. [3].

Буккроссинг (дословно «книговорот») – это также сетевой проект, предполагающий создание всемирного книжного клуба, а также путешествие книг по всему миру. Участник движения регистрируется на специальном сайте. Затем он регистрирует книги, которые собирается передать дальше, и «освобождает» книгу, т. е. оставляет ее в общественном месте (в кафе, в библиотеке) для того, чтобы любой другой человек смог ее найти, прочитать, и в свою очередь также передать дальше. [4].

Объединяют эти движения их идея и цель. Проекты наделяют особым смыслом существование печатной книги и бумажной открытки в современном мире, когда эти объекты активно заменяются электронными носителями. Вместе с тем эти проекты схожи по своей структуре, в них происходит совмещение реального мира с миром виртуальным, и в результате этого столкновения мы получаем качественно новые проекты. При том, что основной идеей этих движений является открытка и книга, интернет играет в этих движениях не последнюю роль: благодаря ему происходит регистрация открыток и книг, а когда они находят адресата, появляется возможность их «отслеживания». На сайтах подобных проектов участники создают свои персональные страницы с личной информацией, по которым их идентифицируют другие пользователи. Можно сказать, что традиционные коммуникации получают новую жизнь посредством сетевых технологий.

Как мы можем убедиться на примере таких проектов, как посткроссинг и буккроссинг, слияние современных средств коммуникации с ее традиционными формами приводит к расширению коммуникативных практик, обогащает человека новыми знаниями.

### **Список литературы:**

1. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – Том I. – 472 с.
2. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.
3. Посткроссинг: что это и с чем его едят? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mindwork.su/life/postcrossing> (дата обращения: 16.10.2015)
4. Что такое BookCrossing и с чем его едят. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bookcrossing.ru/about.php> (дата обращения: 16.10.2015)
5. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст (отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 г.). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. № 32. С. 5–14.

**М. О. Марченко**

*студентка 2 курса магистратуры по специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»,  
научн. рук. – к. культ., доцент Ю. В. Норманская  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **МАСКУЛИННАЯ ЖЕНЩИНА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ЖЕНЩИНЫ-ВОИНА В РОССИИ XX ВЕКА)**

В традиционном патриархальном обществе женщина – хранительница домашнего очага, существо созидательное, дарящее жизнь. Поэтому словосочетание «женщина-воин», «женщина-солдат», то есть женщина, отказывающаяся от своей роли и перенимающая мужские качества выглядит противоестественно.

Неоднозначное отношение к женщинам на войне, научная и практическая значимость определили актуальность исследования. В 2015 г. жители многих стран мира и прежде всего российская общественность отметили 70-летие Победы во Второй мировой войне и 101 год с начала Первой мировой войны. Великая Отечественная война – событие всемирно-исторического и культурного масштаба. Участию женщин в войне посвящено немало обобщающих и специальных исследований, в большинстве из которых прославляется патриотизм советских женщин в военное время, доказывается, что они проявляли мужество, отвагу и героизм в борьбе с врагом наравне с мужчинами. С одной стороны, подчеркивался героизм и отвага дочерей Евы (и тем самым «слабый» пол ставился в пример «сильному»), с другой – нередко признавалось, что воевать – не свойственное женской природе занятие. Война меняет психологическое состояние людей. Перенятие женщиной роли мужчины в обществе связано с понятием маскулинности. Маскулинность – комплекс телесных, психологических и поведенческих особенностей (вторичных половых признаков), рассматриваемых и воспринимаемых как мужские [3].

Культурологическое освоение феномена маскулинности первоначально происходило в русле философии пола и философии культуры. Философская рефлексия этого явления была предпринята в трудах античных (Аристотель, Платон и др.) и средневековых (Аврелий Августин, Максим Исповедник и др.) мыслителей. Значительный вклад в понимание особенностей маскулинности в её сравнении с феминностью внесли западные философы, психологи и культурологи Нового (Ж.-Ж. Руссо, И. Кант, Ф. Ницше, Г. В. Ф. Гегель и др.) и Новейшего (Ж. Бодрийяр, М. Фуко, О. Вейнингер, Г. Зиммель, Э. Фромм,



З. Фрейд, И. С. Кон и др.) времён.

Пол – это биологические и психические особенности и различия мужчины и женщины, причем биологические различия были основой для формирования и других различий, в том числе и социокультурных. Понятия «мужчина» и «женщина» состоят из множества аспектов, которые зависят от того, какое культурное общество мы изучаем. В современной науке принято употреблять понятие «гендер». Понятие «пол» относится только к анатомо-биологическому строению мужчин и женщин. Термин «гендер» обозначает совокупность норм поведения, которые обычно ассоциируются с лицами мужского и женского пола в любом культурном обществе [2, с.121-124].

Понятие «гендер» было принято, чтобы подчеркнуть социальную конструкцию маскулинности и фемининности. Гендерные категории не являются однородными. Гендер «проживается» и испытывается по-разному в зависимости от историко-культурного контекста [1, с.320].

Изучение темы участия советских и российских женщин в Первой и Второй мировых войнах демонстрирует проблему совместимости женщины и войны, так как в традиционном патриархальном обществе женщина считалась непригодной для войны из-за своих психофизиологических особенностей. Кратко этот подход был сформулирован в книге советской писательницы Светланы Александровны Алексиевич «У войны не женское лицо», в труде советского снайпера Веры Семёновны Мурманцевой «Советские женщины в Великую Отечественную войну 1941-1945 гг.» и российского историка Елены Спартаковны Сенявской «Психология войны в XX веке: исторический опыт России».

На сегодняшний момент ряд исследователей показывают войну в исторической ретроспективе, на протяжении которой русские женщины участвовали в защите государства, формируя собственные образцы поведения на случай вооруженного конфликта, например, в работе российского исследователя Юлии Николаевны Ивановой «Храбрейшие из прекрасных. Женщины России в войнах».

В современных работах швейцарского исследователя Кармен Шайде, в его статье «Коллективные и индивидуальные модели памяти в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» [4, с.119-141] акцент смещается на историю женского опыта войны, на проблемы конструкции и деконструкции женских военных образов, анализ особенностей женской военной психологии и поведения.

Таким образом, применяя гендерный подход в исследовании, мы хотим показать, что в России женщины-воительницы – это особая форма проявления

патриотизма, а также выявить влияние женщин-воинов на традиционное представление о роли женщины в обществе и культуре. Как результат, в современном обществе женщина-воин стала таким же «нормальным» явлением, как и мужчина-воин.

#### **Список литературы:**

1. Быховская И.М. Основы культурологии. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 496с.
2. Еникеева Д. Культурология. Конспект лекций. – М.: Эксмо, 2008 г. – 160с. С.121-124
3. Маскулинность // Сексологический словарь. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/seksolog/119>
4. Шайде К. Коллективные и индивидуальные модели памяти в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. // Россия и война в XX столетии. Взгляд из удаляющейся перспективы. Материалы международного интернет-семинара. Сост. Ю.Хмелевская. – М.: АИРО, 2005 – 160 с.

*А. П. Петренко*

*аспирант кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
научн. рук. – д.филос.н., профессор Д. С. Берестовская*

## **РОЛЬ ИВАНА АЙВАЗОВСКОГО В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ФЕОДОСИИ**

**Введение.** Городское пространство Феодосии как часть культурного ландшафта в настоящее время вызывает огромный интерес исследователей. Этот феномен связан с тем, что в Крыму происходят качественные изменения в различных сферах деятельности и переосмыслении культурно-исторического потенциала, поиск новых идей образности в архитектурном облике. В таких условиях развития возникает необходимость брать во внимание особенности каждого отдельного города, создавая благоприятную почву для возникновения различных направлений культурной политики Крымского полуострова.

Богата историческими событиями и культурными памятниками Феодосия, на всех этапах своего развития, привлекала к себе внимание многих выдающихся людей. Иван Айвазовский привнес значительный вклад в бесценное культурно-историческое наследие города.

**Цель** исследования — установить роль Ивана Айвазовского в формировании культурного пространства Феодосии. Осуществлении этой цели предусматривает решение следующих **задач**: 1) проанализировать культурно-историческое развитие города; 2) рассмотреть основные этапы жизни, творческой и общественной деятельности Ивана Айвазовского; 3) обозначить основные тенденции формирования архитектурного облика города.

**Основная часть.** На сегодняшний день Феодосия является одним из центров туристического и культурного развития Крыма. С этим городом тесно связаны вся жизнь и творчество Ивана Константиновича Айвазовского. Имя прославленного художника-мариниста известно всему миру. Искусство Айвазовского получило высокую оценку Крамского, Репина, Стасова и многих других выдающихся представителей русской культуры [1].

Жизнь И.Айвазовского отличалась редким долголетием при неослабевающих до её конца высоких творческих возможностях. [3]. Находясь почти безвыездно в Феодосии, художник силой своего таланта, ума и энергии сумел создать в своём городе благоприятную среду, в которой сложилось и развилось дарование большой группы известных людей.

И.Айвазовский способствовал развитию просвещения в России второй половины XIX века. Построенная по его проекту в Феодосии картинная галерея является уникальным музеем и занимает особое место в архитектурном облике города, создание которой было главным событием XIX века в культурной жизни не только самой Феодосии, но и всей России.

Археологическая деятельность И.Айвазовского в Феодосии, по словам многих исследователей, имела огромное значение не только для самого города, но и для культуры страны в целом. Неоценимое значение И.Айвазовского в развитии экономики города и его архитектурного облика способствовала его общественной деятельностью в связи с постройкой Феодосийского порта и железной дороги, проведение водопровода за сооружение которых он выступал.

В честь окончания строительства водопровода на средства и по проекту И.Айвазовского на бульваре был сооружён фонтан в форме архитектуры Бахчисарайского Дворца. Другой фонтан, установленный на базарной площади, художник посвятил памяти А.И.Казначеева, имевшего решающее влияние на поступление его в Академию художеств. Третий фонтан «Фонтан доброму гению» был установлен в сквере на средства, собранные местными жителями. В благодарность за проведение в Феодосию железной дороги, на средства собранные И.Айвазовским, был установлен памятник царю Александру III.

Еще многих преобразований в городе был инициатором И.Айвазовский.

**Заключение.** Анализ литературы, свидетельствующей о жизни феодосийского художника, указывает на то, что деятельность И.Айвазовского была действительно разносторонней и в значительной степени повлияла на формирование культурного пространства города. Он настоял на строительстве порта в Феодосии и проведении железной дороги, основал картинную галерею, решил проблему снабжения города питьевой водой, способствовал установлению памятников и фонтанов, что украшают улицы, парки и скверы города и на сегодняшний день.

Как показывают исследования Н.С.Барсамова, Е.Катюшина, В.Б.Костюкевича и Д.А.Лосева и других, культурно-историческое наследие города Феодосии является мощным фактором экономического и туристического развития Крыма. Не смотря на активную разработку проблемы формирования культурного пространства Феодосии, исследование архитектурного облика города приобретает новый смысл.

#### **Список литературы:**

1. Андреева Ю. Великие исторические персоны. — М.: Вече, 2013. — 404 с.

2. Барсамов Н.С. Иван Константинович Айвазовский. — Москва: «Искусство», 1961. — 297 с.
3. . Барсамов Н.С Айвазовский в Крыму. — Симферополь: Издательство «КРЫМ», 1970. — 159 с.
4. Катюшин Е. Феодосия. Каффа. Кефе. исторический очерк. — Феодосия: Издательский дом «Коктебел». — 1998. — 256 с.
5. Костюкевич В.Б., Лосев Д.А. Феодосия. Страницы истории. — Феодосия: Издательский дом «Черномор ПРЕСС», 2008. — 232 с.
6. Лихотворик Р.С. Путеводитель со старой открыткой. Феодосия, Старый Крым, Коктебель, Отузы, Судак на рубеже XIX-XX столетий. — Феодосия: Арт Лайф, 2007. — 172 с.
7. Рудычева И.А., Скляренко В. М. Иван Айвазовский. — Харьков: Фолио, 2010. — С.7.
8. Саргсян М.С. Жизнь великого мариниста: Иван Константинович Айвазовский. — Феодосия: Издательский дом «Коктебель», 2010. — 384 с., ил.
9. Хачатрян Ш.Г. Айвазовский. Альбом / Авт.-сост. Хачатрян Ш. Г. — А 36 М.: Советский художник, 1989. — 160 с.

*Д. И. Садыкова*

*студентка 2 курса магистратуры по специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»,  
научн. рук. – к. культ., доцент Ю. В. Норманская  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ НЕМЦЕВ КРЫМА (НА ПРИМЕРЕ ГАСТРОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ)**

Исследование материальной культуры помогает проанализировать воздействие, которое оказывают вещи в повседневной жизни человека на процесс его самоидентификации и взаимоотношения внутри общества. Неотъемлемой составляющей материальной культуры является культура повседневности. Под культурой повседневности понимается материальная сторона человеческого быта (одежда, мебель, утварь, бытовая техника, коммунальное хозяйство, пища) [3].

Атрибутом культуры повседневности является гастрономическая культура. В своей работе мы будем использовать определение, данное российской исследовательницей М.В. Капкан : «Гастрономическая культура – это система правил, предписаний и образцов, определяющих способ приготовления пищи, набор принятых в данной культуре продуктов и их сочетания, практики потребления пищи, а также рефлексия над вышеперечисленными феноменами» [2]. В гастрономической культуре складывается основная часть этнокультурных стереотипов, на основе которых формируются символы этнической культуры.

В своей работе мы будем использовать семиотический подход, который позволяет рассмотреть культуру как мир знаков, с помощью которых в обществе сохраняется, накапливается и передается информация.

Семиотика повседневности – научное исследование системы языков, пронизывающих повседневную жизнь человека. Знаковость вещей, жилища, пищи, одежды, поведения, социальных институтов, профессий, техники и технологии, знаковость речи – все это языки культуры, непосредственно проявляющие себя в повседневности [6].

Одним из важных для семиотических исследований является понятие культурного кода. Код представляет собой модель, выступающую как основной способ формирования сообщений любого рода, что позволяет их передавать, декодировать (расшифровывать) и интерпретировать [5]. Пища является таким же кодом сохранения и передачи информации.

Рассматривая семиотику культуры повседневности, мы будем опираться на статьи по семиотике культуры и труд «Основы семиологии» французского философа и семиотика Р. Барта. В произведении автор выделяет четыре составляющие «языка» пищи: правила ограничения (пищевые табу); совокупность значащих оппозиций, в которых находятся единицы типа солёный – сладкий; правила сочетания, предполагающие либо одновременность (блюда), либо последовательность (меню); привычные способы приёма пищи [1].

Семиотический подход позволит нам рассмотреть культуру повседневности как текст, сделать анализ семиотики гастрономической культуры включенными в этнокультуру. В этнокультуре такими семиотическими системами выступают миф, ритуал, обычай, обряд, традиция (это знаково-символические формы) – составные элементы её семиосферы [4, 38].

Мифологический аспект еды семиотически развивается в категории сакральной пищи, с которой сопоставимы сказочные, волшебные (чудесные) продукты (яблоки, хлеб, и пр.), в выделении особой, ритуально отмеченной еды. Примером чего могут служить «жаворонки» из теста, каравай, в пищевых табу, обрядах совместной трапезы, устанавливающих отношения особой близости (гостеприимство, побратимство и т.п.), в особом выделении божественной пищи (нектар и амброзия). Например, на Рождество немцы для приготовления блюд используют такие продукты как красные яблоки – символ милосердия, орехи – как символ Священного писания. Штоллен – традиционная немецкая выпечка, которая символизирует завернутого в пеленки Христа-младенца.

На основании идей Р. Барта, Ю. М. Лотмана и исследований Ю.В. Норманской была составлена схема анализа, с помощью которой мы проанализируем гастрономическую культуру немцев:

Анализ «внешних» слоёв семиосферы гастрономической культуры (культурно-исторический контекст, семиотически «съедобное-несъедобное», «повседневное-неповседневное»);

Анализ «внутреннего» пространства семиосферы на уровнях габитусов (технология, вкус, форма, цвет). [4, 91]

С помощью культурно-исторического контекста мы рассмотрим формирование гастрономической культуры немцев в Крыму.

При анализе семиотики гастрономической культуры необходимо определить границы семиотически съедобного и семиотически несъедобного. Касательно семиотически съедобных продуктов немцев Крыма необходимо отметить, что питание их в большой степени зависело (и во многом продолжает зависеть) от природно-географических условий. Семиотически несъедобное – пищевые запреты, которые имеют древнее происхождение и табуированный

характер. Одним из наиболее распространённых, адаптированных христианством, является соблюдение поста.

«Повседневное-неповседневное» позволит определить нам продукты и блюда, которые немцы Крыма употребляли в пищу в будние дни и праздничные.

Система питания того или иного народа формируется в зависимости от климатических условий. Например, для приготовления пищи немцами в основном использовались продукты, которые давало собственное хозяйство: крупы (пшеничная, ячменная, овсяная), овощи (лук, капуста, картофель), фрукты (яблоки, груши, вишня, сливы различных сортов), молоко и мясо (свинина, птица). Практиковалась заготовка продуктов впрок (сушка, соление), а также изготовление различных колбас и копченостей из свинины. Наиболее распространенный напиток – пиво, а также немцы выращивали виноград соответственно изготавливали вино; из безалкогольных – кофе со сливками, чай [7].

Гастрономическая культура является составной частью культуры повседневности. Будучи системой, гастрономическая культура включает культуру приготовления пищи, культуру принятия пищи и осмысление над вышеперечисленным. Большая часть этнокультурных стереотипов складывается в гастрономической культуре, на основе которых формируются символы этнической культуры. В невербальную семиотику гастика – наука о знаковых функциях пищи и напитков [6], о приёме пищи, кулинарном искусстве и искусстве приёма гостей. Пищевая символика также включает в себя образ поведения за столом и символические особенности праздничных блюд.

### **Список литературы:**

1. Барт Р. Основы семиологии. Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 114–163.
2. Капкан М.В., Лихачёва Л.С. Гастрономическая культура: понятие, функции, факторы формирования // Известия Уральского государственного университета. – 2008. – №55. – С. 34–43.
3. Культура и искусство. [Электронный ресурс] / Энциклопедия – Режим доступа: <http://www.abc-people.com/typework/art/doc-5.htm>
4. Норманская Ю.В. Семиотика повседневности культуры Крыма (на примере гастрономической культуры) : дис. ... канд. культ. наук. Симферополь, 2012. – 198 с.
5. Осипова Н.О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания. [Электронный ресурс] /



Культурологический журнал 2011/3(5). – Режим доступа: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/79.html&j\\_id=7](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/79.html&j_id=7)

6. Светличная Т.Ю. Семиотика повседневности (на примере национальных костюмов). [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://pglu.ru/upload/iblock/568/uch\\_2010\\_xiv\\_00041.pdf](http://pglu.ru/upload/iblock/568/uch_2010_xiv_00041.pdf).

7. Этнография народов Крыма. Этносы Крыма: немцы (кухня). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.mkiek.crimea.edu/crimea/etno/ethnos/nemcy/index.htm#m5>

**Л. Б. Сеит-Османова**

*студентка I курса магистратуры по специальности*

*«Культурология»*

*Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»*

*научн. рук. – к. культ. доцент Е. Г. Кокорина*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В УСЛОВИЯХ ПОЛИКУЛЬТУРНОГО РЕГИОНА**

В динамичном быстро меняющемся мире общество значительно чаще переосмысливает социальный заказ системе образования, корректируя или коренным образом изменяя цели и задачи образования. Общество поликультурного региона остро нуждается в достаточном количестве граждан, предрасположенных к толерантности – миролюбию, терпимости к этническим, религиозным, политическим, конфессиональным, личностным особенностям.

Становление толерантной личности начинается отнюдь не в сознательном возрасте, когда зрелый человек получает гражданские права, а именно в тот период, где происходит активное развитие самосознания – в детском и подростковом возрасте. Именно тогда проявляются личностные особенности ребёнка, требующие самовыражения, формируется его мировоззрение, проявляется креативное начало.

Особенности поликультурного региона проявляются на разных уровнях функционирования системы культуры. Одним из важнейших же, базовых, выступает сфера воспитания и образования. Как пишет Кондашова Н. В., «... в условиях развития поликультурного образования, ориентированного на трансляцию этнокультурного наследия народов России в широком контексте российской и мировой цивилизации важное место занимает духовно-нравственное и поликультурное воспитание детей» [2]. Важнейшим компонентом воспитания гражданина является развитие его творческого потенциала.

Не так давно считалось, что все дети равны и в интеллектуальном плане, и в эмоциональном. Однако опыт современной школы показывает, что существуют реальные различия между учениками. И в каждом школьном коллективе выделяются как дети с более развитым интеллектом, с более ярко выраженными способностями к творчеству, с умением классифицировать, обобщать, находить взаимосвязи, так и те, кто не способен быстро

сориентироваться, собраться. И тем и другим необходима ниша творческого процесса, которая даст возможность реализовать себя, не пытаясь подстроиться под общность, а ярко проявляя индивидуальность. Именно театральное искусство может помочь ребёнку в этом.

Театр – это игровая деятельность, в которой существуют довольно конкретные правила, и ребенок любого возраста может их понять и принять, поскольку игра для него состояние естественное. Независимо от темперамента, так называемой подготовленности к сценической деятельности, у каждого ребенка есть возможность проявить себя в театре.

Культурно-образовательная среда детского театра даёт возможность ребенку познать и развить свою индивидуальность через деятельность: художественно-эстетическую, познавательную, ценностно-приоритетную.

Настоящее положение дел в обществе остро ставит вопрос о сохранении и развитии традиционных гуманитарных ценностей, воспитании детей и подростков всесторонне развитыми, понимающими и принимающими культуру. В этой общей для всего человечества культуре, тем не менее, выделяются различные национальные и этнические культуры. И важнейшей особенностью творческого развития в поликультурном регионе и станет его специфическая направленность на развитие добрососедских отношений. Это обязательно проявляется в воспитании толерантности, снижении остроты противопоставления «свой-чужой».

Театральное искусство оказывает неоценимую помощь в воспитании органической потребности в искусстве, приобщение к театру, как к виду гуманитарной деятельности, синтезирующему в себе литературу, музыку, танец, изобразительное искусство. По большому счету, цель деятельности детских театральных коллективов – воспитание Человека, ориентированного, в первую очередь, на главенство духовного начала в жизни, на нравственные ценности.

Осваивание основ театрального искусства всегда строится на принципе добровольного вовлечения ребенка в творческую игру. Именно в ней реализуются все задачи и установки, где учитель и ученик не разделены барьером, а являются непосредственными участниками действия.

Изучая творчество драматургов, режиссеров, актёров, истории театральных коллективов, дети постигают слова Е. Вахангова о том, что «цель искусства – заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы», что «театр существует ради праздника добрых чувств, пробуждаемых со сцены у зрителей» [1, с. 29].

Толерантное отношение к другим культурам должно воспитываться с самого раннего этапа творческого развития, когда осуществляется приобщение

к культуре. Оно может заключаться в знакомстве с художественной культурой разных народов, в первых попытках анализа содержания значительных для каждого этноса произведений, подробном изучении разных традиций, сопоставления их с родными и поиска общего. Одной из целей творческого развития как раз и видится формирование целостного образа культуры родного региона, в которой органично переплетаются история и традиции разных народов и этнических групп. Творческое развитие в поликультурном регионе – это мостик от одной этнической группы, религиозной конфессии к другой, соединяющий частное и общее, различия и единство.

Чем шире творческое мышление человека, чем больший багаж архетипов собственной и иной культуры им набран, чем более он подготовлен к принятию ценностей другой этнической группы, другого вероисповедания, тем менее вероятной будет угроза конфликтной самоидентификации, несущей потенциальную угрозу мирного сосуществования различных представителей его социокультурной среды.

#### **Список использованных источников и литературы**

1. Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия / Захава Б. Е.; предисл. В. А. Филиппова. – Л.: Academia, 1927. – 155 с.
2. Кондрашова Н. В. Народная педагогика в поликультурном воспитании и образовании дошкольников [Электронный ресурс] / Н. В. Кондрашова // Концепт. – 2013. – № 12 (декабрь). – URL: <http://e-koncept.ru/2013/13249.htm> (дата обращения 19.10.2015).
3. Корчак Я. Как любить ребенка / Я. Корчак. – М.: Знание, 1968. – 96 с.
4. Эйнон Д. Творческая игра от рождения до 10 лет / Д. Эйнон. – М.: Педагогика-Пресс, 1995. – 192 с.

***С. Р. Усеинова***

*студентка I курса магистратуры по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*научн. рук. – к.искусствовед., доцент Е. Р. Котляр*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ЗОЛОТОЕ ШИТЬЁ КРЫМСКИХ ТАТАР**

На протяжении всей истории человечества золото являлось символом богатства, власти и положения в обществе, а вышивка золотой нитью на дорогих одеждах и прочих вещах говорила о наличии у их владельца этих желанных атрибутов.

Золото – один из драгоценных металлов, используемый человечеством, которое ценилось за стоимость и красоту. Изначально оно ассоциировалось с мифом и волшебством, также поклонением солнцу. Обладатели золотых вещей одаривали магическими силами.

Золотое шитье – искусство, всегда претендовавшее на исключительность благодаря своему драгоценному материалу и трудоемкости художественного выполнения ручной вышивки. Оно всегда ценно, нарядно, торжественно. Золотошвейные работы притягивают к себе особой выразительностью, напоминают магию солнечного света.

Высокий уровень развития искусства золотого шитья приходится на ханский средневековый период (вторая половина XV–XVIII века). Крымское ханство было процветающим государством с вековыми традициями и высокой развитой культурой. Ханы увлекались искусством, поэзией, музыкой.

Крымскотатарское золотое шитье являлось гордостью народа. «Мастер золотого шитья четким выполнением схемы шва и умелым чередованием рисунка достигает высокохудожественных эффектов, не уступающих по силе впечатления цветному шитью. Художественное выполнение шитья золотом по красоте и богатству можно сравнить с высоким искусством чеканки или работой гравера» – писала П. Чепурина.

При минимальном использовании золотых (серебряных) нитей, применяя огромное количество техник создавалась рельефная фактура, и это давало выразительный эффект светотени. Об этом принципе красиво сказал известный поэт Максимилиан Волошин: «...Строгою сдержанностью в средствах и щедростью в достижениях нужного эффекта».

Насколько высоко ценились вышитые изделия того периода, можно определить, если ознакомиться с «выписями» из кадиаскерского сакка (книги) 1017-1022 гг.

«...Один вороной конь – 4 хасене;  
пара волов – 10 хасене;  
одна арба – 1 хасене;  
вышитое одеало – 25 хасене;  
одеало с вышитыми краями – 18 хасене».

Сохранение традиций золотого шитья было обусловлено тем, что вышитые изделия были непременным атрибутом домашнего быта, костюма, религиозных обрядов. Созданные объединения вышивальщиков (кезаджей) обслуживали ханский двор, знать, духовенство.

Основными видами золотого шитья являлись:

- «**мыкълама**» – техника шитья золотом (серебром) по плотным тканям с предварительным настилом (в Карасувбазаре и его районе этот вид шитья называют «сымакеч»);
- «**букме**» – шитье золотыми (серебрянными) шнкрками, в редком случае из цветного шелка по плотным тканям;
- «**къаснакъ**» – орнаментное шитье, называемое специалистами художественного шитья «тамбурным»;
- «**телли**», «**битью**» или «**плащенкой**» – орнаментальное шитье плоской, узкой позалоченой (посеребрянной) пластинкой; забой или загиб пластинки различен по местностям.

Вышивание было обязательным для женщин простого происхождения. Девушки задолго до замужества начинали готовить приданное. Молодое поколение старалось перенять навыки и традиции у старшего поколения. В вышивке сохранились техники, композиции и орнаменты, выработанные веками. Предметы крымскотатарской вышивки создавали драгоценную художественную среду, аналогичную языковому и музыкальному фольклору, которые формировали специфические для крымских татар черты характера и мироощущения. «В любом татарине сразу чувствуется тонкая наследственная культурность...» – писал М. Волошин.

Старинные изделия с вышивкой характеризуются прекрасным качеством материала, мастерством и тщательностью исполнения, стойкостью композиции, массивностью основных линий узора. Золотом и серебром на бархате и шелке вышивались футляры для Корана, амулеты, кисеты, нарукавники, фески, воротники, подвязки, подушки, элементы мужской и женской одежды.

Из уст исследователей, прикоснувшихся к крымскотатарскому искусству в конце XIX– начале XX вв., не сходят слова изумления, характеризующие это явление «изысканность, изящество, тончайший аромат, изумительные образцы по рисунку и технике шитья.

«**Мыкьлама**» – самый распространенный вид одностороннего шитья, техники высокого шитья золотом (серебром) по плотным тканям: сукну, бархату, атласу, коже и т.д. Шитье «мыкьлама» имеет предварительный настил, который накладывается по рисунку. Настил делали в зависимости от время и места работы: из глубины крученной шерсти или из толстых шелковых или хлопчатобумажных тканей. При шитье золотой нитью никогда не пришивали материал, так как, будучи обернутой вокруг хлопчатобумажной или шелковой нити, он мог обнажить эту нить. Поэтому обязательно использовалась вспомогательная, незаметная «рабочая» нить (обычно кремового цвета), ход которой всегда можно было видеть с изнанки, выходила на лицевую сторону, обхватывала золотую нить и в том же самом месте, то есть идя «укол в укол», выходила снова на изнанку, а закрепленная «рабочая» нить после этого перебрасывалась через бумажный патрон золотой нитью и снова закреплялась «рабочей», но уже с противоположной стороны, и так до конца шитья. При этом края «лицевого патрона» служили границей, по которой крепилась золотая нить. В тех случаях, когда на гладкой поверхности шитья нужно было создать узоры прикрепом, «рабочая» нить пришивала поверхность вышитого элемента по определенной схеме и тем самым создавала на нем узор.

«**Букме**» (шитье шнурком», букв. – «складывая»). К этой технике обращались при украшении деталей верхней одежды и используемых в быту мелких предметов – кисетов для табака, футляров для часов и других вещей. При шитье «букме» узор наносился заранее на ткань, и по его контуру накладывался сплетенный из золотых нитей шнурок. На лицевой стороне он прикреплялся идущей с изнанки рабочей нитью, имеющей тот же цвет, что и шнурок (как и в технике «мыкьлама»). Особенность этого шитья заключалась в том, чтобы создать узор из одного непрерывного шнурка. Узор обычно имел мягкие и плавные линии и представлял растительный мотив.

«**Къаснакъ**» («шитье в петлю», часто золотой нитью по плотным тканям). У крымских татар используемые для этого вида шитья пяльцы носили тоже название, что и само шитье «къаснакъ». Этот вид шитья выполняется как иглой, так и крючком, причем оба способа шитья давали одинаковый эффект. Шитье «къаснакъ», как и шитье «мыкьлама», «букме», относят к односторонним видам шитья, в которых изнаночная сторона резко отличается от лицевой. В конце XIXв. этот вид шитья уже редко встречается в вышивках крымских татар.

Орнаментальное шитье «телли» (шитье битью) выполняется на проем металлической пластинкой шириной до 3-4 миллиметров. Сплошное шитье «телли» встречается лишь в Южном побережье Крыма, там оно было довольно распространено. Иногда оно соединяется с шитьем первого вида, но чаще со вторым, счетным шитьем, весьма подходящим для подготовки схемы рисунка при выполнении работы «теллю». Чтобы подготовить схему шитья для «телли», мастер заполняет их загибами различной густаты и этим создает своеобразную световую игру вышивки. Каждый загиб «телли» делается отдельно на проем. Первый проем делается снизу вверх и снова вниз вверх, по пересечению крестов или подобных трех лепестковых фигур. Трехлепестковый загиб чаще встречается в степных районах Крыма.

Изделия конца XX–начала XXвв., разнообразные по технике и уровню исполнения, свидетельствуют о том, что узорное ткачество и вышивка, особенно вышивка золотой нитью и драгоценными камнями, распространенная большей частью в городской среде, находилась на высоком уровне развития. Изделия шитым золотом, говорят еще о том, что существовала особая среда потребителей – знати и зажиточных горожан.



**Д. В. Фращенко**

*методист по научно-просветительной работе I категории  
ГБУРК «Симферопольский художественный музей»,  
аспирант кафедры культурологии и религиоведения  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
научн. рук. – к.культ., доцент И. А. Андриященко*

### **РИСУНКИ М. КАЗАСА ДОМЮНХЕНСКОГО ПЕРИОДА**

Творческий путь караимского художника Михаила Моисеевича Казаса (1889-1918) был короток, но необыкновенно ярок. Большую роль в становлении зрелого стиля мастера оказало обучение в Мюнхенской академии художеств (1907-1911), выпускниками которой были А. Муха, В. Кандинский, П. Клее, Д. де Кирико, Ф. Марк и другие. Развитию М. Казаса как художника способствовало также путешествие по Франции. Творческая манера мастера, сложившаяся под влиянием Югендштиля (немецкого варианта «стиля модерн») и французского искусства, тяготеет к плоскостности, декоративности, цветовому пятну и выразительной линии.

Сохранившиеся восемь альбомов с рисунками 1902-1905 гг. (фонды Симферопольского художественного музея) позволяют проследить круг художественных влияний раннего творчества М. Казаса, а также обозначить перелом, который совершился после поступления художника в Баварскую академию в Мюнхене.

В этот период Михаил Казас учится в Константиновском реальном училище в Севастополе. Его незаурядные художественные способности не остались незамеченными — с М. Казасом лично занимается Николай Михайлович Янышев, воспитанник Петербургской академии художеств. Когда же рисунки молодого мастера были показаны Францу Рубо, прибывшему в Крым для создания панорамы «Оборона Севастополя», он находит их очень талантливыми и советует М. Казасу поступать в Мюнхенскую академию художеств, которую сам окончил.

Главным вдохновением Михаила Казаса была окружающая его действительность, абсолютное большинство рисунков художника — это зарисовки с натуры. Как вспоминает сестра художника Александра Казас, он «постоянно ходил по базарам, кофейням, совершал пешеходные прогулки по Крыму» [1, с. 79].

Доминирующее место в альбомных листах художника занимает человек. М. Казас делает наброски голов, профилей, фигур, схватывая индивидуальные черты, выражения лиц, острохарактерное в каждом человеке.

В ранних листах художника 1902 и 1903 гг. прослеживается влияние творчества Товарищества передвижных выставок. Так, зарисовка «За утками» написана в духе «Охотников на привале» В.Г. Перова; М. Казас делает эскиз с картины И.Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», а персонажи жанровых сцен молодого мастера, крестьяне и простой люд, словно сошли с полотен критических реалистов.

Тем не менее, М. Казас быстро перерастает «общепринятый» реализм передвижников. Художник возвышает быт до предмета эстетического наслаждения, наполняя будничное особой поэзией. Мастер вырабатывает более свободную, непринужденную манеру написания жанровых сцен и фигур. В набросках М. Казаса проявляется тенденция создания образа минимальными средствами — несколькими штрихами, линией, силуэтом, которая в дальнейшем, под влиянием «стиля модерн», станет для художника преобладающей.

Круг сюжетных мотивов М. Казаса включает также анималистические сюжеты, прежде всего, изображения лошадей (альбом 1903 года говорит об увлечении художника живописью Н.С. Самокиша, художника-ипполога и баталиста). Однако тема Востока раскрывается в рисунках наиболее ярко (ей практически полностью посвящены альбомы 1904-1905 гг.). Мужчины в тюрбанах и фесках, женщины в восточных костюмах — характерные типажи у М. Казаса. Многочисленные зарисовки Бахчисарая, Инкермана, Карасубазара и его жителей, мечетей и других архитектурных сооружений восточного типа (фонтанов, жилых построек, деталей балконов, арок и т.д.) говорят не просто об увлеченности Востоком, но и о погруженности в собственную культуру. Образ Востока, навеянный также этническим происхождением М. Казаса, будет волновать художника всю его творческую жизнь.

В позднем альбоме 1905 года намечается перелом в его творчестве. Мастер отходит от бытовых сцен, зарисовывает натурщиков, обращается к новым для себя сюжетам. В данных рисунках М. Казаса проявляются идеи театрализации жизни, распространенные в творчестве художников Серебряного века (К.А. Сомова, Л. Бакста, А.Н. Бенуа, З.Е. Серебряковой и др.): рисунки музыканта с гитарой, персонажей в костюмах XVIII века, мотив маски («Духовидец»). В частности, в альбоме появляются первые иллюстрации художника (к повести «Сон» И.С. Тургенева и «Зурбаганскому стрелку» А.С. Грина). Эти наброски, часто выполненные жирной тушью, наиболее смелые и свободные по манере исполнения.

Таким образом, до поступления в Мюнхенскую академию художеств М. Казас проходит этап увлечения творчеством передвижников, накапливает богатый натуральный материал и приходит к идеям и сюжетам, сближающим его с художниками Серебряного века, с культурой российского модерна. Индивидуальные черты творческой манеры М. Казаса проявляются в его обращении к жизни восточных народов, восточным типажам, в поэтизации будничного. При этом легкость и непринужденность письма, умение создать образ минимальными художественными средствами показывают, что М. Казас сформировал свой собственный почерк в искусстве довольно рано.

Эти черты, отразившиеся в рисунках домюнхенского периода, делают Михаила Казаса одним из самых самобытных и талантливых художников Крыма конца XIX – начала XX века.

#### **Список литературы:**

1. Казас А.М. Биография художника-живописца Михаила Моисеевича Казаса / А.М. Казас // Крымские искусствоведческие чтения. Сборник материалов / сост. Л.А. Бровка. – Симферополь, 2009. – С. 79–81.
2. Подуфалый Р. Михаил Казас – портретист // Материалы крымских шестых искусствоведческих чтений. СХМ. – Симферополь: Таврида, 1998. – 64 с.

**С. В. Янишина**

студентка 2 курса магистратуры по специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»,  
научн. рук. – д. филол.н., доцент Г. М. Темненко  
(г. Симферополь, Крым, РФ)

## **ПОВЕДЕНЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ХУДОЖНИКА-АВАНГАРДИСТА КАК РЕЗУЛЬТАТ ТРАНСФОРМАЦИИ АРХЕТИПА ТРИКСТЕРА**

Под словом «авангард» (фр. *avant-garde* – передовой отряд) в узком смысле подразумевается термин, объединяющий различные передовые художественные течения конца XIX – начала XX вв. в европейских странах. Однако в данной работе мы будем использовать понятие «авангард» в широком смысле, в качестве определения искусства художников, опережающих свое время, разрушающих существующие каноны и нарушающих табу. Для понимания культурных истоков такого поведения следует обратиться к фигуре трикстера. Трикстер – мифологический плут, хитрец, обманщик, «дух беспорядка», культурный герой, совершающий проделки и трюки, или брат-антагонист культурного героя, пародирующий его действия. Архаичность трикстера как мифологического персонажа позволила К. Г. Юнгу говорить о соответствующем архетипе. По мнению ученого, трикстер – это «подлинное отражение недифференцированного человеческого сознания, которое соответствует душе, едва оставившей животный уровень» [3, с. 271].

На основе фундаментальных исследований фигуры трикстера (П. Радин, К. Юнг, К. Кереньи, Е. Мелетинский и др.) мы можем выделить такие его характеристики: связь с комическим, трюкачество, лиминальность, амбивалентность, связь с сакральным, приближенность к образу спасителя и подверженность мучениям.

**Связь с комическим.** Трикстер – комический дублер культурного героя, он пародирует серьезные деяния, подшучивает над всеми и сам становится объектом насмешек.

**Трюкачество** (с англ. *trick* – хитрость, проделка, мошенничество, уловка, шутка, выходка, шалость, фокус). Трикстер для достижения своих целей прибегает к различным неожиданным и хитрым уловкам, обманам, маскировкам, имитациям и симуляциям: может превращаться в зверя, в женщину; давать коварные советы, выдавать себя за помощника, притворяться жертвой и т. д.

**Лиминальность** (от лат. *limen* «порог») – по В. Тернеру, свойство определенных социальных ролей или групп, объединяющее пограничность,

приниженность и сакральность. «Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они – в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» [4, с. 169]. Трикстер всегда изображается как бесцельно странствующий герой, который никогда не остается на одном месте, он находится в постоянном становлении, в промежутке между жизнью и смертью, сакральным и профанным, человеком и животным, человеком и божеством, мужчиной и женщиной, за ним нет четко закрепленного статуса, его поведение не определяется традициями, законами и нормами. Трикстер – фигура вне структуры, вне социального порядка, что одновременно принижает его положение в обществе и дает ему право критиковать и нарушать правила, нормы и табу.

**Амбивалентность.** Трикстер одновременно сверхчеловек и нечеловек, божество и животное (в антропоморфной и зооморфной ипостасях может представлять Ворон у тлинкитов; скандинавский бог Локи способен превратиться в сокола, кобылу, рыбу и т. д.). Трикстер совмещает в себе мужские и женские черты (из фаллоса Ваджкункага рождаются растения, при этом он может стать женщиной и родить ребенка и др.). С точки зрения архаического сознания единство мужских и женских черт в мифологическом персонаже имеет характер прекрасного и совершенного (Гермафродит, андрогин). Трикстер выступает против существующей системы (нарушает табу, этические нормы), но при этом создаются новые ценности и нормы. Трикстер одновременно приобретает и теряет, одурачивает и сам становится жертвой обмана. Он включает в себя как зло, так и добро, мудрость и глупость, хитрость и наивность и т. д.

**Связь с сакральным.** Поведение трикстера – это выход из реального мира в мир первоначального хаоса, т. е. в мифическое первовремя, которое сакрально для человека. Трикстер, нарушая табу и общественные нормы, в одно и то же время снижает и подчеркивает их социальную ценность и значимость, их священность для общества.

**Приближенность к образу спасителя и подверженность мучениям.** Трикстер, объединяя в себе функции культурного героя, демиурга, зачастую жертвует собой ради общественного блага (полинезийский Мауи, пытаясь уничтожить богиню смерти, гибнет; греческий Прометей, стремясь помочь людям, наказан Зевсом; юродивый подвергается побоям, насмешкам и т. д.).

#### **Функции трикстера:**

*Функция медиатора.* Трикстер выступает посредником между мирами, социальными группами.

*Развенчивающая («профанирование святынь», снижение) и возрождающая функции.* Трикстер переводит всё духовное, высокое, идеальное

в сферу материального, приземленного, реального. Высмеивая существующий порядок вещей, пародируя и переворачивая всё с ног на голову, он показывает, что есть возможность возродить мир в новом качестве. Снижение, развенчание оборачиваются новым смыслом, новым рождением. Профанации подвергается абсолютно всё, в том числе священное и важное для общества (в корякском цикле о Вороне – шаманизм; в эпосе индейцев сиу-виннебаго – ритуал приобретения духа-хранителя, ритуальная подготовка к военному походу, в средние века в Западной Европе – церковные праздники и т. п.).

*Функция инициатора изменения.* Трикстер – провокатор и инициатор изменения творения, он задает динамику и направление развития мира. Задача трикстера – вызвать ответную реакцию, которая обернется новым созданием. Именно нелогичность и парадоксальность его поведения способствует прорывам в культуре. Средства и механизм изменения ищутся и находятся в недозволенном, в том, что выходит за рамки обычного, правильного, общепринятого – в Хаосе. Хаос – одновременно и порождающее начало и гибель, в нем содержится абсолютно все, любой вариант развития.

*Познавательная функция.* М. Бахтин в своей книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» пишет, что «Мир не мог стать предметом свободного, опытного и материалистического познания, пока он был отдален от человека страхом и благоговением, пока он был проникнут иерархическим началом» [1, с. 422]. Трикстер же разрушал, отменял все созданные страхом и благоговением запреты, приближал мир к человеку. Трикстер, переставляя верх и низ, профанируя священное, всё выворачивая наизнанку, позволял взглянуть на любую вещь по-новому. Явления и предметы приобретали новое значение, смысл, заново рождались для восприятия человека.

*Освобождающая функция.* Трикстер разрушает ограниченную серьезность, выводит человека за пределы его повседневного и индивидуального мира, позволяет ему преодолеть свой страх перед священным, перед силами природы, моральный страх, сковывающий, угнетающий, освобождает человеческое сознание для новых возможностей. Трикстер открывает мир по-новому для человеческого сознания, он создает иную реальность, в которой господствует свобода.

*Функция развлечения.* Рассказы о трикстере носят также развлекательный и юмористический характер. Они представляют собой своего рода отдушину для людей.

В современной культуре трансформацией архетипа трикстера является **художник-авангардист**. Он есть воплощение фигуры, нарушающей границы, зачастую высмеивающей и обесценивающей существующие ценности,

вносящей беспорядок в порядок, но при этом создающей нечто новое. Авангард невозможен без шока, скандала, эпатажа. Художник-авангардист нацелен на появление нового понимания. Для этого он переворачивает смыслы, высмеивает классическое искусство, массовое сознание, издевается над ожиданиями зрителя, над стереотипами его мышления. Художник-авангардист надевает маски дурака, шута, сумасшедшего для того, чтобы поднять проблемы современности. Его жизнь представляет собой постоянную борьбу, нередко он страдает, истязает себя, и судьба его может закончиться трагически (например, Р. Шварцкоглер, участник венского акционизма, покончил жизнь самоубийством). В фигуре художника-авангардиста продолжают существовать в тесной взаимосвязи героическое, трагическое и комическое. Он – герой, мученик и шут, его цель – изменить существующий мир.

### **Список литературы:**

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. – 2-е изд., испр. – М.: Восточная литература, 2004. – 462 с.
3. Радин П. Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. – СПб.: Евразия, 1999. – 288 с.
4. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 280 с.
5. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

**XXXIX МЕЖДУНАРОДНЫЕ НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ  
КУЛЬТУРА НАРОДОВ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ С ДРЕВНЕЙШИХ  
ВРЕМЁН ДО НАШИХ ДНЕЙ**

СТУДЕНЧЕСКИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ЧТЕНИЯ

***«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ  
КРЫМСКОЙ КУЛЬТУРЫ»***



**К. Атанян**

*студентка II курса магистратуры по специальности  
«Филология, теория и практика перевода (французский язык)»  
Института иностранной филологии Таврической академии  
ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»,  
научн. рук. – к.филол.н., доцент М. А. Шевчук-Черногородова  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ О ТРУДЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ. ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Идеографическая группа «Труд» представлена в нашей работе в виде пословиц и поговорок о труде, которые используются во франкоговорящей среде и являются методом экспрессивного выражения народной мудрости. Стабильные, но все же видоизменяющиеся, пословицы и поговорки о труде представляют большой интерес для лингвистического изучения.

*Цель* нашего исследования – провести диахронический анализ, франкоязычных пословиц и поговорок о труде, изменившиеся в ходе истории.

*Объектом* нашего исследования является идеографическая группа «Труд».

Пословицы являются сложными образованиями, имеющими несколько различных планов. С одной стороны, пословицы – это единицы фразеологии, устойчивые, идиоматичные, воспроизводимые в соответствующих коммуникативных ситуациях сочетания, а с другой стороны – краткие и образные единицы фольклора, которые рассматриваются исследователями как результат коллективного опыта, синтез коллективного мышления, с третьей – это специфические способы языкового представления осмысления мира.

Диахронический подход в изучении какого-либо научного предмета всегда представляет собой его изучение в разрезе времени, в динамике. Общность эта заложена в самом методе и является основополагающей для любого аспекта диахронического подхода. Но в то же время, для каждого из предметов изучения диахронический подход будет иметь свои особенности. Мы же говорим об изучении языковых структур, а точнее, пословиц и поговорок, поэтому стоит рассмотреть понятие диахронического подхода в лингвистике.

Диахрония – греч.[/p] διά- 'раз-, разно-', χρόνος 'время') аспект изучения языка в его динамическом развитии, взгляд на язык как изменяющийся феномен; как принцип анализа противопоставляется синхронии. Диахронически ориентированная лингвистика исследует временные и тем самым причинно-следственные связи в языке. Диахронический подход, однако, неправомерно

отождествлять только с воссозданием истории языка (языков) на протяжении длительного времени, со сравнительно-историческим языкознанием; предметом диахронического анализа являются любые изменения и межвременные связи в языке, вплоть до выявления, например, мотивированности знаковой единицы в одномоментном акте номинации: констатация производности одного слова от другого уже относится к области диахронических зависимостей [1].

Таким образом, изучение пословиц и поговорок в диахронии предполагает:

- обращение к истории их возникновения;
- аналитическое изучение актуальности пословиц и поговорок в современном французском;
- диахронное изучение компонентов пословиц и поговорок;
- анализ структурных особенностей пословиц и поговорок.

Изучая семантическую актуальность пословиц, можно говорить об историзмах и архаизмах, которые частично или полностью устарели по различным причинам.

Устаревшие слова разделяют на архаизмы и историзмы в зависимости от причины их исчезновения из обихода.

Историзмы – это слова, которые вышли из употребления потому, что исчезли из жизни предметы и явления, которые они обозначали. Историзмы представляют собой различные группы слов: названия старинной одежды, названия денежных единиц, названия титулов, названия должностных лиц, названия оружия, административные названия. Например: зипун, камзол, волость, уезд, пищаль; *regent – maître instituteur* (регент – учитель-наставник). У многозначных слов историзмом может стать одно из значений.

Архаизмы – это слова, обозначающие понятия, предметы, явления, существующие в настоящее время; по различным (в первую очередь – экстралингвистическим) причинам архаизмы были вытеснены из активного употребления другими словами. Во французском языке данный термин появился в 1659 году, обозначая стилистический прием для повторного использования лингвистических особенностей (слов, смыслов, произношений, грамматики и т. д.), которые исчезли из ежедневного использования.

Следовательно, архаизмы имеют синонимы в современном языке, например: *baller – danser*, *ouïr – entendre*, ветрило (сущ.) – парус, Психея (сущ.) – душа;

В зависимости от того, устаревает ли все слово, значение слова, фонетическое оформление слова или отдельная словообразующая морфема, архаизмы делятся на несколько групп [2;3]:

1) Собственно лексические архаизмы – это слова, целиком вышедшие из употребления и перешедшие в пассивный словарный запас: лъзя – можно; тать – вор; аки – как; пиит – поэт; отроковица – подросток и др. Лексема «broue» («mousse» или «écume») – пена во французском языке не существует, но можно услышать такие словосочетания как, «la mousse d'une bière» -пивная пенка или « l'écume d'un bouillon» – пенка бульона. Лексема «broue» уже не используется в речи и поэтому является лексическим архаизмом.

2) Лексико-семантические архаизмы – это слова, у которых устарело одно или несколько значений: живот – «жизнь» (не на живот, а на смерть биться); истукан – «статуя»; негодяи – «негодный к воинской службе»; пристанище – «порт, пристань» и др. Раньше словом «rapeterie» называли, то место, где производилась бумага, а сегодня это слово означает, то место, где продают бумагу, а так же различные канцелярские принадлежности.

3) Лексико-фонетические архаизмы – это слова, у которых в результате исторического развития изменилось звуковое оформление (звуковая оболочка), однако значение слова сохранилось полностью: зеркало - зеркало или ироизм – героизм;

4) Лексико-словообразовательные архаизмы – это слова, у которых устарели отдельные морфемы или словообразовательная модель: дол – долина; дружество – дружба; лексема «abalourdir» (глупить) сегодня звучит, как «balourd» и переводится как, «болван».

Во Франции архаизмы часто использовались в литературных жанрах, в XVI и XVII веках (Clément Marot), затем в XIX века (это был прием школы романтизма). Примерами такого использования устаревшей лексики в русском языке могут служить романы «Разин Степан» А. П. Чапыгина, «Петр I» А. Н. Толстого, «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова, «Иван Грозный» В. И. Костылева и др.

Труд – особенная тема в любой стране, которая отражает картину мира народа, говорящего на родном языке. С течением истории отношение человека к труду менялось, вспомним хотя бы эпоху колониального рабства и крепостное право. Эти изменения нашли отражение в языке народа, в пословицах и поговорках.

Обратимся к выбранному материалу пословиц на французском языке:

- Faire un travail peut être facile, mais être le maître est plus difficile [4].

Сделать работу бывает легко, а вот ее принять – сложнее.

Эта пословица родом из Афганистана, который только в 1919 получил независимость от Британских завоевателей, следовательно, находясь в оккупации, люди имели хозяев (прямое значение слова le maître), и возможно,

для человека было сложнее принять работу, чем ее сделать, ведь делать было привычнее. Но историческая подоплека не мешает пословице быть актуальной по сей день, т.к. понять ее можно фигурально, например, в данном переводе.

- À l'ouvrier le travail, au maître le souci[4].

Работнику – труд, начальнику – хлопоты

Французская пословица XIII века с употреблением того же слова – хозяин заменяется актуальным ему эквивалентом, т.е. элемент maître представляет собой историзм.

- La hâche émoussée du maître coupe plus que celle de trois ouvriers [4].

Тупой топор в руках мастера срубит больше, чем в руках троих роботяг.

Но слово maître также очень часто используется в смысле «человек, знающий толк в том или ином деле», в русском языке это заимствование имеет именно этот смысл. Мэтр – человек, в совершенстве владеющий делом, слово, актуальное и теперь. В данном переводе – мастер.

- On ne peut pas être à la fois au four et au moulin [5].

За двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь (нельзя сразу быть и у печи и на мельнице).

Быть и у печи и на мельнице. В контексте нашего времени мельницу в быту не используют, муку производят масштабно. Поэтому данный контекст мы считаем устаревшим. Такая мельница с лингвокультурологической точки зрения – архаизм, так как слово существует, а коннотация уже другая.

- Il ne faut pas mettre la charrue avant les boeufs [5].

Делить шкуру неубитого медведя (нельзя ставить телегу впереди быков).

Французская реалия, возить повозки на быках, которая устарела и является архаичной.

- Faire le fatravail de bénédictin (или Bénédictin) (торжественно travail de fourmi) [6].

Делать трудоемкую, кропотливую работу:

Происхождение этого выражения имеет весьма интересный аспект. Дело в том, что на самом деле того Бенедикта, о котором идет речь звали по-французски Saint-Benoît de Nursie, а по-русски, на латыни и многих других латинских языках его зовут Бенедиктом. А точнее, по-русски это Святой Бенедикт Нурсийский. Он родился в V веке, а к 529 году стал основателем «устава Св. Бенедикта» – свода христианских правил жизни, очень важного и популярного в латинской традиции. Кроме устава, который в основном был достаточно практичным и содержал советы и указания о ежедневном труде, непреложные истины, бенедиктинцы, как люди образованные, были также усердны и кропотливы в работе. Например, они написали 236 томов труда «Trésor généalogique» или 50

томов о географии Галии и Франции. Так и появилось выражение *travail de bénédictin*, обозначающее работу, требующую усердия. Также существует вариант *patience de bénédictin*, что значит «терпение бенедиктинца», а в русском эквиваленте «ангельское терпение».

Бенедиктинцы, как монашеский орден существуют и по сей день, но эту поговорку можно несомненно считать историзмом, так как смысл состоял в том, что в V веке труд бенедиктинцев все-таки был качественно другим.

- *Faire un travail de Romain*

Тяжелая, изнурительная работа.

В Древнем Риме люди делились на свободных граждан, рабовладельцев и рабов. Аристотель, Цицерон, как и вся свободная римская общественность, полагали, что физический труд уничижителен, и заботами свободного жителя должны быть политика, наука и искусства, а также праздная жизнь. Поэтому абсолютно всю работу выполняли рабы. Раб обязан был работать, пока не умрет, тяжело работать. Так как рабов больше не существует, можно считать римлян в этой поговорке историзмом.

- *Faire un travail de Titan*

Титанический труд, огромный по объемам, даже невыполнимый.

Согласно древнегреческой мифологии Титан, его братья и сестры были полубогами, обладавшими огромнейшей силой, поэтому для человека титанический труд, вроде, поднять гору, будет стоить нереальных усилий или даже будет невозможным.

- *Travailler comme un nègre / bosser comme un nègre* (разг.) [6]

- *Bosser comme un noir* [6]

- *Boulot de nègre* [6]

Выполнять тяжелую, непосильную работу, изнурительно работать.

О тяжелой жизни и тяжелом труде темнокожих иммигрантов, а еще раньше и рабов нам доподлинно известно. Теперь это можно считать историзмом.

Представленные поговорки и пословицы касаются либо исторических феноменов ныне не существующих, но сохранивших или трансформировавших смысл полностью или частично. На примере ряда пословиц и поговорок можно заглянуть в глубины истории, представить себе какой была жизнь раньше. Лингвистическая ценность такой работы в том, что знание о происхождении и смысл фразеологических единиц языка дает представление о их месте и временном промежутке происхождения и актуальности, что очень важно для комплексного изучения языка.

**Список литературы:**

1. Варбот Ж. Ж., Журавлев А. Ф. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии / Ж. Ж. Варбот, А. Ф. Журавлев // Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Этимология и история слов русского языка – М., 1998.
2. Рублева О. Л. Лексикология современного языка / О. Л. Рублева. – Владивосток: Изд. Дальневосточного универ., 2004.
3. Portail linguistique du Canada [Электронный ресурс] – [www.noslangues-ourlanguages.gc.ca](http://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca)
4. Portail des proverbes francais [Электронный ресурс] – [www.proverbes-francais.fr/proverbes-travail/](http://www.proverbes-francais.fr/proverbes-travail/)
5. Portail L'internaute [Электронный ресурс] – [www.linternaute.com/proverbe/pays/1/france/120/travail/](http://www.linternaute.com/proverbe/pays/1/france/120/travail/)
6. Новый большой французско-русский фразеологический словарь, М. 2006 / [сост. В. Г. Гак, Л. А. Мурадова и др.; под ред. В. Г. Гака ]. – М.: Рус. Яз. – Медиа, 2005. – 1625 с.

**А. А. Быкова**

*студентка II курса магистратуры по специальности  
«Филология, теория и практика перевода (французский язык)»  
Института иностранной филологии Таврической академии  
ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»,  
научн. рук. – к.филол.н., доцент М. А. Шевчук-Черногородова  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КОНЦЕПТ «ЕДА» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ КАРТИНАХ МИРА (НА ПРИМЕРЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ)**

При изучении любого иностранного языка участие в межкультурной коммуникации играет немаловажную роль. В последнее время лингвисты все больше обращаются к проблемам межкультурной коммуникации, поскольку коммуникативные процессы строятся на межкультурном общении. Объяснение и изучение законов межкультурного общения являются важной частью в процессе обучения иностранным языкам.

Под межкультурной коммуникацией мы понимаем адекватное взаимопонимание двух или более участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам. Дело в том, что даже если люди владеют одним и тем же языком, они не всегда могут правильно понять друг друга, и причиной часто бывает именно расхождение культур. Актуальность приобретает межкультурная коммуникация в сфере повседневного общения – знание моделей общения, культурных стереотипов, ценностных ориентиров, образов и символов культуры. Результатом же знакомства с культурой страны изучаемого языка и овладения способами межкультурного общения является формируемая у студентов социокультурная компетенция как составная часть коммуникативной компетенции [2].

Особенности языка и культуры видны при сопоставлении и их сравнительном изучении. Во многих случаях языковой барьер очевиден, но барьер культур возникает лишь при столкновении родной культуры с чужой.

В рамках собственной культуры создается прочная иллюзия своего видения мира, образа жизни, менталитета и т. п. как единственно возможного и, главное, единственно приемлемого. Странным образом, подавляющее большинство людей не осознает себя в качестве продукта своей культуры даже в тех редких случаях, когда они понимают, что поведение представителей других культур определяется их иной культурой [7, с. 32]. И только когда человек выходит за рамки своей культуры, он может увидеть и понять различие и

конфликт культур. Культурный барьер опаснее, поскольку культурные ошибки могут быть восприняты болезненнее, чем языковые, и на данный момент не существует никаких сборников и сводов правил, которыми бы можно было воспользоваться при столкновении культур. На собственном примере многие могут сказать, что носители иностранных языков воспринимают фонетические или грамматические ошибки довольно легко, а культурные могут оставить отрицательное впечатление.

Целью этой работы является показать сходства и различия французской и русской культур на примере фразеологизмов с концептом «еда».

Объектом изучения являются французские и русские фразеологизмы с концептом «еда».

Язык тесно связан со всеми сферами жизни человека, является составной частью культуры, окружающая нас действительность передается через язык и отражается в национальном сознании. Национальные особенности французского характера находят свое отражение в гастрономии, являющейся неотъемлемой частью культуры французского народа. Исследование области гастрономической культуры при изучении французского языка сейчас приобрело еще большую актуальность: «В конце 2006 года несколько известных французских кулинаров, среди которых Поль Бокюз, Алэн Дюкас, Пьер Труагро, Марк Вейра и Мишель Герар предложили внести французскую кухню в список мирового наследия Юнеско. 23 февраля 2008 президент Николя Саркози поддержал эту инициативу» (Fin 2006, un groupe de gastronomes et de chefs, dont Paul Bocuse, Alain Ducasse, Pierre Troisgros, Marc Veyrat et Michel Guérard militèrent pour que la cuisine française mondial de l'UNESCO. Le président Nicolas Sarkozy appuya cette demande le 23 février 2008) [10]. И 16 ноября 2010 года специальная комиссия ЮНЕСКО приняла решение о внесении в списки Всемирного нематериального наследия французские кулинарные традиции.

Возможно, что у человека, который представляет русскую культуру, возникнет вопрос: чем же уникальна французская кухня?

Давно уже общеизвестный факт, что французы считаются истинными гурманами, Франция остается не только примером совершенства в кулинарии, но и передает свое мастерство за пределы страны. Французская кухня не похожа ни на одну кухню мира, к примеру, как мы знаем, американской кухне характерна простота и быстрота приготовления, русской – сытность, но для французов кухня – это искусство, для них важна и сама вкусная и изысканная пища, и процесс ее приготовления.

Трудно также опровергнуть тот факт, что французская кухня имеет огромное влияние на мировую кулинарию. Существует легенда, согласно



которой именно француз Гийом Тирель, служивший шеф-поваром у короля Карла V, создал первую в мире кулинарную книгу еще в XIV веке. Блюда, указывающих на французское происхождение довольно много, например, фрикаделька, бульон, рагу, омлет, котлета, антрекот, а также такие слова, как меню, сомелье и другие.

Гастрономию как науку французы начали рассматривать в XVIII веке. Первый теоретический труд по кулинарии под названием «Физиология вкуса» принадлежал французскому Ансельму Брийа-Саварену, который ввел такое понятие, как «вкус», разработал правила гастрономической культуры и описал основы рационального питания. После этого в XXI веке во Франции был создан первый в мире гастрономический университет для сохранения и развития французских кулинарных традиций. Сегодня во Франции существует гастрономический клуб имени Проспера Монтанье (*Club gastronomique Prosper-Montagné*) – общество знатоков и любителей вкусной еды, целью которого является сохранение традиции кулинарного искусства, и благоприятствование развитию предприятий по изготовлению пищи. Клуб основан в Париже в 1949 году друзьями Проспера Монтанье. Также лучшим предприятиям ежегодно вручает «премию за искусство кулинарии имени Проспера Монтанье», вдобавок к этому почетный диплом и металлический герб со словами «Ресторан высокого качества» («*Maison de qualité*»). Немного позже возникает Академия гурманов и традиций кулинарного искусства (*Académie internationale des gourmets et des traditions gastronomiques*) – международное общество любителей и знатоков вкусной пищи. Академия основана в 1955 году Жаном Вальби (*Jean Valby*, умер в 1999) на основе реорганизации Академии любителей вкусной еды, носящей имя знаменитого кулинара Брийа-Саварена (*Brillat-Savarin*, 1755-1826), автора афоризма «Скажи мне, что ты ешь, и я скажу, кто ты» («*Dis-moi ce que tu manges et je te dirai ce que tu es*»). Кроме этого, существует огромное количество семинаров, курсов, фестивалей, клубов, посвященных кулинарии по всей территории Франции и России, однако у нас создание подобных мероприятий началось немного позже.

Переходя к русской кулинарной традиции, следует сказать, что ей не отводят такого почетного места в культуре, как французской, поскольку особого разнообразия в русской кухне не наблюдалось, и на протяжении многих веков она оставалась традиционной.

Влияние французской кухни на русскую началось в XVIII веке, именно в этот период в России появились первые поваренные книги, какими мы привыкли их видеть сейчас. Первая же поваренная книга была создана в 1547 году и представляла она собой обычный список русских блюд, кулинарных рецептов в

ней не было. Развитию русской кулинарной традиции препятствовало отсутствие записей.

Когда в начале XIX века повара стали восстанавливать русскую кулинарную традицию, оказалось, что рецепты многих блюд уже утеряны. Первая книга русских рецептов "Русская Поварня" была составлена В.А. Левшиным в 1816 году [1, с. 153].

Тем не менее, европейские тенденции начали оказывать влияние на русскую кухню уже в XVIII веке. Иностранные традиции вводились дворянством, начиная со времен правления Петра I. А в XIX веке русская кухня позаимствовала уже достаточно блюд, которые сегодня можно увидеть на повседневном и праздничном столах русского человека.

Однако в советскую эпоху русская кухня утратила свою утонченность, заимствованную у Запада, и стала более упрощенной. Современная кухня также продолжает брать рецепты разных кухонь мира и творчески их перерабатывать.

С лингвистической точки зрения представляет интерес рассмотрение концепта «еда» во французской и русской языковых картинах мира для того, чтобы проследить степень его выраженности в системе этих языков на уровне фразеологизмов.

Поскольку французский язык является аналитическим по своей структуре, в нем используются словосочетания для выражения многих понятий, которые в русском языке обозначаются одним словом.

При лексико-семантическом анализе фразеологизмов французского языка, можно сказать, что «гастрономическая» лексика (не только продукты, а также кухонные приборы: *bête comme un pot* – глупый как кувшин; *penser comme une casserole* – думать как кастрюля, быть глупым как кастрюля; *manger le caviar à la louche* – есть черную икру половником, т. е. быть очень богатым; *mettre le couteau sur la gorge* – пристать с ножом к горлу, т. е. настойчиво и бесцеремонно, неотступно приставать, требуя чего-либо; *être à ramasser à la petite cuiller* – собирать маленькой ложкой, по крохам, т. е. быть в плачевном состоянии; *belle fourchette* (прекрасная вилка) – любитель поесть, гурман) является основой для формирования огромного количества фразеологизмов.

Наиболее частотными компонентами для французского языка являются:

- *le pain* (хлеб): *donner plus de pain que de beurre* (давать больше хлеба, чем масла) – быть не слишком щедрым; *gagner son pain* – зарабатывать себе на хлеб; *manger du pain sec* (кушать сухой хлеб) – сидеть на одном хлебе;
- *le fromage* (сыр): *autant de fromages que de jours de l'année* – во Франции столько сортов сыра, сколько дней в году; *mettre du fromage dans la piège* (оставлять сыр

- в ловушке) – расставлять западню, пытаться поймать на приманку; *faire un fromage de qch.* (делать из чего-л. сыр) – раздувать, преувеличивать что-л.;
- *le vin* (вино): *sac à vin* (мешок с вином) – пьяница; *un vin d'adieu* (вино на прощание) – прощальная пирушка; *mettre de l'eau dans son vin* (добавлять воду в вино) – умерить свои притязания, смягчиться;
  - *la sauce* (соус): *ne savoir à quelle sauce le mettre* (не знать с каким соусом подать) – не знать как это преподнести, не знать, что с этим делать.

Данный концепт является частью русской концептосферы, но лишь на том основании, что это неотъемлемый элемент жизни человека как биологического вида: "Еда - это хлеб наш насущный и ничего более" - примерно так можно сформулировать отношение носителей русской культуры к этой сфере человеческого бытия, что и отражает русский язык на уровне фразеологизмов [1, с. 155].

Часто встречаются ФЕ со словом «хлеб»: хлеб всему голова, зарабатывать на хлеб, хлебом не корми, жить на хлебах у кого-либо, сидеть на хлебе и воде; «масло»: как сыр в масле, как по маслу, смазывать/смазать пятки маслом – сбегать, убежать быстро; «молоко» (символизирует здоровье, молодость) и «мед» (удовольствие, наслаждение): кровь с молоком, сладкий как мед, медом не корми.

В русском языке часто можно встретить фразеологизмы со словом «каша», исконно русским блюдом: кто заварил кашу, пусть сам ее и расхлебывает, будто каши в рот набрал, каша в голове, с ним каши не сваришь; также существуют ФЕ с продуктами, почти неизвестными французам, к примеру, редька, хрен, семечки, репа: проще пареной репы, противней (хуже, пуще) горькой редьки, щелкать как семечки, хрен редьки не слаще.

Главной особенностью русской культуры считается гостеприимство, которое можно выразить формулой «хлеб соль»: встречать с хлебом-солью, делить хлеб-соль с кем-либо, водить хлеб-соль с кем-либо, хлеб да соль.

При переводе концепт «еда» сохраняется довольно часто, также семантически может актуализироваться уже в другой идеографической группе, к примеру, характеристика человека: *grosse légume* (толстый, большой овощ) – важный человек, шишка, *croire que les enfants naissent dans les choux* (считать, что дети рождаются в капусте) – быть слишком наивным; характеристика поведения и отношений: *tourner autour du pot* (ходить вокруг кувшина) – ходить вокруг, да около.

В завершении можно сказать, что во французском и русском языках встречаются фразеологизмы с одинаковыми компонентами, к примеру, ФЕ с словом «хлеб», но и с компонентами, свойственными своей культуре, для

французов со словом «вино», «сыр», «соус», для русских – «каша», «масло», «мед».

Подводя итог, следует сказать, что люди взаимодействуют с представителями разных культур во время межкультурной коммуникации, затруднять общение могут различия в языках, правилах поведения, одежде, кухне и так далее. Можно сделать вывод, что при обучении иностранному языку должно отводиться значительное внимание формированию межкультурной компетенции, что впоследствии и приведет к эффективной межкультурной коммуникации.

### **Список литературы:**

1. Барилова Е. Э. "Еда" как фрагмент русской и французской языковой картины мира // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки – 2011 – № 13 – с. 152-155.
2. Библер В. С. Культура. Диалог культур: Опыт определения // Вопросы философии. – 1989. – № 6.
3. Влахов, С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М.: 1980. –105 с.
4. Гак, В. Г. Новый французско-русский словарь / В.Г. Гак, К.А. Ганшина. – М.: 1994.
5. Гак В. Г., Мурадова Л. А.. Новый большой французско-русский фразеологический словарь/ под ред. В. Г. Гака. М., 2005.
6. Назарян, А. Г. Устойчивые сравнения французского языка / А.Г. Назарян. – М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 1988.
7. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000.
8. Япп Н. Эти странные французы / Н. Япп, М. Сиретт. - М.: Эгмонт Россия Лтд, 2001. - 72 с.
9. Dictionnaire des locutions francaises. Paris, 1982.
10. Charlotte Menegaux. La gastronomie française au patrimoine de l'humanité: // Секретарь-референт. 2010. URL: <http://www.lefigaro.fr/culture/2010/11/16/03004-20101116ARTFIG00591-la-gastronomie-francaise-au-patrimoine-de-l-humanite.php> (Дата обращения: 16.11.2010).

**О. В. Викторук**

*студентка II курса специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им В.И. Вернадского»  
научн. рук. – к.культ., доцент Е. Г. Кокорина  
(г. Симферополь, Крым. РФ)*

## **ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ**

Научно технический прогресс разорвавшийся в XX в., подтолкнувший цивилизацию к техногенной ступени развития, оказал колоссальное влияние на все аспекты культуры, и внедрился в систему искусства с помощью новых технологий. Искусство отвечает на вызовы современной техногенной цивилизации, вследствие чего появляется новый тип художественного синтеза – синтез между искусством и компьютерными технологиями, который привел к созданию уже в XX в. новых видов искусства, таких как кино, фотография, телевидение, видео, весь ход научно-технического прогресса оказал глубочайшее воздействие и на сами традиционные искусства. В результате бурного развития технологий к началу нынешнего века «мы получили целый ряд новых «технических видов искусства». Зарождение, которых можно отнести еще к XV в. с созданием первых художественных клише, развитие с изобретением фонографа, фотографии, немого кино, в XIX в.» [2, с. 750]. XIX в знаменателен появлением, по мнению историков искусства, первого художественного фотоснимка – время, когда фотография становится действительно искусством, и зарождением киноискусства. В 1856 г фотограф Оскар Г. Рейландер создает свою знаменитую фотокартину «Две дороги жизни» посредством ретуширования и комбинирования более 30 негативов. А 1895 год принято считать годом рождения новой музыки – музыки кино, в этом году появляются первые документальные киноленты продолжительностью 1,5 – 2 мин. и 20 метров длиной. Киноискусство на данном этапе – «движущаяся картинка» что указывает на две принципиальные составляющие кино – фотография (фиксация момента с помощью световых лучей) и движение (динамика образов). На фотографическом принципе держится связь кино с изобразительной традицией живописи, а таким образом и с искусством. До начала XX века фотография не может избавиться от тени живописи, это отражается в пекторальной фотографии(когда фотографы с помощью оптических или технических приемов используют эффекты приближенные к графике и живописи).На это же время приходится пик развития «немого кино» , и уже в 1922 году выходит первый

кинофильм со звуковым сопровождением, а в 1934 в Берлине полноценный цветной фильм «LaCucaracha». Исторические события 17-50 годов ставят перед фотографами задачу фиксирования и репортажа события и лишь в 60 – 70-ых годах фотоснимки начали рассматривать как художественные произведения нового вида искусства. К этому времени было положено начало развития электронной музыки. Музыканты понимали компьютерные технологии как новое средство для самовыражения и экспериментируя с ее возможностями создавали звуковые коллажи которые бы способствовали воображению сюрреалистических образов у слушателя. К концу 70-х годов установились основные направления компьютерной музыки. Новый этап в развитии фото- и киноискусства связан с модификацией видеокамер и фотоаппаратов средствами цифровых технологий. С появлением цифровых видеокамер и фотоаппаратов, мультимедийных компьютеров, графических редакторов, у фотографии появляются новые средства для выражения и преобразования «отзеркаленной действительности» в невероятно сказочные и ирреальные миры. Кино получает ряд новых приемов – видеографики и спецэффектов.

В это же время происходит освоение художниками новой среды для самовыражения. В. Бычков и Н. Маньковская в своей статье «Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики» выделяют три этапа развития цифровой живописи, которая возникла в 80-е – начале 90-х гг. XX в. На первом этапе художники создавали художественные произведения использовали исключительно средства ЭВМ, позиционируя себя как программистов. Второй этап (1990-е гг.) – это период глобализации медиа – широкое распространение мобильной связи, создание глобальной информационной сети, наращивание мощности мультимедийных компонентов персональных компьютеров, выпуск программного обеспечения для графического редактирования изображений в том числе и трехмерного, программное обеспечение для написания музыки с обширной вариацией звуков и возможностью их модификации. Период бурного развития цифровых технологий, а в следствии и дигитального искусства. На данном этапе формируется понятие цифрового искусства, и выделяются новые виды данного искусства: цифровая живопись, цифровая фотография, электронная музыка, цифровая скульптура, цифровое киноискусство и в рамках метаморфоз киноискусства – цифровые мультипликации.

Первые 15 лет XXI в – 3 этап развития цифровой живописи. Сейчас мы являемся свидетелями смены эпох в искусстве спровоцированную заменой инструментария художника и пространства инсталляции произведений искусства, подобные изменения в художественном мышлении транслируются

через пространство интернет сети и указывают на качественные изменения в сфере искусства.

Внутри феномена «цифрового искусства» появляются новые виды – 3D живопись, появляется возможность материализации произведений цифрой скульптуры, цифровой архитектуры благодаря изобретения 3D принтеров. 3D скульптура достигла определенной планки совершенства и в виртуальной среде Кинофильмов, компьютерных игр. На данный момент электронная музыка включает в свой обширный жанрово-стилевой спектр десятки разновидностей.

Цифровое искусство – является наиболее полноценной рефлексией тенденций современного искусства и культуры, и прежде всего: виртуализации или информатизации, углубленности массового характера, за счет повышения мобильности, осуществления интерактивности.

Именно этим фактом подчеркивается ценность работ цифрового изобразительного искусства: ведь подлинными произведениями искусства называют те работы, которые «целиком и полностью, безоговорочно и без малейшей надменности и самомнения отдаются на волю исторического содержания своей эпохи» [1, с. 120]. В связи с этим Ямайский художник Ф. Стил отмечает: «цифровое компьютерное искусство есть реалии сегодняшнего дня, независимо от того, нравится оно кому-либо, принимает он его или нет. Ван Гог и Модильяни не перестали создавать свои работы с использованием выбранных ими средств, несмотря на то, что многие их не принимали» [4].

Как отметила Н. Яковлева, «иногда смена материала знаменует рубеж эпох в истории искусства и свидетельствует о потрясении основ мировидения, миропереживания, мировоззрения, о коренных изменениях в системе художественного мышления» [3, с. 30].

### **Список литературы**

1. Адорно В. Т. Эстетическая теория / В. Т. Адорно – М.: Республика, 2001. – 528 с.
2. Культурология в терминах, понятиях, именах: Справочное учебное пособие / под ред. Б. И. Кононенко.– М.: Щит-М, 1999. – 406 с.
3. Яковлева, Н.А. Сотворческое восприятие произведения искусства // Анализ и интерпретация произведения искусства / Под ред. Н.А. Яковлевой. М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.

4. Paulauskas-Poelke, E. “Free on the Outside” [Электронный ресурс] / E. Paulauskas-Poelker // Artist’s Statement for a Digital Fine Arts Internet Exhibition. – URL: <http://www.lastplace.com/EXHIBITS/Spotlight/Elenyte/statement.htm> (дата обращения: 17.10.2015)



**А. А. Володина**

*студентка 2 курса специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
научн.рук. – к.культ., доцент Е. Г. Кокорина  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ДОМ-МАСТЕРСКАЯ КАК ТВОРЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО**

На данном этапе развития культуры мы сталкиваемся с использованием словосочетания «творческое пространство» или «креативное пространство» применительно к появившимся в последнее время многочисленным модным заведениям, которые можно считать своеобразными рекреационными зонами.

Однако при детальном изучении данного явления, мы приходим к выводу, что творческим пространством является объективная реальность, понимаемая как система, осложнённая личностью и включённая в процесс творческой деятельности. Таким образом, мы можем заключить, что творческое пространство – это понятие, включающее в себя широкий круг понятий: творческим мы можем считать как пространство внутреннего мира творца, так и пространство внешнего мира, ограниченное возможностями творящего.

В своей работе мы обращаемся к явлению дома-мастерской, так как именно на этом примере удобно рассматривать системный характер творческого пространства.

Под домом-мастерской мы понимаем жилое здание, где часть пространства преобразована согласно творческой индивидуальности художника. Здесь происходит и пересечение, и столкновение бытового и творческого, личного и общественного; это оптимальное пространство для диалога между художником и избранным зрителем. Также мы можем отметить, что дом-мастерская может реализовываться как сознательный выбор художника, так и являться вынужденным решением задачи организации труда.

Явление дома-мастерской имеет давнюю традицию, которую ретроспективно можно вести из XXI в. через Возрождение к культуре древнего мира. Явление домов-мастерских имеет свою историю в разных культурах, но где бы они ни существовали, их объединяет общий дух творчества, который выходит за рамки дома как архитектурного объекта.

Дом-мастерская является одним из уровней системы творческого пространства, его материальным воплощением. Она неразрывно связана с другими уровнями, такими как культура как эпоха и территория, круг общения, внутренний мир художника и ландшафт (культурный и географический).

Границы между данными уровнями условны: они неразрывны и взаимообусловлены. Так, дом, в котором живёт и творит художник, должен обладать определённой атмосферой, которая зависит от людей, живущих с ним, от вкусов и потребностей художника, от того, что видно из окна дома, и где находится сам дом.

Несмотря на множество проведённых исследований и написанных книг, процесс творчества остаётся тайной. Это обусловлено тем, что один из уровней системы творческого пространства – внутренний мир художника – до сих пор не изучен. Неизвестно, каким образом в процессе взаимодействия сознания и подсознания, эмоционального и рационального реализуется творчество. Каждый творец – индивидуальность, его личность уникальна – это обуславливает само творчество как деятельность по созданию чего-либо уникального, никогда ранее не бывшего. Поэтому мы не можем сформировать модель дома-мастерской, которая была бы оптимальным, универсальным творческим пространством для любой личности.

Однако многие художники так или иначе обращались к идее дома творчества, идеального места для «людей искусства». В качестве примера можно привести «Мастерскую Юга», которую Винсент Ван Гог мечтал создать вместе с Полем Гогеном [1, с. 14]. Другим примером может служить «Дом пейзажа» Исаака Левитана, который хотел выкупить мастерскую в Москве, предоставленную ему семьёй купцов Морозовых, и создать там творческое «гнездо» [3].

Также следует отметить, что дом-мастерская тесно сопряжена с ещё одним, особым уровнем творческого пространства – той его частью, которая достраивается другими людьми через их восприятие, в результате чего открываются новые смыслы и даже может произойти реорганизация самого творческого пространства. Дом-мастерская как место столкновения бытового и творческого, где порой живут совершенно противоположные личности, может быть хорошим примером материальной реорганизации творческого пространства.

В заключение мы можем отметить, что «материальность» дома-мастерской наглядно демонстрирует сложность творческого пространства как системы. Без сомнений, дом-мастерская – открытая система, она обменивается информацией с внешним миром. Причем в случае творческого пространства практически невозможно установить, какая информация окажется наиболее значимой (источником вдохновения может служить как другой человек, так и бутылка молока у входной двери). Также можно говорить о нелинейности дома-мастерской (на кухне может сломаться кран, однако это никак не повлияет на

творческий процесс в кабинете). Однако дому-мастерской присуща и неравновесность, когда от малейшего импульса вся система может перейти в фазу изменений (когда тот же сломанный кран может изменить взгляд художника на само творчество).

**Список литературы:**

1. Ван Гог В. Письма / В. Ван Гог; [пер. с фр. П. В. Мелковой]. – М.-Л.: Искусство, 1966. – 601 с.
2. Кокорина Е. Г. Усадьба XIX-XX веков как одно из формообразующих начал культурного ландшафта Крыма / Е. Г. Кокорина // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 210. – С. 39-42
3. Петров В. А. Исаак Ильич Левитан / В. А. Петров. – М.: Белый город, 2003. – 63 с.

**Е. С. Грыжук**

*студентка II курса специальности «Религиоведение»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
научн. рук. – д.филол.н., профессор А. О. Грива  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ТРАДИЦИОННОСТЬ И ИННОВАЦИОННОСТЬ В ПОЛИКОНФЕССИОНАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КРЫМА**

Как показывает история, Крым всегда занимал некое межцивилизационное пространство, являясь зоной активного культурного взаимодействия разных народов. Именно с этим связана уникальная полиэтничность и, как следствие, поликонфессиональность Крыма.

Рассматривая положение нетрадиционных культов в системе церковно – государственных отношений в России и в Крыму, стоит сразу оговориться, что под понятием «нетрадиционные религии» в контексте данной работы будут подразумеваться религиозные комплексы, которые исторически не унаследованы от прошедших эпох определенным этносом, не укоренились в быту, культуре, а получили распространение в результате миссионерской деятельности проповедников с их исторической родины.

В Крыму в их числе следует выделить мормонов, «Общества сознания Кришны», религиозные организации буддистов, саньясинов Ошо, вайшнавов, сааджа-йогов. Отдельную нишу занимают славянские неоязычники или, как они сами себя называют, родноверы. Несмотря на то, что сами себя они позиционируют, как последователей истинно славянской традиции, от обычных язычников их отличает, прежде всего, факт более или менее произвольной реконструкции философских и мистических представлений и обрядов. Этот факт обусловлен разрывом естественной традиции. И, следовательно, едва ли славянское неоязычество можно считать традиционным вероучением Крыма.

Согласно сведениям отдела по делам религий Министерства культуры Крыма (без г. Севастополя) по состоянию на первое марта 2014 г., на полуострове существуют общины 52-х конфессий, из которых 67% организаций принадлежат к православию и исламу (505 и 410 соответственно). Более 20% от общего количества организаций – протестантские. Кроме того, в Крыму существуют украинская, немецкая, караимские и иудейские общины. Обратим внимание, что на нетрадиционные религиозные объединения приходится 13 % от общего количества организаций, что еще раз подчеркивает степень поликонфессиональности на полуострове. Нужно также отметить, что, по

словам начальника отдела по делам религий и национально-культурных обществ министерства культуры Крыма Александра Селевко, количество незарегистрированных религиозных организаций на март 2014 года составляло 674 единицы.

Религиозные организации, будучи весомыми и влиятельными общественными структурами, так или иначе, воздействуют не только на культуру и моральный климат в обществе, но и на социально-политическую ситуацию. Не было ещё такого времени, когда религия совершенно не воздействовала бы на процессы, происходящие в государстве. Что же касается Крыма, в этом отношении он не является исключением.

Для Российского государства в целом, и для Крыма, в частности, остается актуальной задача выстроить гармоничную модель взаимоотношений с религиозными организациями, чтобы с одной стороны, эта модель отвечала бы российским традициям и менталитету, а с другой, учитывала разнообразие в этнической и религиозной сфере современного общества. Процесс становления государственно-церковных отношений в современной России связан с принятием в конце 1990 г. Закона «О свободе вероисповеданий». Можно сказать, что в какой-то мере этот закон начал регламентировать деятельность новых религиозных движений.

В наши дни Российская Федерация (согласно конституции РФ 1993 г., ст. 14) является светским государством, и никакая религия не может устанавливаться в качестве государственной или обязательной. Все религиозные объединения отделены от государства и равны перед законом. При этом признается особая роль православия, ислама, буддизма, иудаизма «и других религий, составляющих неотъемлемую часть исторического наследия народов России», что, впрочем, не создает привилегированного положения для вышеупомянутых конфессий и не наделяет их особым правовым статусом. Религиозные объединения действуют в соответствии со своими внутренними установлениями, государство уважает внутренние установления религиозных организаций при соблюдении ими законов России.

В июле 2015 года в связи со сложностями регистрации религиозных организаций в Крыму, в России был принят закон, упростивший порядок регистрации религиозных объединений. В частности, этим законом было отменено требование о необходимости подтверждения 15-летнего срока существования религиозной группы для ее госрегистрации в качестве религиозной организации.

Проведение экспертизы в отношении религиозных организаций, в зависимости от их структуры, осуществляется Экспертным советом при Министерстве юстиции

России, либо Экспертным советом при Управлении Министерства юстиции России в субъекте Российской Федерации.

Орган юстиции имеет право отказать в государственной регистрации религиозной организации только в случаях, если цели и деятельность религиозной организации противоречат Конституции Российской Федерации и действующему законодательству или если создаваемая организация не признана в качестве религиозной.

Таким образом, нетрадиционные религиозные течения получают больше прав и возможностей и, по сути, конституционно уравниваются в правах с традиционными религиями. Нынешнюю фазу в развитии религиозной ситуации в России и в Крыму можно характеризовать как фазу относительной стабильности и юридической урегулированности между традиционными конфессиями и легитимными новыми религиями. Нетрадиционные религии становятся признанными субъектами религиозной жизни России.

*М. А. Дезирменджи*  
*Студентка I магистратуры по специальности*  
*«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*  
*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*  
*научн.рук. – к.искусствовед., доцент Е. Р. Котляр*  
*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КРЫМСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРИДРИХА ГРОССА**

Крымскую художественную жизнь составляют сотни персоналий, представляющих широкий спектр направлений и распределившихся в разных эпохах, в разных государствах, в различных официальных и неформальных «нишах» искусства. Устойчивый интерес к образу крымской природы сохранялся в течение всего XIX века.

Фридрих Гросс – это имя сравнительно недавно стало известно, а работы его теперь можно увидеть в Крымском республиканском краеведческом музее, хотя их и осталось крайне мало (да и те, что сохранились, – литографии. Акварели и гуаши, увы, остались навсегда в далеком XIX веке). Родился Фридрих Гросс в Симферополе, в семье немецкого колониста художника Иоганна Людвиг Гросса. По некоторым сведениям, Иоганн Гросс прибыл в Крым и работал в качестве художника в экспедиции своего соотечественника – ученого и путешественника академика П.С. Палласа. А когда тот приобрел имение в Судаке, тоже поселился там – в судакской немецкой колонии. И. Гросс был «...определен в должность учителя рисовального искусства в Таврическую гимназию и уездное при ней училище». Там его называли Иваном Даниловичем на русский манер, хотя до конца жизни он очень плохо говорил по-русски, а писать так и вовсе не научился.

Известно еще и то, что именно он был учителем рисования у юного Ивана Айвазовского и давал рекомендации в Академию художеств и ему, и другим своим ученикам.

С его легкой руки многие стали не просто хорошими художниками, но даже весьма известными в России. А вот сыну его – Фридриху Гроссу, пожалуй, несколько не обделенному художественным талантом, повезло гораздо меньше. Фридрих, или Федор, как его все звали в той же симферопольской гимназии, был тихим, воспитанным немецким мальчиком, очень любившим рисовать и мечтавшим зарисовать своей рукой буквально каждый уголок любимого им Крыма.

Однако семья Гроссов была стеснена в средствах, поэтому Фридрих даже не смог пройти полного гимназического курса. Возможно, поэтому его прошение о зачислении в Императорскую Академию художеств в С.-Петербурге на казенный счет не было удовлетворено (тем более что в то время существовало негласное высочайшее распоряжение принимать в Академию только русских...).

«Живя среди роскошной природы, он рано почувствовал влечение к живописи и страстно предался этому благородному искусству. Четыре лета провел он на Южном берегу Крыма... Переноса на бумагу все, что поражало его взоры, и собрав, таким образом, богатую коллекцию живописнейших видов Крыма». Вполне возможно, что и его поддерживал, как и еще нескольких молодых художников, известный в те поры покровитель наук и искусств граф М.С. Воронцов.

В 1864 году Федор Иванович Гросс переезжает в Одессу, где организует четыре большие выставки своих картин под общим названием «Виды Крыма» и получает работу в литографической мастерской Александра Брауна. С техникой литографии – одним из самых сложных художественных приемов, он познакомился, по-видимому, еще в Крыму, в имении А.М.Бороздина Кучук-Ламбат, а в Одессе освоил еще более сложную – технику хромофотографии. «Одесский вестник» очень хвалит работы Гросса за мастерство отделки, за легкость и мягкость рисунка, сравнивая с лучшими литографиями столичных художников. Да, в работе он весьма щепетилен и даже более аккуратен и скрупулезен, чем просто немец... Переводит свои рисунки на литографский камень, с которого потом будет сделан оттиск, только сам, выписывая со всем тщанием даже мельчайшую деталь.

Большинство его картин так и были изданы литографиями в виде альбома под общим названием «Коллекция живописных видов Крыма. Литография Брауна» (Одесса, 1846г.), но в первоначальном виде, к сожалению, не сохранились.

Альбом «Виды Крыма» включал 54 листа – и это, несомненно, было самое объемное издание крымских видов первой половины XIX века. Общее настроение изображений в соответствии с духом того времени весьма романтично, но при этом все уголки Крыма переданы художником практически с фотографической точностью.

И в этом их сегодня особая ценность, мы можем увидеть, какими были те или иные уголки Крыма с теми деталями, которые либо видоизменились, либо не сохранились вовсе за долгие годы. Это пещерные города Мангуп-Кале и Чуфут-Кале; Судакская крепость, пейзажи Нового Света, башни Чобан-Куле,



подземелья Кизил-Кобы и Фул-Кобы, а также руины средневекового монастыря Ай-Андрит, от которого теперь уже ничего не осталось.

Живя какое-то время в Одессе, художник создал целую серию видов этого южного колоритного, всеми узнаваемого города: «Ришельевский лицей», и «Вид на Практическую гавань», «Карантин» и «Бульвар», и еще многие другие. В 1854-55 гг. в литографической мастерской П. Францева и Л. Нитче был издан альбом с 15-ю видами Одессы с картин Гросса. В те годы как раз шла Крымская (Восточная) война, и художник-пейзажист сумел проявить себя и художником-баталистом, да еще и настолько, что его картина под названием «Бомбирование Одессы англо-французским флотом 10 апреля 1854 года» заслужила личного подарка от великого князя Константина Николаевича в виде бриллиантового перстня. А другая его батальная работа, выполненная гуашью, «Геройский подвиг Щеголева и его батареи на Одесском Практическом моле в страстную субботу 10 апреля 1854 года», была подарена цесаревичу Александру Николаевичу и в том же году воспроизведена в Лондоне издателем В. Брунсом.

Федор Гросс был востребованным художником и выполнял многие частные заказы. Так, в честь 25-летия со дня основания Императорского общества сельского хозяйства Южной России Гросс сделал поистине художественное оформление благодарственного адреса президенту этого общества князю М.С. Воронцову. Поздравительный текст был обрамлен растительной виньеткой – ветками яблонь, гроздьями винограда, листьями дуба, причудливым силуэтом крымской сосны, экзотической агавой. В просветах между ветвями художником помещены были неизменно любимые им крымские пейзажи – крутая горная дорога с гротом перед Байдарскими воротами, а также ялтинский залив с кораблями на рейде.

После войны Федор Иванович твердо решил вернуться в Крым. Дальше оставаться в Одессе ему было уже неинтересно. Он все более ощущал свою беспомощность и несостоятельность в качестве настоящего художника, являясь всего лишь хорошим рисовальщиком и блестящим литографом. Недостаток классического художественного образования делал, на его взгляд, недоступными ему тайны настоящей живописи, открытые известным художникам. Что он может? Копировать с фотографической точностью памятники старины?.. Да литографию вот-вот заменит фотография (он видел первые образцы, и они ему понравились, хотя выглядели не так романтично, как его работы) и он вовсе станет не нужен.

В 1857 году Федор Гросс оставляет Одессу и возвращается в родной Крым. По рекомендации попечителя Одесского учебного округа он был определен преподавателем рисования в Керченский Кушниковский девичий

институт. Он построил себе с супругой, Анной Ивановной (детей они не имели), по улице Карантинной красивый дом и все свободное время отдал... археологии. Помимо учительства Гросс работает художником-реставратором (и помощником директора) Керченского музея древностей. С 1884 года статский советник Ф.И. Гросс становится директором Керченского музея и возглавляет раскопки курганов на Таманском полуострове.

За время его деятельности при музее он создает большое количество альбомов рисунков, акварелей, карандашных чертежей находок, росписей и фресок. Некоторые из альбомов хранятся в Петербургском отделении Института археологии, но большинство погибло вместе с архивом Керченского музея в 1942 году.

**А.А. Егоров**

*студент I курса специальности «Культурология»,  
кафедра культурологии и религиоведения,  
философского факультета Таврической академии  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»  
научн. рук. – к.культ., доцент Е. Г. Кокорина*

## **ВЫДАЮЩИЕСЯ ОБРАЗЦЫ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В КРЫМУ**

Современный термин «промышленный дизайн», который нередко заменяют на «индустриальный дизайн», появился на территории постсоветского пространства сравнительно недавно, в процессе интенсификации вхождения в обиход русской устной речи, а также в профессиональную терминологию множества иностранных слов и понятий. Словосочетание «промышленный дизайн» является переводом на русский язык английского термина «industrial design» (от англ. industrial – промышленный), который был введен в 1919 году архитектором В. Гропиусом, основателем первой и самой известной в мире школы промышленного дизайна «Баухаус» в Веймаре (Германия). Этот термин обозначает особый вид проектировочной деятельности, имеющий своей целью создание промышленных изделий, которые обладают функциональными и эстетическими свойствами. В их число входят бытовая техника, производственные установки и их интерфейсы, наземный и воздушный транспорт (в том числе автомобили, самолеты, поезда), элементы интерьера, посуда и столовые приборы, мебель, а также разнообразный инвентарь.

Во времена Советского Союза проектирование вещей называлось «художественным конструированием», а теория создания вещей «технической эстетикой». В СССР существовало множество предприятий, которые занимались проектированием изделий массового производства, впоследствии ставшими весьма выдающимися объектами отечественного промышленного дизайна. Начало этому явлению было положено еще в 1920 году, когда В. И. Ленин подписал декрет о создании Государственных высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), которые стали фундаментом для всей отечественной школы художественного проектирования. ВХУТЕМАС был пионером и локомотивом дизайнерской мысли в тогда еще новом, совсем молодом государстве, под названием Советский Союз. С течением времени в

ходе развития государства, его научного и промышленного потенциала активно развивалась и область художественного конструирования, пик продуктивности которой пришелся преимущественно на послевоенный период. В Советском Союзе было выпущено огромное количество промышленных изделий, множество из которых и по сей день являются яркими образцами промышленного дизайна. Так, постепенно страна начала заполняться качественными продуктами и образцами отечественной дизайнерской мысли. Они в больших количествах расходились по всей территории СССР, в том числе и на территорию Крыма. Здесь эксплуатировалось и производилось множество объектов промышленного дизайна, которые стали впоследствии привычными и удобными в использовании, а некоторые из них начали стойко ассоциироваться именно с Крымским полуостровом, являясь визитными карточками во многих сферах жизни Крыма: промышленной, бытовой, а туристической.

Самым известным представителем промышленного дизайна в Крыму является легендарный троллейбус «Шкода 9-ТР», выпускавшийся с 1961 по 1982 годы чехословацким предприятием «Шкода-Остров». Данная модель получила широкое распространение на полуострове и зарекомендовала себя исключительно с положительной стороны. Она отличалась довольно высокой надежностью, что было особенно актуально в виду регулярного использования троллейбуса на сложнейшей, с точки зрения эксплуатации транспорта, горной трассе Симферополь-Алушта-Ялта. Троллейбусы «Шкода» в больших количествах использовались и в городской среде Крыма, где также отлично справлялись с поставленными перед ними задачами. Имея в своем арсенале также довольно харизматичный дизайн, эти троллейбусы со временем стали стойко ассоциироваться с Крымским полуостровом, особенно с его туристической сферой. Апогеем уважения к данному легендарному объекту промышленного дизайна стала установка в 2012 году на Ангарском перевале в Крыму памятника троллейбусу-ветерану, который за 40 лет непрерывной эксплуатации осуществил перевозку более 20 миллионов пассажиров.

Каждому туристу, прибывающему в Крым на железнодорожном транспорте, конечно же, известен знаменитый Симферопольский железнодорожный вокзал, который также является одним из туристических символов Крыма. На этом вокзале, а также на множестве других вокзалов Крыма много десятков лет трудятся яркие представители советского промышленного дизайна – электрички «ЭР-2» (электропоезд рижский, 2-й тип). Это серия электропоездов постоянного тока, выпускавшихся с июня 1962 по август-сентябрь 1984 года Рижским вагоностроительным заводом, который строил их совместно с Рижским электромашиностроительным и Калининским

вагоностроительным заводами. В Крыму эта модель на протяжении более четырех десятилетий выполняет основной объем пригородных пассажирских перевозок на железных дорогах, что наряду с троллейбусом делает его одним из самых выдающихся объектов промышленного дизайна полуострова. Благодаря запоминающемуся дизайну кабины с ярко-оранжевыми элементами, обеспечивающему выразительность образа, эти электрички вызывают в людях, рожденных в Советском Союзе, теплые ностальгические чувства по временам активного туризма и путешествий.

Многие советские и иностранные туристы, посетившие Крым во второй половине XX века, наверняка помнят уютную атмосферу небольших крымских курортных городков, утопающих в зелени, с их тихой, спокойной, размеренной жизнью, прекрасными пейзажами и мягким, теплым климатом. Наряду с архитектурными постройками атмосферу небольших городов прекрасно дополняли настоящие шедевры промышленного дизайна и конструкторской мысли – трамваи, украшающие окружающее пространство своим приятным внешним видом и осуществляющие перевозку пассажиров. В Крыму трамваи ходили в Симферополе, Севастополе, Балаклаве, Евпатории, Керчи, а также в селе Молочном. Использовались модели трамваев зарубежного производства: Godarville (Бельгия), Ragheno (Бельгия), Gotha (ГДР), LOWA (ГДР), Tatra (Чехия), а также некоторые трамваи отечественного производства. К сожалению, в настоящее время использование трамваев в Крыму сохранилось только в Евпатории и селе Молочное.

Покорителей водной стихии в Крыму строят легендарные судостроительные заводы «Море» (Феодосия), «Залив» (Керчь), «Севастопольский морской завод имени Серго Орджоникидзе» (Севастополь). Яркие представители это сферы промышленного дизайна крымского производства: судно на подводных крыльях «Ракета», судно на подводных крыльях «Комета», корабли на воздушной подушке «Омар», «Кальмар» (завод «Море»); супертанкеры «Крым», «Кавказ», «Кубань», «Кузбасс», «Кривбасс», «Советская нефть», крупнотоннажный танкер «Победа» (завод «Залив»); первое в мире ледокольно-транспортное судно с атомной энергетической установкой было также создано в Крыму – лихтеровоз-контейнеровоз «Севморпуть» (завод «Залив»); 50-тонный плавкран, положивший начало отечественному плавкраностроению («Севастопольский морской завод имени Серго Орджоникидзе»). Все примеры являются выдающимися объектами промышленного дизайна крымского судостроения и на время своего появления были революционными достижениями советской промышленности. Они производились как для внутреннего использования, так и на экспорт.

Довольно известными брендами в области промышленного дизайна, разработанными в Крыму, были телевизоры «Фотон» одноименного завода и магнитолы «Ореанда», выпускавшиеся на заводе «Фиолент». Телевизоры и магнитолы симферопольского производства имели широкий модельный ряд и были известны по всему Советскому Союзу и за его пределами, так как продукция заводов шла в том числе и на экспорт. До сих пор высоко ценятся в среде теле- и радиолюбителей.

Большинство людей, заставших эпоху СССР, знают, что практически невозможно себе представить улицы крупных советских городов без автоматов по продаже газированной воды. Не стал в этом плане исключением и Крым, где в советское время встречалось множество этих поистине выдающихся объектов промышленного дизайна. Автоматы выгодно дополняли вид улиц своим привлекательным внешним видом, создавая ни с чем не сравнимую атмосферу обстановки советских времен. Существовало три основных завода по производству автоматов газированной воды: перовский, харьковский и киевский. Самыми популярными моделями были: АТ-48, АТ-114, АТ-101М, которые встречались в период с 1960 по 1980 годы. Даже спустя много лет автоматы не потеряли своей актуальности и являются стильным аксессуаром и украшением пространства, дополняя собой любой, даже самый современный интерьер. Благодаря своей эргономичности и запоминающемуся образу они горячо любимы всеми, кто испытывает ностальгию по временам Советского Союза.

Несмотря на то, что в СССР выпускалось множество различных товаров массового производства, самым растиражированным проектом советского дизайна является, несомненно, ставший уже каноничным, железобетонный забор под рабочим названием «плита ограды ПО-2». Этот забор знаком населению постсоветского пространства независимо от года рождения или географии проживания и уже успел набить оскомину всем, кто его ежедневно видит на улицах родных городов и сел. Между тем, немногие знают, что этот объект промышленного дизайна приобрел весьма высокие оценки экспертов, заняв третье место на выставке ВДНХ, а автор забора дизайнер Б. Лахман даже удостоился денежной премии в 50 рублей.

Таким образом, очевидно, что выдающиеся образцы советского промышленного дизайна, представленные на территории Крыма, стали неотъемлемой частью облика полуострова и стойко ассоциируются с разными сферами его жизни. Важен ещё и тот факт, что некоторые из этих продуктов советской промышленности были созданы непосредственно в Крыму и демонстрируют достижения местного промышленного дизайна.

## Список использованных источников и литературы

1. Škoda 9Tr [Электронный ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия. – 2001–2015. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%C5%A0koda\\_9Tr](https://ru.wikipedia.org/wiki/%C5%A0koda_9Tr) (дата обращения: 04.10.2015).
2. Газированная вода. Виды автоматов [Электронный ресурс] // Музей советских игровых автоматов. – URL: <http://gazirovka.15kop.ru/machines/> (дата обращения: 04.10.2015).
3. Государственное унитарное предприятие Республики Крым «Судостроительный завод «Море» [Электронный ресурс]. – URL: <http://morye.kafa.crimea.ua/index-r.html> (дата обращения: 04.10.2015).
4. История [Электронный ресурс] // АО «Судостроительный завод «Залив». – URL: <http://www.zaliv.com/history> (дата обращения: 04.10.2015).
5. Ключев М. Дизайн в России – ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН [Электронный ресурс] / Ключев Михаил // Росдизайн.ком – портал о дизайне. – URL: [http://rosdesign.com/design/istorofdesign\\_rus.htm](http://rosdesign.com/design/istorofdesign_rus.htm) (дата обращения: 04.10.2015).
6. Лахман Б. Ограда нашла героя [Электронный ресурс] / Борис Лахман, Юлия Богатко // Esquire. Россия. – №25. – 12 марта 2013 г. – URL: <https://esquire.ru/fence> (дата обращения: 04.10.2015).
7. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / [гл. ред. В. М. Полевой; Ред. кол.: В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов, зам. гл. ред. В. Д. Синюков]. – Москва: Советская энциклопедия, 1986– . –Кн. II. М-Я. – 1986. – 432 с.
8. Судостроение [Электронный ресурс] // Севастопольский морской завод. – URL: [http://www.sevmorzavod.com/\\_p=5.html](http://www.sevmorzavod.com/_p=5.html) (дата обращения: 04.10.2015).
9. Трамвай в Симферополе [Электронный ресурс] // Jalita.com – путеводитель по Большой Ялте. – URL: <http://jalita.com/guidebook/simferopol/tram.shtml> (дата обращения: 04.10.2015).

**К. А. Костюченко**  
*магистрант 2 курса по специальности*  
*«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*  
*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*  
*научн. рук. – к.искусствовед., доцент Котляр Е.Р.*  
*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **РАМИЗ НЕТОВКИН – ПЕВЕЦ РОДНОЙ КРЫМСКОЙ ЗЕМЛИ**

26 июня 2015 года в Крымскотатарском музее культурно-исторического наследия в городе Симферополь была проведена выставка картин великолепного художника Рамиза Нетовкина под названием «Черной туши тонкий штрих». Эта выставка была посвящена пятидесяти пятилетию художника со дня его рождения. В своих работах художник показывал любовь к своему родному краю и пытался донести до зрителя всю его красоту. Именно он первым из художников постарался сохранить старый уходящий Крым. Каждая его картина пронизана как красотой, так и тоской о былой истории полуострова.

В экспозиции присутствовала лишь небольшая часть тех работ, которые художник написал за всю свою жизнь, около 60 картин автора было представлено зрителю, выполненных в графике, тушью, акварелью, а также смешанной технике. Зритель, глядя на его работы, попадает в те узкие улочки исторических городов Крыма, где находятся крымскотатарские дома, мечети и минареты, интересная архитектура и живописная природа.

Рамиз Нетовкин родился в 1960 году в поселке Алмазар Ташкенской области в Узбекистане. С 1975 года его семья переехала и жила в Крыму в городе Белогорске (Карасубазар). В 1980 году Рамиз окончил Симферопольское художественное училище имени Н.С. Самокиша. Но его творчество было оценено по достоинству только через десять лет, тогда же он был принят в Союз художников СССР. В течение жизни автором было создано много замечательных работ. 16 июля 2011 года печальная весть принесла с собой информацию о том, что художник умер в Анталии. За его жизнь было проведено большое количество персональных выставок, как в Крыму (Симферополь, Бахчисарай, Евпатория, Алушта) так и за границей (Киев, Москва, Тарту (Эстония), Варшава, Люблин (Польша), Нью-Йорк, Кастамону (Турция).

Художник в своих интервью признавался, что с детства видел Крым черно-белым. Он вспоминал, что дома в Алмазаре на стене висели пять черно-белых открыток 1937-го года с изображением Бахчисарая, указывая на которые, мать говорила: «Это наша Родина – Крым».



Работы Рамиза Нетовкина пронизаны основной темой, связанной с природой и архитектурой Крымского полуострова. По стилистике его произведениям, выполненным на бумаге тушью, пером, акварелью, свойствен реализм. Он занимает в крымскотатарском изобразительном искусстве особое место своей изящной и сложной творческой манерой, воплощая на бумаге традиционные крымскотатарские домики, узкие улочки, фонтаны, мечети в утонченной графике, выполненной тушью и пером. В картинах запечатлена все еще сохранившаяся и разрушающаяся старина, особенно таких городов, как Бахчисарай и Белогорск, автор пытался облачить философские мысли о бытии и вечности в отобранной уходящей реальности. Улочки Бахчисарая со старинными домами, которые стоят, тесно прижавшись друг к другу, являются немymi свидетелями минувшей славы и важности древней столицы. Присутствие на картинах корней древних деревьев, которые переплетены в узоре времени, показывают долгую череду веков. Передавая ощущение теплоты и любви к такому ему родному городу – Белогорску, художник воплощает свои чувства в работах с изображением узких переулков и старых домов, выполненных в таких техниках, как графика и акварель.

Художник оформлял книги и создал иллюстрации, которые печатались в издательстве «Таврия», «Доля», а также публиковались в журнале «Къасевет». Первые работы мастера и основная их часть выполнены в черно-белом варианте. Они пропитаны любовью к памятникам прошлого, заброшенным уголкам Крыма, где когда-то существовала жизнь. Можно полностью почувствовать особое поэтическое видение мира, которое запечатлено не с помощью современной цифровой техники, а легкой рукой мастера, тушью и пером. Рамиз Нетовкин по своему чувствовал и изображал красоту Крыма, своей манерой рисунка, как кружево, как что-то тканное и очень ценное, передавал настроение образа и философию быстрого течения времени в хрупком мире. Гармония природы и национальной культуры в графической композиции звучит как мелодия из былого времени.

Также у художника был период творчества, в котором он свои видения и впечатления об окружающем мире передавал с помощью цвета. К его обычной технике – бумага, перо, тушь, добавляется акварель, после чего он пользуется смешанной техникой, которая открыла новые грани его таланта. В лирических пейзажах, красивых по цветовому звучанию, ясно ощущается одна из важных черт творчества мастера – безграничная любовь к родной земле, ностальгия о былом великолепии Крыма, лишь осколки которого дошли до наших дней.

За многолетний творческий период художник создал сотни рисунков и набросков в различной технике, которые объединены определенной тематикой:

«Крым уходящий», «Бахчисарай душа моя», «Седая Алушта», «Кастамону», создал ряд графических листов, посвященных родному городу Белогорску (Карасубазар) под названием «Мой Карасубазар».

Во многих графических работах нет присутствия человека, но выразительность достигается благодаря использованию различных интересных ракурсов, соотношение крупных силуэтов архитектуры и растительного мира. Узкие и пустынные улочки и старинные не большие дома в картинах имеют свою особенность и передают определенное напряжение, в которых чувствуется лирическая и в некоторой степени трагическая нота уходящего прошлого, а также чувствуются эмоции и чувства художника.

Рамиз Нетовкин замечательный художник. Он точно передал в своих работах такие всем до боли знакомые места, улочки, дома, памятники. В его графических работах нет взрыва чувств, есть, скорее, блуждание по лабиринтам памяти, ностальгия по утраченному, былому, а в некоторых работах, все еще сохранившимся местам.

В работах, выполненных в смешанной технике, можно почувствовать всю его любовь, теплоту к местам где он бывал, которые запечатлел, к местам в которых жил и творил.

Это безусловно талантливый художник, глядя на его работы зритель полностью погружается в атмосферу прошлого, а также чувствует все те эмоции, которые передал Рамиз Нетовкин в своих работах.

### **Список литературы:**

1. Oasevet. № 33 / Гл. ред. Ш. Кайбулла – Симферополь: Изд. «Таврида», 2008. 64 с.
2. Абдураманова Ш. Голос Крыма, «Черной туши тонкий штрих...» [Электронный ресурс] / Ш. Абдураманова. URL: <http://goloskrimanew.ru/chernou-tushi-tonkiy-shtrih/> (дата статьи: 03.07.15)
3. Крымскотатарская газета AVDET. №30. Иные покидают нас так рано... [Электронный ресурс] URL: <http://m.avdet.org/node/4472> (дата статьи: 25.07.11)
4. Крымскотатарская газета AVDET. Рамиз Нетовкин: Крым я с детства видел черно-белым. [Электронный ресурс] URL: <http://avdet.org/node/13176> (дата статьи: 22.07.15)

**Приложение:**



Домики Карасубазара, 2001



Окраина Карасубазара







Мавзолей Диляры - Бикеч. 1988



Мавзолей Эски-дюрбе в Бахчисарае



Мечеть в селе Тангельды. 1993

**С. Г. Лашкова**

*студентка II курса магистратура по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*научн. рук. – к. филос. н., доцент В. Г. Шевчук*

## **ИМПРЕССИОНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ КРЫМСКОГО ХУДОЖНИКА ПЕТРА СТОЛЯРЕНКО**

Направление импрессионистов всегда вызывало огромный интерес с самого начала своего появления. Этот период сформировался на сломе общественно-исторических эпох, отражая наиболее характерные моменты своего времени, тем самым изменив представления о месте и роли искусства в сознании современников, что повлияло на дальнейший ход развития не только живописи, но и музыки, скульптуры, литературы.

Подробное изучение темы импрессионизма в Крыму до сих пор остаётся актуальным, увеличилось количество точек соприкосновения разнообразных культурных миров как история переломного момента и в европейском, и в русском искусстве.

Свою задачу Крымские импрессионисты видели в предельно точном изображении на холсте каких-либо преходящих, мгновенных состояний природы и человека, той окружающей нас световоздушной среды – невидимой и бесцветной, – которая определяет в природе все: контуры и цвет предметов, насыщенность и рефлексы цвета, его гармонию и дисгармонию, изменчивую атмосферу пейзажа, настроение, эмоциональную тональность. Писали они почти не редкостно на природе, вдохновляясь крымскими пейзажами, на открытом воздухе, возведя пленэр в своего рода принцип, в значительной мере определивший специфику импрессионистской живописи.

Таким представителем в крымской живописи является Петр Кузьмич Столяренко. Родился Петр Кузьмич 13 июля 1925 г. в селе Капканы (под Керчью) Крымской области. Посещал мастерскую К.Ф. Богаевского. В годы Великой Отечественной войны был связным в партизанском отряде. С 1945 г. – занимался в художественной студии при Феодосийской картинной галерее им. И.К. Айвазовского у Н.С. Барсамова. С 1948 г. – участник выставок, с 1952 г. – республиканских, с 1953 г. – всесоюзных и зарубежных (Венгрия, Югославия, Финляндия, Албания, Франция, США, Япония, Испания, Канада, Италия). С 1953 г. – член Союза художников СССР. С 1963-1978 гг. – член

республиканского правления Союза художников. В 1963 г. – первая персональная выставка в Киеве. С 1969 г. – живет и работает в Ялте.

Столяренко называют современным классиком и считают сильнейшим из ныне живущих крымских художников. Его творчество – это неотъемлемая составная часть летописи советской и постсоветской живописи. Уже в возрасте десяти лет будущий советский постимпрессионист, оказавшись в Феодосии, по протекции своей родственницы попадает в художественную студию известного крымского мастера Константина Богаевского, где начинает впитывать азы настоящей живописи и за несколько месяцев настолько проникается влекущей его атмосферой, что этого заряда творчества Петру Столяренко хватает на целое десятилетие. И сохранить его художнику не помешали ни трудности войны, ни болезни и ранения, ни утрата родных и близких.

Петр Кузьмич Столяренко – мастер яркого живописного таланта, чье творчество многосторонне отразило красоту и богатство крымской природы. Признание его засвидетельствовано присуждением высоких званий заслуженного (1972) и народного (1985) художника УССР, золотой медали «За вклад в мировую культуру» (2010) российского международного фонда «Культурное достояние».

Его творчество весьма своеобразно, – испробовав многие способы и методы, техники и жанры живописи он до последних лет так и остаётся личностью, находящейся в постоянном развитии. В его искусстве находят общие грани такие, казалось бы, несовместимые вещи как, – реализм и формотворчество, импрессионизм и классическое письмо, много сил он посвятил акварели и линогравюре, всё время находясь в поиске, он не упустил и вершины изобразительного искусства, а именно, – жанрового тематического полотна. Больше всего о нём пишут и говорят, как о художнике маринисте, но смело можно сказать, что во всех вышеперечисленных жанрах он достиг высоких результатов и продолжает развиваться.

Столяренко – художник великой интуиции, живописно поэтических интенций. Он достиг вершинных по нынешним временам показателей в живописи и ему под силу сложнейшие колористические решения, которые каждый раз восхищают новизной поставленных задач и композиционных требований. В своих работах Петр Кузьмич разворачивает всю глубину художественной палитры, доискиваясь сложных цветовых отношений, тончайших оттенков, светотеневых нюансов, рефлексий состояния, гармонии, симметрии...

Петр Кузьмич – живописец по призванию, поэт Красоты природы. Он все видит и любит. Возможно, Петр Кузьмич единственный, кто с такой

всепроникающей преданностью остается живописным летописцем крымской природы. Своим творчеством Пётр Столяренко так же, как и блестящий живописец Фёдор Захаров, оказывал большое влияние на формирование крымских художников, невольно побуждая их обратиться к цвету и к свету. На всех республиканских и всесоюзных выставках работы лучших колористов Ялты – Захарова, Столяренко, Цветковой – достойно представляли наш солнечный полуостров.

Крымский импрессионизм стал одним из важнейших явлений в искусстве последних столетий, положившим начало современному искусству. Несмотря на всё внутреннее разнообразие этого течения, всех его последователей – независимо от области работы, будь то музыка или живопись, – объединяло стремление к передаче эмоций, впечатлений, каждого мгновения жизни, каждого самого незначительного изменения окружающего мира. Импрессионизм отрекся от рациональности, реальности и «музейности» классического искусства и смог «открыть глаза» зрителям и слушателям на важность и прекрасную неповторимость каждого мгновения.

**А. А. Лецишина**

Студентка I курса магистратуры по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»

ГБОУ ВО РК «КИПУ»

научн. рук. – д.искусствовед., доцент Н. М. Акчурина-Муфтиева

(г. Симферополь, Крым, РФ)

## **ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ВИТРАЖНОМ ИСКУССТВЕ КРЫМА**

Витражное искусство имеет богатейшую историю развития, которая связана с традиционностью его художественных и декоративных приемов, а также преобразованиями техник и технологий. В этом виде декоративного искусства, специфику которого в первую очередь определяют технические и эстетические качества материала, безудержной свободы художнику придает свободное владение как традиционными, так и инновационными технологическими и стилистическими приемами.

Витраж (фр. *vitre* – оконное стекло, от лат. *vitrum* – стекло) – произведение изобразительного декоративного искусства или орнаментального характера из цветного стекла, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проёма, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении.

Виды современных витражей:

Пескоструйный витраж – вид витража, представляющий собой группу стекол (филенок), выполненных в одном техническом приеме, относящемся к пескоструйной обработке, и объединенных общей композиционной и смысловой идеей, а также расположением в секциях рам.

Мозаичный витраж – наборный витраж, как правило, орнаментальный, имеющий геометрическое построение; может напоминать мозаику с примерно одинаковым по размеру модулем смальты. Мозаичный набор использовался как фон, но может применяться и самостоятельно, сплошным ковром перекрывая пространство окон. В качестве модулей при мозаичном наборе нередко используются отлитые в форму фигурные детали сложного рельефа, кабошоны, шлифованные вставки и др.

Наборный витраж – простейший вид витража, как правило, без росписи, который создается на наборном столе из кусочков сразу вырезаемых или заранее нарезанных стекол.



Спечной витраж или фьюзинг – витражная техника, в которой рисунок создается путем совместного запекания разноцветных кусочков стекла или путем впекания в стекло инородных элементов (например, проволоки).

Расписной витраж – витраж, в котором все (или почти все) стекла расписаны, независимо от того, на цельном стекле написана картина или она собрана в оправу из расписных фрагментов. Возможны незначительные вкрапления фацетных, граненных, прессованных стекол.

Травленный витраж – витраж представляет собой группу стекол (филенок), выполненных в одном техническом приеме, относящемся к технике травления и объединенных общей композиционной и смысловой идеей, а также расположением в секциях рам.

Свинцово-паечный (паечный) витраж – классическая техника витража, появившаяся в средние века и послужившая основой для всех других техник. Это витраж, собранный из кусочков стекол в свинцовую оправу, запаянную в стыках. Стекла могут быть цветными и расписанными краской из легкоплавкого стекла и окислов металлов, которая далее обжигается в специально устроенных печах. Краска накрепко вплавляется в стеклянную основу, составляя с ней единое целое.

Фацетный витраж – витраж, выполненный из стекол со снятой по периметру стекла фаской (фацетом, фаскетом) или объемных, шлифованных и полированных стекол, имеющих огранку. Чтобы получить широкую фаску (это усиливает эффект от преломлений света) требуется более толстое стекло, что увеличивает вес витража. Поэтому готовые фацетированные детали собирают в более прочную (латунную или медную) оправу. Подобный витраж лучше размещать в межкомнатных дверях, дверцах мебели, так как такая оправа в состоянии выдержать нагрузки открывания/закрывания, а свинец в этом случае провисает. Золотистый оттенок медной или латунной оправы придает вещам драгоценный вид, будучи видимым не только на просвет, но и в отраженном свете, что особенно важно для мебельных витражей.

Комбинированный витраж – витраж, сочетающий в себе несколько приемов, например: расписной медальон и технику мозаичного набора, фацетное остекление в качестве фона. В старину такие сочетания достигались путем подгонки уже готовых, часто купленных витражей под более широкий оконный проем, когда недостающие части просто доставляли, придавая этому остеклению вид орнамента. Комбинированный витраж сегодня очень популярен: он позволяет добиться богатства фактур, оптических эффектов, декоративной насыщенности при создании абстрактных композиций, при решении сложных образных задач, создании атмосферы, построенной на контрастах.

Кабошон – рельефная фигурная вставка в витраже, в основном прозрачная, часто прессованная или отлитая (моллированная) в форму, внешним видом напоминающая каплю воды или стеклянную пуговицу. Витражный кабошон может быть полусферой или слегка приплюснутой полусферой с бортиком для крепления в оправу, а также более сложной формы.

Узор «Мороз» – фактура стекла, получаемая при помощи нанесения столярного клея или желатина (годится также рыбий клей) на заранее запескоструенную, зацарапанную, протравленную или затертую абразивом поверхность. При данной технике используется свойство высыхающего клея уменьшаться в объёме. Горячий клей затекает и въедается в шероховатости соответственно обработанной поверхности, а по мере высыхания, он начинает отскакивать, выдирая тонкие пластинки стекла. Получается фактура, своим рисунком напоминающая морозные узоры на окне.

Нацвет – тонкий слой цветного стекла, лежащий на более толстом (обычно бесцветном) в цельном изделии. Нацвет изготавливается при «горячем» формовании. Снятие этого слоя гравировкой, методом пескоструйной обработки или травлением позволяет получать очень контрастный, силуэтный рисунок (белый на цветном фоне или, наоборот).

Травление – техника, основанная на способности плавиковой кислоты взаимодействовать с диоксидом кремния (главным компонентом стекла). При таком взаимодействии с кислотой стекло разрушается. Защитные трафареты дают возможность получать рисунок любой сложности и необходимой глубины.

Многослойное травление – травление специальными составами в несколько планов, достигаемое постепенным протравливанием стекла на разную глубину, поэтапным снятием защитного лака или постепенным его нанесением. Получается более объемный рисунок, даже осязаемый рельеф на стекле, а не просто заматовка поверхности по трафарету. Матовый трафаретный рисунок, выполненный в один прием – наиболее простой способ травления, не требующий дополнительного снятия или нанесения лака, так как повторно стекло не травится. Обозначения оправы Оправа, оплетка, протяжка, шинка, профиль – профессиональные обозначения оправы, в которую вставляются фигурные детали (стекла), образующие витраж. В классическом витраже материалом для оправы является свинец. В XVI в. для производства свинцового профиля придумали вальцы, что повысило качество работы и значительно ускорило процесс создания витражей. С тех пор оправа принимает свой профиль путем проката через механические вальцы из свинцовых отливок, отлитых заранее в деревянную или металлическую форму.

Рюмочная плитка – специально изготавливаемая для сборки витража декоративная деталь в виде плоского круга с характерными радиальными свиллями (неровностями в стекле, образующимися от вращения в процессе изготовления). Технология изготовления та же, что и при производстве рюмочных плиток (пятак) – круглая плоскость, на которую ставится рюмка. Внешне часть ноги рюмки и деталь витража почти не отличаются.

Транспарант (транспарантные или транспарентные стекла) – просвечивающиеся стекла, прозрачная живопись на стекле, воспринимаемая на просвет. Транспарантная живопись – это, как правило, живопись безобжиговыми составами, например, пигментом с каким-либо связующим, живопись масляной или темперной краской, часто по матовому стеклу. Транспарантная живопись была популярна на заре всплеска витражного искусства в России в силу не особенно сложной технологии исполнения (по сравнению с живописью стекольными красками с обжигом).

Эрклез – декоративная вставка в витраж в виде небольшой глыбки из более толстого стекла с поверхностью в виде сколотых граней. Такие вставки вырезаются из стекла, обтачиваются по шаблону, затем обтесываются специально заточенным инструментом. В сколотой поверхности солнечный свет особенно искрится.

Бендинг – это изгибание витража в печи для придания ему полукруглой цилиндрической или угловой формы. Технология повторяет фьюзинг, но температурный режим и оснастка другие.

Шебеке или панджара – ажурная решетка, являющаяся оконным переплетом, вырезанным, как правило, из камня или дерева, часто с разноцветными стеклами.

Контурный заливной витраж – на лист стекла наносится изображение акриловыми полимерами. 1-й этап – нанесение контура: имитация свинцовой пайки классического витража. Контур имеет незначительный объем, что придает изделию дополнительную фактурность, максимально приближая его к внешнему сходству с классическим витражом и добавляя эстетический эффект. 2-й этап – заполнение промежутков, образованных контурной линией, цветными полимерами. Цветные заливки выполняются вручную, что позволяет использовать максимальное количество цветовых оттенков и эффектов. Технология может применяться на любом виде стекла, в том числе на зеркале или химически травленной поверхности, что расширяет возможности вариативности декоративных эффектов.

Сегодня витраж, который выступает частью объемно–пространственного окружения разных по назначению интерьеров, так и в качестве новейших

декоративных объектов, не только занимает соответствующее место в декоративном искусстве, но и постепенно становится частью современного пространственного искусства Крыма, без остановки насыщаясь новыми приемами... Возможно, что именно этот факт делает витраж актуальным видом искусства и обуславливает интерес исследователей к истории витражного искусства и к работе мастеров сегодня.

Традиции витража не забыты и в Крыму. Новые материалы, технические возможности обогатили эту технику. Ранее применялась, например, роспись по прозрачному или цветному стеклу особыми силикатными красками. Все закреплялось затем легким обжигом. В наше время появились витражи из сплавленных кусков цветных стекол, так называемый Фьюзинг – относительно новая технология изготовления витража. Фьюзинг – техника спекания стекла в печи, в таком витраже отсутствуют металлические соединения между стеклами, стекло спекается в печи при температуре 800 °С и становится однородным, вплавляется друг в друга. Технология берёт своё начало в 1990 году. Первый фьюзинговый витраж был сделан в Германии, где и получил наибольшее распространение. «Фьюзинг» продолжил многовековую технику горячей эмали, позволив отказаться от металлической пластины-основы.

Крымские мастера сегодня работают в семи направлениях, таких как имитация витража, художественная роспись «Тиффани», «Фьюзинг» и другие. При этом все вышеперечисленные техники могут присутствовать в одной работе. Предпочтение в своих работах мастера отдают технике «Фьюзинг», известной как техника спекания стекол, так как основа витража – стеклянный лист, который является своеобразным живописным холстом. Обработка стекла в печи позволяет создать художественное стекло с оригинальной фактурой и очень широкой цветовой гаммой. Изображение на витраже можно сделать объемным и выпуклым или оставить отдельные участки его плоскими, контуры рисунка воздушны и прозрачны, как у акварели. Имеется возможность создавать желаемую толщину и рельеф витража. Преимущества фьюзинга особенно проявляются при создании абстрактного или акварельного рисунка. Стеклянная эмаль на прозрачной, пропускающей сквозь себя свет, основе придает древней технике эмалирования ранее не виданную чистоту и яркость красок, ажурность графики. Стеклянная основа позволяет получить иллюзию перспективы, объем и глубину, отсутствующий у работ на металлической пластине-основе. Производство из эмали превращается в настоящую картину из стекла.

Обращаясь к истории, изучая истоки и технологические особенности витража, создавая интерпретации в современном интерьере, крымские художники делают витраж одной из любимых техник современности. Так, в

Доме художника Симферополя экспонировалась выставка «Витраж» художника – монументалиста Сергея Селезнева. Среди симферопольских работ мастера – витражная геральдическая композиция «Города Крыма» для здания «Крыммебель», витражи для Дворца пионеров, для холла Дворца студентов Крымского агроуниверситета.

«Витражи должны звучать», – утверждает севастопольская художница Александра Бондаренко – автор всех четырёх витражей, установленных в храме святителя Николая Чудотворца в Камышовой бухте г. Севастополя. Они выполнены из цветного стекла со свинцовой пайкой и установлены в металлоконструкцию. Витраж выглядит естественным и воздушным благодаря тому, что металл спрятан в рисунок. Среди работ художницы есть и другие витражи, в основном в г. Севастополе, она работает как над церковными, так и над светскими объектами. Работы А. Бондаренко – светлые, элегичные, пронизанные солнечными лучами, украшают интерьер и придают ему неповторимую таинственность и одновременно радостное ощущение.

#### **Список литературы:**

1. Аль Нуман Л., Глазков А. Витраж в архитектуре. – М., 2006.
2. Волобаева Т. В. Петербургский витраж эпохи модерна: эстетика, производство, памятники // 100 лет петербургскому модерну. – СПб., 2000. – С. 187–204.
3. Гусева Е. Н., Гончарова Н. М., Лебедев В. Н., Хвалов С. А. Витражи В. Д. Сверчкова в конференц-зале Академии художеств. Находки и открытия // 240 лет Музею Академии Художеств. Научная конференция 11-12 мая 1999. Краткое содержание докладов. – СПб., 1999. – С.32–36.
4. Иванов Е. Ю. Каталог-путеводитель по витражам Санкт-Петербурга. – СПб., 2001.
5. Рагин В., Хиггинс М. Искусство витража. От истоков к современности. – М., 2006.
6. Яглова Н. Т. Витраж // Русское декоративное искусство. Т.3. – М., 1965.

**Д. А. Ляпун**

*Студентка I курса магистратуры по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*научн. рук. – д.искусствовед., доцент Н. М. Акчурина-Муфтиева*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КРЫМСКИЙ АКВАРЕЛИСТ АРУШ ВОЦМУШ – СОЗДАТЕЛЬ УНИКАЛЬНОГО ОБРАЗА РОДНОГО КРАЯ**

В современном мире живописи достаточно много технически умелых акварелистов, но крайне мало тех, кто смог создать и выразить акварелью свой уникальный внутренний мир, при этом еще и найдя свою уникальную узнаваемую манеру.

Однозначно, что никогда не будет согласия между зрителями и художниками кто же, в данное время лучший из акварелистов. Можно лишь заявить о субъективном видении. В этом восприятии у Александра Шумцова на данном этапе лучшая акварель из всех виденных.

Александр Шумцов – это севастопольский художник, который обладает талантом переносить на бумагу мечты, сновидения, истории, сказки, которые может когда-нибудь могли быть реальностью, но теперь они на бумаге, как – будто иллюзии из волшебного мира.

В целом же, многие не поймут Александра Шумцова, так как большинство зрителей ориентированы на более «реальное» искусство. Его чужой, не подобный по своей уникальности мир, чаще воспринимается в штыки, нежели в объятия. Это уникальный мир, в котором слово «уникальный» употребилось как никогда ранее кстати.

Александр Шумцов или Аруш Воцмуш родился в 1967 году в городе Омске. С 1971 года стал проживать в городе Севастополе, куда будучи ребенком, переехал вместе с родителями. В двадцатилетнем возрасте Александр закончил Крымское художественное училище, позднее проходит обучение во ВГИКе, но учеба ограничивала творческую свободу художника и этим была окончена.

С 1989 по 1991 год незаконченная учеба во ВГИКе, курс «Анимация».

С 1991 года только свободное творчество.

В 1998 году участвовал в аукционе «Sothbey`s» – «Art Link» (Тель-Авив). Проданы все выставленные работы.

Выставки, членство и награды – они есть. Интереснее то, что он является идейным вдохновителем и организатором кинокомпании «Один день», и снял

около 60 короткометражек, которые можно причислить к стилю Арт-хаус. Там же он и оператор, и когда надо музыкант. С 2008 года является организатором музыкальных групп «Желе» и «Воцмуш-бенд».

Псевдоним Аруш Воцмуш родился в период студенческих лет, в виде простого и достаточно удачного обратного чтения своих имени и фамилии. Своим художественным материалом художник избрал акварель, ведь по его словам она: «Течет красиво...». Акварель, по словам художника, позволяет не упустить мгновение творческого вдохновения, и успеть зафиксировать на бумаге.

В работе Александра Шумцова много моря. Оно впервые возникло в его жизни, когда ему было четыре, и семья перебралась из Омска в Севастополь. Родителей перевели из Сибири в Крым. Там, параллельно со средней школой обучался в художественной студии. Художник хорошо отзывается о преподавателе, который отучал его писать элементы картин черными красками, указывая на частое отсутствие таковых в реальности, и наличии всевозможных цветовых оттенков и бликов.

Свое творчество Александр в итоге оценивает по тому, как зритель реагирует на выставочные работы. Это очевидный показатель. Внутренний голос говорит, что все нормально, и надо двигаться дальше. А вообще, все началось с художественного училища в Симферополе. Там образовалась компания интересных и замечательных людей, которые дали Александру больше, чем его преподаватели. Причем не только в творчестве, но и в осмыслении жизни, нужными советами. В то время ему казалось, что этот период останется самым интересным и лучшим на всю жизнь. Но жизнь показала, что может быть еще интереснее и лучше.

Александр Шумцов твердо убежден, что хороших художников не может быть много. Самых разнообразных членов всевозможных творческих союзов – много, хороших художников – мало.

Картины Воцмуша называют маленькими историями, причем историями скорее из прошлого, а не настоящего. Virtuозно соединяя фактуры и линии, в совершенстве владея цветом и светом, художник совершает чудеса каждый раз, когда приступает к работе над новым сюжетом. Тонкие, невесомые, покрытые полупрозрачной дымкой тумана, акварели Аруша Воцмуша напоминают загадочную, но невероятно привлекательную барышню, которая говорит намеками. И только читая между строк, можно догадаться, что есть что: где гордый Севастополь, где синее небо и лазурное море, куда бегут сквозь туманное утро красные трамвайчики, и что снится громадным кораблям и крошечным лодкам, стоящим у причала. Картины живут своей жизнью, дома, люди, море –

все находятся в своем внутреннем движении, это движение передается наблюдателю и создается впечатление, что он становится соучастником происходящего в картине таинства.

Сюжеты картин наполнены тонкой иронией и игрой. Его картины вызывают прежде всего глубокое удивление – удивления от того, что Вы попали в чей-то прекрасный сон. Затем приходит восхищение. Восхищение необычайной смелостью автора и легкостью его картин. Кажется, что они сотканы из наших детских снов.

После детского восхищения приходит уже взрослая грусть от понимания того, что в его картинах нельзя остаться на более длительное время. В его картины хочется убежать, погулять там по мостовой, полюбоваться местной архитектурой, подышать чистым воздухом его сказочных морей, пообщаться с его загадочными жителями. Его работы, действительно, это целая вселенная, в которой хочется остаться. Свои картины Аруш Воцмуш рисует на одном дыхании, он не может и не умеет долго работать над одной картиной. Все его рисунки - это порыв страсти и вдохновения, которые требуют мгновенного воплощения на холсте, чтобы в творческом промедлении не потерять своих оттенков в процессе написания. Его работы - это прекрасный мираж в пустыне. Глаза впиваются в эту возникшую перед глазами картину, пленяющую сладкими надеждами, и как уставшему путнику, не хочется отводить от этой красоты глаза, чтобы картина не исчезла внезапно. Техника нанесения акварели Аруша Воцмуша мастерски отточена до идеальной передачи внутренней атмосферы своих картин, атмосферы, которая выходит далеко за рамки размеров холста, атмосферы, которая полностью увлекает зрителя.

Художник любит писать быстро. Иначе самое первое вдохновляющее чувство может быстро уйти, сделав работу над незавершенной идеей неинтересной. Если в процессе создания какой-то работы вдруг пробуждается интерес к другой теме, то работу художник старается сделать максимально быстро, чтобы не утратить интерес.

Основное средство выразительности в работах Воцмуша – экспрессивные тонкие линии присущие центральным персонажам работ. Удивительно, как искусно художник сочетает обобщение отдельных областей картин с изящной детализацией персонажей. Именно это особенное сочетание делает художника легко узнаваемым и, бесспорно, достойным внимания. Скорость написания работ влияет и на их характер. Художник позволяет акварели свободно и плавно стекать по бумаге, оставляя изумительной красоты разводы. Переходы оттенков неизменно гармоничны и точны. В целом же картины выдержаны в спокойных, приятных глазу тонах, прекрасно сочетающихся друг с другом.



Воцмуш рассказывает, что его работы можно назвать иллюстрациями, поскольку в каждую заложен определенный сюжет и персонажи, однако детали сюжета могут изменяться по мере написания картины. Любопытно, что художник не знает заранее конечный итог, он предпочитает импровизировать и полагаться на художественное чутье.

К выбору творческого времени Александр подходит особо чутко. Этому должен предшествовать внутренний щелчок и тогда смачивается бумага и делаются первые шаги.

Насчет абсолютного таланта - это не преувеличение. Аруш Воцмуш много путешествует, занимаясь, помимо живописи, музыкой, мультипликацией и режиссурой. Однако называет все это увлечением, хобби, поскольку свою профессиональную деятельность связывает только с живописью. Предпочтительно, акварелью, но в портфолио автора есть также и графические рисунки. Свои картины художник пишет в сложной акварельной технике на бумаге ручной выделки.

#### **Список литературы:**

1. <http://www.kulturologia.ru/blogs/141211/15856>
2. <http://www.liveinternet.ru/users/bogsve/post242348997>
3. <http://www.adme.ru/tvorchestvo-hudozhniki/kipyaschaya-akvarel-vocmusha-338405>

**М. Н. Маникина**

*студентка II курса магистратуры по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*научн. рук. – к.искусствовед., доцент Е. Р. Котляр*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **МАЛЫЙ ИЕРУСАЛИМ – УНИКАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК Г.ЕВПАТОРИИ**

**Постановка проблемы.** Проблемы изучения культурно-исторического аспекта городов уже долгое время является одной из наиболее сложных и актуальных в системе гуманитарных знаний. Город Евпатория не является исключением. За двадцать пять веков существования на ее территории менялись и смешивались народы, что сопровождалось появлением новой религии. Поэтому исследование данной темы, в современной действительности актуально, прежде всего, из-за малоизученной историографии, культурного наследия, и краеведения Крыма.

**Цель статьи.** Раскрыть представления, в культурно-историческом аспекте, об уникальном памятнике города Евпатории – «Малый Иерусалим». Выявить основные национально-религиозные культуры народов Евпатории.

**Изложение основного материала.** Евпатория – один из древнейших городов Крыма с богатой историей, образованный в конце VI в. до н.э. На протяжении двадцати пяти веков город менял свое название. Греки, основавшие город, называли его Керкинитидой, в 1478 году турки переименовали в Гезлев, а после присоединения Тавриды к Российской империи, Екатерина Великая дала свое название – Евпатория.

С давнего времени Евпатория является могоконфессиональным курортным городом. Некоторые конфессии имеют свои культовые сооружения, которые несут национально-историческое наследие.

Уникальной особенностью города является его отреставрированная средневековая часть – Малый Иерусалим. В настоящее время представляет собой экскурсионный маршрут, протяженностью в один километр, на котором исторически расположены архитектурные памятники и храмы шести различных конфессий.

Причина, по которой экскурсионный маршрут получил название «Малый Иерусалим», связана со схожестью с Иерусалимом в Израиле, т.к. в одном городе сосредоточены большое количество древних памятников разных конфессий: православие, католицизм, иудаизм, ислам, караизм и суфийское течение.

Удивительная религиозная толерантность народа Малого Иерусалима прослеживается в расположении двух культовых сооружений – Мечеть Хан-Джами и Свято-Николаевский собор, которые веками находятся рядом. Молящиеся идут по одной и той же улице поклониться своей вере.

Мусульманская мечеть Хан-Джами или Джума-Джами – памятник национальной архитектуры мусульман XVI века. Строительством храма занимался великий турецкий архитектор Ходжа Синан (1489-1599г) более десятка лет, и окончилось предположительно в 1564 г.

В мечети проводилась важная государственная церемония - коронование крымских ханов. В настоящее время мечеть Хан-Джами является самым большим многокупольным национальным памятником Крыма и мирового значения. Архитектура мечети имеет монументальный величественный вид: центральный большой купол окружают 12 различных по величине куполов, с боковых сторон возвышаются два островерхих 27-ми метровых минарета. Каждый день с минарета звучит голос муллы, призывающий мусульман совершить намаз.

Одним из великих православных храмов Крыма, является Свято-Николаевский собор. Здание было воздвинуто в 1898 г. как память об освобождении Евпатории от англо-франко-турецких захватчиков в годы Крымской войны. Внушительный вид храма, выполнен в помпезном византийском стиле с небесно-голубыми куполами, является ведущим очертанием городского силуэта средневекового городища Евпатории.

В Малом Иерусалиме находится еще одно здание православного храма – Свято-Ильинская церковь. Она возведена в 1918 г. по византийскому образцу на высоком цоколе. Отличием памятника от Свято-Николаевского собора, является более строгий вид. Внутри храма выполнены росписи в новогреческом стиле. В храме находится светильник с живым огнем доставленный из Греции.

Уникальный исторический и архитектурный памятник крымско-татарского народа – Текие дервишей (монастырь странствующих дервишей) – включающий комплекс сооружений XVI-XVIII вв: медресе (духовная школа), мечети и монастыря. Простота архитектурного убранства выражает аскетический образ жизни дервишей. Является единственным в Крыму памятником, представляющим суфийское течение в религии ислама. Здесь Дервиши – монахи, совершают ритуальные танцы, воздвигаясь над земной жизнью и соединялись с Богом. "Дервиш" в переводе с персидского - "нищий". В исламской религии так называют людей набожных, разыскивающих спасения души.

Особенным памятником культовой архитектуры является армянский храм Сурб-Никогайос или храм св. Николая, заложенный в Евпатории в 1817 году.

Это единственный в западном Крыму сохранившийся памятник духовной армянской культуры первой половины 19 в. Памятник относится к типу купольных базилик. По такому же типу строились храмы в древней Армении. Главное отличие в строении от построек других конфессий – синтез архитектурных направлений: сочетание русских и армянских традиций.

Святыней еврейского народа являются две синагоги: Егия-Капая и Купеченская. Синагога Егия-Капая (ремесленная) была заложена в 1911 году, а в 1912 году строительство было окончено и состоялась первая общественная молитва. Название получила из-за того, что была построена на собранные деньги ремесленников проживавших в близ лежащих кварталах. Сооружена по проекту архитектора Генихана и имеет в плане форму базилики. Как и другие иудейские храмы синагога Егия-Капай центральным входом направлена в сторону Израиля, где находится главный храм в Иерусалиме.

Главной синагогой евреев является Купеческая. Она расположена рядом с четырьмя наиболее значительными для Евпатории религиями: православный Свято-Николаевский собор, мечеть Джума-Джами, армянская церковь Сурб-Никогайос и комплекс караимских кенас.

Довоенное и послевоенное время перестроек, а также неполное разрушение Купеческой синагоги во время Великой Отечественной войны, послужило поводом для историков и краеведов считать, что главный еврейский молитвенный дом в городе не сохранился до наших дней».

Молитвенным домом крымчаков, одних из немногочисленных народов в мире, является комплекс Караимских кенас. На сегодняшнее время их численность не превышает две тысячи человек. Евпаторию населяют более двухсот караимов, исповедующие караизм. Здесь расположена духовная столица этого народа - единственный в мире действующий храм, где регулярно проводятся службы. Малая кенаса предназначена для будничных богослужений, а Большая кенаса – для праздничных. Караимы считают, что душу ничто не должно отвлекать от общения с Богом, поэтому внутреннее убранство храма имеет скромный вид.

**Выводы.** Уникальность средневековой части Евпатории «Малый Иерусалим» в том, что город объединил историко-религиозные реликвии. На небольшой территории полиэтничность населения не мешает его национальной толерантности. В многонациональном городе существует православная, армянская, мусульманская, караимская и иудейская культуры. Некоторые конфессии имеют культовые сооружения, большинство из которых несут историческую и национально-этническую ценность. Некоторые из культовых сооружений Малого Иерусалима уникальны не только для Крыма, но и для стран



**М. С. Никитина**

*студентка II курса магистратуры по специальности  
«Филология, теория перевода (французский язык)»*

*Института иностранной филологии Таврической академии «КФУ им.*

*В.И.Вернадского»*

*научн.рук. – к.филол.н., доцент С. А. Скороходько*

## **ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА**

Современное общество находится на пути международной интеграции, в постоянном взаимодействии, что обуславливает обмен различным опытом: научным, социокультурным. Специалисты в переводоведении все чаще встречаются с проблемой передачи и интерпретации понятий, исходных текстов, имеющих определенные особенности, свойственные той или иной культуре. Все это является причиной роста научного интереса и исследований к материалам, отражающих наиболее полно и ярко самобытность и неповторимость той или иной культуры. Одним из таковых является фольклорный текст.

Целью данной работы является анализ особенностей фольклорного текста и трудности его перевода.

Актуальность исследование определяется растущим интересом специалистов переводоведения к композиционным, лексическим особенностям фольклорного текста и способами их передачи на переводящий язык.

Филолог-фольклорист Владимир Яковлевич Пропп в своем труде «Поэтика фольклора» пытается определить жанры фольклора и утверждает, что повествовательная поэзия, которая делится на поэзию прозаическую и стихотворную, легче всего поддается изучению и анализу. По мнению этого российского и советского ученого, понятие «народная проза» не является жанром, а определенной и легко выделяемой областью народного творчества, к которой относится сказка.

Еще литературный критик В.Г. Белинский определил основной признак сказки: в действительность рассказываемого ни исполнитель, ни слушатель не верят [3, с. 28-30]. Исследование внутренней структуры произведения (изучение строя, композиции) является одной из самых непростых задач для специалистов в области фольклора, а, в свою очередь, грамотная работа по преобразованию и передачи этой структуры переводчиками представляет собой определенные сложности и требует применения различных приемов.

Николае Рошиану, известный румынский ученый, в своей книге «Традиционные формулы сказки» объясняет, что фольклорным произведениям

свойственно явление стереотипности. Автор утверждает, что существуют так называемые «общие места», которые приобретают характер стабильных словесных формул и в последующем так называются. Сказочные формулы делятся на три группы: инициальные, медиальные, финальные формулы.

Инициальные формулы представляют собой фразу, указывающие на «датирование» действия, т.е. фиксацией его во времени [4, с. 18-20]. Таким образом, существует такое понятие как формула времени. Следует отметить, что во французской сказке одной из наиболее распространенных инициальных формул времени является фраза «*Il était une fois...*» Для передачи ее на русский язык необходимо прибегнуть к применению определенных переводческих трансформаций. В нашем случае можно перевести эту формулу как «*Жили-были*». Проанализировав перевод можно понять, что в этом случае осуществлялись синтаксические преобразования на уровне словосочетаний, а именно такая трансформация как функциональная замена. Эта формула констатирует существование одного или нескольких героев и помещает их во времени. Она содержит утверждение, что когда-то, например, жили король с королевой, два брата и т.д.

Медиальные формулы – это фразы, которые находятся в середине текста и их основной задачей является пробуждение интереса слушателей, привлечение и даже проверка их внимания [4, с. 88-89]. Формулу для проверки внимания слушателей мы встретили в некоторых французских сказках. Бретонский сказочник, например, видя, что внимание слушателей ослабевает, что все больше и больше сказывается усталость, говорит: «*Крик!*» («*Cric*»), на что ему должны откликнуться словом: «*Крак!*» («*Crac*») Получив ответ, сказочник продолжает повествование, но если ответная реплика опаздывает или совсем не следует, то это означает, что слушатели уснули и изложение сказки переносится на другой вечер. При передаче на русский язык таких формул переводчик использует такой вид переводческой трансформации, как переводческая транскрипция.

Что касается финальных формул, они являются более многочисленными и разнообразными, чем инициальные. Частое применение финальной формулы – явление, характерное для сказок всех народов, – объясняется, в числе других причин, желанием сделать, в той или иной форме, «заключение», смысл которого зависит от характера сюжета, от сказочника, от аудитории и, конечно, от степени интенсивности традиции, которая варьируется от народа к народу, от сказочника к сказочнику [4, с. 54-55]. Приведем пример таких формул: «*Depuis lors, il vécut heureux...*» – «*С тех пор он жил счастливо*». В этом случае так же недопустим дословный перевод и необходимо прибегнуть к переводческим трансформациям:

морфологические преобразования в условиях сходства форм, переводческая конверсия «*depuis lors*» – с тех пор и «*il vécut heureux*» – он жил счастливо – морфологические преобразования в условиях различия форм, структурная замена.

Стоит отметить, что перевод реалий и фразеологизмов также вызывает острый интерес у специалистов переводоведения. Наиболее полным и четким является определение реалий, данное С. Влаховым и С. Флорином: реалии – это «слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому» [1, с. 13-14]. Именно реалии являются носителями того национального колорита, который присутствует в фольклорном тексте. Эти понятия не имеют эквивалентов в переводящем языке, следовательно, требуют особых преобразований для лучшей их передачи. Например, обращение «*Moi, sire!*» является реалией и переводится на русский язык как «*Ваше величество*». Прием, который использует переводчик в этом случае – замена реалий исходного языка реалией переводящего языка. Так как это выражение не имеет ярко выраженных национальных ассоциаций, применение этого приема вполне возможно. В свою очередь при переводе слова «*écus*» используется совсем иной прием трансформации, а именно транскрипция.

Сложность перевода фразеологических единиц обуславливается их многозначностью, наличием национального колорита, необходимостью переосмыслить их значение. Например, фразеологизм «*inventer cent choses*» на русском языке звучит как «*только о том и думать*». Эта единица не имеет эквивалента на переводящем языке, но присутствует необходимость в понятной и доступной передаче ее смысла. Следовательно, используется такой способ перевода как описательный. В этом случае перевода теряется образность, но хорошо объясняется смысл.

Таким образом, фольклорный текст является наиболее ярким образцом самобытности и неповторимости культуры народов. Переводчикам необходимо владеть множеством приемов и осуществлять различные трансформации для наиболее полной ее передачи.

### **Список литературы:**

1. Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе, М.: Международные отношения, 1980 г.- 352 с.
2. Неклюдов С.Ю. Структура волшебной сказки. М.: Российск. гос. С 87 гуманит. ун-т, 2001, - 234 с.
3. Пропп В.Я. Поэтика фольклора.–“Лабиринт”, М., 1998. - 352 с.



4. Николае Рошияну Традиционные формулы сказки Москва 1974,- 215 с.
5. Emmanuel COSQUIN, Contes populaires de Lorraine, Paris, 1886 - 374 p.

*Д. А. Овчинникова*

студентка III курса специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»  
научн. рук. – к. культ., доцент Е. Г. Кокорина

## **ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКРЕАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПАРКАХ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

Рекреация – (польск. rekreacja – отдых, от лат. recreation – восстановление) отдых, восстановление сил человека, израсходованных в процессе труда.

Мы понимаем, что необходимым условием полноценной жизни человека, восстановления его сил, здоровья, всестороннего развития духовного мира, а также условием продолжения общественного производства, является такой вид деятельности как рекреация. Что же такое рекреационная деятельность? Это деятельность человека в свободное от работы время. Она организуется в рамках рекреационной отрасли в санаториях, пансионатах, домах и лагерях отдыха, в туристических учреждениях. [1, с. 202].

Из вышесказанного можно выделить объект и субъект рекреации. Совокупность природно-климатических и социокультурных условий – объект рекреации, а рекреанты (люди) – субъект рекреации. Коллектив ученых выделяет рекреационную деятельность как «деятельность людей, направленная на расширенное воспроизводство их живых сил и характеризующая относительным разнообразием поведения людей и самооценностью процесса» [2, с. 7].

Необходимо отметить, что видное место среди культурно-просветительных учреждений занимают парки культуры и отдыха, многофункциональные комплексы. Парк – (от лат. parricus – отгороженное место) участок земли для прогулок, отдыха, игр, с естественной или посаженной растительностью, аллеями, водоемами. Парк культуры и отдыха работает только в теплое время года – с конца весны до начала осени. Парки прошлого при всей архитектурно-художественной ценности многих из них не могли служить буквальными образцами при проектировании современного парка советского периода. Тогда было принято решение создавать рекреационные парки, архитекторам надо было создавать парки для тысяч людей. Массовые гулянья и митинги, выставки искусства и техники, разнообразные виды зрелищ, художественной самодеятельности, массовая физкультура, оборонная пропаганда — все эти мероприятия, проводимые в естественной обстановке природы, обогащают отдых посетителей советского парка. Строительство парков культуры и отдыха пользуется непосредственным вниманием партии и правительства и лично

Сталина, указавшего при обсуждении генерального плана реконструкции Москвы на необходимость создания в наших городах больших парковых массивов, а не маленьких сквериков. Первый такой парк - Центральный парк культуры и отдыха в Москве принял своих посетителей в августе 1928 г. Вскоре появились и другие парки: в Сокольниках (автор проекта А. Я. Карра, соавторы И. М. Петров и В. Д. Лукьянов) в Москве, парк Победы в Ленинграде, им. С. М. Кирова в Баку (Л. А. Ильин) парк в г. Горьком (Е. В. Шервинский) и т. д. Тогда же (в начале 30-х годов) при Министерстве коммунального хозяйства была создана первая мастерская по проектированию парков. В практике проектирования и строительства парков достигнуты определенные успехи. Советское паркостроительство является новой областью советского строительства, но за небольшой период времени оно проделало достаточно сложный и интересный путь развития. Возникший в 1929 г. в Москве Центральный парк культуры и отдыха является первым по времени парком этого типа в Советском Союзе. Первые годы советского паркостроения шли под лозунгом выявления нового содержания и методологии работы социалистического парка. В этот период было сделано не мало ошибок и перегибов в понимании нового содержания. Отдых посетителей парка чрезмерно «активизировался» различными мероприятиями; характер последних был достаточно стандартен и значительно отставал от быстрого темпа развития советской культуры. Проектирование парков, охватившее в первую очередь крупнейшие города Союза, в поисках за новыми архитектурными решениями, соответствующими новому социалистическому содержанию, также не избежало ряда ошибок. Проекты планировок парков в первые годы характеризуются чрезмерной «гигантоманией»; под парки отводятся территории в несколько тысяч гектаров; на них размещаются грандиозные поля массовых действий, трибуны на несколько сот тысяч человек. Для прохождения по парку массовых общегородских демонстраций проектируются широчайшие аллеи и площади; понятие архитектуры зелени отсутствует; культурное наследие при проектировании не учитывается. В этот начальный период парки рассматривались не как произведения искусства, а лишь как «плацдарм» для массовой работы. Советское паркостроительство отразило все творческие этапы развития советской архитектуры. [4, с. 27].

Рассматривая данную тему, можно выделить основные организационные особенности парка в советский период. **Генеральный план** – план участка, построенный в определенном масштабе, составляется на основе утвержденного эскизного проекта. Он содержит информацию о расположении существующих и проектируемых элементов благоустройства и озеленения участка: зданий и

сооружений, водных объектов, дорожно-тропиночной сети, а также посадок деревьев, кустарников и цветников. **Вертикальная планировка территорий** зеленых насаждений имеет своей целью решение следующих основных задач: наиболее эффективное использование существующего рельефа, создание благоприятных условий для произрастания зеленых насаждений.

**Организация стока** поверхностных вод на объектах озеленения - комплекс инженерных мероприятий, предусматривающих отвод поверхностных вод с территории и отдельных участков. Организация поверхностного стока осуществляется комплексным решением вертикальной планировки территории. Поверхностный сток образуют ливни, дожди.

**Дорожно-плоскостные сооружения** создают транспортную и пешеходную основу аллей, скверов, парков. От правильного проектирования дорожно-тропиночной сети, подбора технологии для ее создания и типа покрытия зависит жизнедеятельность всего объекта. Дорожно-тропиночная сеть позволяет посетителям удобным и кратчайшим путем добраться до каждого элемента объекта, определить прогулочные маршруты, места тихого и активного отдыха.

**Функциональное зонирование территории** – выделение различных функциональных зон, каждая из которых отвечает за ту или иную функцию парка.

**Размещение малых архитектурных форм.** Они выполняют не только практическое назначение, но и являются одним из главных элементов декоративного оформления парков. Малые архитектурные формы -небольшие сооружения, функциональные и эстетичные, гармонично вписывающиеся в интерьер парка.

**Освещение участка** Выделяются основные типы освещения, которые можно успешно совмещать: заливающее, сопровождающее, декоративное и техническое. Для равномерного освещения больших открытых пространств может быть использован простой прием установки на высоких опорах прожекторов заливающего света. [3, с. 135].

Итак, основной задачей парка культуры и отдыха является проведение массово-политической работы, организация массового отдыха и культурного обслуживания населения в целях содействия коммунистическому воспитанию трудящихся, повышению их политической и производственной активности, формированию высоких эстетических вкусов народа. Используя природные условия, парк культуры и отдыха организует культурный отдых и развлечения для различных групп населения, проводит разнообразную культурно-просветительную и производственно-хозяйственную деятельность.

### **Список литературы:**

1. Багрова Л. А. География Крыма: учеб пособие для учащихся общеобразоват. учеб. заведений / Л. А. Багрова, В. А. Боков, Н. В. Багров. – К.: Лыбидь, 2001. – 304 с.
2. Менеджмент туризма: Туризм и отраслевые системы: учебник / И. В. Зорин, А. И. Зорин, Т. А. Ирисова и др. – М.: Финансы и статистика, 2002. – 272 с.
3. Инженерная подготовка и благоустройство городских территорий: учеб. для вузов / В. В. Владимиров, Г. Н. Давидянц, О. С. Расторгуев, В. Л. Шафран. – М.: Архитектура-С, 2004. – 240 с.
4. Теодоронский В. С. Строительство и эксплуатация объектов ландшафтной архитектуры: учебник для вузов / В. С. Теодоронский, Е. Д. Сабо, В. А. Фролова. – 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2007. – 350 с.

**Е. А. Олейник**

*студентка II курса магистратуры направления подготовки  
«Режиссура театрализованных представлений и праздников»*

*ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»*

*научн. рук. – к.ист.н., доцент Е. В. Катунина*

## **ЦИРКИЗАЦИЯ ТЕАТРА**

Истоки искусства театрального и циркового едины. Они берут свое начало в древних ритуалах, а также в народных гуляниях, в первую очередь связанных с бытом и различными праздниками. Эти игрища-действия в течение многих тысячелетий проходили сложный путь развития, прежде чем приняли участие в формировании того или иного вида зрелищного искусства. Некоторые элементы этих ритуалов, игрищ, обрядов оформились впоследствии в жанры циркового искусства. Исторически первыми возникали магические ритуалы-игрища, непосредственно связанные с общественным бытом человека-воина, человека-охотника. Следовательно, естественно предположить, что эти первоначальные игрища имели в своей основе действия физического – спортивно-трюкового и танцевального – характер.

Сохранившиеся до наших дней фрески Древнего Египта свидетельствуют о существовании в то время отдельных цирковых номеров. Гомером упоминались кубистетеры – древние акробаты. На основе народных гуляний позже сформировалась деятельность бродячих актеров Западной Европы – гистрионов, а также русских скоморохов. Творчество этих актеров носило предельно действенный, трюковой характер, Их художественный образ строился на принципах, во многом близких принципам циркового искусства, как мы их понимаем сегодня (комические приемы, преодоление сложнейших физических препятствий, эксцентричность и др.)

К XIV-XV векам искусство гистрионов было уже пройденным этапом, подготовив искусство фарсовых актеров-буффионов и выделив из себя самостоятельные цирковые жанры. Отсюда начинают расходиться пути развития театрального и циркового искусств. Возникают отдельные цирковые жанры.

Во взаимодействии цирка и театра, во всех процессах их дальнейшего развития, мы наблюдаем сильное и постоянное влияние театральной культуры на цирковую и наоборот.

Явления, родственные природе циркового искусства, наблюдаемые в театре вплоть до конца XVIII века, являлись следствием общности их происхождения, как было отмечено выше. Это относится к творчеству фарсовых актеров

площадных театров и театра Бургундского Отеля, к комическим персонажам театров бульвара, к «дедам» и зазывалам русского балагана, к комическим персонажам устной народной драмы и городского демократического театра. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что творческие принципы построения художественного образа этих персонажей являются по нынешним понятиям в основном принципами цирковыми. И действительно, эти принципы не находят себе широкого применения на театральной сцене, но начинают определять все дальнейшие процессы формирования комического образа на манеже цирка.

В советской культуре в поисках новых форм, которые могут выразить новые идеи, театр часто обращался к цирковым средствам, черпая в них яркую броскость образов, остроту и напряженность действия.

Великолепные примеры привлечения цирковых средств в театр мы наблюдаем в драматургии В. Маяковского, своеобразно сочетающей патетику с буффонадой, насыщенной гротесковыми характерами. Не случайно именно на манеже цирка впервые ставится в 1921 году «Мистерия-Буфф» – пьеса, для которой Маяковский заимствовал принцип площадного русского балагана. Сам Маяковский неоднократно подчеркивал свое стремление к форме ясной, яркой, доходчивой, к форме цирковой. В подзаголовке пьесы «Баня» он прямо ставит: «драма с цирком и фейерверком».

Цирковая внешняя техника стала основополагающей в созданной В.Э. Мейерхольдом биомеханике.

Цирковая техника, в частности, жонглирование, применялась как элемент воспитания актерской пластики А. Я. Таировым в Камерном театре.

На цирковой технике и, разрушающих театральную форму, цирковых приемах строил свои пролеткультовские спектакли С. М. Эйзенштейн.

Несомненную пользу принесло театру освоение некоторых формальных навыков мастерства цирковых артистов. В этом смысле достаточно упомянуть имя Станиславского, призывавшего драматических актеров учиться мастерству – точности жеста, тренингу тела, даже сценическому вниманию – у артистов цирка. Станиславский ценил в цирковых артистах именно их синтетичность, спаянность внешней и внутренней техники, когда «труд артиста может быть доведен до высот подлинного искусства».

Параллельно с театральными заимствованиями циркового мастерства проходил и обратный процесс. Во всех процессах дальнейшего развития цирка мы наблюдаем сильное и постоянное влияние театральной культуры. Вначале это влияние сказывалось в освоении на манеже достижений тех предшествующих форм зрелища, в которых искусство театральное и цирковое

существовали еще нераздельно. В первых же цирковых программах гистрионов появляются пантомимы. Затем они сменяются конной пантомимой, основанной на использовании навыков наездников-акробатов и дрессировке лошадей. Одновременно с этим возникают сюжетные трюковые сценки, использующие слово; возникают на манеже и юмористические диалоги, близкие по природе диалогам балаганных шутов. Все эти влияния были, несомненно, благотворными, особенно в процессах становления цирковой пантомимы и клоунады.

Цирк стал стремиться к образной содержательности номера, как законченного маленького спектакля, и актерского образа, как аналога образа сценическому.

Но с начала XIX века влияние театра на цирк начинает приобретать отрицательное значение. Происходит перерождение цирковой трюковой пантомимы в театральную постановочную пантомиму-феерию. Разговорная же цирковая пантомима, подчиняясь общему процессу «театрализации» цирка, перерождается в мелодрамы, основанные на богатой костюмировке, использовании театральной машинерии и вообще замене цирковых средств выразительности средствами театральными. Актер цирка уступает место актеру театра. Цирковая арена слилась со сценой, и цирк выродился в театр для постановки феерий.

Русский столичный цирк слепо следовал западным образцам. В репертуаре гастролирующих зарубежных трупп, а затем казенного (с 1847 года) цирка все больше и больше места занимают пантомимы, в которых театральные постановочные принципы доминируют над цирковыми. Подобная практика, конечно, не могла привести к положительным результатам.

Вот что пишет о рассматриваемом времени известнейший впоследствии театральный художник Б. Эрдман, которого специальная литература представляет одним из участников Секции цирка (на деле - он был участником создаваемых время от времени всевозможных постановочных групп): «Мы решили сделать цирк «театром беззаботной радости», одеть его участников в яркие и пестрые костюмы. Им, привыкшим к целомудренному и экономному отношению к цвету, было мучительно стыдно выходить на манеж в наших пестрых костюмах. Костюмы эти им мешали, понижали их трудоспособность. В пылу азарта мы, конечно, с ними не соглашались. И нам ничего не стоило внести в костюм каркас или картон для того, чтобы придать костюму желательную нам форму. К нашему вмешательству в работу цирка артисты не могли отнестись иначе, как к издевательствам над их элементарными производственными правами.



И они стали по отношению к нам в резкую оппозицию». Это изложение ситуации было опубликовано журналом «Цирк и эстрада» в феврале 1928 года.

Цирковую технику переносили в театр сами театральные режиссеры. Но и в цирк театральные приемы переносили театральные же деятели. Такое противопоставление и позволяло рассуждать не о реорганизации цирковой исполнительской техники, построении программы или композиции номера, а о подмене циркового мастерства рядом театральных элементов формального, постановочного плана.

Кажется, цирк быстро шел к своей гибели. Но этого не происходит, ибо основой представлений остаются все-таки жанры чисто цирковые – воздушные и партерные акробаты, дрессированные животные и особенно клоунада и конный цирк.

Сатирическое отношение к действительности и пантомимная форма выражения есть те пункты, в которых наиболее тесно соседствуют и взаимодействуют театральное и цирковое искусство. Это совершенно естественно, ибо сатирическое отношение к действительности является одной из основных, исторически обусловленных форм освоения этой действительности, как одним, так и другим видом искусства.

Таким образом, рассмотренные факты позволяют сделать следующие выводы: рожденные из единого чрева ритуала, театральное и цирковое искусства на протяжении всей истории своего развития находятся в тесной взаимосвязи. Зарождению этих искусств способствовали различные ритуалы, связанные с основополагающими моментами жизни общества, главной задачей которых было эмоциональное воздействие на членов племени.

Театр и цирк отличаются друг от друга тем, что основой циркового искусства считается демонстрация необычного и смешного; демонстрация фокусов, пантомимы, клоунады, реприза, исключительных способностей, часто связанных с риском (физическая сила, акробатика, эквилибристика), дрессированных животных, а театр это род искусства, представляющий собой художественное отражение реальности посредством драматического действия. Искусство театра носит коллективный характер, объединяющий работу актеров, драматургов, костюмеров и различных работников сцены. Цирковое же искусство хоть и включает в себя работу различных цехов, но зависит целиком и полностью от различных номеров, которые не зависят друг от друга, взяты из различных программ и объединены режиссером.

Объединяет цирк и театр то, что они являются видами зрелищного искусства, по законам которых строится развлекательное представление, радость и удовольствие полученное зрителями от увиденного.

Правильное использование возможностей, заложенных в сюжетных постановках большого масштаба, – цирковых и театральных зрелищах, которые по самой своей природе являются синтезом театрального и циркового искусства, всегда были благотворны как для цирка, так и для театра.

**Э. Попович**

*студентка II курса магистратуры направления подготовки  
«Режиссура театрализованных представлений и праздников»*

*ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»*

*научн. рук. – к.культурологии, доцент кафедры театрального искусства*

*О. А. Кочнова*

## **ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ДОСУГА: АНИМАТОРСТВО И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕГО РАЗВИТИЯ**

Необходимость в отдыхе всегда была актуальна для человека. В последние десятилетия тема организации досуга вышла за пределы повседневности и приняла форму профессиональной организации досуга. Это связано с большим ускорением темпов жизни, увеличивающимися психофизическими нагрузками, которые сопровождаются огромным количеством информации, непрерывно обрушивающейся на человека. В целях восстановления физических и психологических сил люди все более нуждаются в отдыхе. Рекреация (от лат. *recreatio* – возвращение к здоровью, восстановление) становится необходимым условием нормальной человеческой жизни, средством компенсации напряжения, восстановления работоспособности и условием продолжения самого производства.

До сего дня так и не выработана целостная теория рекреации и организации досуговой деятельности в курортном регионе Крыма. Вместе с тем в мировой науке возникло общепризнанное направление, объектом анализа которого выступают досуг и рекреация людей как масштабная самостоятельная сфера человеческого бытия. Этим общепризнанным направлением является анимация.

Для определения понятия анимация следует понять, что такое досуг. Досуг – это свободное время современного человека, не занятое оплачиваемым трудом, работой по дому. Человек вправе варьировать им, в том числе проводя его в бездействии или занимаясь активным отдыхом.

Многообразие существующих форм и программ досуговой активной деятельности породило анимацию, т. е. вид деятельности, направленный на восстановление духовных и физических сил. Анимация – термин, произошедший от лат. *anima* – душа; *animatus* – одушевление. Можно предположить, что кинематографическое понятие «анимация» - технология, позволяющая при помощи неодушевленных неподвижных объектов создавать иллюзию движения, перешло в сферу туризма.

Туристская анимация – разновидность туристской деятельности, осуществляемой на туристском предприятии (туркомплексе, отеле), на транспортном средстве (круизном теплоходе, поезде, автобусе и т. д.) или месте пребывания туристов (городской площади, в театре или парке), которая вовлекает туристов в мероприятия через участие в специально разработанных программах досуга. Аниматор призван воодушевлять туристов на активный отдых.

Туристская анимация подразделяется на четыре основных типа по приоритетности и объему анимационных программ в общей программе путешествия:

1. Турпродукт (событийные и анимационные туры) – целевые туристские поездки ради одной анимационной программы либо не прерывный анимационный процесс, развернутый в пространстве в форме путешествия, переезда от одной анимационной услуги к другой. Такая анимационная программа является ценообразующим фактором в турпродукте.
2. Элементы анимации в туристских услугах – туристские услуги, которые содержат элементы анимации, «оживляющие» действие, позволяющие более наглядно воспринимать экскурсионный материал (шоу-музеи, костюмированное обслуживание и др.).
3. Дополнительные анимационные услуги на туристских маршрутах – предоставляются по желанию туриста за дополнительную плату (посещение театра, концерта, спортивных соревнований и т. д.).
4. Комплексная анимационная услуга – (при гостиничном комплексе, в ресторанах и кафе, санаторно-курортных учреждениях, конгрессная и др.) рекреационная специализированная услуга, ставящая целью реализацию новой философии обслуживания, основанного на личных человеческих контактах специалистов анимации с туристом и совместном их участии в программах оздоровления, развлечения, творческого развития. Цель – повышение качества обслуживания, уровня удовлетворенности туриста.

Таким образом, средства анимации в туризме представляют собой комплексную систему воздействия на личность. Процессы анимации способствуют вхождению участников туристско-экскурсионной деятельности в активный режим самообразования, когда люди знакомятся с историей посещаемой страны, с бытом населения, особенностями труда, обрядами и традициями, праздниками, народным творчеством в прошлом и настоящем.

Способы различны. Это тематические экскурсии с элементами анимации, шоу-музеи, анимационные программы на праздниках – мероприятиях с активным творческим участием местного населения и туристов. Примером тому фестиваль «Виноградные сезоны» в городе Алушта. Это событие входит в комплекс мер, способствующих формированию имиджа города как туристского центра с богатой культурой и винодельческой историей.

Аниматор – человек, который создает и реализует анимационную программу, т. е. комплекс мероприятий спортивного и развлекательного характера, входящих в сферу рекреационных и духовных интересов туристов и разрабатываемых для проведения ими свободного времени. Анимационная команда – группа аниматоров, специалистов, обладающих артистическими способностями, которые не позволяют скучать курортной публике на пляже, в послеобеденное время, вечером, в любое время, когда отдыхающие не заняты экскурсиями или лечебными процедурами. Формы работы: организованная утренняя гимнастика, аэробика на пляже, водное поло, пляжный волейбол, игры в бассейне, легкие спортивные массовые игры и развлечения, шоу-программы и дискотеки. Организаторы развлекательных программ – аниматоры могут использовать популярные образы, соответствующую образу одежду, костюмы, атрибутику, причем самые диковинные, фантастические и красочные. Таким образом, возможность активного развлечения, различных приключений, превращение отпускной жизни в яркую, насыщенную событиями, наполненную остроумными шутками, весельем и оптимизмом – главная задача туристских фирм и анимационных команд.

Таким образом, целью анимации является обеспечение полноценного отдыха, наполнение души и тела необходимой жизненной энергией. В ходе выполнения данной цели, решаются следующие задачи:

- Восстановление и развитие физических и духовных сил человека. Рост уверенности в собственных силах.
- Снятие стресса, накопленного за рабочий период.
- Отвлечение от пассивных форм культурно-досуговой деятельности (телевидение, чтение книг, лежание на пляже...).
- Раскрытие творческого потенциала человека, удовлетворение духовных потребностей.

Анимация предусматривает интерес участника к событию, его личное участие в развлечении, свободный характер общения, коллективность. Таким образом, всё, чем старается занять отдыхающего анимационная команда,

ведет в мир развлечений, отдыха от повседневных забот, восстанавливает жизненную энергию, необходимую для продолжения трудовых будней.

Крым благодаря своему уникальному природному и культурному потенциалу имеет все основания стать одним из наиболее привлекательных туристских мест. При этом надо понимать, что современный турист – это опытный и требовательный покупатель услуг, источник конкурентной борьбы на рынке туристских услуг. Одним из направлений повышения конкурентоспособности туристского предприятия может стать активное развитие анимационной деятельности.

В Крыму уделяется недостаточно внимания организации анимационной деятельности. Как результат, значительное число туристов предпочитают отдых за рубежом. Тем не менее, многие отечественные специалисты туристской отрасли уже поняли, что развитие анимации и анимационного менеджмента способно внести большой вклад в развитие туризма, а, следовательно, и повышения статуса и финансовой привлекательности Крыма.

*А. С. Пугачёва*

*студентка II курса специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
научн.рук. – к.культ., доцент Е. Г. Кокорина*

## **КРЫМСКИЕ ХУДОЖНИКИ XIX ВЕКА**

Крымская художественная жизнь представлена сотнями персоналий, представляющий широкий спектр направлений, находясь в различных эпохах и сферах искусства.

Уникальная, разнообразная природа Крыма уже в начале XIX века, в эпоху романтизма, появляется на полотнах русских художников. В 20-е годы XIX в русском искусстве возникает особый интерес к теме морской стихии, образ которой становится символом романтического восприятия личных и общественных проблем новой эпохи. [4]

Художники Сильвестр Щедрин и Максим Воробьев создают «марины» в романтическом стиле, их творчество послужило основой для формирования таланта, одного из величайших маринистов, Ивана Константиновича Айвазовского, работы которого стали естественной частью облика художественной жизни Крыма. Феодосийский художник писал виды родного города и в ранней молодости, и в глубокой старости, и с привычного места - от древней башни на берегу моря, откуда писали её художники конца XVIII века, и с балкона своего дома, и со стороны Карантина. Есть у него и панорамные виды Феодосии, которые служили фоном для батальных или исторических композиций как, например, «Приезд Екатерины II в Феодосию» и др. лет, в 1892 году.

Айвазовский сумел синтезировать в своем искусстве поэтическое видение природы с почти документальным воспроизведением сюжетов, связанных с историческими событиями – морскими сражениями, походами и экспедициями. Так же Айвазовский писал портреты, например "Портрет жены художника Анны Бурназян"; религиозные картины, например «Крещение армянского народа».

Свою мастерскую Айвазовский превратил в школу живописи для талантливой молодёжи целого края. В результате Феодосия стала очагом маринистической живописи и крупным центром русского искусства. Живописная традиция, заложенная Айвазовским в Феодосии свыше ста лет тому назад, жива и плодотворна и в наши дни. [2]

Одним из первых учеников Айвазовского был феодосийский акварелист Л. Ф. Лагорио. В Судаче он имел мастерскую, откуда каждое лето выезжал на

этюды. В крымских пейзажах Лагорио присутствуют хорошо знакомые достопримечательности, например в картине «Вид на крымский берег», Лагорио изобразил самую известную достопримечательность Симеиза - скалы Монах, Диву и Кошку.

В 1847 году учеником Айвазовского становится А. И. Фесслер. Им написаны такие картины как «Симеиз. Морской берег», «Ялта» и др.

Конец XIX века в русском искусстве наблюдается новый всплеск романтизма, его основоположником в живописи является А. И. Куинджи. Художник родился в мариупольском предместье, но при этом считал себя крымчанином. «Романтик среди реалистов», как назвал его выдающийся критик В. Стасов, признавался, что без Крыма он не смог бы выразить себя, свою душу, считал, что только здесь может произойти полное слияние человека с природой. Куинджи имел земли в районе Кацевели, в Алушке и обширное имение Кикинеизом, возле живописной скалы Узун-Таш. [1]

В отличие от многих художников-пейзажистов XIX, использующих в своих работах воздушную перспективу, Куинджи применяет цветовое построение пространства. Его картина «В Крыму» является наиболее ярким отражением данной техники. Многие работы Куинджи написаны в Крыму, среди них «Подсолнухи. Крым», «Крым. Яйла», «Горный склон. Крым» и др.

А. И. Куинджи написаны портреты И. А. Васнецова, И.Н. Крамского, Н.А. Ярошенко.

В начале XX в. в искусстве появляются «куинджисты», являющиеся учениками и последователями Архипа Куинджи. Им были В. Ф. Пурвий, К. Ф. Богаевский, Н. К. Рерих, А. А. Рылов, и внук И. К. Айвазовского М. Латри. Таким образом, крымские художники XIX века, изображая природу Крыма, используя различные художественные приёмы, накапливали фундаментальные знания, которые послужили основой формирования крымской художественной школы.

### **Список литературы:**

1. Архип Куинджи - художник, который был влюблен в Крым [Электронный ресурс] // Крымский блог. -URL: <http://crimeanblog.blogspot.com/2011/03/arhip-kuinji.html> (Дата обращения: 17.10.2015)
2. Барсамов Н. С. Айвазовский в Крыму / Н. С. Барсамов. – Симферополь: КРЫМ, 1970. – 86 с. (Дата обращения: 17.10.2015)
3. Художники Крыма [Электронный ресурс] // Художники XIX века. - URL: <http://roudanmaa.tk/master.html> (Дата обращения: 17.10.2015)



**Н. П. Садула**

*студентка III курса специальности «Культурология»  
Таврическая академия ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»  
научн. рук. – к.культ., доцент Е. Г. Кокорина  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА ПАРКОВ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

Парк в культуре занимает особое место и выражает идею гармоничного пространства, идеального места, в котором человек находится в единстве с природой, миром духовных ценностей и идеалов, с другими людьми и с самим собой. «Известны размышления Д.С. Лихачева об экологии культуры и о садах и парках как своеобразном связующем звене между природой и человеком, с помощью которого в человеке пробуждаются чувства прекрасного и творческие силы» [1, с.14].

Садово-парковое искусство - искусство организации пространства живого растительного материала, который объединен в единое целое с элементами природы, художественным и архитектуры. Зелёное строительство включает в себя подбор растений для различных климатических и почвенных условий, размещение и группировку этих растений в сочетании с архитектурными сооружениями, водоёмами, площадками и скульптурой.

Архитектурный образ парка, в опыте прошлого имеет два исторически сложившихся стиля парковой планировки: строго геометрическая «французский стиль» и парк естественного пейзажа – «английский стиль». Задача советского архитектора состояла в том, что каждый из этих стилей применялся там, где это было оправданно природными условиями и формами парковой работы.

В период двух пятилеток «парковое строительство» развивалось необычайно быстро. За семь лет было открыто 150 парков культуры и отдыха. Отсутствие «источника культурного развлечения» ограничивало выбор мест посещения – кинотеатр, кино, театр, библиотека. «Ресторан «буржуазен», а пункты общественного питания не были рассчитаны на проведение времени в них. Культивирование спорта влекло людей на стадион. Парк становится местом размещения центрального стадиона, таким образом привлекает к себе посетителей» [1, с. 132].

Важной особенностью советских парков является «парадный характер всей планировки, большая насыщенность декоративными элементами». Площадь парка могла занимать до тысячи гектаров, на которой могла быть

естественная трибуна на несколько сот тысяч зрителей, парк предполагал проведение парадов, массовых действий, место танцев и эстрады.

«Парковые идеи 1930-х годов поражают своей тотальностью. Они всецело завязаны на общий образ «города-сада» – воплощение гармонии, ансамблевости» [3, с. 27].

Советские архитекторы при разработке плана парка опирались на метод социалистического реализма в искусстве. Следовательно, «паркостроение – это не изолированный вид искусства, а синтез ряда пространственных искусств» [2, с. 50]. Учитывая архитектурный облик территории, нужно акцентировать творческое и действенное отношение человека к парку и его природе в целом. Архитектурное оформление – это строго организованная и обоснованно задуманная система. Зелёные насаждения выступают как отдельный вид искусства, это не просто зелёные насаждения в плане парка, это рациональное зонирование при композиции парка и построение на основе городского ансамбля архитектуры зелёных насаждений. Тогда «традиционный образ города исчезает. На месте урбанистического пейзажа приходит декоративный».

Деревья выступают защитной зелёной зоной между промышленными предприятиями и жилыми районами. Также, они поглощают некоторые газы, поэтому озеленение должно было быть одним из основных парковых массивов, представляя собой «зелёные артерии города».

Зелёные насаждения в основе парковой зоны придают архитектурным формам законченное выражение, «удовлетворяют потребности в общении с природой и созерцании художественно созданных группировок зелени» [2, с. 87].

Архитектурно-декоративные комплексы являются лишь дополнением основного «зелёного» строительства. Такими комплексами могут выступать ансамбли улиц, площади, водные поверхности, фонтаны, беседки, красочная гамма цветников. Зелёное строительство основывается не только на газонах, но и на крупных парковых массивах, которые могут представлять собой широкие бульвары.

Для парков культуры и отдыха советского периода характерны многофункциональность и связанное с ней районирование территории, неотъемлемой частью являются культурные учреждения, примером такого парка выступает Центральный парк культуры и отдыха им. А. М. Горького в Москве. На территории 104 га расположены: спортивная зона, зона аттракционов, поле массового отдыха с эстрадой, цирк и многочисленные выставочные павильоны.

Ландшафтное искусство направлено на сохранение природных ландшафтов и, вместе с тем, формирования нового образа, создания объектов

активного отдыха, сочетания декоративных качеств с утилитарными. Паркам советского периода характерны симметричность композиции, гармоничное использование водных поверхностей и рельефов местности, функциональное зонирование территории.

Архитекторы стремились сочетать элементы природы вместе с необходимыми элементами благоустройства так, чтобы не нарушать экологической закономерности и придать максимальную художественную выразительность.

### **Список литературы**

1. Девятова Н. Л. Парк как идеальное место / Девятова Н. Л. // Теория и практика общественного развития. Научный журнал. – 2011. – № 3. – С. 173
2. Гольдберг Ю. Н. Советские парки. Из опыта работы парков культуры и отдыха / Гольдберг Ю. Н. – М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы. – 1952. – С. 342
3. Лунц Л. Б. Парки культуры и отдыха / Лунц Л. Б. // Госстройиздат. – М., 1934. – С.351
4. Прохорова М. И. Архитектура парков и природные условия / Прохорова М. И. // Проблемы садово-парковой архитектуры. – М., 1935. – С. 272

**В. Н. Середин**

*студент I курса специальности «История»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*научн. рук. – к.ист.н., доцент Д. И. Абибулаева*

*г. Симферополь, Крым, РФ*

## **ПАРАЛЛЕЛИ В КУЛЬТУРЕ ГИДРОТЕХНИЧЕСКИХ СООРУЖЕНИЙ ВИЗАНТИЙСКОЙ ИМПЕРИИ (НА ПРИМЕРЕ ПАМЯТНИКОВ КРЫМА И ИЗРАИЛЯ)**

Благодаря своему географическому положению и благоприятным климатическим условиям Крымский полуостров уже в I тысячелетии до н. э. становится одним из центров пересечения множества самобытных культур древнего мира. Киммерийцы, тавры, скифы, сарматы, готы, гунны оставили свои памятники на территории Крыма. Культурные традиции эллинистического мира, Рима, Византийской Империи, Оттоманской Порты, Российской империи расширяли и обогащали духовный и материальный мир Тавриды. Включая в свой состав новые территории, стирая границы, каждая империя способствовала, таким образом, концентрации, а в дальнейшем перетеканию знаний и культурных особенностей из одной своей области в другую [5, с. 59; 8, с.255].

Переживая различные этапы своего формирования, человечество вынуждено было решать ряд насущных проблем. Опыт и знания одной культурной общности приходили на помощь другим в решении поставленных задач. В некоторых случаях одинаковые черты и элементы просматриваются в достаточно удалённых друг от друга объектах, но, если принимать во внимание, что на определённом этапе своего развития данные памятники находились на территории одной, некогда могучей империи, это даёт основание провести определённые культурные параллели.

В августе 1998 г. крымскими исследователями Ю. А. Полкановым и Ю.И. Шутовым с группой единомышленников было открыто древнее гидротехническое сооружение в непосредственной близости от старинной крепости Джуфт – Кале (Кырк Ор, Чуфут – Кале) под Бахчисараем, Республика Крым. Работы по расчистке подземного комплекса продолжались до начала 2001 г. Данный объект находится в 150 метрах западнее ворот Кичик – Капу (Малые ворота) и в 35 метрах южнее крепостной стены Пенджере – Исар (Стена с окном) [5].

Раннесредневековый город-крепость Джуфт – Кале (Парная крепость) более раннее название Кырк – Ор, или Кырк - Ер (Сорок замков) впечатляет

своими размерами. Его общая площадь – 38 гектаров – делится на три части, которые отражают разные периоды его существования: Бурунчак («носик», «мысок» - крымскотатарск.), незастроенная часть городища; Эски-Кале (Старая крепость) и Йаны-Кале (Новая крепость). С трёх сторон плато, на котором расположен город, ограничено высокими отвесными обрывами высотой до 50 метров. Для подъёма доступны восточная сторона мыса и часть его южного склона. Высота над уровнем моря – 540 метров, наивысшая точка – 562,5 м [3; 4, с. 60 – 61].

Существует несколько версий касательно времени появления городища Чуфут-Кале. Историк, археолог Д. Л. Талис в своей статье «Некоторые проблемы истории раннесредневековой Таврики и литература последних лет» отмечает сходство в характере планировки, строительных приемах и формах крепостных сооружений Юго – Западной Таврики эпохи раннего средневековья с византийскими военно – оборонительными комплексами в Северо – Западном Причерноморье, на Южном Дунае, Пелопоннесе, Северной Африке. Также он отмечает и технику кладки из крупных панцирных блоков, аналогичную византийской технике [8, с. 251].

Такие исследователи как А. Л. Бертье – Делагард, М. А. Тиханова, археолог А. Л. Якобсон, В. В. Кропоткин, А. И. Айбабин, А. Г. Герцен, Ю. М. Могаричев относят его возникновение к VI веку н.э. Другая группа исследователей определяет в качестве возраста крепости более позднее время IX – X вв. (А. В. Белый), X – XI вв. (Е. В. Веймарн), XII в. (В. Ф. Гайдукевич) [4, с. 62 – 61].

Размер обнаруженного на территории Чуфут – Кале древнего сооружения поражают своими масштабами. Общая глубина выдолбленного в скальной породе гидротехнического комплекса составляет 45 метров. Сооружение включает в себя непосредственно сам колодец с диаметром устья 1, 8 метра, на глубине от 5 метров до 14, 5 метра происходит сужение диаметра до 1,4 метра, далее до глубины 27 метра диаметр расширяется и варьируется от 2 до 2, 2 метра. На глубине 25 метров открывается широкий тоннель, который под углом в 22 градуса поднимается вверх. Длина тоннеля составляет 93 метра, ширина от 1, 8 до 2, 4 метра, высота варьируется от 1, 7 до 2, 2 метров, выход на поверхность в период действия колодца защищала башня, которая входила в первую линию обороны города (исследователями были обнаружены фрагменты кладки из тесаных камней). В месте пересечения тоннеля с колодцем образовался отрезок, получивший название «Тупикового хода», он имеет длину 7 метров, сечение от 1, 8 до 2 метров и уступами спускается на глубину 2 – х метров. В верхней части этого хода отчётливо прослеживается прежний уровень воды. Нижняя часть сооружения на глубине 27 метров расширилась до 5 метров в диаметре и

представляла собой пологий винтовой спуск шириной более 1-го метра. Лестница заканчивается в зале, размеры которого составляют 6, 5 x 7 x 2, 2 метра. На дне зала вырублены две ванны объёмом 12 и 5 кубических метра [6, с. 116-123].

На стенах просматриваются процарапанные острым предметом древние граффити: черточки, кресты, родовые знаки – тамги, четко вырисовывается контур парусной лодки и вооруженного щитом и луком воина. На одном из участков свода видны хорошо читаемые надписи на латыни и арамейском шрифте, выполненные при помощи копоти от факела либо иного источника света. В центральной части хода со свода свисают маленькие сталактиты, что само по себе указывает на значительный возраст сооружения.

Сходные памятники древних гидротехнических сооружений встречаются и на территории прочих древних городищ Крыма. Так, похожие осадные колодцы найдены на территории пещерного города Эски – Кермен, на отроге Тешкли – Бурун, в крепости Мангуп. Все эти памятники материальной культуры до сих пор мало изучены и вызывают массу догадок и предположений, подчас довольно эксцентричных [4, с. 124 – 125].

Так же, как и Крымский полуостров, центром пересечения культур и цивилизаций, входившим некогда в сферу влияния Византийской империи была древняя Палестина (395 – 614 гг.). Кроме того, что обе эти области являлись частью единой Византийской империи, их также роднят сходные климатические и ландшафтные условия, что выразилось в том числе в ряде одинаковых топонимов. Заселение людьми территории восходит к неолиту. Уже в IV - II тысячелетии до н. э. здесь складывается сеть самостоятельных городов-государств. К таким можно отнести: Хацор, Мегидо, Гезер, Шхем и др. К середине XII века до н.э. учёные относят исход израильских племён из Египта и формирование Древнеизраильского царства, что способствовало строительству и развитию городов. Как правило, они располагались, как и в Крыму, на вершинах гор, что связано в первую очередь с соображениями безопасности. Как следствие, расположение населенных пунктов требовало решения проблемы водоснабжения.

Изучению этой проблемы посвящена значительная часть коллективной монографии «Водопользование: очерки истории» группы российско – израильских учёных, решивший объединить свой опыт и усилия в исследовании истории культуры водопользования древних городов. Результаты этого обширного исследования позволяют рассмотреть оборонительный комплекс Чуфут – Кале, как часть общевизантийской культурной традиции. Приведем

описания нескольких гидротехнических сооружений на территории современного Израиля, изученных израильскими учёными [2].

Одним из самых ранних считается поселение на холме Мегиддо – здесь обнаружено более 20 культурных слоёв. Расположенный на высоте около 60 м. над уровнем моря, в западной части Израильской долины, город снабжался водой от единственного источника, к которому вёл выложенный тёсаным камнем проход по склону холма, и затем вниз к источнику. Во времена царя Ахава (IX в. до н.э.) к источнику был прорублен большой подземный туннель, верхняя часть системы которого поддерживалась подпорными стенками. В скальном грунте была вырублена шахта, внутри которой крутая спиральная лестница вела к пологому проходу со ступенями. Проход, в свою очередь, завершался горизонтальным туннелем, выведшим к источнику. Позже шахта была расширена и углублена до уровня горизонтального туннеля, который, в свою очередь, был удлинён и углублён таким образом, чтобы вода из источника естественно заполняла вертикальный шурф, служивший своего рода накопительным колодцем. Воду из него поднимали в город с помощью системы блоков, верёвок и кожаных бадей [2, с. 32 – 35].

Еще одно поселение, Хацор, расположено на высоте 340 м над уровнем моря. Глубина водной системы, созданной при царе Соломоне, достигает 40 м. Сооружение состоит из трёх частей: входная структура со спуском; вертикальная, почти прямоугольная в плане шахта, уходящая на глубину 19 м; далее туннель 25 м длиной и 11 м глубиной, который заканчивался в подземной камере с водой. Спускающиеся по спирали к резервуару ступени были настолько широки и пологи, что транспортировка воды осуществлялась на вьючных животных [2, с. 36].

Подобным городищем является и знаменитая крепость Массادا, построенная царем Иродом I Великим в 25 г. до н.э. Она расположена на вершине скалы, которая поднимается на 450 м над уровнем моря. Длина плато Массады – около 600 метров, максимальная ширина – 300 метров. Защиту ей обеспечивали отвесные склоны скал. Единственный подход к крепости находился со стороны Мёртвого моря в виде узкой Змеиной тропы. Одной из важнейших задач строителей Массады стало создание надёжных систем наземных и подземных водосборников и водоводов в условиях отсутствия природных родников и малочисленности осадков [2, с. 54 –56].

Для сбора воды в крепости были возведены плотины на двух обрамляющих скалу долинах и вырублены водоводы, которые отводили осадки в 12 больших подземных резервуаров. Они устроены на двух уровнях в нижней части склона и вмещали около 40 тыс. м<sup>3</sup> воды. Из этих цистерн по крутой тропе, проложенной

по северному гребню скалы, вьючные животные поднимали воду на верхнюю площадку крепости к «водяным воротам», у которой был устроен накопительный водосборник пещерного типа. Часть собранной воды направлялась в открытые резервуары, предназначенные для повседневных нужд, другая часть резервных вод шла самотёком в водосборники на нижние ярусы Северного дворца. Также в Массаде имелись резервуары, которые заполнялись во время ливневых дождей за счёт естественного поверхностного стока благодаря грамотной планировке дворцового комплекса.

Собранную воду по оштукатуренному водоводу, идущему от Змеиной тропы, направляли в накопительный колодец на восточной стороне, а также водосборник и плавательный бассейн вместимостью 550 кубических метров на юге. Воды хватало на все нужды: для приготовления пищи, терм, плавательного бассейна, ритуальных омовений, для гарнизона и мастерских, для богатых и бедных. Стены и дно каждого резервуара покрывались несколькими слоями специальной плотной, гладкой, водонепроницаемой белой обмазкой с дезинфицирующими добавками. Предполагается, что существовала специальная служба, которая поддерживала в рабочем состоянии водные системы комплекса. Об этом свидетельствует наличие высеченной в скале лестницы в 64 ступени, достигающей дна южного водосборника [2, с. 56 – 60].

Сравнение гидротехнических сооружений древних городищ на территории Крыма и Израиля позволяют обнаружить параллели как в градостроительных принципах, так и в инженерных сооружениях того времени, что представляется закономерным вследствие принадлежности этих территорий к единому государству – Византийской империи. Эти выводы подтверждаются также на уровне иных исследований – лингвистических, исторических, искусствоведческих и т.д. (Так, например, Н. М. Акчурина – Муфтиева в своей монографии «Декоративно – прикладное искусство крымских татар» обращает внимание на тесное пересечение и взаимовлияние византийских традиций декоративно – прикладного искусства с искусством народов Крыма, в частности крымских татар) [1, с. 44 – 49]. Анализ археологических памятников позволяет предположить, что их создатели являлись представителями единых культурных традиций. Не всегда мирное соприкосновение различных этнических культур на территории Византии не исключало их взаимовлияния, обмена опытом и знаниями в различных областях.



### **Список использованной литературы:**

1. Акчурина – Муфтиева, Н. М. Декоративно – прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX в. / Н. М. Акчурина – Муфтиева. – Симферополь: ОАО СТГ, 2008. – 392 с., ил.
2. Водопользование: очерки истории / О. А. Александровская [и др.]; под ред. Э. А. Лихачёва – М.: Медиа – ПРЕСС, 2012. – 184с.
3. Герцен, А. Г. Крепость драгоценностей. Кырк-ор. Чуфут-кале / А. Г. Герцен, Ю. М. Могаричев – Симферополь: Таврия, 1993. – 128 с., ил.
4. Герцен, А. Г. Пещерные города Крыма: Путеводитель / А. Г. Герцен, О. А. Махнеева-Чернец . – Севастополь: Библикс, 2006. – 192 с., ил.
5. Петрова, Э. Б. Крымские путешествия: Н. Н. Мурзакевич, А. Н. Демидов (К 200 – летнему юбилею Н. В. Гоголя) / Э. Б. Петрова, Т. А. Прохорова – Симферополь: Бизнес–Информ, 2011. – 328с., ил.
6. Полканов, Ю. А. Открытие подземного хода у стен древней крепости Чуфут-Кале (Джуфт-Кале) / Ю. А. Полканов, Ю. И. Шутов // Москва – Крым – 2001. – № 3.
7. Полканов, Ю. А. Подземные гидротехнические городища Чуфут-Кале (Крым) / Ю. А. Полканов, Ю. И. Шутов // Пещеры: Межвузовский сборник научных трудов – Пермь: Пермский Государственный университет. – 2004. – Вып. 29-30. – С. 116 –123.
8. Талис, Д. Л. Некоторые проблемы истории раннесредневековой Таврики и литература последних лет / Д. Л. Талис // Византийский временник. – Т. 19. – С. 240 –259.

**З. И. Столыпинская**  
*студентка I курса специальности «Культурология»  
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского»  
научн. рук. – к. культ., доцент Е. Г. Кокорина  
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КРЫМСКИЕ ПЕЙЗАЖИ В ФИЛЬМАХ, ДЕЙСТВИЕ КОТОРЫХ ПРОИСХОДИТ В ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАНАХ**

Крым обладает богатой натурой и ландшафтным разнообразием, что позволило ему стать в годы СССР одной из популярнейших съемочных площадок страны. В то время здесь было снято множество игровых и документальных фильмов. На Ялтинской киностудии создавался каждый третий фильм, большая часть которых имела успех у советского кинозрителя.

С недавнего времени все чаще ведутся разговоры о большом потенциале полуострова в сфере кинематографа и возрождении кинопроизводства в регионе. Решение о повторной национализации первой киностудии страны было принято правительством Крыма еще в прошлом году и отстояно осенью 2015 г. в суде. Режиссер, председатель Союза кинематографистов и президент ММК Н. Михалков в одной из пресс-конференций заявил о необходимости создания здесь центра молодого кино. О. Прудникова-Юшкова, директор «Ялта-фильм», сообщила, что историческая часть Ялтинской киностудии может быть трансформирована в киношколу для практики студентов ВГИКа. А в Евпатории 9 октября 2015 г. состоялась презентация Ялтинского Международного кинофестиваля «Евразийский мост», который впервые пройдет осенью 2016 г.

На фоне этих событий интересным будет провести обзор того, в роли каких зарубежных стран представала крымская натура.

По словам Н. Михалкова и О. Клейменовой, в Крыму можно снимать все: «Крымские пейзажи киногоеничны, иначе говоря, они представляют неограниченные возможности для трансформирования и съемок любого плана, особенно фильмов героических, приключенческих, фантастических» [8].

Действия фильма «В поисках капитана Гранта» (1985 г., режиссер С. Говорухин) происходят в Патагонии, Австралии и Новой Зеландии, основой для изображения которых послужила в большей степени Болгария, нежели Крым. Тем не менее, красоты Ай-Петри задействованы в кадре нестандартно – здесь снимался эпизод перехода через Анды с настоящим снегом и ветрами.

В кинофильме «Всадник без головы» (1973 г., режиссер В. Вайншток) – вестерне и детективе совместного производства СССР и Кубы – Белая Скала (Ак-

Кая) и ее окрестности выступают в роли пейзажей Техаса. Дело в том, что эта часть Белогорского района чрезвычайно похожа на ландшафт латиноамериканских земель, чем и объясняется выбор режиссера в пользу данной локации.

История выбора места проведения съемок киноленты «Человек-амфибия» (1962 г., режиссеры Г. Казанский и В. Чеботарев) несколько сложнее. Изначально для съемок планировалось отправиться на Саргассово море (Атлантический океан, близ Северной Америки), богатое растительностью и животным миром, но бюджет не потянул поездку. Тогда внимание было обращено на Каспийское море, но вода в нем оказалась мутной. В конечном счете, съемочной площадкой было выбрано Черное море. Его флора и фауна оказались небогатыми, поэтому все прекрасные медузы и кораллы, которые мы видим в фильме, искусственные, а водоросли сделаны либо из поролон, либо выращены вручную. Несмотря на многие сложности, которые возникали в процессе съемок, труды команды, создававшей фильм, не пропали даром – лента стала самым кассовым фильмом 1962 г. в Советском союзе, собрав 65,5 миллиона зрителей, и получила Серебряный парус, заняв второе место после «Звездных войн». Черное море и Крым в киноленте «Человек-амфибия» – это Аргентина, а точнее Буэнос-Айрес.

Экранизация романа Джека Лондона «Сердца трех» (1992 г., режиссер В. Попков) как известно, считается последним фильмом, снятым в Советском Союзе. В разных сценах мы можем видеть дворцы (Массандровский, Воронцовский и Юсуповский в Кореизе), караимские кенасы Чуфут-Кале, Никитскую расселену, Ай-Петри, гору Куш-Кая. Но больше всего, на наш взгляд, примечательна индейская деревенька возле каменного хаоса. Крымские пейзажи здесь – жаркая и далекая Панама.

Одной из лучшей экранизаций произведений А. Кристи является одноименный детективный триллер (1987 г., режиссер С. Говорухин) «Десять негрятят», действия которого по сценарию происходят на туманном Альбионе. В киноленте запечатлен порт Евпатории, где осуществляется погрузка на корабль, отплывающий к «Негритянскому острову», Воронцовский дворец, находящийся в Алушке, и, разумеется, большая Ялта – замок «Ласточкино гнездо» в Гаспре и длинная каменная лестница на горе Кошка в Симеизе. Примечательно, что декорацию особняка поставили рядом с «Ласточкиным гнездом». Она была хрупкой и от сильных порывов ветра часто расходилась. Тем не менее, во время съемок часто воспринималась туристами как настоящее сооружение, даже несмотря на сильно уменьшенный масштаб. Ласточкино

гнездо тоже было задействовано в съемках – с помощью фанеры его фасад переоборудовали и добавили боковую комнату.

Легендарный фильм «Пираты XX века» (1979 г., режиссер Б. Дуров) – первый советский боевик. Изначально названный руководством ЦК ВЛКСМ «идеологически вредной» картиной, он попадает лично в руки к Л. Брежневу, а затем уже, одобренный им лично, появляется на киноэкранах страны и собирает за первый год проката по официальным данным 87,6 миллиона зрителей. Образ пиратского острова, на котором разворачиваются действия, является собирательным. В самом начале главные герои, доплыв до берега, выходят на побережье Карадага, в районе хребта Карагач, там, где сейчас проходит экологическая тропа. Далее они взбираются уже на хребет мыса Капчик (Новый свет). Здесь же находилась пулеметная точка, откуда открывался вид на Голубую бухту, служившей для пиратского корабля укрытием. Сквозной грот, через который плывут главные герои – урочище Большой Атлеш на мысе Тарханкут. Поселение туземцев же находилось под Коктебелем, в Тихой бухте. По сценарию действие происходит в Южно-Китайском море.

Также в Крыму велись съемки зарубежными режиссерами.

«Санта Эсперанса» («Святая Надежда») – фильм, снятый в Крыму чилийским кинематографистом С. Аларкомом и рассказывающий о противостоянии группы политических заключенных и руководства одного из лагерей Чили.

Картина «Приключения королевского стрелка Шарпа» (1993 г., режиссер Т. Клефф) повествует о жизни бравого английского офицера, роль которого сыграл британский актер Ш. Бин. Крым был выбран для съемок, потому как продюсеры решили, что ландшафт крайне напоминает испанские пейзажи XIX в. Съемки проводились в районе Ялты и Алушты. Еще снимали в Португалии и Англии.

В январе 1996 г. в Севастополе и Ялте проходили съемки фильма об агенте ЦРУ – «Полицейская история 4: Первый удар» (1997 г., режиссер С. Тонг), главную роль в котором сыграл всемирно известный спортсмен и актер Джекки Чан. Ему тогда понравилась и местная природа, и архитектура, а о крымской массовке отзывался, как о персонале самого высокого уровня. «Крымская газета» писала: «Джекки Чан тогда рассказывал, что его отговаривали ехать в Крым, якобы у нас разгул мафии, на улицах стреляют. Но английский продюсер, который снимал в Крыму многосерийного «Стрелка Шарпа» развеял его сомнения». Рейтинг этой ленты, согласно информации сайта kinopoisk.ru, составляет 7,2 из 10 [9]. Также в фильме принимала участие актриса Н. Гришева, более всего известная российскому зрителю по фильмам «День выборов»

(2007 г., режиссер О. Фомин), «День радио» (2008 г., режиссер Д. Дьяченко) и «О чем говорят мужчины» (2010 г., режиссер Д. Дьяченко).

Подводя итоги, нужно признать, что кинопроизводство в Крыму за последние десять лет достаточно снизилось, а Ялтинская киностудия пришла в упадок. Тем не менее, фильмы на полуострове не перестают снимать с 1911 г., когда А. Хонджонков проводил съемки легендарного фильма «Оборона Севастополя», который затем был представлен царской семье в Ливадийском дворце. Находясь в Ялте, он обратил внимание на климат Южного побережья. Некогда в похожих условиях на окраине Лос-Анджелеса была выстроена первая американская киностудия – «Голливуд».

Природные климатические условия, количество световых дней – все это позволяет вести съемки на природе почти круглый год. Чрезвычайно богат и разнообразен местный ландшафт, местная природа предоставляет обширный материал для интерпретаций.

Но для возрождения кинопроизводства на полуострове и дальнейшего его развития использование природы и архитектуры региона недостаточно. Крым должен иметь хорошую базу специалистов, а создание такой базы возможно лишь благодаря тем, кто любит кино, разбирается в нем и хочет быть непосредственно причастным к его созданию. Для этого необходимо проведение кинофестивалей, но не только тех, которые бы носили имиджевый характер, регулярные ретроспективы, киноклубы и кинотеатры, в которых бы они могли проводиться. Пока фестивали кино и ретроспективы во всем Крыму – редкие явления, в то время как в крупных городах России – регулярные мероприятия.

### **Список использованных источников и литературы**

1. SHARP: Сделано в Крыму // Комсомольская правда. – 1995. – № 206. – С. 7.
2. Джекки доволен всем кроме погоды // Крымская газета. – 1996. – № 18. – С. 3.
3. Мальцева Т. Снималось в Алуште // Крымская газета. – 1992. – № 66. – С. 6.
4. Мартынович Н. Здесь снимали все // Крымская газета. – 1999. – № 113. – С. 3.
5. Павлотос В. П. Рождены, чтоб сказку сделать... Полвека в кино. – Симферополь: АРИАЛ, 2010. – 312 с.
6. Ростоцкий С. В прокат выходит фильм Станислава Говорухина «Десять негрят» // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. IV. – СПб.: Сеанс, 2002.

7. Шахназаров А. А. Пока все дома. – М.: Додэка, 2000. – 270 с.
8. Юрздицкая Е. Английский стрелок Шарп в окрестностях Ялты // Слава Севастополя. – 1995. – № 237. – С. 2.
9. Испытание королевского стрелка Шарпа (ТВ) [Электронный ресурс] // КиноПоиск: найди свое кино. – URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/196854/> (дата обращения: 15.10.2015).

**В. А. Хлевной**

*студент I курса магистратуры по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*научн. рук. – к.искусствовед., доцент Е. Р. Котляр*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **ОРНАМЕНТЫ КРЫМСКИХ ТАТАР**

Издrevле Крым – альма матер многих культурных эпох – населяло множество народов. Одним из народов – автохтонов Крыма являются крымские татары, потомки тюрков. Особый интерес представляет бытовое искусство крымских татар, в частности орнамент. Искусство крымских татар очень сложное и многогранное. На их искусство оказали влияние традиции различных этнических групп, как народов, живших в Крыму до появления в нем крымских татар, так и традиции, принесенные из недр Азии, образовав тем самым сложное и богатое с культурной и бытовой точки зрения орнаментальное искусство.

Орнамент является очень важной частью культурной и бытовой жизни крымских татар и являет собой яркую и своеобразную страницу художественного творчества народа. Являясь основным средством декоративно-прикладного искусства, он отражает также историю формирования и развития народа, культуру и искусство. Происхождение орнамента точно не известно. Возникновение орнамента уходит своими корнями вглубь веков. Само слово орнамент подразумевает под собой узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов; предназначается для украшения различных предметов, архитектурных сооружений, произведений пластических искусств, у первобытных народов также самого человеческого тела.

Орнамент охватывает не только культурную и духовную жизнь татар, но и полностью проявляется в быту. Орнаментом украшали посуду, оружие, одежду и интерьер. Разновидностей орнамента и схем построения в связи с богатым культурным наследием и развитием орнаментального искусства существует множество.

Орнаменты подразделяют на следующие виды: технический, символический, геометрический, растительный, каллиграфический, фантастический, астральный, пейзажный, животный, предметный.

Характерной чертой крымско-татарского орнамента является его контурное решение. В основе татарского орнамента лежат цветочно-растительные, геометрические и зооморфные мотивы. Одним из основных мест

в декоративно-прикладном искусстве татар занимает цветочно-растительный орнамент. Растительный орнамент татар отличается большой разновидностью цветочных и лиственных мотивов, изяществом их композиционного решения, цветовым богатством. В жизни татар орнамент имеет не только декоративное значение и украшает предметы быта, но и имеет огромное духовное значение в жизни татарского народа. Как известно одна из целей украшения вещей – предание им особой силы. Свойства вещей, в том числе практическое назначение, непосредственно зависит от того, что на них изображено и что они изображают. Орнамент имеет заклинательно-оберегательный, магически-охранительный смысл, тем самым придавая предмету особое значение.

В связи с запретом в исламе на изображение человеческого тела, а также на изображение животных, орнаментальные мотивы становятся иносказательными, передавая через метафору растительной символики целые повествования мастеров декоративно-прикладного искусства. Приведем лишь некоторые значения изображаемых растительных элементов:

- Роза – женщина, жена;
- Тюльпан, кипарис – мужчина, юноша;
- Миндаль – девушка;
- Гвоздика – бабушка, преклонный возраст, мудрость, жизненный опыт;
- Треугольник – земля, основа;
- Чаша, сосуд – дом,местилище информации;
- Виноград – долголетие;
- Астральные знаки (звезды, луна) – окружающий человека мир;
- Лепестки, ягоды, мелкие цветы – «берекет» – с крымтат. языка – «достаток» – результат труда.
- Свеча (свеча знаний) – работа, свет, знания.





В качестве примера приведем роспись керамического блюда известного крымскотатарского художника Рустема Скибина, носителя и продолжателя древних народных орнаментальных традиций.

«Семья это одна из самых важных клеточек общества, здесь рождаются дети, формируются ценности, происходит передача опыта, обучение. Особую радость приносят молодые семьи, которые только начинают цвести и понимать счастье семейной жизни. Центральным символом композиции является тюльпан, этот цветок в искусстве крымских татар символизирует молодого мужчину. Внутри тюльпана изображена роза – знак женщины. Такое совмещение изображений двух, казалось бы, разных цветков, олицетворяет единение парня и девушки, скрепленных узами любви. У основания композиции расположена лодка, символ пути и движения. Этот знак несет в себе пожелание преодоления препятствий на жизненном пути и сохранение семейных ценностей на протяжении всей жизни. Плоды-цветы, произрастающие из центрального знака, изображены спелыми, раскрытыми, щедро раздающие свое содержимое во благо процветания и благополучия».

Таким образом, искусство орнамента, возникшее в глубине веков и дошедшее до наших дней, проникает через весь быт крымских татар и отражается на всех народах, живущих в Крыму. Дальнейшее изучение самобытности орнаментального искусства крымских татар позволит все больше и шире использовать его в творчестве художников и мастеров прикладного искусства, обогащая тем самым как искусство крымских татар, так и искусство всего Крыма.

### **Список литературы:**

1. Гинзбург М.Я. Татарское искусство В Крыму. Декоративное искусство // Среди коллекционе- ров. – 1921. – С.8–12.
2. Заатов И.А. Крымскотатарское изобразительное и декоративно – прикладное искусство 20 ст. – Симферополь, 2002.
3. Чепурина П.Я. Орнаментальное шитье Крыма. – Л., 1938.
4. Чурлу М. Декоративно-прикладное искусство и аппликация в детском саду. Альбом.
5. Индия. Мастерство ткачей. – М., Внешторгиздат. 1987. – С. 9.
6. T. Wierzejski. M.Kalamajska-Saeed. Koberce wschodnie / Arkady. – Warszawa. 1970. – S. 42,50,99.
7. Гулиев Г.А. Азербайджанские вышивки // СЭ., 1959. – С. 114.
8. Спасская Э.Ю. Узоры женских крестьянских рубашек Центральной Украины. Рукопись. 1939.
9. Фокина Л.В. Орнамент. – Ростов-на-дону, 2002.
10. Чепурина П.Я. Орнаментальное шитье Крыма. – М.-Л., 1938. – 29 с.
11. Бабушкина Н.В. Золотое шитье. – Г.: Олма-пресс, 2003.
12. Бердников А.Ф., Сердюк Э.А. Современное искусство арабского народа Палестины. – М.: Изд- во «Искусство», 1982.

**К. Г. Чижевик**

*студентка I курса магистратуры по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ*

*научн. рук. – к.искусствовед., доцент Е. Р. Котляр*

*(г. Симферополь, Крым, РФ)*

## **КРЕПОСТЬ ЕНИ-КАЛЕ – ПАМЯТНИК КРЫМСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

В древние времена Крым был полиэтнической территорией. На протяжении длительного времени на полуострове формировалось богатое, интересное и имеющее мировое значение историческое и культурное наследие. Из-за исторических событий, происходящих на полуострове, стали появляться представители разных народов, которые внесли определённый вклад в культурное наследие Крыма.

Памятники этнографии очень разнообразны. Среди них можно выделить поселения, жилища и разные постройки, одежду и украшения, народное художественное творчество, предметы, используемые при совершении обрядов и обычаев.

Одним из таких памятников, является крепость в Крыму – Ени-Кале, что в переводе с турецкого языка означает «новая крепость». Это замечательное древнее сооружение – памятник турецкого владычества, возведённое в 1703 году. Крепость располагается на берегу Керченского пролива в самом узком месте. Ени-Кале выполняло защитную и оборонительную функцию, закрывала выход в Черное море казачьим судам запорожцев и кораблям российского флота, поэтому место для строительства крепости выбрано именно такое, весьма удобное для позиции турков и совершенно наоборот для проходящих мимо судов: из-за невозможности сделать маневр судно как бы «подставлялось» под огонь береговых батарей. Позицию надежно прикрывали мели и турецкие суда на проходимых участках.

Крепость Ени-Кале имеет форму неправильного пятиугольника, достаточно проста в устройстве, что создает ложное впечатление легкодоступности, занимала территорию площадью около 2,5 га. Она, следуя крутому рельефу, расположена на нескольких уровнях. По всему периметру крепость охватывали мощные, оборонительные, зубчатые стены. По углам возвышались пять полубастионов, способных выдержать длительную осаду и мощный артиллерийский огонь. Дополнительным ярусом обороны служил ров,

окружавший крепость с трех сторон, крепость занимала территорию площадью около двух с половиной гектаров. Внутри крепости было три яруса обороны, два пороховых склада, арсенал, жилые дома офицеров и казармы, водяной резервуар, баня, мечеть, множество подземных ходов, которые сейчас засыпаны.. Всего в крепость вели три дороги: одна – из Керчи вдоль моря, вторая – с северо-востока, от причалов Еникальского залива и переправы с Тамани, третья – со стороны Джанкоя. Еще один вход вел со стороны моря. Ворота усилены были башнями и площадками для войск. Единственным недостатком, существенно ослаблявшим обороноспособность Ени-Кале, было отсутствие естественных источников воды. В крепости содержался только один колодец, который не мог обеспечить потребности гарнизона и ее жителей.

Гарнизон Ени-Кале мог составлять до 2 тысяч человек, но обычно в крепости находилось порядка 1000 воинов. В основном это были турки, но частью служили и татарские добровольцы, вербовавшиеся из ближайших сел. Жалованье солдаты получали из султанской казны, жили в казармах внутри крепости, к их услугам содержались мечеть и баня. Гарнизонным начальником состоял паша в высоком чине визиря, он также жил в самой крепости, его покои располагались над «джанкойскими» воротами.

Турецкая крепость не раз участвовала в боях, так же со временем стала оживлённым торговым центром. Во время русской-турецкой войны турки потерпели поражение и Керчь вместе с Ени-Кале достались российским войскам практически безлюдными и вскоре началось заселение новых земель православными греками. Помимо греков в Ени-Кале прибывали и переселенцы из Слободской Украины.

Возле стен крепости стали устраиваться ярмарки, на которые стекались купцы из Крыма, России, Кавказа. В 1783 году Екатерина II подписала «Указ о вхождении Крымского ханства в состав Российской империи». Керчь и Еникале оказались в глубине России. Тогда же на мысе Ак-Бурун, замыкающем с юга керченский залив, начинается строительство Александровского и Павловского редутов, усиленных небольшой Павловской крепостью. Еникальская артиллерия отходит на второй план. После образования Таврической области, поселение под названием Керчь-Еникале получает статус города. Вскоре городской центр окончательно перемещается в Керчь, а Еникале приходит в упадок. В 1825 г. крепость Еникале была упразднена, и на её территории разместился военный госпиталь, а город постепенно превратился в небольшой поселок.

В 1855 году Крепость Еникале последний раз приняла участие в войнах – ее батарея вела непродолжительный бой с англо-французским десантом в Керчи. Но силы были не равны и русским пришлось отступить.

После Крымской войны Еникале окончательно превращается в дачный пригород Керчи. В 1880-х годах госпиталь закрыли и крепость была окончательно заброшена.

Крепость Ени-Кале очень интересна и волшебна своей архитектурой этот памятник крепостного строительства, где слились воедино полет французской мысли и традиции итальянского Возрождения.

Широко распространено мнение о строительстве крепости французскими инженерами, при этом в тени остаётся имя итальянца Голоппо, принявшего ислам.

И всё же элемент архитектуры Италии присутствует в облике крепости, открывшей новую эпоху турецкого владычества на Чёрном море.

И сейчас, поднимаясь на верхнюю террасу Ени-Кале, можно обрести замечательную панораму с Еникальским маяком, Кавказским берегом и утопающим Азовским и Чёрным морями. Здесь настолько спокойно и в то же время колоссальная энергетика. Чарующие пейзажи и морские просторы, проходящие часто корабли и паромы через Керченский пролив, добавляют движения и жизни этому прекрасному месту. Так же изумляют высокие стены крепости своей огромностью камней. Жаль что всё со временем разрушается. Непосредственно по территории крепости проложена однопутная железная дорога, связывающая Керчь с Керченской паромной переправой. Вибрация, возникающая при движении поездов, создаёт угрозу и стены крепости постепенно разрушаются. Ени-Кале заброшенное место, не ведутся реставрационные работы, но множество людей ежедневно посещают крепость и чувствуют дух и энергетику того времени.

### **Список литературы:**

1. Килессо С.К. Архитектура Крыма. – Киев: Будивельник, 1983. – 96с.
2. Крикун Е.В. Архитектурные памятники Крыма. – Симферопль: Таврия, 1997. – 140с.
3. Леонтьев К.Н. Письма к матери из Крыма (1854-1857 гг.). – М.: Public Domain, 1857. – 36с.

**Д. Э. Шеховцова**

*студентка II курса магистратуры направления подготовки  
«Режиссура театрализованных представлений и праздников»*

*ГБОУ ВО РК «КУКИИТ»*

*научн. рук. – к.культурологии, доцент кафедры театрального искусства*

*О. А. Кочнова*

## **ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ РИТУАЛА (НА ПРИМЕРЕ ЯПОНСКОГО РИТУАЛЬНОГО ТЕАТРА НО)**

Повышенный интерес к истокам театра, к его древней, ритуальной обрядности связан с тем, что представители каждой культуры на протяжении многовековой истории создавали свои обычаи, обряды, ритуалы, всегда стремились торжественно отметить наиболее важные события своей жизни.

Ощущение неустойчивости всех жизненных ситуаций и хаоса, как специфическое социальное явление первой половины XX века, находило истоки в древних мифологических сюжетах, которые и становились темой нового синтетического театра. Драматурги обращаются к мифологическим сюжетам, в которых они увидели современный смысл и обобщенные надвременные законы бытия. Переосмысливаются древние мифы, и на их основе возникают новые пьесы: «Антигона», «Эдип-Царь», «Орфей» Ж. Кокто; «Амфитрион 38», «Троянской войны не будет», «Электра» Ж. Жироду; «Эвридика», «Медея», «Антигона» Ж. Ануя; «Фамира-кифаред» И. Анненского; «Ариадна», «Федра» М. Цветаевой и другие. Эти античные сюжеты давали возможность подняться над повседневностью и осмыслить происходящее. Драматурги получили возможность отстраненно взглянуть на современность, создать произведения, с необычайной силой выражавшие тревоги и ожидания современного мира.

Среди древних ритуальных театров, к которым неоднократно обращались и продолжают обращаться режиссеры – японский театр Но.

Возникший в конце XIX века режиссерский театр, выдвигал идеи радикального преобразования сценического искусства. В свете научных открытий в области психологии, этнологии, антропологии, а также новых теорий мифа, в театре также возник повышенный интерес к мифу, как к языку, структуре и форме образного решения спектакля. Этот интерес затронул театр в целом: режиссуру, сценографию, актерскую технику, роль и место зрителя в спектакле.

Использование ритуала в качестве игровой формы переросло из экспериментального увлечения в одно из главных режиссерских направлений XX века. Принципиально важные мысли, касающиеся влияния ритуала не на

литературную основу представления, а именно на действенную, игровую были изложены в манифестах и воплощены в постановках театральными практиками. Этим вопросом занимались как русские реформаторы сцены (Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров), так и западные (Г. Крэг, Б. Брехт, А. Арто, П. Клодель, Е. Гротовский, П. Брук). Большинство из них использовали ритуальные игровые модели разных культур при создании собственных образных систем. Процессы, происходящие в современном театре, также демонстрируют большой интерес и практиков, и теоретиков к японской сценической культуре, в том числе и к театру Но.

Первым крупным исследователем театра Но можно считать Эрнеста Франциско Феноллозу (1853–1908). Он приехал в Японию в 1878 г. преподавать политическую экономию и философию в Токийском государственном университете. В 1890 г. Феноллоза был отозван в Америку заведовать отделом Востока в Бостонском музее изящных искусств, но после этого еще дважды приезжал в Японию, чувствуя свою нерасторжимую связь с этой страной. Все годы жизни в Японии он раз в месяц непременно посещал спектакли Но на сцене, принадлежавшей великому актеру того времени Умэвака Минору. По воспоминаниям Умэвака Минору, более внимательного и заинтересованного зрителя в зале не было. Феноллоза всегда сидел в первом ряду, напротив авансцены. Он был не только прилежным зрителем. Он сумел снискать расположение Умэвака Минору и брал у него уроки, желая практически овладеть искусством актера театра Но. Изучение истории и художественной специфики театра Но заняло значительное место в его научной работе.

Театр Но зародился в XIV веке и быстро стал «модным» среди самураев и высшей аристократии сёгуната Токугава. То есть, театр Но изначально был ориентирован на высшее сословие и недоступен для широких масс населения. В наши дни, конечно же, представление театра Но может посетить любой желающий, но, тем не менее, необходимо ощущение избранности и понимания происходящего на сцене, где малейшие нюансы наполнены глубоким и непонятным случайному зрителю смыслом.

На протяжении веков театр развился в мощную национальную традицию и наполнился эстетической полнотой музейной миниатюры. Простое, но несущее глубокий смысл, убранство сцены подчёркивает глубину чувств масок, обрамлённых во времена красочные, временами простые кимоно. И маски и кимоно передаются из поколения в поколение внутри каждой школы, и не редки маски с трёхсотлетней историей. Хотя маски могут быть очень впечатляющими, как «Ханья», маска мстящего демона, большинство имеет спокойное, можно

даже сказать отрешённое выражение, призванное вызывать полный спектр зрительских эмоций.

Под аккомпанемент хора, барабанов и флейт основное действующее лицо или Ситэ повествует истории из жизни смертных и духов, богов и демонов, сражений выигранных и проигранных, убийцах и буддийских монахах архаичной Японии. Архаичный язык, на котором ведётся повествование, углубляет «великую загадку» масок.

Представление длится обычно от трех с половиной до пяти часов и состоит из нескольких пьес, прерываемых небольшими миниатюрами из жизни простых людей – Кёгэн, и рафинированными танцами пьес Но – Симаи, призванными подчёркивать возвышенность главного действия.

Одна из наиболее ярких аналогий театральной эстетике театра Но наблюдается в символизме В. Э. Мейерхольда. В своих работах В.Э. Мейерхольд обращается к человеческому телу как к основному выразительному средству. В его ранних работах, подобно театру «Но» актер исполнитель сложной танцевальной структуры. «Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической среде. Танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства...».

Мы так же можем найти примеры в творческой деятельности В.Э. Мейерхольда, где было свойственно аналогичное отношение к применению предметов (веер, ветер и кувшин с водой). Подобное отношение к предметам так же можно встретить в символистической эстетике А. Я. Таирова и Е. Б. Вахтангова. Даже сегодня актер и стул – это уже театр. Рассматривая творчество К. С. Станиславского, мы видим в его позиции понимание энергетического насыщения сценического пространства в понятие об атмосфере. Процесс очищения и настрой на магическую пустоту, перед обретением образа в восточном театре перекликается не только с понятиями его этических аспектах творчества К. С. Станиславского («чистые актерские души»), но так же и Г. Крэга («сверхмарионетки»), Е. Грозовского (оголенный актер – исповедник) и многих других.

Следовательно, семена, посеянные ритуальным театром Но, получили свои достойные всходы и плоды в режиссерском театре XX века и имеют право на дальнейшую театральную культивацию.



**Э. А. Эннанов**

*студент I курса магистратуры по специальности  
«Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»*

*ГБОУ ВО РК «КИПУ»*

*научн. рук. – к.культ., доцент Н. А. Золотухина*

## **КРЫМСКОТАТАРСКАЯ ДУША В РАБОТАХ ЭНВЕРА ИЗЕТОВА**

Энвер Изетов – это большое имя в истории крымскотатарского изобразительного искусства. Его творчество можно смело разделить на две части, как и многих наших художников: в местах Депортации, где он родился и вырос, и уже по возвращении в Крым. В Узбекистане ему удалось достичь определенных высот, в свои молодые годы он попробовал себя не только в графике, но и мультипликации, и там добился больших успехов. Но свои навыки ему не удалось развить и продолжить в Крыму, поскольку, к сожалению, крымская действительность немного другая. Но здесь он нашел себя в другой ипостаси, работал в книжной графике, из-под его пера вышли замечательные работы, он оформил замечательные книги.

Энвер Изетов родился 17 января 1955 года в г. Фергане Узбекской ССР. В 1980 году окончил художественное отделение Ферганского училища искусств. Член СХ СССР, Союза художников Узбекистана, НСХ Украины, Союза художников России. С 1980 г. участник республиканских, всесоюзных, международных и зарубежных выставок. С 1992-2001 гг. – председатель Ассоциации крымскотатарских художников. Художник-постановщик трех мультфильмов киностудии «Узбекфильм», создал иллюстрации и оформил около 40 книг. С 1992 года по настоящее время сотрудничает с книжными издательствами и редакциями газет в Крыму, занимается общественной деятельностью.

Энвер Изетов родился 17 января 1955 года в Фергане. С детского возраста показал энтузиазм к рисованию. В школьные годы занимался в изостудиях городка Ферганы. 1-ые азы изобразительного творчества проходил у живописцев Т. К. Хасанова, Ю. Н. Каёкина. К окончанию учёбы в общеобразовательной школе совсем обусловился в выборе профессии художника. В период с 1973 по 1975 годы, являясь военнослужащим Русской армии, учился на факультете изобразительного искусства Столичного заочного народного института искусств, по классу преподавателя Дурасова Александра Петровича. В 1976 году поступил, а в 1980 году окончил художественное отделение Ферганского училища искусств по специальности «художник-оформитель». Преподаватели

Алибеков, Сергей Арифович, Абоимов Юрий Александрович, Крылов, Василий Петрович. Член Союза живописцев СССР с 1990 года. С 1991–1995 г.г. являлся членом Альянс живописцев Узбекистана, с 1995 г. по август 2014 г. являлся членом Государственного Союза живописцев Украины, а с сентября 2014 года член Союза живописцев РФ. С 1986 года начало сотрудничества с издательствами Узбекистана, с 1987 по 1990 год сотрудничество с киностудией «Узбекфильм». С 1992 года переезд в Крым и сотрудничает с книжными издательствами Крыма. С 1992 – 2001 г.г. председатель Ассоциации крымскотатарских живописцев. Творческая направленность в области книжная иллюстрация, живопись, графический дизайн, мультипликация. С 1980 года участник Республиканских, Всесоюзных, интернациональных, забугорных выставок, биеннале графики. В 2009 году за долголетний творческий труд и высочайший профессионализм, за сделанные произведений изобразительного искусства, книжного дизайна и кинофильмов, Правительством Автономной Республики Крым присвоено почётное звание – Заслуженный деятель искусств Автономной Республики Крым. С 1992 года повсеменно проживает в городке Симферополь, Республика Крым, Наша родина .

С 1980 года неизменный участник Республиканских, всесоюзных, интернациональных, зарубежных художественных выставок. Значимым шагом в творческой биографии стало роль в 1984 году на - XI Биеннале прикладной графики, Интернациональная выставка иллюстрации и книжной графики. Биеннале Брно, Моравская галерея. Чехословакия. Произведения Э.Изетова экспонировались в выставочных залах и музеях: Ферганы, Ташкента, Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Брно, Брюсселя, Дуйсбурга, Кёльна, Нью-Йорка, Симферополя, Ялты, Феодосии, Ливадии. Главные произведения: цикл «Метаморфозы»(1981); иллюстрации к поэзии Рильке Райнер Мария, Пазолини Пьер Паоло, Тед Хьюз, (1983), Марио Луци(1985); серия «Сны в древнем кишлаке» (1985); триптих «Ступени» (1993); Деньки метампсихозы(1996); Музыканты на курбан байраме.(1997); Окраина.(2000); Сны в Гурзуфе.(2006); Разработаны ряд логотипов и эмблем для организаций и мероприятий, оформлены ряд книжек в издательствах Крыма, в том числе избранные произведения Бекира Чобан-Заде, Амди Гирайбай. С 1987 по 1990 годы работая художником-постановщиком на мультипликационном объединении студии «Узбекфильм», были сделаны в техники перекладка киноленты «Чужак» (1987) по рассказу известного грузинского писателя Отиа Иоселиани «Чужак в козьем стаде», «Концерт» (1990), в технике кукольного кинофильма «Тахир и Зухра» (1989). Произведения изобразительного искусства представлены в собраниях музеев: Муниципального Музея искусств Узбекистана. Ташкент; Ферганского

областного краеведческого музея; Дирекция панорам и художественных выставок Министерства культуры Узбекистана. Ташкент; Республиканского Крымскотатарского музея искусств. Симферополь; Симферопольского художественного музея. Также произведения находятся в личных коллекциях: Рф, Узбекистана, Украины, Германии, Турции, США, Швейцарии.

#### Фильмография

1987 – «Чужак», анимированный кинофильм, к/с «Узбекфильм». Художник-постановщик. 1989 – «Тахир и Зухра», анимированный кинофильм, к/с «Узбекфильм». Художник-постановщик 1990 – «Концерт», анимированный кинофильм, к/с «Узбекфильм». Художник-постановщик.

#### **Список литературы:**

- 1) Крымские художники книги. Каталог. Симферополь. 2014
- 2) Сюрреалистические мотивы в творчестве художников Крыма. Альбом. Симферополь. 2013
- 3) Энциклопедия современной Украины. 11-ый том. Киев. 2011
- 4) Художники Крыма. Альбом- справочник. Симферополь. 2010
- 5) Крымскотатарские художники. Творческо-биографический альбом-справочник. Симферополь. 2008