

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

ТАВРИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ



XL

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

Сборник материалов конференции

**Симферополь-Алушта
20-21 апреля 2016**

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 XL Международных научных чтений (20-21 апреля 2016, г. Симферополь-Алушта) / Крымский федеральный университет, 2016. – 141 с.

Сборник содержит материалы XL 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

<i>АИДИНОВА Э. Д.</i> Севастопольский период в жизни и творчестве в. М. Шукшина.....	4
<i>БЕЗЗУБЧАК В. В.</i> Джон Ноймайер и его интерпретация пьесы А. П. Чехова «Чайка»12	
<i>БЕЛЯВЦЕВА О. О.</i> Творческая идентичность художника Никифора Крыницкого	17
<i>ВОЛЫНЕЦ Д. О.</i> Культурные смыслы рекламы.....	22
<i>ГАБРИЕЛЯН Т. О.</i> Дизайн-концепция веб-портала «Успешный Крым».....	28
<i>ГУРЕЦКАЯ Ю. В.</i> Крымский краеведческий текст как тип дискурса.....	30
<i>КОСИНСКАЯ Е. А.</i> Педагогический потенциал культурной среды Крыма.....	36
<i>КОТЛЯР Е. Р.</i> Амулеты в караимском, крымчакском и крымскотатарском декоративно – прикладном искусстве конца XVIII – XIX в.	39
<i>КУГУШЕВА А. Ю.</i> Коннотация Киммерии в изобразительном искусстве и литературе путешественников первой половины XIX в.	43
<i>КУДРЯШОВА И. С.</i> Пантомима – как вид театрального искусства	53
<i>ЛЫКОВА Н. Н.</i> Ценностно-эстетическое восприятие образа св. Георгия во фресковой росписи средневековой Таврики	61
<i>МАРЕЦКАЯ Н. А.</i> Понятие внешнеполитического имиджа государства в системе международных отношений	69
<i>НАГОВСКАЯ Е.-Е. В.</i> Смысловое значение цвета в сценографии	73
<i>НЕВИННАЯ А. И.</i> Стилистические особенности творчества Романа Тыртова.....	79
<i>НЫРКОВ М. Ю.</i> Осетины в Крыму	83
<i>НЫРКОВ М. Ю.</i> Свастика как символ неоязычества в современной России: от атрибута культуры до элемента политической технологии.....	93
<i>ПОКОТИЛО Е. С.</i> Традиционная и современная культура украинцев	118
<i>САХНО Т. С.</i> Культурная память: русский дух в «жизнетворчестве» И. С. Шмелёва	125
<i>ТЕЧИЕВ И. И.</i> Чеченцы в Крыму.....	128
<i>ТИТОВ М. В.</i> Семиотическая характеристика уголовной субкультуры (на примере татуирования и жаргонной лексики)	136
<i>ХАЙРЕДИНОВА З. З.</i> Особенности интеграции мусульманского духовенства Крыма в правовое поле Российской империи (1783 – первая половина XIX века).....	139

*студентка II курса факультета славянской филологии и журналистики
Таврической академии «КФУ им. В. И. Вернадского»
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК 81'373.7 : 82-3 Шукшин

СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ПЕРИОД В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ШУКШИНА

Аннотация

В статье представлен параллельный анализ текстов первых двух рассказов В. Шукшина и мемуарно-дневниковых записей, связанных с севастопольским периодом жизни писателя. Выявлены особенности функционирования фразем в речи.

Ключевые слова: фразема, В.М. Шукшин, первые рассказы Шукшина, «Двое на телеге», «И разыгрались же кони в поле».

«Sevastopol period in the life and creativity of V. M. Shukshin»

Annotation

The article presents a parallel analysis of the texts of the first two stories by V. Shukshin and the memoirs and diaries associated with the Sevastopol period of the writer's life. There were revealed features of functioning of phrasal units in speech.

Key words: idiom, V.M Shukshin, the first stories Shukshin, "Two in a cart," "And act out the horses in the field."

Актуальность данной статьи, посвященной исследованию севастопольского периода в жизни и творчестве В. М. Шукшина, определяется недостаточной разработанностью вопросов, связанных с началом творческой деятельности молодого писателя, в частности, с вопросом появления его первых двух рассказов: «Двое на телеге», «И разыгрались же кони в поле». Особое внимание уделяется психологизму в раннем творчестве писателя, который является отражением внутренних противоречий в душе героя на чужбине, также объясняется стремлением передать жизнь человеческой души в её диалектике. Актуальность обусловлена и тем, что мы – жители Крыма – должны знать истоки творческой деятельности В. М. Шукшина, берущей начало на черноморском флоте в Севастополе, где закалялся его характер, мужала воля, формировались взгляды и убеждения.

Цель работы: проанализировать особенности психологизма и роль фразем в его реализации в рассказах В. М. Шукшина севастопольского периода, а также представить их место в творчестве писателя. Под фраземами понимаются устойчивые выражения с самостоятельным значением, близким к идиоматическому.

Новизна исследования заключается в параллельном анализе текстов названных рассказов, дневниковых записей писателя и воспоминаний сослуживцев

Жизнь и творчество известного советского писателя, режиссёра и киноактёра В. М. Шукшина тесно связаны с Севастополем, в котором талантливый юноша в 1950-1952 годах проходил службу. Его часть находилась в районе хутора Лукомский и имела особый режим секретности. Именно там началась творческая деятельность молодого писателя. Уникальные документы, фото, дневниковые записи почти полувековой давности хранятся в Государственном архиве города Севастополя.

Как отмечает Д. В. Марьин, «В. М. Шукшин присутствовал в литературе с 1958 по 1974 гг. – полтора десятилетия» [16]. За это время В.М. Шукшин успел стать писателем, режиссером и сценаристом, талантливым актером. Начал он с лирической зарисовки «Двое на телеге», которая интересна нам тем, что в ней отобразились взгляды и мировоззрение начинающего писателя.

Вследствие всех волнений, обусловленных разлукой с родными и адаптацией на новом месте, и без того робкий и стеснительный, В. М. Шукшин со всей полнотой ощущает свою привязанность к дому, которая нашла отражение в дневниковых записях писателя: *Я долго стыдился, что я из деревни и что деревня моя **черт знает где** - далеко. Любил её молчком... Служил действительную, **как на грех**, во флоте, где в то время, не знаю, как теперь, витал душок некоторого пижонства: ребятки в основном из городов, из больших городов, я и помалкивал со своей деревней...* [7]. Обратим внимание, как органично входят фраземы в речь писателя.

Все сослуживцы отмечали молчаливость, некоторую замкнутость, неторопливость Шукшина, при этом подчеркивали его трудолюбие. Не все в части знали, что В. Шукшин пишет рассказы. Но были и такие, кому он мог доверить свои сокровенные мысли. *«Доверившись мне, – вспоминал В. Жупын, товарищ В. М. Шукшина, – Вася читал мне короткие, маленькие рассказы, штрихи и наброски из сельской жизни. Уходя на стадион, мы усаживались на траву, и он говорил: «Послушай»... Однако, такие моменты доверительного чтения были исключительно редкими»* [8]. Подобные уникальные воспоминания о В. Шукшине представлены и в письмах матери, как жемчужины, собранные в одно ожерелье.

Н. Ф. Шмаков, командир части, в которой служил талантливый юноша, отмечает, что к Василию Шукшину относились с уважением, которое проявлялось в ласковых прозвищах «Писатель» и «Макарыч».

И земляки с Алтая, и сослуживцы по Черноморскому флоту вспоминают, что любимой поговоркой Василия Шукшина была строчка из стихотворения Н. А. Некрасова «Школьник»: *«Знай работай, да не трусь»*, зафиксированная сейчас уже в *Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений*. А эпитафией к рабочим записям В. Шукшина, отмечает в книге «Василий Шукшин» В. Коробов, была запись *«Угнетай себя до гения»*.

Внутренние переживания В. Шукшина были связаны и с физическим состоянием: обострившейся язвой желудка, вследствие которой он был комиссован. В рабочих записях писателя имеются пометки об этом состоянии: *Ничего, болезнь не так уж и страшит: какое-то время можно будет еще идти на карачках; Черт возьми! – в родной стране, как на чужбине* [7, с.157 вт. цитирование]. Мы можем заметить, что ФЕ органично включаются в севастопольские записи, что придает им большую эмоциональность и экспрессивность.

Что касается первого рассказа, написанного Василием Макаровичем в Севастополе во время службы, то автор произведения говорит так: *Сама потребность взяться за перо лежит, думаю, в душе расстрепанной....* Именно об этой мечущейся душе повествуется в первом рассказе Василия Шукшина «Двое на телеге», появившемся в журнале «Смена» в августе 1958 года, который представляет собой – «несколько страниц душевной боли» [18].

Бывшие сослуживцы-матросы хорошо помнят, как В.М. Шукшин в 1950-1951 годах читал им свои первые рассказы «Двое на телеге» и «И разыгрались же кони в поле». В статье представлен в самом кратком виде анализ этих рассказов В. Шукшина, которые будут нам всегда дороги тем, что они – *первые*.

Рассказ «Двое на телеге» открывается медленным, обстоятельным пейзажем: *Дождь, дождь, дождь... Мелкий, назойливый, с легким шумом сеял день и ночь.* «Это не случайный дождь, – отмечает известный критик Лев Аннинский. Дожди для прозы середины пятидесятых годов (и именно для психологического рассказа) – нечто вроде символа. Долгий нудный дождичек явился знаком интереса к повседневным будням и к психологическим *«тонкостям души»* [15]. В данном рассказе функция дождя заключается в параллельном сосуществовании душевного состояния героев и повествовательного сюжета.

Старик-кучер и девушка-фельдшер едут на телеге за лекарствами в дальнюю деревню. Для языка этого рассказа, как и для последующего литературного творчества писателя, характерно использование фразем, которые органично входят в текст.

Эх, если бы не записка председателя колхоза, – сетует Семен Захарович, – то ни за что бы не поехал в эту тьмутаракань, в эту забытую Богом Березовку...

Герои двинулись в путь. «*Старик возница часто вытирал рукавом фуфайки волосатое лицо и сердито ворчал: – Погодка, **черт тебя надавал...***» [15]. Семантика фразеологизма представлена следующим образом:

1. «Бить, наказывать кого-л. Ругаться, браниться», отмечает Т.Г. Никитина [11]. 2. Всыпать чертей кому. Прост. То же, что давать/ дать чертей пишут В. М. Мокиенко и Т. Г. Никитина в «Большом словаре русских поговорок» [5].

Во фразеологических словарях стилистическая окраска отмечена как просторечная. Толкование фразеологизма реализуется подбором глаголов «*бить, наказывать, ругаться, браниться*». Фразеологизм по грамматической характеристике – глагольного типа. Экспрессивная окраска ярко выражена. В словаре В. М. Мокиенко и Т. Г. Никитиной указана еще одна формулировка идиомы «*всыпать чертей*» [5], которая применима к одушевленным существительным, на что указывает помета «кому».

Фразеологизм звучит из уст возницы и находит интересную интерпретацию в данном рассказе, а именно: «*погодка, **черт тебя надавал***», то есть погода, ниспосланная чертом, а первоначально фразеологизм звучит как «*надавать чертей*», что означает «ругать кого-либо». Таким образом, в данном контексте посредством языковой игры происходит переосмысление фраземы, даже полная замена лексического значения, в связи с тем, что В. М. Шукшин вставляет местоимение «тебя».

*Казалось, этому пути, дождю и ворчанию старика **не будет конца**. Но вдруг Захарыч беспокойно заерзал и, полубернувшись к спутнице, весело прокричал...* [15]. Для того чтобы выяснить толкование семантики фразеологизма *не будет конца*, обратимся к фразеологическим словарям:

А. В Жуков в «Современном фразеологическом словаре русского языка» отмечает: «Не будет конца» - вечно... [4].

В «Большом толково-фразеологическом словаре М.И. Михельсона» ФЕ включается состав библейского выражения «его же царствию не будет конца [с пометой] (иноск.) – всегда так будет» [10, с. 234], а другой словарной дефиниции «о безграничном, бесконечном...» [10, с 234].

В «Словаре В. И. Даля» ФЕ входит в состав пословицы «Где не было начала, не будет и конца» [3], можно предположить, что в данном рассказе использована усеченная пословица, то есть поговорка.

Контекст, в который введена фразема, демонстрирует отчаяние и усталость, от нескончаемого пути, от дождя, от ворчания старика. Фразеологизм еще больше гиперболизирует происходящее, накаляя обстановку.

Подробности быта в данном рассказе проливают дополнительный свет на психологические портреты героев, намагничивают силовое поле шукшинских произведений.

В логу, среди стройных березок, показалась одинокая старая избушка. Над избушкой струился синий дымок, растягиваясь по березняку слоистым голубым туманом. В маленьком окошке светился огонек. Все это очень походило на сказку... [15] – данный фрагмент представляет типичный русский пейзаж. В нем отображено восприятие молодой девушки, очарованной мимолетностью ускользающего бытия. Пейзаж омыт безмерной легкостью, которой так не хватало В.М. Шукшину на новом месте в Севастополе.

Посмотрим, каковы убранство избушки и атмосфера, царящая в ней: *...пахло медом... В камельке весело гудело и потрескивало. На полу затейливо трепетали пятна света.* В данной лирической зарисовке прорисовывается образ идеальной обители, которая возможна, по В. М. Шукшину, только в деревне, ибо именно самобытность и колорит деревенской жизни оставили неизгладимый след в творчестве писателя.

Проследим, как Семен Захарович, «устроившись у камелька», сетует на судьбу:

Ну и благодать же у тебя, Семен. Прямо рай. И чего я пасечником не сделался – ума не приложу [15].

Словарные дефиниции дают следующую трактовку ФЕ: «совсем не могу понять что-либо, догадаться о чём-либо» [14], отмечает Фёдоров А. И. во «Фразеологическом словаре русского литературного языка». «Не могу, не в состоянии понять что-либо, сообразить, догадаться о чем-либо» [1], такое толкование дает Учебный фразеологический словарь под ред. Е. А. Быстровой, А. П. Окуновой, Н. М. Шанского.

В лексическое значение фраземы «*ума не приложу*» вкраплена синекдоха – ум как неотъемлемая часть целого замещает самого человека. Данный фразеологизм подчеркивает искренне удивление Захарыча, однако оно мимолетно, стоит лишь закончиться дождю, а погоде проясниться, как и главный герой осознает, что жизнь его ничуть не хуже. Таким образом, фразема, помимо своей основной функции – выражение удивления и изумления, демонстрирует нам еще то, что человеческие желания возникают по мере необходимости и тотчас пропадают. Мимолетность как бытия, так и человеческой природы, которой свойственен извечный поиск лучшей жизни, находят выражение в данном контексте.

Центральный эпизод рассказа отражает перелом в настроении молодой девушки: *Вскипел чайник. Сели пить чай с медом. Девушка раскраснелась, в голове у нее приятно зашумело и на **душе** стало легко, как в праздник* [15].

Семантика фраземы «**На душе** легко» реализуется подбором наречий образа действия - «В переживаниях, внутренне, мысленно» [1].

В рассказе явственно ощутимы внутренние переживания молодой девушки, стремящейся помочь окружающим, которые остро и мучительно переживает сам автор, что позволяет говорить нам о таком приеме в творчестве В. М. Шукшина как *персонафикация*, по замечанию Владимира Коробова, «*самая страстная и мучительная до болезненности, черта его таланта*» [19].

Василий Шукшин, будучи человеком, (как отмечает командир Шмаков), который «*западает в душу*», активно использует фраземы с компонентом «душа» как в своих художественных произведениях, так и в мемуарно-дневниковых записях. В ранее опубликованной нами статье, посвященной анализу рассказов Василия Шукшина «Два письма», «Срезал», «Петька Краснов рассказывает», «Билетик на второй сеанс», было проанализировано 10 фразеологизмов с компонентом «душа»: *душеньку отвести, душа нараспашку, душа болит, душа радуется, душа в пятки ушла, жить душа в душу, вложить душу, заглянуть в душу, открыть душу* и др., органично вплетающихся в повествование [20].

Вторым опубликованным произведением Василия Шукшина стал уникальный в своем роде рассказ «**И разыгрались же кони в поле**», открывающийся стихотворением самого автора. В лирической зарисовке повествуется о молодом студенте из деревни, поступившем на театральное отделение. Отец к выбору сына относится недоброжелательно. На протяжении рассказа наблюдается «градация эмоций героя», проявляющаяся в выборе языковых средств: переполненный радостным ожиданием, Минька, сам того не замечая чувствует, «как, тихонько, сладко **заныло сердце...**» [17, с 143]. В словарной дефиниции А. И. Федорова семантика фраземы отмечается как разговорная и экспрессивная. «Кто-либо испытывает гнетущую тоску, душевную боль; тяжело на душе» [14]. А при расставании с отцом «**сердце героя уже защемило**». Во Фразеологическом словаре русского литературного языка семантика фразеологизма трактуется следующим образом: «кто-либо испытывает чувство *гнетущей тоски*» [14]. Сердце юноши потянулось навстречу родным корням, герой, отдалившись, вновь возвращается к деревенским истокам и становится ближе к отцу. Минька лишь сейчас осознал «как легко ему с отцом, как радостно и легко» [17, с 145].

Весьма символична концовка рассказа: студенту киноинститута, после встречи с крестьянином-отцом уже не думается о «славной, нарядной судьбе артиста», уже снится ему с грустью родная деревня и кажется, что подлинная его жизнь там, а не здесь, что он в погоне за «красивой» судьбой обманул сам себя.

Минька остановился. В последний раз увидел, как отец привстал и прислонился к стеклу... И все. Поезд прогудел густым басом и стал набирать ходу [17, с 146].

Выводы:

1. Параллельный анализ текстов рассказов и мемуарно-дневниковых текстов, связанных с северокавказским периодом, позволил глубже понять особенности психологизма первых произведений В. М. Шукшина.

2. Рассказы «Двое на телеге», «И разыгрались же кони в поле» открывают развитие основных тем творчества писателя: характеры «деревенских жителей»; деревенский человек в городской среде.

3. Для языка первых рассказов, как и для последующего творчества писателя, характерно органичное включение фразем разговорного и просторечного характера в речь нарратора и персонажей произведения.

4. Отмечается особая роль фразем с компонентами "душа" и "сердце" в передаче психологического состояния героев рассказов.

Список использованных источников и литературы:

1. Быстрова Е. А. Учебный фразеологический словарь под ред. Е. А. Быстровой, А. П. Окуневой, Н. М. Шанского. – М.: Просвещение, 1984, – 271 с.

2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: избр. ст. / В. И. Даль; совмещ. ред. изд. В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ; [науч. ред. Л. В. Беловинский]. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 573 с.

3. Даль В. И. Толковый словарь Даля [Электронный ресурс] / В. И. Даль. 1863-1866. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc2p/> (дата обращения: 17.02.16).

4. Жуков А. В. Современный фразеологический словарь русского языка: около 1600 фразеол. единиц / А. В. Жуков, М. Е. Жукова. - М.: АСТ [и др.], 2009. – 444 с.

5. Мокиенко В. М, Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. – М.: ЗАО "ОЛМА Медиа Групп", 2008. – 784 с.

6. Мокиенко В.М. Загадки русской фразеологии / В. М. Мокиенко. – М.: Высшая школа, 1990. – 159 с.

7. Марьин Д. В. О языке и поэтике рабочих записей В. М. Шукшина [Текст] / Д. В. Марьин // Журнал Известия Алтайского государственного университета. – 2013 – № 2 (78). – Т 2. – С. 157.

8. Марьин Д. В. Письма, автобиографии и автографы В. М. Шукшина / Д. В. Марьин. – 2013. Барнаул: 2012. – 229 с.

9. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. – 4-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 1986. – 543 с.

10. Михельсон М. И. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона: тт. 1-2. Ходячие и меткие слова. Сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов. СПб., тип. Ак. наук.. М. И. Михельсон. – 1896–1912. Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/michelson_new/ (дата обращения: 17.02.16).
11. Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. – 2013. – М: Олма Медиа Групп [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/proverbs/> (дата обращения: 17.02.16).
12. Серов В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. – М.: «Локид-Пресс», 2003. – 756 с.
13. Тришин В. Н. Большой словарь-справочник синонимов русского языка. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_synonims/ (дата обращения: 17.02.16).
14. Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка [Электронный ресурс] / А. И. Фёдоров. – М.: Астрель: АСТ, 2008. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/frazslov> (дата обращения: 17.02.16).
15. Шукшин В. М. Двое на телеге // Журнал Смена. – №1278. – Август 1058. – Режим доступа: <http://smena-online.ru/stories/dvoe-na-telege> (дата обращения: 17.02.16).
16. Шукшин В.М. Собрание сочинений : в 8т. / под общ. ред. О. Г. Левашовой. – Т. 8: Публицистика. Статьи. Интервью. Беседы. Выступления. Письма. Рабочие записи. Автографы. Документы. Стихотворения / под ред. Д.В. Марьина. – Барнаул, 2009. – 567 с.
17. Шукшин В.М. Рассказы [Текст] / В. М. Шукшин. – М.: Русский язык, 1981. – 312 с.
18. Шукшин В.М. Нравственность есть Правда / В.М. Шукшин. – М.: Русский язык М., 1979. – 317 с.
19. Матрос Василий Шукшин / Журнал «Неделя». – №46 1984. – Режим доступа: http://bibl-srostki.ucoz.ru/publ/matros_vasilij_shukshin/1-1-0-6 (дата обращения: 17.02.16).
20. Яценко Т.А. Контекстуальный аспект анализа фразеологизмов (на материале рассказов В.М. Шукшина) / Яценко Т. А., Аидинова Э. Д // Межкультурные коммуникации. – №6. – 2015. – С.171 – 182.

В. В. Беззубчак

*студент II курса магистратуры направления подготовки
«Режиссура театрализованных представлений и праздников»*

ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»

научн. рук. – к. ист. н., доцент

Е. В. Катунина

(г. Симферополь, Крым, РФ)

Аннотация

В данной статье рассмотрен и проанализирован творческий подход Джона Ноймайера при постановке балета «Чайка» по одноименной пьесе А. П. Чехова. Описаны приемы и методы, которые использовал хореограф в балете, для максимально эффективной передачи зрителю эмоциональной и смысловой нагрузки пьесы.

Ключевые слова: Ноймайер, Чехов, «Чайка», балет, спектакль, герой.

ДЖОН НОЙМАЙЕР И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Актуальность: Данная тема является очень актуальной в наши дни, так как многим начинающим хореографам-балетмейстерам и режиссерам не всегда удается в полной мере донести до зрителя те чувства и переживания, которые планировалось донести. Джон Ноймайер в этом плане неисчерпаемый клад вдохновения и профессионализма, что и подтверждает успех поставленных им балетов, а в частности балета «Чайка».

Таким образом, **целью** данного исследования является изучение творческого подхода балетмейстера Джона Ноймайера на примере его балета «Чайка». Ключевой задачей выступает детальное изучение основных приемов, использованных Ноймайером в постановке балета «Чайка».

«Чехов – это Пушкин в прозе» – так при жизни своего младшего современника оценил его творчество Л. Толстой, утверждая этим самым и огромное значение чеховских художественных открытий, и право писателя на бессмертие. И действительно, творческое наследие Чехова навсегда вошло в сокровищницу мировой литературы. Что лишний раз и подтверждает Джон Ноймайер своим балетом «Чайка», поставленным по одноименной пьесе А. П. Чехова.

Сила «Чайки» в концентрации смыслов, в ней содержащихся. Ноймайер, не только выдающийся балетмейстер, но театровед и бакалавр искусств, он

сумел свои обширные знания оживить воображением и «воспарить». Он доказал, как важно по-настоящему проникнуться «материалом», тем произведением, к которому обращаешься. Одной из главных проблем многих режиссеров становится отсутствие культуры как некоего фундамента. А этот фундамент на самом деле, очень нужен.

В случаях, когда великая драматическая пьеса становится основой оперы или балета, одна из главных проблем – перевод ее на язык другого вида искусства. У Леонида Якобсона была изумительная миниатюра, в которой был придуман бег одного персонажа за другим, любящей за нелюбящим, любящем другую, любящей третьего. Метафора круговорота безответной любви, и это очень созвучно «Чайке». Ведь обычно говорят, что в «Чайке» пять пудов любви, но редко говорят, что эта пьеса о пяти пудах неразделенной любви. Ноймайер поступил подобно хорошему переводчику – он отошел от первоисточника, кажется, достаточно далеко, но в результате приблизился так, как редко кому из драматических режиссеров удавалось приблизиться к «Чайке». Его фантазия зовет нас за собой. Очевиден тот факт, что в самом принципе спектакля – фантазировать, но именно в логике пьесы Чехова. Тайна, загадка «Чайки» – в каких отношениях находятся любовь и творчество, страдание и творчество? Тайна в том, что ответа нет. И эти основные темы, самые таинственные, самые глубинные в пьесе – в балете замечательно выражены пластически, выражены осмысленно, что делает спектакль не только умным, но и безумно увлекательным.

Ноймайер, отходя от первоисточника, потрясающе, по-чеховски, решает некоторые сцены, которых нет в пьесе. Например, сцену, когда Нина в Москве встречает уже чужого ей Тригорина, и тот отдает ей медальон со словами «если тебе понадобится моя жизнь, приди и возьми ее». Ведь в действительности за этим медальоном стоит целая история. Авилова подарила Чехову медальон с этой самой цитатой из чеховского рассказа. И потом этот вот медальон, что особенно символично, Чехов отдал Комиссаржевской, когда она играла «Чайку» впервые на сцене Александринского театра, для того чтобы она получила импульс от реального предмета, который мог возбудить фантазию актрисы.

Уже было поставлено множество вариантов «Чаяк», и, скажем, есть такой тип трактовки, когда Аркадина и Тригорин – глубоко отрицательные персонажи, а Нина и Треплев глубоко положительные. У Ноймайера очень интересны как раз взаимоотношения между старым искусством и новым, между художниками. Также интересно, что в спектакле действительно присутствует история балета.

Это действительно многослойный спектакль. Многослойный, многостильный, многосмысловой. И, в конечном счете, смысл заключается в

том, что такое культура в ее движении, в ее развитии. Но, что не менее важно, «Чайка» Ноймайера волнует, затрагивает душу и сердце, заставляет сопереживать героям. Именно этого нам больше всего не хватает в современном театре. Его постановка стала некой «революцией в мире чаек». Ведь действительно, когда видишь очень много «Чаяек» во всевозможных интерпретациях, ощущаешь некую «усталость материала». И уже заранее ждешь, что же еще придумал режиссер, чтобы оживить текст, заставить современного зрителя слушать? Бывает так, что приемы постановщика и игра актеров становится своеобразной иллюстрацией к классическому тексту. Вот как в добротных книгах прежних лет – слева текст, справа – картинка к тексту. Или же внимание зрителя должны привлечь какие-то внешние спецэффекты, модные имена. Иногда кажется, что более чем через век после премьеры комедии сам текст Чехова звучит со сцены, как тот самый «дорогой рояль, ключ от которого потерян». И куда исчезают страсти, страдания, ирония героев – то, что должно заставить зрителя прежде всего сочувствовать, и только потом – размышлять?

Джон Ноймайер нашел те самые новые формы, о которых говорит Треплев: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Очевидно, что успех и притяжение балета Ноймайера в том, что он все-таки пошел за автором. Он не иллюстрировал текст, он воплотил почти каждую фразу пьесы языком танца, жестом, музыкой, декорациями. Хореограф здесь не выступает в роли переводчика с языка драмы на язык балета. Ноймайер позволил нам услышать Чехова, услышать то, что он вложил в самую личную свою пьесу. Постановщик ни на секунду не отпускает зрителя, держит его внимание и усиливает сопереживание. Именно потому, что найдены детали и образы, воплотившие слова героев и то, во что верит каждый из них. В балете Ноймайера идешь к внутреннему, глубинному не через внешнее (танец), а наоборот. Герой таков и так существует на сцене, – как он воплощает себя в искусстве. Вот в чем одно из открытий Ноймайера.

Его спектакль смотрится так, будто на сцене разыгрывается реальная современная история, иногда драматичная, иногда комичная. Причем все коллизии решаются именно в данном драматическом времени и пространстве. Редчайший случай, чтобы на «Чайке» смеялись. Хотя один из вечных вопросов к историкам литературы – «Отчего Чехов назвал свою пьесу комедией?» А на спектакле Ноймайера, в сцене «Императорский театр: балет Тригорина «Смерть Чайки» зрители смеялись. Смеялись потому, что режиссер показал нам способ существования в искусстве таких людей, как Тригорин и Аркадина. Они имеют право рассчитывать на успех у зрителя, создавать помпезные и зрелищные действия, где мастерство отточено, а живому чувству нет места. И оказалось, что

это смешно. И одновременно в своей убедительности и комично, и грустно. Аркадина – прима, в которой не надо искать любви не потому, что она недобра, а просто потому, что для любви в ее натуре нет места. Она совершенствует все движения, и механичность формы делает мертвым любое искреннее проявление чувств. Когда Треплев в сцене разговора с матерью протягивает ей руку, она органически не может сразу ответить ему. Она придумывает красивое движение и лишь потом в соответствии с придуманным жестом может высказать сыну свое сочувствие.

Безусловно, главный герой балета это Треплев. В его движениях нет той выверенной плавности, что у Аркадиной и Тригорина, он не изломан, он просто по-иному скроен. Ноймайеру удалось передать в том, как движется Треплев то косноязычие, что угнетает его как писателя. И одновременно в его танце – все богатство творческого воображения и творческой натуры, которая не может воплотиться в творчество как таковое.

Уже в первом действии балета забываешь про то, что Тригорин, Аркадина, Треплев, Нина – танцовщики (по замыслу Джона ноймайера). Режиссер и исполнители рассказывают языком балета то, как люди выражают себя в искусстве и, следовательно, в жизни. То есть эти герои могли быть писателями или художниками. Абсолютно не кажется натяжкой то, что из мира театра и литературы Ноймайер перенес героев в стихию танца. Трагическая Нина в своем столкновении с грубостью жизни и Треплев, и Сорин, и Дорн, и Маша через искусство пытались разгадать, как им жить.

Замечательны также и декорации к сценам балета. Вообще, декорация насквозь театральна, так же как озеро в пьесе Трелева. Начинается действие, перед нами лишь подмости и угадывается озеро. Кажется, что сцена наполнена воздухом и светом. Та природа, что воплощает подлинность жизни как таковой. Когда возникает «картина» Левитана, это признак, так сказать, «узаконенного» реалистического искусства, омертвевших форм – нарисованный пейзаж, деревце на подставке – подлинное, ставшее «массовым». Поиск Трелева и декорации – это не просто авангард десятых – двадцатых годов XX века, хотя все узнаваемо. Именно так Треплев видит жизнь, в такой остроугольной «оболочке». Эта жизнь причиняет ему боль.

В конце балета снова свободное пространство, наполненное воздухом и светом. Треплев убивает свои творения (а не просто рвет рукописи), он больше не хочет видений и фантазий. Он медленно исчезает под самодельными подмостками, на которых играли его пьесу. И остается только птичка из бумаги, которую поднимает в руке Маша посреди обыденной игры обитателей поместья в карты. Та птичка, что мастерил Треплев пред началом действия. Жизнь

оказывается такой же уязвимой и недолговечной, как бумажная поделка. Как «Чайка» Чехова, где все так или иначе о попытках искусства, а не собственно о настоящем искусстве.

Для Ноймайера «Чайка» – очень личное высказывание.

И это так важно. Ведь «Чайка» - самая личная пьеса Чехова; ничего более личного ни до, ни после Чехов для сцены не писал. И спектакль должен быть таким – личностным, сокровенным, иначе не заразит публику.

Из всего вышеизложенного можно сделать **вывод** что Джон Ноймайер является исключительным профессионалом своего «ремесла». Он не только иллюстрирует литературный материал посредством красивых па, он привносит в него частичку своей души, своего видения, тем самым позволяя зрителю прочувствовать его отношение к происходящему на сцене. И именно прочувствовать, а не понять, в этом и есть истинный смысл любого артиста, ведь все мы рождены для того, чтобы чувствовать.

Список использованных источников и литературы:

1. Ванслов В.В. Статьи о балете / В. В. Ванслов. – Л.: Музыка. 1980. – 192 с.
2. Нечепорчук Е. И. «Чайка» на австрийской сцене: к столетию пьесы А. П. Чехова / Е. И. Нечепорчук // Культура народов Причерноморья. – 1997. – вып. 2. – С. 177-185.
3. Нечепорчук Е. И. Спектакль Бургтеатра / Е. И. Нечепорчук // Культура народов Причерноморья. – 1998. – вып. 3. – С. 216-224.
4. Шепотенко Ю. И. Создание сценографического образа в хореографии в XX – нач. XXI в. / Ю. И. Шепотенко // Культура народов Причерноморья. – 2011. – вып. 213. – С. 153-156.
5. Фёдорова М. Когда нет своего дома, подмостками становится весь мир (гастрольный тур театра балета Бориса Эйфмана) / М. Фёдорова, О. Сердобольный // Эхо планеты: общественно политический иллюстрированный еженедельник. – 2008. – вып. 44-45. – С. 52-55.

О. О. Белянцева

*студентка II курса магистратуры
по специальности «Культурология»,
философский факультет,*

*Таврическая академия КФУ им. В. И. Вернадского
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

*Научный руководитель – профессор, доктор философских наук
Заведующий кафедрой культурологии и религиоведения
Таврической академии КФУ им. В. И. Вернадского
Берестовская Диана Сергеевна*

УДК 008+130.2

ТВОРЧЕСКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА НИКИФОРА КРЫНИЦКОГО

Аннотация

Целью работы является определение своеобразия творческой идентичности лемковского художника Никифора Крыницкого.

Для достижения данной цели предпринят культурологический анализ, при котором творчество художника рассматривается как текст. Для его «прочтения» необходимо обратиться к семиотическому анализу, позволяющему понимать смыслы и символы, заключенные в произведении. Особое внимание уделяется культурному контексту, в котором функционирует искусство Никифора Крыницкого и особенностям культурной эпохи, в которую жил и творил художник.

Культурологический анализ личности художника дает возможность глубже понять его творческую идентичность, которая проявляется в своеобразии и неповторимости почерка художника. Такой анализ искусства художника позволяет глубже понять и осмыслить те культурные процессы, которые сопутствовали становлению его личности.

Ключевые слова: культурная идентичность, примитивизм, диалог культур, пограничное культурное пространство, культурный ландшафт, семиотическое поле, художественный текст.

В процессе становления идентичности художника немаловажную роль играет культурное пространство, находясь в котором, художник принимает господствующие в данной культуре элементы сознания, нормы, ценности,

представления. Кроме того, культура образует собственное семиотическое пространство, знаки и символы которого становятся неотъемлемой составляющей творчества художника.

Синтетическое семиотическое пространство культурного диалога определило идентичность Никифора Крыницкого, что проявилось в своеобразии его творчества, которое стало пространством диалога восточноевропейского и западноевропейского искусств.

В рамках настоящей статьи мы обратимся к анализу тех черт творчества Никифора Крыницкого, которые возникли под влиянием восточноевропейского искусства.

Восточноевропейскими чертами искусства Никифора Крыницкого стали элементы, сформировавшиеся в его творчестве под влиянием искусства русского авангарда. Связь с искусством русского авангарда определила своеобразие творческого почерка художника, а значит, и его творческой идентичности.

В творчестве Никифора Крыницкого присутствует множество черт, которые свидетельствуют о его связи с теми тенденциями, которые были характерны для русского авангардистского искусства. Особенно ощутимы связи творчества Никифора Крыницкого с творчеством художественного объединения «Бубновый валет», представители которого обращались к примитивизму, а также к народному творчеству и фольклору.

Обращение к фольклору стало неотъемлемой составляющей творчества Никифора Крыницкого. В его художественном наследии присутствуют черты искусства народного лубка.

Фольклорный мир, в котором функционирует искусство народного лубка, является, по словам Ю. Лотмана, совершенно особым видом культуры. В фольклоре аудитория «играет» с текстом, а не «потребляет» его, как в случае с письменной культурой, происходит так называемое «переживание картинок». Именно этот эффект переживания является основной чертой искусства Никифора Крыницкого.

Работы Никифора Крыницкого – это текст особого рода, требующий сопереживания. Художник воспринимал творчество подобно ребенку. Ю. Лотман отмечает: «Дети не “смотрят”, а рассматривают иллюстративный материал, трогают его и вертят и, если текст произвел впечатление, начинают прыгать, двигаться, кричать или петь» [4, с. 2]. Для того, чтобы в полной мере понять смысл творчества Никифора Крыницкого, нужно испытать те чувства и эмоции, которые стремился передать художник. Данная особенность художественного текста, созданного Никифором Крыницким, является «лубочной» чертой его творчества. Искусство народного лубка, согласно

Ю. Лотману, предполагает активное “вхождение в текст”, что, в сущности, и требуется для постижения смысла творчества Никифора Крыницкого.

Кроме того, сам процесс творчества художника близок детскому творчеству. Художник-примитивист творит из глубины своей души, подобно ребенку. Во время создания своих произведений Никифор Крыницкий принимал игровое поведение. Ю. Лотман описывает это явление, присущее ребенку в процессе его творчества: «...рисование провоцирует определенное игровое поведение: приговаривание, возбужденные жесты и выкрики. Объект рисования все время меняется. Поэтому дети продолжают пририсовывать все новые и новые детали на том же листе, пока не “портят” его, с точки зрения взрослых. Часто, впадая в экстаз, дети сплошь зачеркивают страницу или рвут ее, давая тем самым выход своему возбуждению» [4, с. 17]. Именно такой тип поведения был присущ Никифору Крыницкому в процессе его творчества. Художник особое внимание уделял прорисовыванию деталей. В его работах невозможно найти пустое, незаполненное пространство. Он старался отобразить в своих произведениях каждую деталь окружающей действительности.

Лубочной чертой, присутствующей в творчестве Никифора Крыницкого, является соотношение живописного и словесного текстов. В своей статье «Художественная природа русских народных картинок» Ю. Лотман отмечает: «Словесный текст и изображение соотнесены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» [4, с 4].

Никифор Крыницкий каждое изображение соотносит с определенным словесным текстом. Как известно, художник был неграмотным, он умел писать только печатными заглавными буквами, при этом он писал сплошным текстом, в котором сложно выделить отдельные фразы, зачастую меняя порядок букв в словах. Те подписи, которые удается прочесть, чаще всего обозначают населенный пункт или город, который изображен на полотне. Например, подпись «Мушина», «Крыница» и т.д.

Введение в художественный текст произведения элементов словесного текста стало специфической особенностью русского авангардистского искусства. Словесный текст присутствовал в творчестве бубновалетовца М. Ларионова, который дополнял некоторые свои произведения подписями, ярким примером может служить его знаменитое полотно «Венера и Михаил» 1912 г. Кроме того, словесный текст стал неотъемлемым элементом творчества Марии Примаченко и Нико Пиросманишвили.

В результате эстетического осмысления искусства народного лубка, в творчестве Никифора Крыницкого появилась черта, присущая данному виду графики – одновременность. По словам Ю. Лотмана, «лубок изображает не какой-либо один момент словесного текста, а все эпизоды одновременно» [4, с. 4]. Одновременность является главным законом, согласно которому создаются произведения народного лубка.

В творчестве Никифора Крыницкого встречаются произведения, в которых несколько действий изображены на синхронной плоскости одного и того же листа. На одном листе все изображения присутствуют как бы одновременно, но в процессе чтения живописного текста произведения – мы понимаем, что является началом, развертывающегося на листе действия, и где оно завершается. Ю. Лотман указывает: «“сначала” и “потом” возникают только в процессе “чтения” листа, на плоскости которого присутствуют как одновременность» [4, с. 6].

Одновременность, присутствующую в произведениях народного лубка, а также в творчестве Никифора Крыницкого, Ю. Лотман называет театральной чертой, так как именно она сближает искусство народного лубка с театром. Слова Ю. Лотмана свидетельствуют о синтетичности искусства народного лубка, а, следовательно, и творчества Никифора Крыницкого, в живописном повествовании которого язык живописи переплетается с языком театра, образуя синтетическое искусство.

В ходе данного исследования выяснилось, что творческая идентичность Никифора Крыницкого сформировалась в условиях межкультурного диалога. Насыщаясь текстами восточноевропейского и западноевропейского искусств, творчество Никифора Крыницкого порождало новые тексты, для которых характерен синтез разнокультурных элементов.

Восточноевропейским влиянием на творчество художника стало авангардистское искусство. Особенно мощное воздействие на художественный метод Никифора Крыницкого оказало творчество художников группы «Бубновый валет». Никифор Крыницкий, так же, как и художники объединения «Бубновый валет», обращался в своем творчестве к фольклорным традициям. Отдельный интерес представляют произведения художника, возникшие в результате переосмысления художественного текста народного лубка, что присутствовало также в творчестве бубновалетовцев, это является свидетельством того, что творчество Никифора Крыницкого – феномен, возникший в эпоху авангарда, которая стала моментом взрыва в развитии как восточноевропейского, так и западноевропейского искусств.

Список использованных источников и литературы

1. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре / Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2011. – 230 с.
2. Борев Ю. Б. Художественная культура XX века / Борев Ю. Б. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – 495 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера / Лотман Ю. М. – СПб.: «Искусство–СПБ», 2000 – 704 с.
4. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Лотман Ю. М. – СПб.: Академический проект, 2002 – 543 с.
5. Поспелов Г. Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Поспелов Г. Г. – Москва, «Советский художник», 1990 – 272 с.
6. Шевчук В. Г. Диалог «Запад и Восток» в культуре российско-европейского авангарда / Шевчук В. Г. – Saarbrücken LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014 – 135 с.

*Студент 2 курса магистратуры специальности «Культурология»
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК 008: 659.1.011.1

КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ РЕКЛАМЫ

Аннотация

Статья посвящена особенностям анализа рекламы как текста культуры. Особое внимание обращено на художественную ценность и роль рекламы в формировании ценностных ориентиров индивида.

Ключевые слова: реклама, рекламный образ, художественный образ, смысл.

С развитием рекламной деятельности как самостоятельного явления возникает проблема рассмотрения эстетической составляющей её продуктов. Если оставить в стороне коммерческую составляющую, то рекламная деятельность во многом совпадает с художественной, удовлетворяя эстетическую и гедонистическую потребности индивида. Искусство как форма культуры направлена на эстетическое освоение мира путём его образно-символическом воспроизведения, реклама так же использует творческие приёмы и в процессе симиозиса интерпретирует вещественный и духовный мир, способствует эстетическому осмыслению мира. Её продукты, как и явления искусства вызывают к эмоциональному, чувственному воздействию на личность человека, посредством эстетического образа. Но необходимо оговорить, что рекламный образ в расхождении с художественным, при том, что в рекламной деятельности использование художественного образа широко распространено. Рекламный образ – это комплексы приёмов и набор характеристик для создания имиджа товару, но за счет своего изначального коммерческого посыла не способна в полной мере раскрыть философское осмысление мира. Согласно М. Н. Кагану, эстетизация окружающего мира способами оформительного, декоративного, прикладного искусства проявилось в жанре рекламы, где, применяя высокохудожественные техники, прикладная задача рекламной деятельности нашла воплощение в синтетическом виде искусства.

Вся реклама сводится к одной мысли – счастье через потребление, обладание рекламируемого блага. Тем не менее, рекламные кампании работают на формирование уникальности состояния через обладание блага. Если искусство является отражением явления, то реклама с этой точки зрения является залогом реализации явления, путем его отображения.

Радикальным расхождением рекламы и искусства является принцип созерцательности. Если предмет искусства предполагает любование, необязующее созерцание, то рекламе невозможно функционировать в условиях незаинтересованного наблюдения. Однако в постмодерне происходит размытие границ функций искусства и прагматическое освоение мира переплетается с эстетическим, потому реклама стала частью эстетосферы культуры. Л. Н. Кошетарова считает, что на восприятие рекламы как произведения искусства влияет способ её экспозиции. Так, рекламные ролики в рамках тематического международного фестиваля рекламы “Канские львы” (Cannes Lions International Advertising Festival) во Франции, “Ночи пожирателей рекламы” в России, Лондонского международного фестиваля рекламы воспринимается иначе, т.к. аудитория перестаёт быть целевой группой потребителей и в условиях изоляции рыночная составляющая перестаёт быть доминантной в этом тексте [4, с.92]. Иллюстрацией данного утверждения могут послужить некогда рекламные плакаты работы А. Мухи, А. Тулуз-Лотрека, К. Малевича, Э. Уорхола и других художников, выставленные в галереях и воспринимаемые в этом случае как предмет искусства, а не рекламной деятельности.

На сегодняшний день мы наблюдаем небывалый объём информации и каналов трансляции, в психологии рассматривает эффект “информационной слепоты”. Лавина информации, занимающая сознание человека вызывает естественную реакцию психологического комфорта. В бытовых условиях человек постепенно перестает проявлять заинтересованность к информационному шуму, к которому относится и реклама, становится терпим к нему, раз от раза усваивая информационный посыл. Но со временем терпимость сменяется отчужденность и равнодушием, потому рекламная индустрия в борьбе с этими явлениями развивается в эстетической направленности, т.к. созерцание прекрасного заложено в природе человека и механизмы отрешения не влияют на его восприятие. Этим же и обусловлена особенность создания рекламного продукта методом насыщения эстетической потребности человека. Творец, формируя художественный образ в большей степени опирается на свое чувство формы и цвета, автор рекламного образа для широкого пользования напротив не может создавать его с позиции субъективного понимания эстетики форм. Образ

маркетинговых форм обязательно нацелен на отклик и понимание его индивидом, вне сформированного контекста рекламной компании главным фактором отдельного рекламного образа является управление внимания адресата. Но тем не менее этот факт не отрицает возможность рекламного продукта расцениваться как эстетически выразительное явление и являть собой самодостаточный феномен культуры. Художественное начало рекламы, воспользовавшись, суггестивной функцией искусства, перенимает на себя роль формирования мировоззрения, образ обретает символичное восприятие в культуре и оказывает влияние на духовную сферу. Реклама как искусство эстетически стороны незаинтересованно познает мир и формирует это восприятие в образы, но преподносит их с определенной целью.

Созданная с помощью эстетических средств реклама может обретать форму искусства. Характерной особенностью рекламы, использующую форму искусства, является перестановка функций в иерархии. Так, информирующая и суггестивная становятся ведущими в рекламе, будучи периферийными и второстепенными в искусстве. В искусстве коммуникативная функция воплощается в трансляции историко-культурной информации, рекламные продукты затрагивают сферу маркетинга путем семиотических аллюзий к историко-культурной информации. Эстетическая сторона рекламы выполняет функцию формирования вкуса у потребителя. На приведенных примерах мы видим, что, используя схожий набор трансляции информации, реклама и искусство расходятся в расставлении приоритетов функций.

По мнению В. В. Ученовой реклама являет собой катализатор социальных предпочтений в выборе продуктов потребления и образа жизни, потому эстетическая составляющая рекламы является одной из доминирующих [10]. Достижение эстетической выразительности, передача эстетического напряжения культуры достигается путем эксплуатации художественных решений ритмичности, композиции, особенностей контрастных и цветовых решений. Е. Н. Николаева в статье «Художественность современного рекламного образа» пишет, что ряд исследователей считает обращение к инструментам искусства не достаточным основанием для соотнесения рекламной деятельности с искусством на основании отрицания тезиса “искусства ради искусства” в рекламе. Тем не менее реклама может быть художественным явлением. Понятие «художественное явление» многоаспектно, но можно выделить две основные позиции: отдельное искусства и течение, направление в искусстве. История рекламы содержит в себе явления в рекламной деятельности, ставшие отдельной вехой в развитии искусства. Так за счет преломления художественных приемов и новаторства живописи плакатные работы А. Тулуз-Лотрека возвысились до

уровня высокого искусства. Пример использования выразительного языка рекламы делает уместным утверждение о тесной взаимосвязи, обоюдного развития искусства и рекламы, а также идея рекламы как катализатора искусства. Помимо перехода из разряда рекламного продукта в произведение искусства, история искусства так же имеет примеры осмысленного использования рекламного образа в произведениях. Художники постмодернисты активно используют эстетику рекламы. К таким художникам можно отнести Дж. Розенквиста (с его работами “F 111”, “Избранный президент”) Э. Уорхола – человека превратившего супермаркет в художественную галерею, и других. Относительно работ Э. Уорхола речь идет как о использовании знаменитых брендов того времени в его картинах (например, суп марки “Campbell”), так и о самих его рекламных работах (например, серия работ в рамках рекламы водки “Absolut”). Творчество Э. Уорхола отражает тенденции постмодернистической концепции культуры. Реклама в его исполнении обретает форму авангарда, а тиражированное, поставленное на конвейер творчество художника делает искусство продуктом потребления. По мнению В. Беньямина, тиражирование художественного образа путь к его гибели, в то время как для рекламного образа массовость распространения является единственным способом его существования. В вопросе противостояния или взаимодействия рекламы и искусства отражена проблема ужесточения или стирания границ массового и элитарного.

Современный рекламный образ обретает дополнительные значения. Художественный образ в процессе воплощения перестает быть воплощать только авторский замысел и обретает вариативность трактовки знаков. Рекламный знак так же имеет потенциал различной интерпретации, но мастерство рекламщика нацелено на создание условий, при котором альтернативные интерпретации знака отражают основной задуманный автором концепт. Таким образом схожие по технике исполнения и методам объекты творчества имеют разную природу. Так, художественный образ воплощается автором произвольно по мере вдохновения и осмысления мира, рекламный образ – это четко спланированный и регламентированный процесс. Тем не менее следует отметить, что стадии становления рекламного образа во многом совпадают с художественным. Обобщенное становление и бытие художественного образа проходит следующие этапы:

- Замысел автора
- Реализация замысла в материальном мире
- Бытие законченного произведения
- Переосмысление и наделение новыми смыслами образа

Предложенные этапы в целом отвечают реалиям рекламного бытия. Реклама всегда является замыслом одного или группы авторов, находит материальное воплощение согласно задуманной концепции и существует в рамках порожденной культуры. Но ее существование обусловлено временным фактором, т.е. по истечении рекламной кампании, предотвращения оказания рекламируемых услуг, рекламная составляющая образа перестает быть доминирующей. Потому на этапе переосмысления рекламного образа происходит его трансформация в культурный код, художественную образность и его рекламная составляющая остается существовать только как содержательная форма.

Интересен так же характер рекламы в условиях ее бытия. Рекламный продукт нечто смежное между массовым и элитарным, т.к. пути ее трансляции в большинстве своем массового характера, а вот смысл и содержание элитарного – направленный на целевую группу.

Высшим целям искусства подчинена форма и набор знаков, так рекламу можно обозначить как средство выражения познания мира. А в условия постмодернистской философии, то исправление и познание мира напрямую соприкасается с философией потребления. Существенная роль рекламы в преобразовании действительности демонстрирует семулятивную природу культуры, т. к. реальность не просто репрезентуется, а трансформируется. Согласно этому высказыванию, рекламный образ можно рассматривать как синтетическую модель современной культуры, что в некоторой степени тождественно с трактовкой художественного образа в искусстве. Так рекламный образ следует считать инвариантным феноменом художественного образа, учитывая подмену сущностных характеристик заложенных смыслов.

Писок использованных источников и литературы.

1. Вечканова Г. С., Вечканова Г. Р. Современная экономическая энциклопедия / Г. С. Вечканова, Г. Р. Вечканова. СПб.: Лань, 2002. – 880 с.
2. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. М.: Искусство, 1972 – 434 с.
3. Костина А. В. Основы рекламы: уч. пос. / А. В. Костина, Э. Ф. Макаревич, О. И. Карпухин. М.: КНОРУС, 2006 – 352 с.
4. Кошетарова Л. Н. Реклама в контексте социокультурных флуктуаций [Электронный ресурс] / Л. Н. Кошетарова. – Режим доступа к статье: <http://cyberleninka.ru/article/n/reklama-v-kontekste-sotsiokulturnyh-fluktuatsiy>
5. Кофман А. Ф. Америка несбывшихся чудес / А. Ф. Кофман. – М.: Профобразование, 2001. – 358 с.

6. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
7. Николаева М. А. История рекламы и средств массовой информации: курс лекций / А. М. Николаева. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. – 174 с.
8. Рожко К. Г. Формы общественной духовности и виды культуры: метод. пособие / ответ. ред. М. А. Капеко. – Тюмень: ТГИИК, 2002 – 39 с.
9. Рутенбург В. И. Титаны Возрождения / В. И. Рутенбург. – Л.: Наука, 1976. – 144 с.
10. Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы / В. В. Ученова, Н. В. Старых. – СПб.: Питер, 2002. – 304 с.

Т. О. Габриелян

*преподаватель Института информационно-полиграфических технологий ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ ВЕБ-ПОРТАЛА «УСПЕШНЫЙ КРЫМ»

- 1. Изоляция и ее преодоление.** После референдума 16 марта 2014 года, Крым оказался в изоляции. Это проявилось в транспортной, продовольственной, финансовой, информационной блокадах. Несмотря на это полуостров ежедневно подтверждает правильность выбора – своими успехами. В рамках проекта «Культура как фактор безопасности Крыма», разрабатывается веб-портал «Успешный Крым», целью которого является преодоление информационной изоляции региона, по средствам презентация личных, корпоративных и региональных достижений.
 - 2. Дизайн-концепция.** В основу дизайн-концепции легли три компонента: постмодернистский клип-образ; архетипическая обусловленность графических элементов; интрига виртуальной среды, ее динамика.
 - 3. Клип-образ.** Культура постмодернизма породил формат коммуникаций, по принципу сочленения смысловых и визуальных кусочков собранных в *клипы*. Успех определяется как один из компонентов формирующих клиповый образ *Успешности Крыма*. На главной странице, успехи размещаются в виде бесконечной *ленты*. При пролистывании вниз, происходит загрузка новых успехов. Пользователь может сам изменять принцип их отображения. Наряду со стандартными видами сортировки (по новизне, по популярности), будут реализованы: *случайная сортировка* и *яркие успехи*. Последние формируются по особому алгоритму учитывающему: популярность успеха, цветовую гамму фото и видео, дату события и другое.
- Портал состоит из пользовательской и административной частей. Пользователи имеют возможность просматривать и размещать успехи, а также делиться ими с друзьями. Успех представлен заголовком, текстовым блоком (до 500 символов), пятью фотографиями и одним видео. Ограничения установлены для более емкого и целостного описания и презентации успеха. Содержание портала представлено на русском и английском языках. В автономном режиме, при описании успеха на одном языке, текст автоматически переводится на другой. В свою очередь, административная

часть предназначена для управления порталом, литературного перевода важных сообщений, модерации спама, работы с БД и др.

4. **Архетипическая основа формы и цвета.** В качестве основных графических форм были выбраны сложные фигуры с острыми и прямыми углами, а также круг. Острый угол в фигурах получается в результате наклона одной из граней, что символизирует стремление, динамику, движение, т.е. успех как *процесс*. Круг, в свою очередь, означает гармонию и совершенство, т.е. качественную характеристику – *результат* успеха. Контрастность форм определяет дихотомию стремления и достижения – успешности Крыма.

Цветовая схема определена оранжевым и красно-фиолетовым. Оранжевый – солнце, разжигающее жизнь в холодном, заснувшем синем. Красно-фиолетовый как переходной этап от синего, к красному – активному, энергичному, новому. В этом также проявляется постоянное движение вперед к успеху. Интенсивность оттенков приглушает серый цвет фона.

К объектам, которые нуждаются в визуальной актуализации применяются наклон грани и цветовая схема. В зависимости от степени важности объекта, графические средства могут применяться в большей или меньшей степени. Например, плашки возле логотипа важнее чем окантовка фотографии, поэтому они разные по толщине. Такого же эффекта можно добиться изменяя интенсивность основных цветов. Например, иконки для добавления фотографий сделаны менее яркими, чтобы не отвлекать внимание пользователя от самой формы.

5. **Графический язык.** В качестве графического языка применяется так называемый *плоский дизайн* с элементами отграничения одних смысловых блоков от других. Тень позволяет пользователю интуитивно понять иерархию компонентов и принципы взаимодействия с ними. Например, верхнее меню по иерархии расположено выше *ленты* успехов, а нажатие на успехе, для его подробного рассмотрения, делает фон бледным, для акцентирования внимания на выбранном элементе.

6. **Интрига.** В виртуальной среде человек привык к быстро сменяющимся картинкам и интерактивной коммуникационной интриге. Поэтому в веб-портале «Успешный Крым» будет реализована возможность динамичного обновления информации. Например, если пользователь некоторое время бездействует, портал автоматически загружает новый набор успехов. В режиме ожидания портал сам листает фотографии из успехов или проигрывает часть видео, чтобы привлечь внимание. В активном режиме, при наведении указателя на успех, фото немного увеличивается, а снизу всплывает информационная подсказка.

Ю. В. Гурецкая

*магистрант I курса специальности
«Перевод и переводоведение»*

*кафедры межъязыковых коммуникаций и журналистики
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК 801.8:908:81.411.2

КРЫМСКИЙ КРАЕВЕДЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ТИП ДИСКУРСА

Исследование направлено на изучение текстов, связанных с такой важной сферой, как краеведение Крыма. Рассмотрены основные типы текстов краеведческого дискурса с учетом их коммуникативной направленности.

Ключевые слова: дискурс, краеведческий текст, краеведческий дискурс, медиатекст, типология текстов, Крым.

Актуальность работы заключается в том, что на сегодняшний день краеведческий дискурс остается малоизученным.

Целью нашего исследования является рассмотрение типологии краеведческих текстов на примерах литературы о Крыме.

С позиции лингвистического исследования большой вклад в изучение краеведческих текстов и краеведческого дискурса внесли В. В. Гизер и А. С. Ручкина. Опираясь на толкование понятия *краеведческий текст*, данное В. В. Гизер [7, с.89], мы можем говорить о том, что краеведческим текстом называют тип текста, в котором содержится информация о местности какой-либо части страны, региона, области, района и т.п. относительно его истории, культуры и природных особенностей. Для того, чтобы читатель мог погрузиться в атмосферу заинтересовавшего его места, тексты сопровождают разного рода иллюстрациями (природа, архитектура, интерьер).

Понятие *дискурс* было введено для характеристики текста как «послания», выражающего какие-либо потребности адресата.

В нашей работе мы опираемся на понимание дискурса, данное Н. Д. Арутюновой: «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими формами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во

взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)» [1, с.136-137].

В. В. Гизер трактует понятие *краеведческий дискурс* как тип дискурса, текстам которого свойственны следующие обязательные признаки: локоцентризм, культуроцентризм и антропоцентризм. Как отмечает автор, доминанта основных признаков формируется совокупностью основных характеристик, которые позволяют «выделить краеведческий дискурс в отдельный тип дискурса и отграничить его от смежных дискурсов» [8, с.87]. Помимо традиционно-выделяемых признаков, правомерно добавить и хроноцентризм, так как для краеведческих текстов существенны временные параметры.

Краеведческий текст содержит информацию о местности с точки зрения культуры и эпохи. Такие тексты мы относим к дискурсу, так как они ориентированы на восприятие адресата и таким образом, имеют коммуникативные функции, которые мы определяем, опираясь на классификацию В. Г. Борботько [3]. Для краеведческого дискурса важно определить классификацию основных типов текстов. Мы предлагаем следующую типологию: 1) словарная статья (из словарей разных типов); 2) статья научного типа; 3) альбом; 4) путеводитель; 5) медийный текст, в пределах которого выделяются рекламные ролики, календари, видеофильмы о Крыме и др.

Содержание *словарных статей* краеведческого характера зависит от характера словаря (энциклопедический, лингвокультурологический, ономастический). Так, в *энциклопедических словарях* даётся объяснение понятий и терминов различных наук и областей знаний, сведения о важнейших исторических событиях разных эпох, географических реалиях разных стран мира, выдающихся учёных и политических деятелях всех стран мира. *Лингвокультурологический словарь* несёт в себе культурно-этимологическую информацию. В нем воссоздается история слова или выражения. *Ономастическое знание* направлено на обнаружение новых разрядов собственных имен и на их описание [4].

Для словарных статей, взятых из лингвокультурологического словаря «Полуостров Крым от А до Я» [2] и из энциклопедического словаря «Краткий словарь истории Крыма» [10], характерна когнитивная коммуникативная функция, т. к. во всех текстах происходит идентификация объектов и описание каких-либо событий.

Статьи научного типа публикуются в научных журналах, научных или научно-методических сборниках. Научные статьи из сборников затрагивают

множество вопросов, касающихся истории определенного объекта, хронологических рамок, этнических особенностей расселения, культурного наследия Крыма и т.д.

Существует множество сборников научных статей о Крыме. К таким относятся «Крымский Набоковский научный сборник» [11], «Вестник Крымских Чтений И. Л. Сельвинского» [5], «Херсонесский сборник» [13], «Воронцовы и русское дворянство. Между западом и востоком» [6] и многие другие. Особое место занимает научный журнал «Культура народов Причерноморья», который издается в Крымском федеральном университете им. В. И. Вернадского. С 1997 г. по настоящее время в журнале опубликовано более двенадцати тысяч статей, авторами которых являются ученые из 11 государств мира: Украины, России, Азербайджана, США, Франции, Германии, Польши, Израиля, Турции, Китая и Казахстана. Для укрепления сотрудничества с зарубежными авторами в журнале созданы международные редакции.

В качестве примера научной статьи / доклада рассмотрим текст «*Благоустройство Алупки в конце XIX – начале XX века (по материалам мемориальной библиотеки Алушкинского дворца-музея)*» [12] из сборника «*Воронцовский дворец. Образ и время*». Для него характерны когнитивная и репрезентационная коммуникативные функции, так как автор анализируемой статьи описывает исторические события и аргументирует свою точку зрения: *Наплыв приезжих, довольствовавшихся первое время татарскими саклями, побудил более состоятельных домовладельцев развивать курортное дело, они открывали в своих усадьбах пансионы, первый из которых датируется 1874 годом* [12, с.187].

Альбом краеведческого характера составляют фотографии на определенную тему, репродукции рисунков и картин, связанных с определенной краеведческой тематикой, и краткие пояснительные тексты. Фотографии дают возможность читателю погрузиться в атмосферу определенного краеведческого объекта и составить о нем минимальное представление.

Для краеведческого альбома «Алушкинский дворец-музей» [14] характерны эмотивная и риторическая коммуникативные функции. Например, *Рыцарский замок? Нет – еще одна грань архитектурного облика дворца-музея* [14, с. 19] (риторическая коммуникативная функция). На этом примере мы наблюдаем, как автор обращается к читателю посредством риторического вопроса для привлечения внимания и стимуляции процесса понимания. Эмотивная коммуникативная функция заключается в передаче читателю эмоций, которые испытывает автор (оценочные прилагательные): *Голубая гостиная радуется оригинальной отделкой стен, великолепной мебелью русской работы в*

стиле позднего классицизма, изделиями декоративно-прикладного искусства [14, с. 31].

Путеводитель содержит сведения о стране, городе, туристском маршруте, историко-художественных памятниках и т. п. Для *путеводителя* характерен небольшой объем информации, так как материал должен организовываться так, чтобы читатель мог быстро получить справку. Он содержит в себе информацию об истории объекта, его месторасположении.

Для анализируемого *путеводителя* «*Знакомьтесь – Крым удивительный! Путеводитель по городам и окрестностям!*» [9] характерны побудительная, эмотивная и фатическая коммуникативные функции. Они заключаются: в активизации читателя, т.к. любой *путеводитель* нацелен на пробуждение у читателя желания посетить место, о котором идет речь; в вербальном выражении эмоций автора (оценочные прилагательные); в установке контактов с читателем. Мы можем это увидеть на следующих примерах: *Величественный Большой каменный хаос, тенистые гроты, пруды и озера, удивительные растения, цветники, прямые аллеи, многочисленные фонтаны создают его неповторимую прелесть* [9, с. 170] (эмотивная коммуникативная функция); *Если у вас в руках эта книга, значит, свой отпуск Вы решили провести в Крыму* [9, с. 4] (фатическая коммуникативная функция).

*Медиа*тексты широко представлены в прессе, на телевидении и радио. Пресса отличается сочетающимися вербальными и невербальными способами коммуникаций (текст плюс иллюстрации), в то время как на радио вербальный компонент выражен ярче за счет музыкального сопровождения и голосовых качеств дикторов. Телевизионная реклама является универсальной, т.к. она совмещает в себе словесную часть текста, видеоизображение и звуковой ряд. Вербальные знаки позволяют правильно воспринимать коммуникативные интенции, в то время как рекламные изображения нацелены на привлечение внимания.

Мы можем выделить следующие типы *медийных* текстов: рекламный краеведческий ролик; видеофильмы о Крыме, календари и постеры краеведческой направленности, электронные ресурсы краеведческих текстов, рекламные проспекты и др.

Главная цель *рекламного* текста заключается в том, чтобы убедить массовую аудиторию в необходимости посещения того или иного объекта. Большинство вариантов *рекламы* Крымских краеведческих объектов представляют собой нарезку из видеозаписей, на которых представлена природа, в сопровождении ненавязчивого аудиоряда.

На календарях и постерах краеведческой направленности изображены фотоснимки крымской природы, различных достопримечательностей. Можно встретить календари с такими названиями: «Святыни православного Крыма», «Крымские пейзажи», «Дворцы Крыма», «Южный Берег Крыма». В них ярко выражено преобладание визуального ряда.

Таким образом, нами выявлены коммуникативные функции во всех выделяемых типах текстов краеведческого характера, что позволяет выделить их в тип дискурса.

Список использованной литературы

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
2. Балашова И. Г. Лингвокультурологический словарь на русском и украинском языках «Полуостров Крым от А до Я» / И. Г. Балашова, Г. Ю. Богданович, Т. Ю. Новикова. – Симферополь: МСП «Ната», 2007 – 274 с.
3. Борботько В. Г. Элементы теории дискурса. – Грозный: Чечено-ингушский государственный университет, 1989. – 219 с.
4. Васильева Н. В. О координировании ономастической терминологии // Вестник ННГУ. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2014. – № 2 (1). – С. 373–377.
5. Вестник Крымских чтений И.Л. Сельвинского: сб. науч. ст. / гл. ред. В. П. Казарин. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – Вып. 6: Ирония, сатира, комизм, юмор, сарказм в эстетической практике XX века. – 128 с.
6. Воронцовы и русское дворянство: между Западом и Востоком: сб. науч. статей и докладов: научное издание / ред., сост. Г.Г. Филатова. – Симферополь: Н. Орианда, 2012. – 416 с., илл.
7. Гизер В.В. Композиционные и лексико-синтаксические особенности текстов краеведческого дискурса // Науковий вісник Херсонського державного університету. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2006. – Вип. 3. – С. 89-92.
8. Гизер В. В. Краеведческий дискурс в переводе: основные понятия и методы // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія. – Сумы: Изд-во СумГУ, 2007. – № 1. – Т2 – С. 87-90.
9. Знакомьтесь – Крым удивительный! Путеводитель по городам и окрестностям / сост. Е. М Литвинова. – Симферополь: «Рубин-Плюс», ЧП Бинькин, «Амазонка-Крым», 2013. – 416 с.
10. Когонашвили К. К. Краткий словарь истории Крыма. – Симферополь: Бизнес-Информ, 1995. – 333 с.

11. Крымский Набоковский научный сборник. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2013. – Вып. 6: В.В. Набоков по обе стороны Атлантики. – 148 с.

12. Филатова Е. Е. Благоустройство Алупки в конце XIX – начале XX века (по материалам мемориальной библиотеки Алушкинского дворца-музея) // Воронцовский дворец. Образ и Время: сб. науч. ст. – Симферополь: Н. Орианда, 2009. – С. 187-190

13. Херсонесский сборник XVI: сборник научных статей / отв. за выпуск Н. А. Алексеенко. – Севастополь: НПЦ "ЭКОСИ-Гидрофизика", 2011. – Вып. 16. – 256 с.

14. Царин А. П. Фотоальбом Алушкинский дворец-музей / А. П. Царин. – К.: «Мистецтво», 2003. – 96 с.

Е. А. Косинская

*к. пед. н., доцент кафедры педагогики
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ КРЫМА

Одной из характерных особенностей Крыма является его богатое культурное наследие, которое за многовековую историю сформировало неповторимую культурную среду. Исторически сложившееся многообразие этносов полуострова проявляется не только в обычаях и традициях отдельных народов, как важных составляющих культуры, но и в архитектуре, литературе, музыке, изобразительном искусстве, народных ремеслах, религиозных культурах различных направлений. Также свой след оставили и многие исторические события. Все это оказывает значительное влияние на жизнь не только жителей Крыма, но и туристов и отдыхающих.

Культурная среда является важным пространством жизнедеятельности человека. С одной стороны – она влияет на его формирование и развитие, а с другой – человек постоянно ее совершенствует. То есть не только культура является продуктом деятельности человека, но и человек формируется и развивается под воздействием культуры.

Проблемы формирования и развития культурной среды, ее влияние на человека, его социализацию и самоутверждение изучались и изучаются многими учеными – философами, культурологами, религиоведами, искусствоведами, психологами, социологами, педагогами. Научные исследования по этим направлениям всегда будут актуальными, так как культурная среда сложная, многогранна и динамична, а также под ее воздействием меняется человек как творец и потребитель культуры. Влиянию культуры в разных ее проявлениях на воспитание личности посвящены работы как педагогов-классиков (Я.-А. Коменский, Я. Корчак, К. Д. Ушинский, В. А. Сухомлинский и др.), так и современных педагогов (А. И. Бондаревская, О. Б. Ершова, В. П. Пешкова, В. И. Рашковская, М. М. Стельмахович и другие).

Культурная среда – это широкое понятие, включающее совокупность материальных и духовных ценностей всех сторон жизнедеятельности человека, обычаев и традиций народов региона и т.п., она является мощным средством образования, воспитания и всестороннего развития личности. Богатство культурного наследия Крыма имеет не только духовную и материальную

ценность, но и большой педагогический потенциал, позволяющий формировать и развивать всесторонне развитую личность.

Особенности культурной среды полуострова, ее духовные и материальные ценности имеют большие учебно-познавательные, воспитательные и развивающие возможности, способствующие более глубокому изучению истории родного края, литературы, архитектуры, музыки, изобразительного искусства, языков, обычаев и традиций народов, проживающих в регионе, воспитанию всесторонне развитой личности, духовному становлению и развитию человека. Учебно-познавательное и воспитательное значение имеют исторические места, природные заповедники, места, связанные с выдающимися людьми, памятники археологии и архитектуры, музеи, театры, другие культурные объекты.

Педагогическая практика свидетельствует, что культурную среду Крыма необходимо больше использовать в учебно-воспитательном процессе на всех образовательных уровнях – от дошкольного до вузовского, а также в процессе самообразования и саморазвития личности. Мощный педагогический потенциал содержит поликультурная этническая среда, которая позволяет познавать свое происхождение, приобщаться к обычаям, и традициям своего народа и других народов, проживающих в Крыму, что способствует формированию общечеловеческих ценностей и идеалов, толерантному отношению друг к другу. В этом плане, с целью реализации задач образования, воспитания и развития, педагоги должны активнее использовать фонды музеев, особенно этнографического, проводимые массовые культурные мероприятия, национальные праздники.

Формированию эстетических вкусов и чувств будет способствовать использование в учебно-воспитательном процессе таких форм как экскурсии в художественный музей, музей И.Айвазовского, литературные музей М. Волошина, А. П. Чехова, Леси Украинки и др., посещение памятников архитектуры и зодчества (например, дворцы), театров, концертов, выставок.

Большой культурный, духовный и воспитательный потенциал содержат объекты религиозной культуры – собор Святого Владимира в Херсонесе, Топловский и Инкерманский монастыри, караимские кенасы в Евпатории с их храмами и предметами изобразительного искусства и т.п. Изучение особенностей религиозной культуры способствует формированию толерантности и взаимоуважению представителей различных религиозных конфессий, что очень важно в поликультурной среде.

Использование возможностей культурной среды позволяет педагогу вызвать интерес к культурному наследию региона, сформировать потребность в изучении и развитии материальной и духовной культуры.

Систематическое приобщение к культурному наследию полуострова на уроках, во внеурочное время позволяет формировать систему общечеловеческих ценностей и мировоззрение личности, ее культуросообразное поведение и культурную самоидентификацию, обеспечивает социализацию, социальную адаптацию и самореализацию личности. Реализация педагогического потенциала культурной среды способствует: культурному и духовному развитию личности; бережному отношению к культурному наследию, его сохранению для будущих поколений; приобщению к культурной жизни полуострова; формированию потребности обогащения культурной среды путем активной деятельности в определенных сферах культуры.

Е. Р. Котляр

к. искусствовед., доцент кафедры декоративного искусства

ГБОУ ВО РК «КИПУ»

(г. Симферополь, Крым, РФ)

УДК: 7.031.2(477.75)(=411.16)

АМУЛЕТЫ В КАРАИМСКОМ, КРЫМЧАКСКОМ И КРЫМСКОТАТАРСКОМ ДЕКОРАТИВНО – ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XVIII – XIX в.

Аннотация

В статье рассматриваются параллели визуальных форм и семиотики декоративно-прикладного искусства караимов, крымчаков и крымских татар на примере визуального и семантического анализа ряда народных амулетов. В процессе исследования выявлены значения амулетов и происхождение наиболее устойчивых символов их декора, формы и цвета.

Ключевые слова: Караимы, крымчаки, крымские татары, декоративно-прикладное искусство, амулет, оберег.

Постановка проблемы. Крымские татары, караимы и крымчаки принадлежат к автохтонным (коренным) народам Крыма, представляющим в результате многовекового существования на единой территории и взаимной интеграции уникальный культурный континуум. Это связано как с параллелями экзегетики единого для всех трех религий первоисточника-Торы, так и с наличием в культурных кодах богослужений всех трех автохтонов (караизма, талмудического иудаизма и ислама) отголосков древнетюркских верований. Разговорные языки караимов, крымчаков и крымских татар являются близкородственными и относятся к кыпчакско-половецкой группе тюркских языков, однако для богослужений караимами и крымчаками используется язык Торы – иврит, а крымскими татарами – арабский. Предметы домашнего обихода и одежда всех трех автохтонных народов Крыма демонстрируют очевидное сходство, однако в культовых предметах прослеживаются существенные различия.

Основная часть исследования. Амулет – (от араб. ارتداء – «носить») – предмет, которому приписываются защитно – охранные свойства и способность наделять человека, носящего амулет, магическими способностями (что выражено в славянском варианте названия – «оберег»). Традиция создания амулетов известна со времен

эпохи мустье и связана с языческими культами природы. Солярные и астральные (звездчатые) символы (5-ти, 6-ти, 7-ми, 8-ми, 12-лучевые звезды), фитоморфные, антропоморфные и зооморфные изображения в стилизованной форме становятся частью амулетов, в том числе и у крымских автохтонов. Пентаграмма и гексаграмма олицетворяют Тору, октаграмма – символ Творения у крымчаков и караимов и Рубаль-Хизб у крымских татар (разделитель хизбов в Коране), 12-ти лучевая звезда символизирует годовой цикл, 7-ми лучевая – семь дней Творения.

В XI – XV в., в качестве оберегов служили геральдические подвески с растительным и геометрическим орнаментом, детали украшений конской упряжи и поясные пряжки. Эта традиция перешла в национальные костюмы, как женские, так и мужские, и у крымских татар, караимов и крымчаков. Пояс являлся одним из основных оберегов, обязательной частью свадебного и повседневного костюма коренных народов Крыма [6, с. 100 – 108].

В крымскотатарской традиции существовало несколько видов амулетов, в которые вкладывались написанные муллою молитвы «дуа». В мужском костюме это были нашивки на спинке верхней одежды из красного или черного сукна или треугольные сумочки с молитвами на ремешке. В женском костюме крымских татар амулеты представляли собой наплечные треугольные ювелирные украшения «сагъ – дуа», шейные подвески «боюн – къасиде», украшения для волос «сач – къасиде» в виде прямоугольника или цилиндра. Амулеты имели вид украшенных с лицевой стороны филигранью плоских серебряных полых футляров [1, с. 169 – 170].

По содержанию и назначению сходными с крымскотатарскими амулетами являются крымчакские «мозузес» («мезузы») и «тотафот», или «тфиллин» (филактерии). Мезуза (ивр. מְזוּזָה – «дверной косяк») – прикрепляемый к правому косяку двери в еврейском доме свиток пергамента в футляре, содержащий часть текста молитвы Шма. Мезуза считалась главным оберегом крымчакского дома, охраняющим его обитателей от проникновения извне злых духов, бед и болезней [7, с. 270 – 283].

В отличие от крымчаков, в караимском доме мезуза не считалась обязательной, мезузы укреплялись в основном на входе в общественные помещения и лишь иногда – в жилые дома. По форме караимские мезузы представляют собой белую пластину в форме скрижалей Завета в качестве символа Торы. [5].

Амулеты крымских автохтонов часто содержали молитвы и изречения из Торы и Корана. Иногда надпись содержала только одно слово в орнаментальном ряду, например «Аллах», «Машалла» – «Слава Аллаху», «Хайырлы олсун» – «На здоровье», «Хош кельдыньиз» – «Добро пожаловать», и др [1, с. 237-238].

Сходными по назначению являются караимские и крымчакские надписи, также используемые в качестве амулетов и представляющие собой часть имени

Всевышнего. Четырехбуквенное произносимое имя Господа – (ивр. יהוה, транслитерация YHWH). В связи с запрещением произносить имя Всевышнего вслух при чтении оно заменяется на «Адонай», «Хашем», «тетраграмматон». Во многих молитвенниках и в других книгах в цитатах из Торы заменяется буквой *хе* с апострофом (׳ה), либо двумя буквами йуд (״). Амулет, содержащий надпись (׳ה) называется «һайя» [21].

Древнетюркская традиция изгонять злых духов с помощью шума продолжилась в культуре крымских автохтонных народов. В домах караимов на почетном месте на деревянном гвозде «чуй» вешали бубен. У крымских татар с этой же целью женщины носили «звенящие» кольца с бубенчиками. Отгоняющим духов считался у караимов и деревянный гвоздь, на котором висела детская люлька. Также охранное значение имела найденная конская подкова, которую вешали у входной двери [2].

Одновременно с формой носимого символа охранное значение придавалось и цвету предмета. Так, красный цвет, по поверью, отгоняющий злых духов, использовался для нашивок и сумочек для амулетов у крымских татар. Охранные молитвы для амулетов также писались красными чернилами.

В караимском и крымчакском сакральном ритуале особое значение придавалось синему цвету. Словосочетание «Кёк Теньгри» означает «Бог небесный», синий цвет – «кёк» олицетворял Бога. В связи с этим, особенно почитались синие и голубые амулеты из бирюзы и лазурита [2, с. 264-265], [4], [5].

Выводы. На примере изучения традиционных амулетов и символов, использовавшихся в качестве оберегов, было выявлено множество сходных черт в коннотациях символики в декоративно – прикладном искусстве. Таким образом, можно говорить о единстве семиосферы, когда одни и те же символы с некоторыми нюансами отличий используются в изобразительной практике каждого этноса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар / Н. М. Акчурина – Муфтиева. – Симферополь: ВАТ Сімферопольська міська друкарня, 2008. – 392 с.
2. Белый О. Б. Из истории караимской общины Крыма в конце 18 – начале 20 в. / О. Б. Белый // Крымский музей, 1994. – №1. – С. 32-33.
3. Кизилев М. Б. Крымская Иудея: Очерки истории евреев, хазар, караимов и крымчаков в Крыму с античных времен до наших дней / М. Б. Кизилев. – Симферополь: Доля, 2011. – 336 с.

4. Лякуб П. М. Крымчаки. 1891 г. (рукописная копия 1936 г.) / ГКУ РК «Государственный архив Республики Крым». Ф. № р – 4967, оп. 1, ед. хр. № 138. – Л. 2. – 34.
5. Полканова А. Ю. Типизация памятников родового кладбища крымских караимов «Балта Тиймэз» / А. Ю. Полканова // Святыни и проблемы сохранения этнокультуры крымских караимов – караев. Материалы научно – практической конференции. – Симферополь: Крымкарайлар, 2007. – С. 207-219.
6. Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма / Д. А. Прохоров, Н. И. Храпунов. – Симферополь: Доля, 2013. – 400 с.

А. Ю. Кугушева

*зав. научно-экспозиционным отделом ГБУРК «Симферопольский
художественный музей»,
аспирант кафедры культурологии и религиоведения
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК 008(091)

КОННОТАЦИЯ КИММЕРИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Аннотация

В статье рассматривается проблема возникновения и изменения значения топонима Киммерия в рамках общеевропейской нарративной традиции, в частности, его отображение в литературе и графическом искусстве первой половины XIX в.

Ключевые слова: Киммерия; «Одиссея»; И.М. Муравьев-Апостол; Фредерик Дюбуа де Монпере; Н.Г. Чернецов; К. Боссоли.

Abstract: The article is dedicated to the problem of the origin and change of the toponym Cimmeria in the framework of the European narrative tradition and particularly its reflection in literature and graphic art of the first half of XIX century.

Keywords: Cimmeria; «Odyssey»; Ivan Muravyov-Apostol; Frédéric Dubois de Montpéreux; Nicolay Tchernetsov; Carlo Bossoli.

«Крым – толь давно обитаемая земля! О, Крым! <...> Странновидны, дики неприступные горы его, для поэта, для живописца, предмет избранный».

И.А. Иванов

Исследование нарративного контекста культуры является одним из значимых направлений в современных гуманитарных науках. Северное Причерноморье и Крым фигурируют в документальных исторических источниках со времен античности до наших дней. С развитием художественной литературы города и отдельные области полуострова приобретают устойчивое семиотическое значение. Так, Севастополь традиционно ассоциируется с «Севастопольскими рассказами» Л. Н. Толстого, Балаклава – с «Листригонами»

А. И. Куприна, Ялта – с рассказами А. П. Чехова, Старый Крым и Феодосия – с творчеством А. С. Грина и Б. Л. Пастернака, Коктебель – с литературным наследием М. И. Цветаевой и М. А. Волошина. С последним также традиционно связывается и топоним, который не имеет точной исторической и географической локализации на современном полуострове – «Киммерия Волошина». Процесс возникновения термина «Киммерия» в русском языке, изменения его значения в рамках общей нарративной традиции и ее отображения в изобразительном искусстве составляют проблематику данного исследования.

Изначально появление топонима «Киммерия» имеет очевидный исторический подтекст: земля киммерийцев, народа, проживавшего на территории Северного Причерноморья, Малой Азии и Закавказья в VII в. до н. э. Имя народа дошло до нас из глубины веков через ассирийские и греческие тексты, от «гимирру» до библейского народа «гомер» и «гумир» нартского эпоса. Максимилиан Волошин указывал на возможное происхождение названия Киммерии «от древнееврейского корня KMR, обозначающего «мрак», употребляемого в Библии во множественной форме «Kimeriri» (затмение). Но, помимо исторического смыслового плана, Киммерия как явление древнего мира раскрывается через один из главных литературных свидетельств греческой Архаики – «Одиссею». Более двух тысяч лет, от древнегреческих сказаний аэдов и эпохи эллинизма до романа Джеймса Джойса, изданного в 1918-1920 гг., имя Одиссея (Улисса в римской традиции), настоящего трикстера античности, не сходит с уст и страниц литературы. Имена персонажей «Илиады» и «Одиссеи» давно стали нарицательными, а величественная картина древнего мира, сплавленная с мифом, легла в основу всей европейской культурной традиции. Вместе с Одиссеем, следуя от одного текста его сказаний к другому, слушатель, а затем и читатель совершает путешествие от берегов Илиона к острову Итака, проплывает между Сциллой и Харибдой, спасается от хищных сирен и плена волшебницы Цирцеи и даже спускается в Аид, отчасти повторяя один из подвигов Геракла.

Для того, чтобы найти вход в царство теней и обратиться за прорицанием к Тиресию, Одиссей отправляется на край света, к «глубокотекущим водам Океана» (песнь XI):

Там киммериян **печальная** область, покрытая вечно
Влажным туманом и **мглою** облаков; никогда не являет
Оку людей там лица лучезарного Гелиос, землю ль
Он покидает, всходя на звездами обильное небо,
С неба ль, звездами обильного, сходит, к земле обращаясь;
Ночь безотрадная там искони окружает живущих.

В исторической науке неоднократно предпринимались попытки локализовать область Киммерии, определить ее точную географическую принадлежность. Стремление привязать понятие древнего поселения к конкретной точке земного шара, сделать осязаемым, низвести его с высот мифа к зримой реальности было особенно характерно для последней четверти XIX в. после сенсационного открытия Илиона в 1872 г., предпринятого Генрихом Шлиманом. Археология смело вторгается в закрытый мир литературных мифов и производит ревизию географических наименований. И хотя вопрос о достоверности связи образа Трои и найденного в Малой Азии города все еще не разрешен, «Одиссея» утратила привилегированное положение закрытого текста – миф стали «примерять» к действительности.

Ученых в первую очередь волнует проблема конкретной привязки Киммерии к тому или иному берегу, она становится международной и едва ли не политической – как некогда за право называться родиной Гомера боролись семь городов древности, в науке Нового и Новейшего времени борются различные версии местоположения «киммериян печальной области». Так, французский исследователь Анри Боннар (1888-1959) приводит несколько версий размещения входа в Аид в этой части «Одиссеи», в том числе средиземноморскую, склоняясь к «западному» пути, к Этрурии и Мессинскому проливу. Современные историки указывают, что единого мнения по этому вопросу не существует; но большинство исследователей считает, что «место обитания Цирцеи, область киммерийцев и страна феакийцев <...> находятся на Черном и Азовском морях».

Единственное, что упускается из вида в попытках точной локализации образа Киммерии – его мифологическая природа. Можно помыслить нахождение острова Цирцеи, равно как и их полномасштабные археологические раскопки с целью обнаружения артефактов, оставленных героями древних преданий, но самоценность мифа о волшебнице, покорявшей мужчин, ее имя, ставшее нарицательным в европейской культуре, не претерпит существенных изменений. Никакие «маски Агамемнона» и «клады царя Приама» не способны повлиять на существование текста и его непрерывный диалог с культурой.

Рассмотрение фрагмента «Песни XI», связанного с «киммериян печальной областью», как текста дает возможность проследить появление устойчивых семиотических значений, связанных с Киммерией. В первую очередь стоит отметить, что в постоянно цитируемых строках о самих киммерийцах не сказано ни слова: не описаны их костюм и обычаи, нет никаких сведений об их автохтонной культуре. Но дискурс текста не может оставить имя народа без признаков, которые выделили бы этот этноним в общей массе текста. «Область»

у пределов глубоких вод Океана описывается в самых мрачных красках: «**печальная** область», «покрытая... **мглой** облаков», лишенная лица «лучезарного Гелиоса», «**ночь безотрадная** там искони окружает живущих». Главенствующее значение в формировании образа Киммерии занимают определения, которые связывают его с общекультурными символами: Печаль, Мгла, Ночь.

В исследовательской литературе вслед за упоминанием киммерийцев в этом фрагменте идет обширный исторический культурный пласт; малая часть текста вычленяется из целого и теряет полноту смысла. Несколько строк затмевают цель, с которой Одиссей и товарищами приближается к этим землям. Чтобы узнать волю богов, он должен обратиться к прорицателю Тиресию, который уже сошел в царство теней. Совершив необходимые обряды жертвоприношения, Одиссей вызывает оракула:

Черная кровь полилася в нее, и слетелись толпою
Души усопших, из темных бездн Эреба поднявшись:
<...> Все они, вылетев вместе бесчисленным роем из ямы,
Подняли крик несказанный; был схвачен я ужасом бледным.
Кликнув товарищей, им повелел я с овцы и с барана,
Острой зарезанных медью, лежавших в крови перед нами,
Кожу содрать и, огню их предавши, призвать громогласно
Грозного бога Аида и страшную с ним Персефону.

Текст активно смещает акцент с условной географической принадлежности Киммерии на ее сакральное значение, гораздо более значимое с точки зрения древних греков. Символические фразы «души усопших» и «темные бездны Эреба», Аида, «ужас бледный», «грозный бог Аид» и «страшная Персефона» связывают Киммерию в сознании слушателя и читателя с Миром мертвых, с Ужасом и Смертью.

В статье Максимилиана Волошина «Константин Богаевский» текст воплощает свой дискурс через родственные лексии: «Земля Богаевского – это «Киммерии **печальная** область». В ней и теперь можно увидеть пейзаж, описанный Гомером. Когда корабль подходит к обрывистым и **пустынным берегам** этих унылых и торжественных заливов, то горы предстают повитые туманом и облаками, и в этой **мрачной панораме** можно угадать преддверье **Киммерийской ночи**, какую она представилась Одиссею. Там найдутся и «узкие побережья со священными рощами **Персефоны**, высокими тополями и бесплодными ивами». Дальние горы покрыты скудными лесами. Холмы постепенно переходят в степи, которые тянутся вплоть до Босфора

Киммерийского, прерываемые только **мертвыми** озерами и невысокими сопками, дающими пейзажу сходство с Флегрейскими полями. Огонь и вода, вулканы и море источили ее рельефы, стерли ее плоскогорья и обнажили мощные и изломанные костяки ее хребтов».

«Пустынные берега» и «мрачная панорама», «киммерийская ночь» и «рощи Персефоны» есть лишь лексические вариации вышеупомянутого волошинского определения имени «Киммерия» как производной от древнееврейского корня KMR, обозначающего «мрак» и «затмение». Но, как художественный образ, Киммерия Гомера и Киммерия Волошина существуют в пределах текста, который ограждает их от вмешательства реальной истории.

С течением времени топоним Киммерия, привязанный к Пантикапею и всему Боспору Киммерийскому, отступает под натиском источников, именовавших полуостров Тавридой. Вместе с торговой и политической гегемонией Херсонес Таврический приобретает принципиальное значение для раннехристианского общества, становится оплотом истинной веры в варварских землях. И даже несколько столетий османского владычества не внесли существенных изменений в старые европейские карты, где Крым и часть Северного Причерноморья именовалась Тавридой, Таврикой и изредка Скифией.

Именно преемственность с раннесредневековой византийской традицией в топонимике привлекла внимание Екатерины II, которая, по свидетельству графа Луи де Сегюра, «возвратила старинное название Тавриды» манифестом (8) 19 апреля 1783 г.. Географические и политические особенности привлекают в Крым ученых и путешественников.

Исследователь истории г. Керчь С. Н. Авсенева указывает, что историко-археологические экспедиции в Восточный Крым начинаются с 1830 г. и прерываются в дальнейшем Крымской войной в 1853 г. Среди участников экспедиций указаны Иван Матвеевич Муравьев-Апостол (1765-1851), автор «Путешествия по Тавриде в 1820 году» в форме сентиментальных писем, и французский путешественник Фредерик Дюбуа де Монпере (1798-1850), посетивший Северное Причерноморье в 1831-1834 гг. и оставивший монументальный труд «Путешествие вокруг Крыма и Кавказа» в шести томах.

Для И.М. Муравьева-Апостола Восточная часть Тавриды – Феодосия-Кафа, Керчь-Пантикапей раскрываются, в первую очередь, через описания историков древности. Образ Киммерии для него связан не с «Омиром», как тогда величали Гомера, а с сочинениями Геродота, Страбона, Диодора Сицилийского. В «Письме XVIII» автор так описывает Эски-Крым: «В нем отыскивают, ни мало ни много, Киммерион, Столицу Киммериян, народа который покорив туземцев Тавров, первый как завоеватель, обладал Тавридою. Трудно конечно доказать

истину сего положения, но так же трудно и оспаривать оное. Мы по Иродоте знаем, что Киммерияне на полуострове сем оставили многие памятники в именах урочищ, стен, пролива и проч. (2); Стравон говорит о горе Киммерион (3); а Птолемей, называя город Киммерион, именно считает его в числе средиземных т.е. не приморских (4). Сего уже достаточно к заключению, что город сего имени подлинно существовал в Тавриде». И далее: «Что *Крым* есть испорченное *Кимр* или *Кимвр*, это обще принятое мнение тем более кажущееся основательным, что слово сие не имеет корня ни в каком другом нарицательном имени народа...».

О величии древнего города Феодосии-Каффы свидетельствуют развалины крепостных башен, оставленных генуэзцами – им посвящена большая часть пространного описания истории этого края: «Я видел остатки толстых четверугольных башен, свидетельствующия в бывшей безопасности Генуэзцев от Татарских стрел, но не от Магометовых пушек».

Керченский полуостров вновь ненадолго возвращает И. М. Муравьева-Апостола к образу Киммерии: «Место сие приводит еще на память и тот древний ров, выкопанный рожденными от рабов Киммериянами, о котором повествует Иродот». Подробная хронология истории Пантикапея, трагическая смерть Митридата VI Евпатора и обширные цитаты из Диодора Сицилийского внезапно завершаются поэтическими строками: «Вчера, когда вечерняя заря догорала на вершине Киммериона, я ходил в последний раз, при мерцании умирающего дня, проститься с прахом Пантикапея <...> Подобно старцу Поджьо (3) на развалинах Капитолия, я мечтал здесь о событиях прославивших Тавриду, от изгнания Киммериан Скифами, до населения ея выходцами из Ионии; от покорения Воспорского Царства Митридату, до покорения же целого полуострова под Державу Российскую».

Образ Киммерии в тексте И. М. Муравьева-Апостола связан, в первую очередь, с хронологией смены народов на исторической сцене Боспора Киммерийского, с реминисценциями и прямыми цитатами из трудов Диодора Сицилийского. Его догадка о родстве топонимов «Крым» и «Киммерия» уже в XX столетии рефреном прозвучит в статье М. А. Волошина «Константин Богаевский».

В 1833 г. Крымский полуостров посетил швейцарский ученый Фредерик Дюбуа де Монпере, автор шеститомного издания «Путешествие вокруг Кавказа у черкесов и абхазов, в Колхиде, в Грузии, в Армении и в Крыму». Ему Крым-Таврида был также заочно знаком задолго до составления плана путешествия, но не только по трудам греческих историков, но и по тексту «Одиссеи». Текст его «Путешествия», касающийся Киммерии, имеет первостепенное значение в рамках исследования и требует обширного цитирования: «Кажется, что все

древние поэты и историки избрали Черное море ареной подвигов своих героев. Во всех своих повествованиях они относят своих героев к Востоку, как источнику цивилизации и богатства. <...> Как будто бы видишь себя на берегах Черного моря в тот момент, когда Улисс выходит на сушу у берегов лестригонов, являющихся несомненно берегами Крыма времен варваров. Кто не узнает в описании порта лестригонов единственного в своем роде порта Балаклавы, откуда тавры производили свои разбойничьи морские набеги. Гомер справедливо дает здесь таврам прозвище лестригонов, так как слово это происходит от греческого (листрес), что означает «пират», или «разбойник».

Затем Улисс устремляется к низким берегам острова Ака, где царствует Цирцея, сестра Actes. И вот мы в Колхиде. <...> Цирцея посылает затем Улисса за советом к оракулу подземных богов. Только когда герой этот переплывает все царство Нептуна, которое представляется ему как бы краем света, он находит очень удобный для причаливания морской берег, покрытый высокими тополями и чахлыми ивами; здесь ютятся, покрытые всегда черными тучами и мраком, жилища киммерийцев.

Мы знаем о местонахождении киммерийцев от Геродота и Страбона; они указывают народ этот на полуострове Керчи и Тамани, у крайних пределов Черного моря, что для Гомера, вероятно, представлялось пределами царства Нептуна. Здесь именно, Улисс сходит на берег и обнаруживает один из выходов ада; здесь же, среди этих киммерийцев, находятся источники черной нефти, которые несут свои смрадные потоки подобно адским рекам Коциту и Ахерону, а также высятся вулканы, извергающие потоки грязи во время своих вулканических вспышек».

Анализ текста показывает, что художественный образ Восточного Крыма и Кавказа соединяется в воображении путешественника со строками Гомера и Страбона. Он видит воплощение жилищ киммерийцев, покрытых «черными тучами и мраком», адских потоков Коцита и Ахерона, - текст вновь отсылает читателей к символам Мрака и Царства теней. Одновременно Дюбуа де Монпере отмечает географическое положение Киммерии «на полуострове Керчи и Тамари», низводит миф до реального ландшафта.

Возрастающий интерес к Крымскому полуострову в первой половине XIX в. побудил многих художников на создание живописной серии пейзажей Тавриды. Как отмечают составители альбома «Виды Крыма первой половины XIX века: Каталог литографий из собрания Крымского республиканского краеведческого музея», «такой бурный интерес к природным живописностям Крыма совпал с всеобщей модой на натуру, когда пейзажная живопись начинает главенствовать, а критики писали, что художники просто обязаны идти в школу природы».

Первые серии графических листов с видами Крыма в русском искусстве приходится на 1780-е годы. Так, известно, что уже в 1783 г. при штабе князя Г. А. Потемкина работает художник М.М. Иванов. В 1787 г. в свите Екатерины II посещает полуостров знаменитый архитектор и художник А. Н. Львов, создававший путевые зарисовки на полях писем. В первые годы царствования Александра I, по поручению А. Н. Львова в Крым приезжает выпускник Академии Художеств И.А. Иванов (1780-1848), русский мастер перспективных видов и пейзажей.

В историю отечественного искусства вошли сведения о работах Ф. Я. Алексеева, в 1795 г. писавшего виды тех мест, где пролегало путешествие Екатерины II. Так, в собрании Государственного Русского музея хранится его живописное полотно 1798 г. «Вид города Бахчисарая». Также известны рисунки поэта В.А. Жуковского, посетившего полуостров в 1837 г. в свите императора Николая I.

Графические серии с видами Крыма 1830-1840х гг. в основном связаны с Южным берегом Крыма и именем графа М.С. Воронцова: авторские литографии Карла Кюгельхена, Карла Боссоли, Ф. И. Гросса, Н. Г. Чернецова, Огюста Раффе и др. Один из наиболее известных графиков первой половины XIX в., Н. Г. Чернецов (1804-1879) создает серию рисунков, посвященных Южному и Восточному Крыму в 1832-1836 гг., – в это же время по Крыму и Кавказу путешествует Дюбуа де Монпере. В 1836 г. в мастерской Александра Бигатти в Одессе была издана серия из 12 литографий с рисунков Н. Г. Чернецова, без упоминания имени художника, а в 1837 году – в мастерской Дмитрия Кленова, также в Одессе. Беглое знакомство с композицией рисунков позволяет увидеть, что художник тяготеет к архитектурным и пейзажным видам Южного берега, в частности, Алупкинского имения М. С. Вороноцова. Восточному Крыму в его серии уделено всего несколько листов. На литографии «Феодосия» на первый план справа вынесена полуразрушенная башня средневековых генуэзских укреплений. Обширная панорама феодосийского залива, воздушная перспектива и стаффажные фигурки на первом плане напоминают итальянские пейзажи С. Ф. Щедрина. В легкой дымке теряются на фоне залива остовы древних строений и одноэтажные лачужки, лепящиеся к ним. Документальная, протокольная точность совмещены с романтическим стилем пейзажа, образом Крыма как «нашей маленькой Италии», по меткому сравнению В. А. Жуковского.

Композиция литографии «Новый музей в Керчи» построена на высокой точке обзора, открывающейся с вершин горы Митридат. Слева белеют колонны портика здания музея древностей, у подножия горы справа темным массивом

показана городская застройка, на ее фоне выделяется купол храма Иоанна Предтечи. Этот рисунок Н. Г. Чернецова, выполненный в 1836 г. на «вершине Киммериона», мог бы послужить прекрасной иллюстрацией к приведенному выше размышлению И. М. Муравьева-Апостола о судьбах полуострова.

В 1842 г. в Одессе в литографской мастерской А. Брауна был издан альбом Карла Боссоли (1815-1884) «24 вида Крыма, снятых и литографированных К. Боссоли». Наряду с видами Западного и Южного берега Крыма, художник уделяет должное внимание внутренним ландшафтам Бахчисарая, Чуфут-кале, а также Восточному Крыму. Его привлекает романтический облик генуэзской крепости древней Солдайи на угрюмой скале, а панорама морского залива Феодосии-Кафы, данная с возвышенности, совмещает протокольную сухость картографа и яркие краски южной палитры.

«Общий вид Керченского залива с горы Митридат» и «Керчь со стороны дороги Ени-Кале» Боссоли демонстрируют залитые солнцем виды набережной, стаффажные фигуры местных жителей, костюмы которых отмечены восточным колоритом – это живое свидетельство недавнего завоевания Крымского ханства напоминает зрителю, как исподволь изменился образ Восточного Крыма, древней Киммерии, вместе с геополитической перспективой.

Лекции гомеровского текста, красной нитью проходящие через труды историков и литераторов европейской цивилизации, сталкиваются с историческими реалиями XIX в. и отступают на второй план. Образ края света, выраженный через символы «Мрак», «Ужас», «Царство Теней» греческой Архаики, был оттеснен новой коннотацией топонима, связанной с конкретизацией географического и археологического контекста. На смену Киммерии Гомера приходит Киммерия Страбона и Геродота, подчас скрытая от глаз художника следами величия средневекового генуэзского владычества и ориентальными мотивами недавнего прошлого Крыма.

Но даже блестящие археологические открытия, сделанные на Керченском полуострове в первой половине позапрошлого столетия, не умаляют в глазах исследователей важности текста о «киммериян печальной области». Напротив, чем дальше вторгается историческая действительность в область мифа об Одиссее, тем больше исследователи подчеркивают его неизменное семиотическое значение – один из первых отзвуков греческой культуры на крымских берегах, топоним «Киммерия» становится знаком принадлежности к первоосновам европейской цивилизации.

Список литературы

1. Авсенева С. Н. Историко-Археологическое изучение Крыма путешественниками первой половины XIX века (на примере Керчи) //

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – №3 (53): в 3-х ч. – Ч. II. – С. 17-20

2. Боннар А. Одиссей и море // Боннар А. Греческая цивилизация, Т.1. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 48-95.

3. Волошин М.А. Константин Богаевский // Аполлон, 1912. – №6. – с.5-21.

4. Дюбуа де Монпере, Фредерик. Путешествие вокруг Кавказа у черкесов и абхазов, в Колхиде, в Грузии, в Армении и в Крыму / Пер. с франц. Н. А. Данкевич-Пушиной. – Сухуми: АБГИЗ, 1937. – 180 с.

5. Лосев Д. А. Луи-Филипп де Сегюр. «Путь на пользу». Путешествие Екатерины II в Крым. Memoires, souvenirs et anecdotes // Крымский альбом. Историко-краеведческий литературно-художественный альманах. – Феодосия – Москва: Издательский дом «Коктебель», 1997. – С. 12-36.

6. Мальгина М. Р. Виды Крыма первой половины XIX века: Каталог литографий из собрания Крымского республиканского краеведческого музея. – Симферополь: СОНАТ, 2006. – 260 с.

7. Муравьев-Апостол И. М. Путешествие по Тавриде в 1820 году / [И. М. Муравьев-Апостол]. – СПб: Печ. в тип. состоящей при особенной канцелярии Министерства внутренних дел, 1823. - [4], XII, 337 с., 6 л. карт., пл.

8. Прохорова Т.А. Карл Кох о Юго-Западном Крыме: к вопросу об изучении полуострова во второй четверти XIX в. // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. Вып. XVIII. – Керчь: Деметра, 2013. – С. 474-514.

И. С. Кудряшова

*студентка 1 курса ФГБОУ ВО Крымский филиал «Российский
государственный университет правосудия»*

*научн. рук. – канд. культ.
ст. преподаватель Н. Н. Лыкова
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК 792.7

ПАНТОМИМА – КАК ВИД ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация

Искусство пантомимы – одно из древнейших, пластичнейших, загадочнейших и красивейших видов искусств, имеющее тысячелетнюю историю развития, и поэтому являющееся уникальным и сложным по своей сути жанром, не требующим дополнительных комментариев.

Ключевые слова: пантомима, телонаправленность, ритуал, техника мастера, иронистический характер.

Summary: *Art of Mime – one of the oldest, plastic, mysterious and beautiful arts, has a thousand-year history of development, and is therefore unique and complex in nature genre that does not require additional comments.*

Key words: *mime, body orientation, ritual, technology of master, ironical.*

Анализ научной проблемы: Искусство пантомимы – одно из древнейших, пластичнейших, загадочнейших и красивейших видов искусств, имеющее тысячелетнюю историю развития, и поэтому являющееся уникальным и сложным по своей сути жанром, не требующим дополнительных комментариев. Её можно сжать, можно вместить в сюжет на короткое время, который в обычной пьесе растянется на несколько часов, можно сделать локальным спектаклем. Можно сказать и то, о чём нельзя говорить вслух, зашифровать тайну или важное послание. Ни одна культура не обходилась без такого явления как пантомима на протяжении его истории. Это прекрасное искусство влекло к себе во все времена, остаётся неординарным явлением и по ныне.

Осмысление последних исследований и публикаций:
В диссертационном исследовании «Проблемы развития современной

зарубежной пантомимы» искусствовед Е. В. Маркова пришла к выводу, что искусство пантомимы становится «не менее самостоятельное, чем любое другое. Ибо для передачи впечатлений от мира может обойтись собственными, одному ему присущими средствами выразительности, материальной основой которых является движение» [2, с. 83].

Становление новых зрелищных форм пантомимы рассматривается Н. И. Тихоновой в научном исследовании «Проблемы взаимодействия пантомимы и цирковых жанров на советской эстраде» [6]. Автор досконально анализирует постановочный опыт в номерах, сюжетах, микро-спектаклях, в которых «искусство мима» синтезируется на основе цирковых традиций. Эти вопросы автор рассматривает в двух аспектах: режиссерской практики (С. А. Каштелян, М. П. Харитонов, Р. Е. Славский, Н. И. Павловский, их ученики, будущие режиссеры А. Бойко, В. Пасынков, Г. Дмитриева) и практики актерского пластического театра Л. Енгибаров, А. Елизаров, А. Жеромский, Б. Амарантов, А. Чернова, В. Полуниин [6].

Цель статьи: показать путь развития пантомимы, как воплощение художественного языка с древнейших времен до настоящего времени.

Основной материал. Пантомима – это древнейшее театральное искусство, известное ещё в Древней Греции. В каждой культуре пантомима оставила большой след. С её помощью праздновались важные события, передавались сакральные тайны и даже излечивались болезни. Как разновидность языковой практики, отметим, пантомима появилась на заре человеческой истории, когда вербальный язык ещё не сформировался, и люди выражали свои эмоции мимикой, движениями, подражавшими другим людям, животным, силам природы. Например, ритуальные танцы на заре формирования человечества.

В значительной и, даже и, наверное, в большей степени пантомима, как начало театра обрядового, ритуальных действий и игр, церемоний и праздников представляет собой способы воспроизводства художественного восприятия мира посредством художественных средств – жеста, мимики и движения, телонаправленности, гибкости, пластичности, выработанных в традиционной культуре каждого народа и связанных, прежде всего, с его представлениями и верованиями. Потребность в комплексном изучении современных процессов, отражающих взаимосвязь искусства движения-действия с ценностным миром творца, заставляет обратиться к изучению опыта.

Пантомимой назывался в Риме сольный драматизированный танец, в котором единственный актер исполнял последовательно несколько мужских и женских ролей [2, с. 44]. Разыгрывая подчас очень сложные сцены мифологического ритуального содержания. Римская пантомима, надо отметить,

сопровождалась словами. Текст состоял из ряда арий-монологов, называемых кантиками, которые исполнялись хором певцов под оркестр.

Пантомима представляла ряд движущихся живых ярких картин, в точности следовавших тексту, который, согласно традициям, был греческим, так что большинство зрителей понимало содержание только из движений и танцев, носивших иллюстрированный характер. В данном случае четкость восприятия образов зависела от мастерства актер [2, с. 35].

Виды пантомимы:

1. Танцевальная – произошла из ритуальной культуры первобытного общества, сохранилась в плясках многих народов, находящихся в настоящее время на уровне общинного строя, например, Полинезии или центральной Африки;
2. Классическая – сформировалась из празднований Дионисий Древней Греции и Рима, соединяет пластику, язык мимики, музыкальное сопровождение, стихосложение;
3. Акробатическая – пришла из восточного театра, сочетается с прыжками, жонглированием и каскадерскими элементами;
4. Ксцентрическая – строится на комической ситуации с использованием реквизита.

Надо отметить, что два последних вида пантомимы активно используются в цирке.

Пантомимическое построение требует специально отобранного действия, чёткости и краткости действия, которое должно быть законченным, выразительным в пластике тела. Пантомима способна отразить чаяние, надежды и мечты человека. Она приходит на помощь тем, кто осознанно учится оперировать миром воображения в сопряжении с жизнью, пытаюсь найти эту грань соприкосновения, но не уйти в мир жестокости и реалий или раствориться в мире фантазий. Открывая новые ракурсы в разнообразии зрелищных форм театра как такового, как живого организма пантомима всё-таки живёт своей легкой и одновременно насыщенной жизнью.

В данном понимании постановки сюжета пантомимы у неё имеются черты, схожие немому кино [2, с. 62]. Особенно в применении беззвучной речи, беззвучности смеха и плача. Практика лучших пантомимистов показывает, что умело примененная беззвучная речь в определенных случаях полнее выявляет характер действующего лица. Темпераментный и эксцентричный монолог трагика Марселя Марсо великолепно заостряет характеристики персонажа [2, с. 62].

К подобному приему пантомимисты прибегают нередко. Беззвучная речь помогает миму гармоничнее очерчивать образы тех действующих лиц, которые,

«разговаривая», как бы саморазоблачаются [2, с. 63]. Прием этот допускает сгущение красок, надо подчеркнуть, некоторое преувеличение. Вообще сгущение, концентрированность, некая консервативность движений и хода постановки самого действия характерны для всего строя пантомимы. Подчеркнутыми, особо подчеркнутыми, могут быть и жесты, и мимика актера. Они не будут выглядеть нарочитыми и навязчивыми, когда исполнительская техника мастера и так достаточно высока. К преувеличениям мим прибегает постоянно ради большей выразительности действия, художественности и яркости характеристик [2, с. 35].

В середине XX века произошёл раскол в развитии и восприятии пантомимы как искусства в Северной Америке и Старом Свете. В США само понятие «мим» («mime») по сей день носит саркастический или, лучше сказать, иронический характер [2, с. 46].

В то же самое время в СССР пантомима, надо отметить, была серьёзно использована в театре и в системе театрального образования и театральной подготовки такими представителями, как А. Арто, Б. Брехт, А. Таиров, М. Чехов, Ю. Любимов, Е. Грозовски [2, с. 146-148].

Говоря о Михаиле Чехове, хотелось бы отметить, что в период расцвета своей творческой деятельности с 1918 по 1924 гг. занимался исследованием актёрской психотехники в пантомиме (находясь под сильным влиянием антропософских учений Р. Штейнера и А. Белого). Он был убеждённым последователем Рудольфа Штейнера [7, с. 171]. Считал антропософию источником духовного возрождения и вместе с тем способом развития актёрского мастерства в данном направлении. Уделял большее время изучению мимики и пластики и язык тела как способ передачи эмоций и чувств. Актер - профессионал, который обрел способность к самостоятельному творчеству на базе мимикрии, способен достичь контактов с другими искусствами в поисках синтетических форм и способов постижения зрелища как вида искусства.

В 1960-х в Польше, Чехословакии и Прибалтийских Республиках СССР появился феномен театра пантомимы, наиболее значимыми деятелями которого были Г. Томашевский (Вроцлав, Польша), и Модрис Тенисон (Каунасский Театр Пантомимы, Литовская ССР [6, с. 32] М. Тенисон, художник-график, дал искусству пантомимы новую энергетику, в результате которой само действие в его постановке уже почти ничто не связывало с традиционной пантомимой [6, с.102]. Единственным и непреложным качеством, «удерживающим» его искусство в максимальном приближении к «пантомиме», был факт, что слово и звук по-прежнему оставались табу [2, с.48].

Из театра М. Тенисона вышло два наиболее значимых философа пантомимы нового поколения: Валерий Мартынов и Гедрюс Мацкявичюс. Они пошли по его стопам, соединяя хореографию с самопознанием пантомимы. Первый (В. Мартынов, Группа Пантомимы при Музее Электронной Музыки, Москва, 1972-1974) декларировал импровизацию, основанную на медитативном состоянии артиста, как единственный путь к выразительности. Второй (Г. Мацкявичюс, Театр Пластической Драмы, Москва, 1972-1985) был более «консервативен» и использовал импровизацию, как часть своего творческого метода: провоцируя актера на импровизацию в рамках заданной поэтической метаморфозы тела, он добивался органичного результата [6, с. 86]. Пластично-двигательная терапия пантомимы имеет психологическую основу и опирается на учения именитых психотерапевтов, т. к. К. Юнг, который считал, что тело и душа взаимосвязаны настолько, что по свойствам тела можно судить о состоянии души и наоборот. В дальнейшем включал этот результат в зафиксированную канву создаваемого спектакля или события.

В России истоками пантомимы стали святки, масленица, различные обряды: например, сватовство, святочные празднования, балаганные ярмарочные театры, выступления петрушки.

С 1910-х в творчестве режиссеров модерна возникла драматическая пантомима (К. Маржданов «Слезы», Н. Евреинов «Кривое зеркало», А. Таиров «Покрывало Пьеретты», «Ящик с игрушками») [2, с. 146-148]. Традиции пантомимы эстетически переосмысливались, стилизовались с поэзией режиссерского театра, сопровождалась музыкой, чтением стихов, хореографией. Где присутствовала игра света и цвета. В 1930–1940-х развитие пантомимы в России замедлилось, культивировался приоритет слова, как искусства, более понятного массам. Даже в цирках мимов заменили говорящие клоуны.

Зато значительное место в те же годы пантомима стала занимать в балете. Возникли драматические балетные постановки, хореодрамы Л. Лавровского, Р. Захарова, в которых чистая танцевальность была вытеснена пантомимой.

Гораздо позже театр мим 1980-е гг. получил второе признание. Идёт вторая волна популярности этого вида искусства в СССР. Например, В. Полунин, будучи классическим мимом «по образованию», как вы знаете, привнес в пантомиму элемент клоунады и буффонады. Это же несколько раньше в меньшем масштабе и в противоположной пропорции, делал Леонид Енгибаров, привнёсший элемент пантомимы в сольную цирковую клоунаду. Суть этого возрождения базировалась на синтезе циркового искусства, пластической импровизации, включающей элементы акробатики, гимнастики и хореографии, и цельной ассоциативной канвы, объединяющей весь спектакль. Мир пантомимы

диктует свои законы и правила отображения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени верности метафорическому, аллегоричности бытия, поэтическому и драматическому отражению и отображению жизни. Пантомима, в силу своих изобразительно-выразительных и образно-чувствительных возможностей более, чем другой вид искусства, чужд натуралистической подробности, житейской повседневности, обыденной достоверности, однодневности и серости. Таковой была художественная переосмысленность пантомимы Леонида Енгибарова.

Предпринятые Вячеславом Полуниным в период с 1982-1989 гг. грандиозные акции по объединению творческих сил, заметим, занимающихся пантомимой, были призваны решить ряд задач, связанных, прежде всего, с художественным кризисом в формах советской пантомимы. Эти мероприятия должны были дать мощный импульс к обновлению языка пантомимы. Хочу заметить, в нарушении «привычного» Вячеслав Полунин видит один из основных законов клоунады, ее назначение. Главными ориентирами всех этих акций становятся поиски условий, возвращающих актера к целостному мировосприятию, способному призвать к жизни новые формы взаимоотношений со зрителем, возвращение игре актера внутренней подвижности и внешней маневренности [6]. Реализация этих проектов наметилась в двух направлениях.

Первое можно обозначить как формирование российской школы пантомимы и клоунады нового времени:

а) укрепление и расширение эстетических позиций существующих коллективов, занимающихся пантомимой; б) рекрутирование новых творческих сил в пантомиму и клоунаду; в) укрепление и создание на местах отдельных новообразований единой всесоюзной творческой сети различных форм актерского творчества, связанных с традициями площадного, уличного мастерства.

Второе направление этих акций – создание предпосылок к зарождению новых форм народной культуры и площадного театра. Данные старания привели к реализации проекта уличного театра – фестиваля «Лицедей-лицей» [6].

Таким образом, в стране формировалась и усиливалась структура творческого объединения сил, занимающихся пантомимой и клоунадой. От «Мим – парада» собравшего свыше 800 мимов со всей страны, до беспрецедентного международного проекта-акции уличных театров «Караван Мира», 1982-1989гг., который объединил в своих рядах творческие силы независимых театров СССР, Западной и Восточной Европы. Необходимо заметить, что в условиях любительского движения современная пантомима всё более подвергается «узкой специализации» внешней техники вне понимания её

целей и задач, предмета передачи состояния и, тем более, чувственного наполнения сюжета. Оторванность от общего театрального процесса привела к нарушению органичных законов «живого тела», штамповке сюжета и подражанию. Искусство пантомимы включает различные виды искусств - музыку, хореографию, драматургию, и таким образом делает его синтетическим и открытым для нововведений [6]. Каждая из областей, преломляясь соответственно требованиям данного вида искусства, становится необходимой как компонент образного мышления, расширяя творческие горизонты самой пантомимы.

В США в 70-е годы были осуществлены некоторые попытки возрождения пантомимы на новом уровне и для нового зрителя, но даже наиболее значимые из них (San Francisco Mime Troup и Bread and Puppet) канули в небытие [2, с. 65]. Наиболее известными фигурами в Европейской классической пантомиме были Марсель Марсо, Этьен Декру, Жан-Луи Барро, (Франция), Адам Дариус (Финляндия), Борис Амарантов, Леонид Енгибаров, Анатолий Елизаров (СССР) [2, с. 65].

Выводы и перспективы дальнейших исследований:

Жизнь приносит в пантомиму как вид искусства новые виды отражения внутреннего мира и действительности, пластические инновации. Поэтому, если актёр хочет быть современным не только в смысле прочтения тематики задуманного, но и использования всех возможностей своего тела, а также, не маловажно, современного пластического мышления, должен видеть, подмечать, анализировать в самой действительности зарождение и развитие новых пластических «красок».

Литература

1. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста по Дельсарту / С. М. Волконский. – СПб: Лань. Планета музыки, 2012. – 176 с.
2. Маркова Е. В. Проблемы развития современной зарубежной пантомимы / Е. В. Маркова. – М: Наука, 1985. – 189 с.
3. Румнев А. А. Пантомима и её возможности / А. Румнев. – М.: Знание, 1966. – 79 с.
4. Рутберг И. Г. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра. / И. Г. Рутберг // Учебное пособие для режиссёров театра и ансамблей пантомимы. – М: Искусство, 1989. – 126 с.
5. Славский Р. Искусство пантомимы / Рудольф Славский // Учебник по основам пантомимы. – М: Искусство, 1962. – С. 11-15.

6. Тихонова Н. И. Проблема взаимодействия пантомимы и цирковых жанров на советской эстраде (1950-1980 гг.): автореф. ... канд. искусств. – М., 1986. Румнев А. А. Пантомима и её возможности / А. Румнев. – М.: Знание, 1966. – 152 с.
7. Чехов М. Об искусстве актёра / М. Чехов. – М.: Искусство, 1999. – 271 с.

к. культур., ст. преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Крымского филиала ФГОУ ВО «Российский государственный университет Правосудия»

УДК 008:75.052"653"

ЦЕННОСТНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА СВ. ГЕОРГИЯ ВО ФРЕСКОВОЙ РОСПИСИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ТАВРИКИ

Аннотация

Каждое современное государство стремится дополнить и представить, как можно более солидный реестр своих национальных культурно-исторических памятников, т.к. их наличие во многом определяет характер имиджа страны или же отдельного региона. Мотив образа Георгия Победоносца – это целый культурный пласт на территории Таврики в период высокого средневековья. Георгий Победоносец во фресковой живописи и иконографии играет многообразную символическую роль. В данной статье делаются попытки раскрыть ценностную, эстетическую и художественную значимость композиционного построения образа Георгия Победоносца.

Ключевые слова: канон, фреска, христианство, православная культура, сакральное искусство, духовное наследие.

Value - the aesthetic perception of the image of St. George fresco paintings in medieval Taurika

Summary:

Every modern state seeks to present the most solid of its national registry of cultural and historical monuments, because their presence largely determines the nature of the image of the country or separate region. The motif of the image of St. George is a cultural complex on the territory of Taurica in the high middle ages. George in fresco painting and iconography plays a multifaceted symbolic role. This article attempts to uncover value and artistic significance of compositional construction of the image of St. George.

Key words: canon, fresco, Christianity, orthodox culture, sacral art, spiritual heritage.

Анализ научной проблемы: Интерес к культуре средневековья обусловлен чрезвычайно высоким ценностным и смысловым ориентиром, связанным определенной исторической эпохой, где важную роль играло религиозное мировоззрение и мировосприятие, миропонимание и мироощущение будучи составным элементом общественной жизни и духовной культуры общества. В период высокого средневековья, как мы знаем, сформировалась и получила развитие самобытная уникальная фресковая живопись Таврики – одно из неповторимых явлений в истории нашего Отечества. Однако, как мы понимаем, крымское средневековье принадлежит тем историческим эпохам, трудность изучения которых заключается в скудности источников. Остро ощущаемый недостаток письменных сведений, хочу отметить, в области духовной жизни отчасти может быть восполнен за счет других видов источников, к которым в значительной степени не прикасалась рука исследователей культуры. К ним относятся источники изобразительного направления, в первую очередь иконы и фрески.

Осмысление последних исследований и публикации: Монументальная сакральная живопись средневекового Крыма в основном рассматривалась учеными в связи с историческими и археологическими исследованиями. Большую роль в изучении фресок сыграла монография известного историка, краеведа и археолога О. И. Домбровского «Фрески средневекового Крыма» (1966), где дано детальное описание этих памятников [3]. Фресковые росписи храмов горного Крыма изучала искусствовед Е.С.Овчинникова [5].

И. Г. Волконская обращает внимание на важность культурологического анализа и подробного описания эски-керменских фресок: «Дать подробное описание фресок представляется актуальным, во-первых, в связи с аварийным состоянием живописи и угрозой её полной утраты, во-вторых, в связи с невозможностью удовлетворительностью фотографического воспроизведения» [2, с. 284].

Хотим обратить внимание, что достаточно широко известна значимая работа академика В. Н. Лазарева, специально посвященная некоторым вопросам изучения образа Георгия Победоносца в мировой практике [4]. В данном труде рассмотрены все виды икон, на которых изображен Святой Георгий Победоносец [4]. Учёный труд Г. В. Вилинбахова и Т. Б. Вилинбаховой «Святой Георгий Победоносец» необычна тем, что в ней впервые объединены вопросы истории, иконографии и геральдики, связанные с образом Святого Георгия [1]. Авторами собраны интересные и ранее не публиковавшиеся сведения о символике образа Святого Георгия.

Однако, при наличии целого ряда интересных и неординарных публикаций и монографий, посвящённых и монументальной живописи средневекового Крыма в частности, до сих пор отсутствует тщательный её анализ в контексте современной культурологии.

Целью исследования статьи является эстетико – культурологическое осмысление образ Святого Георгия в произведениях сакральной живописи средневекового Крыма как феномена христианской культуры.

Объектом исследования статьи является образ Георгия Победоносца в контексте восточно – христианской стенописи.

Предметом исследования статьи выступает ценностно-эстетическое восприятие образа Георгия Победоносца во фресковой стенописи средневековой Таврики XIII – XV вв.

Основной материал: Требования к фресковой живописи в XIII – XV вв. стали выше по сравнению с эпохой раннего средневековья. Византийским теоретикам искусства она представлялась действительным выразителем современной идеологии. Специфика фрески как источника заключается в том, что, как всякое произведение искусства, она отражает образ мышления создавшего ее мастера. Как произведение изобразительного искусства ставит дополнительную задачу расшифровки образного языка фресковой росписи. Как отражение культуры средневековья является культовым материалом. Фреска ограничена определенным кругом религиозных сюжетов, внутри каждого из которых традиционной схемой изображения, за которой так нелегко разглядеть реальные исторические лица художников и эпохи. Однако ей под силу в одном образе передать противоположные состояния внутреннего мира изображенного персонажа, ориентированные на различные субъекты восприятия. Поэтому в Византийской школе фресковой живописи в эпоху средневековья были сформированы два основных типа изображения Святого Георгия: мученик, как правило, с крестом в руке, в хитоне, поверх которого, плащ, и воин в доспехах, с оружием, например, щит, меч, копьё в руках; пеший или конный. Иногда Георгий Победоносец изображается безбородым юношей, с густыми кудрявыми волосами, достигающими до ушей, иногда с венцом на голове.

Георгий Победоносец часто изображался с другими воинами-мучениками – Фёдором Тироном, Фёдором Стратилатом, Димитрием Солунским. Однако в византийском искусстве Георгий наделяется определенными внешними признаками. По курчавым волосам его можно отличить от Дмитрия Солунского [1, с. 54]. В остальном образ Георгия постоянно сближается, порой сливается с образами других „святых воинов“.

В XIII ст. военные действия турок-осман резко возросли. И как отражение данных событий в Таврийской школе фресковой живописи в эпоху средневековья были сформированы несколько вариантов изображения Святого Георгия на коне, которые мы и рассмотрим в данной статье. В числе таких примеров – фреска XIII в. скального храма Трёх всадников, вблизи средневекового города Эски-Кермен (рис.1.), где отдельными изображениями представлены фигуры (слева направо): Св. Георгий-воин (фронтально, с поднятым копьём в правой руке, со щитом за левым плечом, в левой руке – поводья), Св. Георгий-змеборец и Св. Георгий со спасённым из плена отроком, сидящим за спиной святого на крупе коня. Мы видим героя. В его печальных глазах сквозит выражение мученика, пострадавшего за веру.



Рис .1. Копия-реконструкция фрески.

Образ Св. Георгий-воина (фронтально, с поднятым копьём в правой руке, со щитом за левым плечом, в левой руке – поводья). Святой представлен в полном воинском облачении. Сияет золотом пластинчатый доспех, на плече – синий, тоже с золотым орнаментом, плащ, правая рука сжимает копьё, левая словно протягивает молящимся меч с крестообразной рукоятью. Его мощной фигуре как будто тесно в границах иконного пространства. Он полон силы и «крепости». Светлый лик с нежным юношеским румянцем вызывает в памяти слова из Евангелия: «благодать Божия была на нём». Расшифровывая язык стенописи, мы видим меч – не только грозное оружие, символ воинской доблести и силы. Его рукоять подобна кресту. Кресту поклонялся Георгий, крестил и силой которого побеждал врагов. Это «меч духовный, еже есть глагол Божий». Это и орудие его мученической смерти.

Два других образа Святого великомученика Георгия Победоносца связаны с двумя легендами: борьбе с дьяволом в облике змия, и чудесное спасение пафлагонского отрока из рук врагов. Конь взвился на дыбы, Георгий с

усилием всаживает копьё в раскрытую пасть дракона, за ним развевается плащ – в облике героя чувствуется предельное напряжение его физических и моральных сил. Фигуры коня и Георгия представлены в сложном повороте, которого избегали столичные византийские мастера. В провинциальных памятниках, в произведениях XIV века больше действия, движения, драматизма и психологизма.

Надо отметить, что фреска «Трёх всадников» не традиционна. И данный факт показывает самобытность общественного уклада Таврики в палеологовскую эпоху, наложившего неизгладимый отпечаток на характер мышления и творчества живописцев Таврики. Об этом говорит и фресковое изображение спасение пафлагонского отрока, сидящего на крупе коня. Подобное чудо произошло при императоре. Константине VII Порфирородном (913-959). Сын благочестивых родителей Леонтия и Феофано из Амастриды (Пафлагония), почитавших Св. Георгия, также по имени Георгий, ушел на войну с болгарами. Он попадает в плен. Родители, не имея известий о сыне и поэтому считали его погибшим. В день памяти они по обыкновению устроили пышный обед. Внезапно среди гостей появился пропавший юноша, державший горшок с едой. Он рассказал, что работал на кухне. Нес пищу хозяину на стол, но вдруг увидел сияющего воина на коне, который перенес его в родной дом. Данное происшествие случилось так быстро, что еда в горшке не успела остыть. Блюда были поставлены на стол в качестве угощения. В последствие горшок родители юноши передали в храм Св Георгия, где он хранился долгое время как знак спасения.

В иконописи, как автор статьи делаю на данном сюжете акцент, чудо представлено как мистическая битва между добром и злом. У Георгия-воина преобладают черты проповедника христианства, мученика за веру и идеалы веры. Св. Георгий скачет на белом коне и вправо (от зрителя), таким образом, показывая нам, Чья сила движет Святым. Небесность коня Св. Георгия говорит о направленности вверх и благодаря стремлению вверх удаленность от всего приниженного, на полное отсутствие приземленности и возможность совершенно чистого и неотягчённого подъема духовного в сущем. По трактовке Дионисия Ареопагита, обратим внимание, что «белый конь выглядит как символ душевной чистоты». Белый цвет здесь – символ, синоним трансцендентного Божественного света, проникающего по сю сторону бытия. Поэтому, подчеркнем данный факт, изображение белого коня в качестве неподобного символа прикровенно напоминает о силе Божией, побеждающей зло.

Мотив служения Отечеству отчетливо присутствует в стенописи, в данной сюжетной линии. Жизненные испытания не сломали юношу, а наоборот, оказали

"очищающее" действие: он стал уделять больше внимание внутреннему миру человека, а не внешнему блеску. Вера помогла выйти из плена. Он успел найти дорогу домой, посредством душевных переживаний. Вернуться в объятия любящих родителей. "Далекая страна", плен, в котором был юноша, олицетворение мира перевернутых ценностей. Отметим, возвращаясь домой – он возвращается к вечному, неизблемому, постоянному в лице молящихся родителей. Надежда вернуться домой - это лишь начало длинного пути домой. Эта притча говорит о безграничной Родительской вере и неугасаемой надежде.

Внутри личности Святого великомученика Георгия Победоносца формируется особая отзывчивость, откликнутость, готовность уловить созвучное состояние души, проникнуть в ее настрой, воспринять зов другого человека. Пытливый взгляд живописца на иные культурные и духовные миры, несомненно, содействовал поиску личностного идеала, создавал увлекательные, захватывающие духовно-антропологические перспективы, взяв за основу образ воина. Победитель, в лице Святого великомученика Георгия Победоносца, торжествует над поверженным врагом, змием. Героическо-патриотическая направленность, в образе Георгия Победоносца, раскрывается через соревнование с равным по силе противником. В стремительно скачущих всадниках, в развевающихся за ними плащах сильнее выступает их порыв, одухотворенность, почти одержимость. Конь обычно несется, едва касаясь земли, всадник не управляет конем – скорее, конь увлекает его. За счёт пренебрежения телесным здесь, во фреске XIII в. скального храма Трё всадников, больше внимания уделяется духовной силе героя.

Одним из важнейших средств, непосредственного выражения отношения Таврической школы средневековой живописи к изображаемым событиям, наряду со светотенью, цветом и фактурой, стала пространственная композиция, которую понимали как среду, насыщенную бурным внутренним движением. Стремительное движение стенописи подчеркивается не только манерой письма, динамичными, спешащими друг за другом мазками, но и множеством деталей. Развевающийся плащ, копьё в руке Святого Георгия, резкое перспективное сокращение между фигурами – все подхватывает и развивает основной мотив движения фрески. Экспрессия пронизывает всю композицию, не оставляя ни одной "нейтральной" детали. Однако образ отличает эллинистическая красота, стройные классические пропорции, плавные текущие линии его силуэта, которые создают ощущение свободы, не скованной традицией. В этом образе еще не изжиты принципы античной пластики. Изображения фигур Святого Георгия сохраняют изящество, но лишены радостной открытости и энергии.

Образ Святого великомученика Георгия Победоносца неоднозначен. Он и посредник Бога, выступает от его имени, возвращая сына домой. В нем в полной мере проявляется и отцовство, и материнство.

В книге пророка Исаяи Бог говорит о своих материнских чувствах так: "Забудет ли женщина грудное дитя свое, чтобы не пожалеть сына чрева своего?" "Не простой образ юноши. Он находит путь домой, необходимый для духовного становления. Осознание своей греховности и возвращение в дом родителей - лишь первый шаг в духовной жизни человека.

Крымской школой живописи создано принципиально иное представление о богатстве и неисчерпаемости личностного мира в лице Святого великомученика Георгия Победоносца.

Осмысление и осознание образа святого Георгия Победоносца, в понимании народа эпохи средневековья на территории средневековой Таврики сформировало представление о великом служении – защите Отечества и Православной веры от захватчиков. Образ Святого Георгия Победоносца становится значимым, являясь символом духовных и религиозных исканий, воинской доблести, уважения к погибшим в боях.

Выводы и перспективы дальнейших исследований: Выбор образов тем и сюжетов крымскими живописцами был обусловлен особенностями политической жизни Крыма, подвергавшейся постоянным набегам кочевников. В образе святого воина Георгия Победоносца, воплотились идеалы доблести, мужества, которые высоко ценились в тревожной, насыщенной опасностями жизни обитателей средневекового Крыма.

Литература:

1. Вилинбахов Г. В. Святой Георгий Победоносец/ Г. В. Вилинбахов, Т. Б. Вилинбахова. – СПб: Искусство-СПБ. – 1995. – 159 с.
2. Волконская И. Г. Фрески пещерных храмов Эски-Кермена и его округи (Юго-Западный Крым) / И.Г. Волконская // Русская культура XVI в. – эпохи митрополита Макария: Материалы X Рос. науч. конф. посвящ. памяти святителя Макария / Ред.-сост. Л.С. Кертанова, А.К. Крылов. – Можайск. – 2003. – С. 284 – 308.
3. Домбровский О.И. Фрески средневекового Крыма / О.И. Домбровский. – К.: Наукова думка, 1966. – 104 с.
4. Лазарев В.Н. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве / В. Н. Лазарев // Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. – М.: Наука, 1970. – 344 с.

5. Овчинникова Е. С. Икона Георгий с отсеченной головой / Е. С. Овчинникова
// Византия: Сб. в честь В. Н. Лазарева. – 1973. – С. 164-171.

Н. А. Марецкая

*аспирант кафедры политических наук и международных отношений
Таврической академии ФГАОУ ВО
«КФУ имени В. И. Вернадского»
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК 327:32.019.51

ПОНЯТИЕ ВНЕШНЕПОЛИТИЧЕСКОГО ИМИДЖА ГОСУДАРСТВА В СИСТЕМЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Аннотация

В статье рассматривается понятие внешнеполитического имиджа государства и его место в системе международных отношений. Описана роль системы знаков в процессе конструирования внешнеполитического имиджа. Автор касается темы доверия населения средствам массовой информации и его места в процессе формирования имиджа государства.

Ключевые слова: внешнеполитический имидж, медиа, Российская Федерация, Украина, система знаков.

Первым, кто начал рассматривать концепцию имиджа применительно к международным отношениям, был американский социолог К. Боулинг. По его мнению, имидж представляет собой искаженное отражение реальности. Исследователь использовал в своих работах слово «ложь» по отношению к имиджу, чтобы подчеркнуть его субъективное представление в отношении конкретного государства. Он утверждал, что имидж, а не реальность непосредственно определяют поведение политических акторов на международной арене.

Политолог Дж. Розенау считал важным изучение имиджа для того, чтобы понять и объяснить внешнеполитические действия государства [1, с. 12]. Другой американский исследователь Дж. Френкел отмечал, что искажение, заложенное в имидже, имеет значение, в особенности во время международных конфликтов.

Ряд исследователей отмечают, что важно не только что из себя представляет государство в действительности, но и как его воспринимают и оценивают другие страны. Так, К. Белл утверждал, что во время кризиса важным элементом успешного поведения государства является дипломатическая коммуникация. А Гринберг Т.Э. считает, что «лакмусовой бумажкой»

объективного образа какого-либо государства будет его отражение в СМИ других стран» [2].

Система знаков играет особую роль в процессе конструирования внешнеполитического имиджа. «Каждый знак делается с ориентировкой на стереотип или, по крайней мере, с учетом воздействия на него» [1, с. 20]. Знак может содержать как подлинную, так и ложную информацию или и ту, и другую одновременно. В ряде случаев знак можно разделить на две части: информацию, отображающую реальное обстоятельство дел, передают по официальным каналам, а ложную информацию – по неофициальным каналам, однако может быть и наоборот. Кроме этого, следует учитывать и то, как этот знак будет воспринят другими государствами. Сложная система знаков может быть неправильно воспринята контрагентом. Л.А. Зак отмечает, что восприятие знака другим государством зависит не только от дипломатического имиджа страны, которая подала знак, но и от общей оценки международной ситуации государством, которая этот знак оценивает. Подаваемые знаки могут быть важными, как для самого адресата, так и для третьей стороны. Иногда государство может специально ухудшить свой дипломатический имидж в стране, к которой обращен знак, чтобы улучшить свой дипломатический или пропагандистский имидж в третьей стране. В качестве примера стоит привести Германию, которая в 2014 г. и по сегодняшний день активно поддерживает украинское правительство и ратует за санкции против России.

Часто подаваемый один и тот же знак впоследствии может терять свою ценность. Поэтому, чтобы привлечь внимание необходимо редко подавать знак, более того, в последующей подаче знак должен изменяться и усиливаться для большего эффекта.

Очевидно, что не стоит злоупотреблять использованием ложных знаков для отвлечения внимания или наоборот дезориентации контрагента, поскольку это может нарушить знаковую систему коммуникации между участниками и привести к потере репутации.

Так, государства, которые наносят определенный ущерб другому государству, чаще всего пытаются дать свою интерпретацию событий, а также стараются убедить в том, что их действия не являются знаком враждебности по отношению к контрагенту [1, с.53]. Этот тезис подтверждают действия украинской власти по отношению к жителям ДНР и ЛНР. Аргументация украинского правительства базируется на том, что они вынуждены вести военные действия на Востоке, чтобы защитить свои территории и противостоять, по их мнению, агрессии со стороны Российской Федерации, которая поддерживает ополченцев (именуемых правительством Украины

«сепаратистами»). Большинство западных стран поддерживают финансово и в военном плане конфликт на Востоке Украины, однако заявляют, что они готовы сотрудничать с Российской Федерацией, если она не будет вмешиваться в происходящие там события.

Для простого обывателя, чтобы разобраться в происходящих событиях, необходима достоверная информация, проанализировав которую, он смог бы сделать правильные умозаключения, однако достаточно часто государственные деятели перекрывают доступ к объективной информации посредством цензуры. Вследствие этого, у наблюдателя выстраивается ложный образ, как своего, так и другого государства о котором отсутствует доступ к достоверной информации. В настоящее время, Украина ведет антироссийскую пропаганду, обвиняя российские медиа в «прокремлевской» пропаганде, однобокой подаче информации и фальсификации фактов. Власти Украины препятствуют работе российских журналистов в стране, тем самым пытаются ограничить доступ к информации, представляющей другую точку зрения. Следует отметить, что уровень доверия как российским, так и украинским СМИ в Украине существенно снизился за 2014-2015 гг.

В период «холодной войны» американскими политологами была сформулирована концепция «зеркальных имиджей». Суть этой концепции заключается в том, что представления об имиджах друг друга у двух длительно враждующих государств, в последующем имеют тенденцию взаимовлияния вследствие чего, эти представления становятся зеркальными отражениями друг друга. В настоящее время мы наблюдаем обновленную версию «холодной войны» 2.0., в которой находит свое отражение данная концепция, а именно: Российская Федерация и США рассматривают друг друга как агрессоров-экспансионистов, которые ведут борьбу в частности за то, в чью сферу влияния попадет Украина. Говоря о происходящих событиях в Украине, можно увидеть зеркальность в имиджах России и Украине в таких словах индикаторах конструирующихся на идентичности как «ватники» и «вышеватники».

Резюмируя все вышесказанное, можно заключить, что внешнеполитический имидж страны занимает особое место в системе международных отношений, поскольку в определенной степени он определяет поведение субъектов международной политики. Для формирования положительного образа государства стоит приложить немало усилий и, в первую очередь, в коммуникационно-информационной сфере.

Список использованных источников и литературы:

1. Зак Л.А. Западная дипломатия и внешнеполитические стереотипы. М.: «Международ. отношения», 1976. – 288 с.

2. Гринберг Т.Э. Образ страны или имидж государства: поиск конструктивной модели // МЕДИАСКОП: электрон. науч. журн. 2008. №2. URL: <http://mediascope.ru/node/252> (дата обращения: 02.05.2016).

Е.-Е. В. Наговская

*магистрант 2 курса
ГБОУ ВО РК «КИПУ»
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В СЦЕНОГРАФИИ

Аннотация

В данной статье рассмотрено влияние цвета на психику, физиологию, психосоматику зрителя. Цвет как неотъемлемая часть сценографии, его смысловое значение. Смысловое значение отдельно взятых цветов и их влияние на зрителя. Примеры использования цвета, и заложенного в него смысла в спектаклях. Гармонизация цвета, виды гармонизации, использование гармонизации в балетном спектакте.

Ключевые слова: сценография, цвет, художник, декорация, костюмы, оформление, балетные спектакли.

Актуальность: Чаще всего зритель до конца не осознает силу влияния цвета на его самочувствие, манеру поведения, настроение. Влияние цвета на зрителя безусловно нельзя недооценивать. Особенно при создании балетного спектакля необходимо умение использовать нужные цвета в нужном соотношении. Именно по этой причине актуальность данного доклада имеет место для специалистов, создающих балетные спектакли.

Цель: Выяснить смысловое значение цвета, установить взаимосвязь между цветом, используемым в балетных спектаклях и его смысловой нагрузкой.

Задачи: Основной задачей данной работы является изучение материалов по колористике и цветоведению и сопоставление полученных данных в сценографии.

Доказано, что цвет способен изменять ощущение в весе предмета, вызывать тревожные переживания, или же наоборот чувство безопасности. В искусстве сценографии цвет, его различные сочетания используются в костюмах, декорациях, освещении. Поэтому в сценографии важно использование нужного цвета для определенной ситуации, гармоничное сочетание совокупности цветов, закономерное выделение доминантного цвета. Все это необходимо для передачи смысловой и эмоциональной нагрузки зрителю автором произведения.

Более того влияние цвета распространяется не только на восприятие зрителем его физических параметров и на ощущения самого зрителя. Цвет непосредственно влияет на физиологию и психоэмоциональное состояние человека. Во время восприятия зрительного образа в виде декораций и костюма в течении спектакля, представленных зрителю сценографом, у зрителя могут возникнуть как разрушительные, так и созидательные реакции в организме. Так одним спектаклем можно как нарушить психику и здоровье человека, так и помочь в восстановлении организма и психики. Поэтому задачей сценографа является не только максимальная передача образа с помощью цвета зрителю, а еще забота о сохранении здоровья и психоэмоционального состояния зрителя. Это достигается путем глубинного изучения колористики и цветоведения. В использовании цвета на сцене важна мера так же, как и в других областях сценографии. Так, например, перенасыщение красным цветом в декорациях, костюме или освещении нагружает сердечно-сосудистую систему. Много желтого на сцене дает нагрузку на дыхательную систему. От большого количества зеленого цвета страдает позвоночник.

Не зависимо от пола, возраста и национальности, все цвета влияют почти одинаково на пульс, дыхание, давление и другие показатели организма всех людей. Поэтому на красный цвет зрители всегда будут реагировать возбуждением, активностью, приливом энергии, в некоторых случаях немного агрессивно воспринимая картину сцены. Красный цвет побуждает зрителя действовать, активно переживать вместе с героями спектакля ту или иную творческую ситуацию. Оранжевый цвет вызывает у зрителя тепло, веселье, активность, однако в переизбытке утомляет. Оранжевый цвет лучше всего воспринимается детьми, поэтому сценографы охотно его используют в детских спектаклях. Желтый цвет воспринимается зрителем позитивно и оптимистично, дает ощущение стремления к свободе, непринужденность, также желтый цвет возбуждает любопытство к сценическому действию, настраивает на коммуникабельность актера со зрителем. Как известно, желтый цвет стимулирует работу мозга и зрения, однако, как и красный цвет, требует осторожного применения. Зеленый цвет у зрителя включает чувство уверенности и рассудительности, контроля над ситуацией. Зеленый цвет расслабляет, успокаивает, уменьшает, понижает. На синий цвет реакция будет обусловлена спокойствием и умиротворением, понижается возбудимость нервной системы, вызывает чувство нежности. Объект синего цвета кажется тихим и удаленным. Фиолетовый цвет призывает к духовности, таинственности, внутренней сосредоточенности, гармонии и согласию.

Физиологический механизм этого явления объясняется так: от глаза к промежуточному мозгу ведет нервная вегетативная система, управляющая цветовым раздражением. Промежуточный мозг через гипофиз и нервную систему регулирует взаимодействие органов. Если регуляция настроена на ускорение и повышение функциональной способности (эрготропная), то состояние возбуждения нервов соответствует частоте колебания оранжевого и красного цветов. Если нервная вегетативная система настроена на замедление, успокоение и отдых (торфотропная), то ей соответствует темно-синий цвет.

Восприятие смысловой нагрузки заложенной сценографом в передаваемом цвете еще зависит от ассоциаций у зрителей. Зная это, с помощью того или иного цвета сценограф выделяет характер, социальное положение, национальность, настроение у персонажей спектакля. Так, допустим если взять черный цвет, который считается авторитарным цветом, влияя на зрителей своей значимостью, впитывая в себя абсолютно все хроматические цвета, при этом подчеркивая достоинства других сочетаний с ним. Этот цвет понижает давление, позволяет сосредоточиться, притягивает негативные воздействия. Мифологическое мышление первобытного человека связывало черный цвет с колдовством и таинством. Очень характерно это показано в балете П. И. Чайковского на либретто И. Всеволожского и Мариуса Петипа по сюжету одноименной сказки Шарля Перро «Спящая красавица». Именно в данном произведении мрачный и злой образ феи Карабос был предан с помощью черного платья и атрибутов в виде острой черной короны и трости. Образ короля мышей в балете «Щелкунчик» П. И. Чайковского на либретто Мариуса Петипа по мотивам сказки Т. А. Гофмана, также выполнен в мрачных оттенках черного цвета. Но черный цвет передает не только негативные качества персонажа, а также авторитарность, и таинственность. В балете «Лебединое озеро» авторитарность с помощью черного цвета используется в костюме принца Зигфрида. Но чтобы не омрачить образ принца в его костюме также использован белый цвет. Однако изысканный бархатный полукафтан, вышитый золотым обрамлением, подчеркивает значимость и высокий статус данного персонажа.

Не менее почетное место в культуре занимает белый цвет. Он ассоциируется с чистотой, дневным освещением, добром, благом. Этот цвет дает силу и энергию, успокаивает, восстанавливает структуру мозговой ткани. Вряд ли можно увидеть в балетном спектакле образ ведьмы в белом цвете, или же образ любого другого негативного персонажа. Только если задумка создателя произведения не состоит в изначальном сокрытии замыслов персонажа, но в таком случае под белым одеянием обязательно должно скрываться черное.

Не менее важно не только использование нужного цвета в нужной ситуации, а умение сочетать цвета. Ведь для полноценной сценической интерпретации главной сути или смысла произведения, на основе которого строится балетный спектакль, важно использование большого количества сочетаний хроматических и ахроматических цветов. Одноцветные балетные спектакли не могут иметь место на сцене театров в силу своего однообразия и опасности перенасыщения цветом, с последующими психосоматическими отклонениями у зрителя. Что касается одноцветных балетных спектаклей, то они могут быть действительно полезны очень узкому кругу зрителей, которым восприятие одного цвета в течение всего спектакля наоборот принесет пользу.

Что же касается сочетания цветов в сценографии, тут необходимо соблюдение строгих закономерностей, во избежание неудачной подачи художественных образов. Законы, по которым строятся гармоничные созвучия тонов и аккордов, архитектурных линий и форм, авангардного сочетания цветовых пятен, заключены в самой природе. Так, например, по словам австрийского художника И. Иттена гармония в сочетании цветов «сверкает в цветах радуги». Гармония – это единство противоположностей, упорядоченное многообразие. Леонардо да Винчи писал про гармонию следующее «непременным признаком гармонии является пропорциональность». Цветовая гармония на сценическом пространстве – это не случайное сочетание произвольно выбранных цветов, она подобно музыке имеет свою последовательную логичность в созвучии красок, используемых художником при создании декораций и костюмов.

У каждого цвета есть своя основная характеристика (тона, светлоты, насыщенности и т.д), размер занимаемой площади, объемно-пространственная форма, смысловое значение объекта-цветоносителя, используемый материал. Поэтому, прежде чем начинать создавать сценические образы используя различные сочетания цветов, целесообразно сначала выяснить закономерности комбинаций того или иного цвета, взятого вначале в абстрагированном порядке. Анализ существующих на сегодняшний день теорий цветовых гармоний, позволяет выделить основные типы цветовых гармоний, к которым можно свести все многообразие цветовых решений, а также принципы их построения.

Однотоновая гармония или монохромная. Данная гармоническая конструкция строится на сочетании цветов, относящихся к одному тону, однако различающихся по насыщенности и светлоте. В балетном спектакле данный вид гармонии практически не используется, так как упоминалось выше, вызывает в человеческом организме дискомфорт.

Гармония родственных цветов. Данная гармония базируется на примеси одного доминантного цвета. За доминантный цвет могут отвечать только красный, синий, желтый и зеленый. Чтобы достичь гармонии в данном цветосочетании необходимо уравновесить цвета изменением их насыщенности и светлоты. Однако равнонасыщенные цветовые тона одинаковой светлоты не могут образовывать тонких цветовых сочетаний. Но если добавить к одному или двум цветам черный или белый цвет, то цвета начинают гармонично сочетаться, акцентируя внимание на третьем, более ярком.

Полярная гармония. Данная гармония построена на противопоставлении двух главных цветов, дополнительных и контрастных.

В балетных спектаклях зачастую используется гармония родственных цветов. Однако художники с огромным удовольствием используют эффект выпадения цвета. То есть соединяют гармонию родственных цветов с полярной гармонией. Симон Багратович Вирсаладзе не смотря на обилие цветовой палитры, используемой художником, в его работах все же отсутствует многокрасочная вычурность. Для создания сценических образов, воплощенных в декорации художник использовал комбинацию избранных цветов. Разрабатывая костюмы для этого же балетного спектакля, художник уделял внимание их цветовому соответствию декорациям и смысловому продолжению выбранной теме. Все это было задумано с целью оживить декоративную конструкцию. Однако во избежание однообразия и усыпительной одноликости Симон Багратович Вирсаладзе вносит легкий корректив в виде двух-трех цветов, заведомо отличающихся от цветовой гаммы общей картины, включающей в себя декорации и костюмированные образы артистов спектакля. Эти цвета обычно отличались свежестью и необременительным отличием от основной темы.

Вывод: Исходя из вышеизложенного доклада, можно сделать следующие заключения, что в сценографии важно использование нужного цвета для определенной ситуации, гармоничное сочетание совокупности цветов. Цвет непосредственно влияет на физиологию и психоэмоциональное состояние зрителя. Поэтому задачей сценографа является не только максимальная передача образа с помощью цвета зрителю, а еще забота о сохранении здоровья и психоэмоционального состояния зрителя. Восприятие смысловой нагрузки заложенной сценографом в передаваемом цвете еще зависит от ассоциаций у зрителей. Зная это, с помощью того или иного цвета сценограф выделяет характер, социальное положение, национальность, настроение у персонажей спектакля. Что же касается сочетания цветов в сценографии, тут необходимо соблюдение строгих закономерностей, во избежание неудачной подачи художественных образов.

Список использованных источников и литературы

- 1) Буймистру Т. Колористика. Цвет – ключ к красоте и гармонии / М. Буймистру. – М.: Ниола-Пресс. 2008. – 236 с.
- 2) Ванслов В. В. Статьи о балете. / В. В. Ванслов. – Л.: Музыка. – 1980. – 192 с.
- 3) Капра О. В. Цветовая гармония в моделировании одежды / О. В. Капран, А. В. Садовский, В. И. Капран. – 2013. – № 12. – С. 110-112.
- 4) Красовская В. В. История русского балета / В. В. Красовская. – М.: Искусство, 1978. – 230 с.
- 5) Фокин М. М. Против течения / М. М. Фокин. – Л. ; М.: Искусство, 1962. – 638 с.
- 6) Схейн Ш. Дягилев: «Русские сезоны» навсегда / Ш. Схейн. – М.: КоЛибри ; Азбука-Аттикус, 2012. – 608 с.

А. И. Невинная

*студентка 2 курса магистратуры по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народный промысел»
ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА РОМАНА ТЫРТОВА

Аннотация

Рассматриваются наиболее существенные особенности творчества Романа Тыртова в искусстве XX века. В годы после первой мировой войны, художники обретали новое видение реальности. Предпринимаются попытки различить новую целостность, проследить некую «сквозную тенденцию» художественного развития. Одним из видов искусства оказавший серьезное влияние на развитие «нового стиля» является иллюстрация.

Ключевые слова: стилистика, Тыртов, искусство XX века, художественное видение.

Цель исследования. Выявление стилистических особенностей иллюстрации указанного периода. Анализ авторского стиля Романа Тыртова, рассмотрение символики его работ и смыслового значения.

Анализ последних исследований и публикаций.

К концу XX века предпринимаются попытки различить новую целостность, проследить некую «сквозную тенденцию» художественного развития.

Критика на новшества Ар Деко начинается с момента его рождения как стиля. Стилевая концепция отмечается исследователями такими как: С. А. Стерноу [5], В. Г. Власов [1], Т. В. Ильина [3]. Наиболее масштабное исследование в том числе исследования плаката Ар Деко, по – новому осмысленное, провела Т. Г. Малинина [4].

Актуально отметить что, литературные источники в большей мере затрагивают тему стилеобразования Ар Деко. Графическое искусство, оказало серьезное влияние на развитие стиля благодаря взаимодействию с массовой аудиторией. В статье даются размышления о формообразовании, влиянии оказанном другими течениями XX века на развитие и видоизменения графики стиля Ар Деко.

Изложение основного материала.

Термин Ар Деко можно обозначить как «эффективность». Течение сформировалось примерно в 1908–1912 гг. и полностью проявилось между 1925–1935 гг. В первой трети XX века еще большое влияние на формирование нового стиля оказывает модернистское течение, точнее Ар Нуво. Это выражено в изображении фантастических существ, экзотических птиц (павлинов и лебедей), восточных красавиц. Постепенно стиль эволюционировал от плавных изогнутых линий Ар Нуво к более простым геометрическим формам. Художники XIX века оставили в наследие будущему поколению искусство, в котором и форма, и содержание созданы для радостей XX века [1].

Процессу развития Ар Деко способствовали талантливые художники. Самым влиятельным графиком плакатного искусства считается Роман Тыртов, русский по происхождению, но творческий путь начался Франции под псевдонимом Эрте. «В Париже я начал работать в портретной живописи. Но мое воображение получило свободу в декоративной символической композиции» [3, с. 56]. Роман Тыртов работал в мастерской Поля Пуаре, которая оказала значительное влияние на творчество художника, присвоив ему экзотические мотивы. В 1914 году Роман Тыртов начал работу с журналом «Harper`s Vazaar» и создал более 250 работ для журнала. Использовал с различные материалы такие как: тушь, акварель, гуашь. В работе на художника никто не оказывал давления, Эрте сам придумывал замысел и композицию. Первоначально автор создавал образы модерна: женский образ богинь, ассирийских принцесс, звезд мюзиклов и любимиц гарема. Его наброски передают личное понимание женского образа. Художник сравнивал композицию построения костюма с гармонией в архитектуре: «Я считаю, что каждое украшение, каждое прикосновение вышивки на платье должны иметь причину... Каждое платье должно быть создано таким образом, чтобы все его детали существовали в гармонии с друг другом и с основной идеей. Это как архитектурное творение, где каждое украшение должно быть на своем месте и в полной гармонии с ансамблем здания. Возьмите любое украшение художественной структуры и перевезите его в другое место – можно быть уверенным, что здание будет стоять, но его красота, которая выражает себя в идеальной пропорции и линии, будет разрушена» [3, с. 115]. Все его творения – покрыты театральной патиной. Дизайн художника призывает к использованию роскошных тканей и драпировок, мехов и украшений. «Harper`s Vazaar» - отдельный этап жизни Эрте. Содержание смыслового значения обложек журнала описано самим автором. Его работы пронизаны глубокой символикой. К примеру, в 1918 году на обложке журнала художник изобразил девушку на краю пропасти в огненном кольце, работа

подписана как: «дух Франции побуждает богатую и ленивую Америку на большие усилия в европейской войне». Дух Франции – молодая девушка. Петух у ее ног – символ пробуждения. Женские образы, используемые художником, – символы олицетворяющие весну, победу, любовь. Большинство женщин наслаждались созерцанием красоты обложек и чувственных образов, но для некоторых из них его работы это возможность убежать от тягот в красоту никогда не существовавшего мира, где женщина, одетая в платье Эрте, является частью его воображения. С 1927 по 1934 гг. Роман Тыртов работал с журналом «Harper's Bazaar». Время меняло вкусы людей и «стиль Эрте» исчезал из реальной жизни. В своих работах он был весьма наивен. В 1934 году главным редактором журнала стал Алексей Бродович. Его не устраивал «стиль Эрте», требовалось что-то новое – смешение стилей, техник, коллажи, что-то дающее ощущение свежести и новизны. На его место были приглашены график и фотограф и иллюстрации полностью заменили фотографиями [4].

Иллюстрации начала XX века отличаются упрощенностью форм, плавностью линий, использованием локальных пятен. Художники изображали экзотические образы женщин в восточных нарядах. Именно графическое искусство стало путем к выходу Ар Деко в массы. Перед мастерами не стояла задача изображения реального мира, они были созданы для иллюзии элегантной, счастливой жизни. Роскошь стиля была психологической реакцией на аскетизм и лишения первой мировой войны. Вместо изображения актуальных проблем искусство изображало желание светского блеска, отражение «сказки об идеальном мире».

На обложке 1927 года журнала «Vogue» 1927 художник изображает женщину в великолепии ночного Манхэттена; ее глаза и лицо говорят о пресыщенности этой жизнью, выражают утомление. Кроме того, Ар Деко породил связь женщины и автомобиля, как символ прогресса. Этот образ использовался практически сразу после создания автомобиля. В альбомы Ар Деко вошла обложка журнала «Vogue» 1925 года. Зигзаги платья Сони Делоне повторяются в декоре автомобиля, символизируя качество «новой жизни», свободу женщины не только в передвижении, но и в принятии решений о направлении [4]. На протяжении 20-х гг. можно увидеть лишь линии изгибов фигур, изнеженность, томность в лицах и характерах. В 1929 году все резко меняется. Новации породили построения в виде зигзагов, молний, вспышек света, треугольников, ромбов – все это отражает ощущение движения и скорости, применение ступенчатых форм, кривых линий. На смену балансу пришла асимметрия. Художники комбинировали цвета, ранее считавшиеся не совместимыми, упрощали изображения до схемы. С другой стороны – все это

соединялось в элегантные, упрощенные, аристократичные образы. Острые грани, тревожная цветовая гамма передают «нерв» жизни. Графическое искусство показывают полный отказ от декоративности, орнаментики, симметричности. Герои стилизуются до состояния простых геометрических форм. Фон и стиль шрифта составляют единую композицию [3].

Выводы.

Анализируя стиль Ар Деко можно выделить главные составляющие:

В Ар Деко первых лет можно увидеть сюрреалистические изображения и символику конструкций, сочетание реального и фантастического. Ярким примером служит графика Эрте. Смешение экзотического и повседневного, фантастического и современного искусства.

Работы первой трети XX века носят конструктивистский характер. Художники кубировали объемы, формы работ, сохраняя статику или динамику изображения. Приветствовалась угловатость форм, подчеркивание хрупкости, неловкости, выделение локальных цветов, плоского, египетского характера изображения.

Отправной точкой абстрактной композиции иллюстрации можно считать 1929 год. Сюжет и герои условны до абстракции, остается лишь форма и цвет. «Испарение» предметов можно считать случаем их идеализации. Художники отказываются от рисунка, светотени и предметного колорита. В качестве основных геометрических форм выступают четырехугольник, круг, квадрат.

В конце XX века геометризация форм и смелые контрасты яркого цвета вновь присутствуют в Ар Деко, продолжая интеграцию известных принципов в новые стили [2].

Список использованных источников

1. Власов В.Г. Стили в искусстве Словарь в 3-х тт./ В.Г. Власов. – СПб.: Кольна, 1995. – 672 с.
2. Ильина Т.В История Искусства Западной Европы от античности до наших дней/ Т.В.Ильина. –М.: Юрайт, 2011. – 435 с.
3. Малинина Т.Г. Стилиевой проект века. Об истоках и природе Арт Деко / Т.Г. Малинина. –М.: Просвещение, 1999. – 178 с.
4. Стерноу С.А. Арт-Деко. Полеты художественной фантазии/ С.А. Стерноу –М.: БЕЛФАКС, 1997. – 128с.

М. Ю. Нырков

*студент 2 курса специальности «Религиоведение»
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК:94(=221.18)(477.75)

ОСЕТИНЫ В КРЫМУ

Аннотация

Осетины – потомки древних алан. Сегодня, большая часть осетин проживает на Кавказе в республиках Северная Осетия – Алания и Южная Осетия. В Крыму, осетин живет немного, но так было не всегда, о чём свидетельствует история этого народа, для которого Крымский полуостров некогда был вторым домом. В данной статье предлагается совершить небольшой культурно-исторический экскурс с целью получить общее представление о происхождении осетин и об их языке, а также проникновении в Крым и дальнейшему расселению на полуострове. Уделяется внимание и религиозным воззрениям алан и осетин.

Ключевые слова: осетины, аланы, аорсы, крым

Осетины – непрерывная этническая и языковая традиция алан. До сих пор осетины говорят на несколько трансформировавшемся языке этого древнего народа, что делает их историю особенно интересной, так как открывает широкие возможности исторической ретроспективы. Язык осетин – это живой осколок «скифской» группы языков поэтому сам язык и его носителей уникальны для изучения [1, с. 333 – 334].

Аланы достаточно часто упоминаются в классических источниках с I в. н. э. как «варварский» народ, называемый латинскими авторами *Alani*, а греческими *Αλανοί* [2, с. 27]. Согласно записям источников, этот народ принимал активное участие в событиях, происходивших на северо-восточных границах Римской империи. Не обошли стороной алан и великие переселения народов. В следствии чего, следы их контактов с различными цивилизациями встречаются во многих местах. До настоящего времени почти не сохранилось никаких записей о культуре алан на аланском языке, что стало следствием бес письменности этой культуры [2, с. 27]. Кроме названия аланы, в классических источниках этот народ также определяется как скифы, сарматы или массагеты.

Начиная с XIX в. учёные пришли к общему согласию рассматривать алан по происхождению в качестве сарматской группы, предков современных осетин на Центральном Кавказе, говоривших на одном из северо-восточных среднеиранских языков [2, с. 27 – 28]. Проблемой этимологии слова «аланы» занимались многие исследователи и в настоящее время наиболее убедительной в этом вопросе считается гипотеза Андреаса согласно которой в основе происхождения этнонима лежит древнеиранское прилагательное *arya* – «арийский» [2, с. 29 – 30].

Сегодня единственный народ, происходящий от средневековых аланов – это осетины. Осетины говорят на двух диалектах, происходящих от древнего скифо-сарматского языка, это: дигорский и иронский. Наиболее распространён иронский, но дигорский более архаичен и именно он используется в реконструкции языка аланов [2, с. 32 – 33].

Этноним Осетия, осетин и осетинский восходит от грузинского *Oset`i* и *Osi*, в более древних формах *Ovset`i* и *ovsi* документированные в хронике «Картлис Цховреба». *Ovsi* в свою очередь ни что иное как вариант этнонима *as*. Отношение этнонима *as* к аланам отражено в различных свидетельствах: грузинская хроника «Картлис Цховреба», «Иудейская война» Иосифа Флавия, труды ал-Бируни, Иоанна Скилицы [2, с. 33 – 35]. И хотя происхождение самого термина *as* остаётся неясным, его связь с аланами установлена.

До гуннского вторжения в конце IV века на бескрайних степных просторах от Юга Сибири до Дуная господствовали древние иранцы – кочевые и полукочевые воинствующие племена сарматов. В III в. д. н. э. полчища двинувшихся из-за Волги таких кочевых племен одержали победу над созданным к тому времени государством скифов – по утверждению античного писателя Диодора Сицилийского – опустошив значительную часть Скифии. Объединившись в племенные союзы сарматы вели борьбу за господство в Северном Причерноморье, а скифы удерживали небольшую часть Крыма. В III в. д. н. э. возникает последний оплот скифов в Крыму – город Неаполь Скифский [3, с. 9]. Кочевой образ жизни сарматов был обусловлен их нерациональным использованием пастбищ, вплоть до их вытаптывания.

В источниках сохранилось много названий сарматских племен, среди которых: аорсы, сираки, языги, роксоланы и др [3, с. 11]. Наибольший интерес для нас представляют аорсы.

По данным древнегреческого историка и географа Страбона, аорсы делились на верхних (междуречье Волги и Дона, Северный Прикаспий и Южное Приуралье) и нижних (Предкавказье, Ставропольская возвышенность, Северо-Восточный Кавказ). Верхние аорсы вели караванную торговлю и были богаче и

многочисленнее нижних [4, с. 480]. Благодаря нажитому на торговле богатству аорсы оставили ряд – раскопанных археологами – ярких погребений I тыс. д. н. э. Среди этих находок: Запорожский курган [5, с. 178 – 192], курган 10 на окраине г. Ростова [6, с. 40 – 49], погребение у с. Косики Астраханской обл. [7, с. 5 – 13] и др.

Внешнее представление о сарматах дают археологические материалы полученные с раскопок. Могильники Мечетсайский, Увакский, Пятимары, Тара Бутак дали нам обширный круг разнообразных древностей. Сарматы были конными войнами вооруженными луками и стрелами с бронзовыми наконечниками, а тже железными мечами [3, с. 14]. Женщины пряли, обычно из овечьей шерсти. Среди украшений встречались стеклянные бусы, браслеты, кольца. Развито было и гончарное дело. В еде сарматы, как и большинство кочевников, были не прихотливы – употребляли в пищу смешанное с мукой молоко или кровь, полусырое мясо, молочные продукты и каши [3, с. 15]. Одной из особенностей сарматов были женщины войны. На ряду с мужчинами, которые все были вооружены, встречались и вооруженные женщины. Из 100% женских захоронений, 20% из них содержали оружие. Нет сомнений, что женщины сарматов активно участвовали в войнах и ездили верхом [3, с. 15]. В древнегреческом фольклоре сарматские женщины войны получили название амазонок. Позднее, у алан, женщины уже не участвовали в войнах.

Связь аорсов и алан устанавливается учёными через сравнение особенностей религиозных верований тех и других. На родство этих народов указывает совпадение некоторых религиозных культов, культовой атрибутики, отправлений, и в первую очередь, это катакомбный обряд погребения [8, с. 39].

В I в. н. э. название племени аорсы исчезает из письменных источников и в дальнейшем встречается только название аланы. С чем связано это исчезновение у науки нет точного ответа. Причины могут быть разные, например, слияние нескольких племён (аорсы, сираки, аланы) в одно этнополитическое образование под общим названием аланы [10, с. 160 – 165]. Другая, возможная причина – смена населения равнины Предкавказья и междуречья Дона – Волги [9, с. 89 – 100].

Происхождение названия «аланы» – благородные, связано с социальным статусом этого племени [11, с. 46]. Точнее, с особым статусом части племени аорсов – богатой знати. Данное обстоятельство имело под собой основания, так как через территорию аорсов проходила трасса международного торгового «великого шёлкового пути». Благодаря активной торговле богатства оседали среди «благородной» верхушки аорсов, которую и называли аланы. Территорию, населённую аорсами называли Алания [3, с. 20 – 22].

Таким образом, аланы происходят от древних северо-иранских кочевых народов. В первую очередь, это совокупность сарматских племен, среди которых особую роль играют аорсы. Территория расселения алан – Алания – Предкавказье, Северный Кавказ, Прикаспий.

В III в. началось активное передвижение сарматов из Поволжья и Приуралья в бескрайние степи Северного Причерноморья. Связанно это было с войной сарматов со скифами [12]. Одними из первых степи Северного Причерноморья проникли племена роксоланов – «светлые аланы», которые воевали на стороне Скифов в войне против Херсонеса [3, с. 124]. Достаточно хорошо отслеживается движение сарматов в Северном Причерноморье в археологических находках, в первую очередь в погребениях в форме подземных камер – «подбойи». Варваризация античных городов Северного Причерноморья сопровождается проникновением самих сарматов в местную этническую среду. Кроме роксолан, в степях Северного Причерноморья кочевали и аорсы, языги, аланы [3, с. 125].

Во II – I вв. д. н. э. происходит проникновение сарматов в этносреду Крыма с территории Подонья и украинских степей. В некрополе Неаполя Скифского в это время четко прослеживаются сарматы [3, с. 126]. Проникновение сарматов в Крым шло двумя путями: один из которых с севера через Перекопский перешеек, а другой с востока через Боспорский пролив с территории Прикубанья. Стоит отметить, что проникающие в Крым разными путями сарматские элементы не идентичны [3, с. 127].

Активное проникновение сарматов в Таврику способствовало возникновению городов с иранскими названиями. Например, город Дандака на западном берегу Крыма севернее Херсонеса (в основе названия лежит иранское слово *danta* – зуб, вероятно это связано с выступом или мысом) [13, с. 240: 14, с. 288]. Дандака не сохранился, но археологам удалось обнаружить древнее городище и достаточно точно локализовать месторасположение древней Дандаки. Примерно в тот же период на востоке Крыма возникает город Ардабда – нынешняя Феодосия. Ардабда по- древнеиранский означает «семибожный» [3, с. 128]. Современное название другого крымского города Судак восходит к древнему названию Сугдак – аланский Согд [3, с. 129].

В первых веках н. э. смешение сарматов с другими народами (в первую очередь греками) населявшими Крым стало настолько сильным, что можно говорить о преобладании сармато-аланского элемента. Это хорошо прослеживается при анализе культуры того времени, в первую очередь по остаткам керамики столицы Боспорского царства Понтикапея. В которой отражены тесные связи с Кубанью и Северным Кавказом [15, с. 113]. Широкое

проникновение сарматов прослеживается и в юго-западную часть полуострова, в том числе и в Херсонес. Благодатная и плодородная почва этих районов стала одной из причин прилива туда сармато-аланского населения [16, с. 9].

Другие волны аланского проникновения в Крым связаны с появлением на юге территории современной России германского племени Готов (III в.), а также с гуннским нашествием (конец IV в.) [3, с. 131]. С Этими событиями связывают отток земледельческого населения Крымских равнин в горы и возникновение таких поселений как Эски – Кермен, Бакла, Мангуп и др. [17, с. 187 – 188]. Гунны вынудили сармато-аланские группы переселиться в юго-восточную часть Крыма (район Керчи и Судака). В дальнейшем происходит сильное смешение сармато-аланских групп с тавроскифами, готами и греками в связи с чем аланы пропадают из средневековых источников вплоть до X в. В дальнейшем сведения об аланах в Крыму появляются в различных источниках: Константина Богрянородного, епископа Феодора, сведения арабского географа XIV в. Альбуфеды (среди оплотов алан в Юго-Западной Таврике отмечается пещерный город Чуфут-Кале, обнаруженные современными археологами могильники алан, косвенно это подтверждают) [3, с. 135 – 136]. Интересные сведения мы получаем от венецианца Иосафата Барбаро (XV в.), который называет территорию южнее Каффы (Феодосии) – Алания и отмечает смешение готов и аланов, называвших себя готаланы [18, с. 157]. Так, можно сделать вывод, что крымская Алания находилась в юго-западной части полуострова, близ Херсонеса. Относительно небольшая часть алан проживала в восточной части Крыма. К XIV – XV вв. остатки алан были ассимилированы крымско-татарским населением [3, с. 140].

В наши дни, согласно данным переписи населения 2014 г., осетин в Крыму проживает менее 700 человек [19, электронный ресурс]. На полуострове есть осетинская община. Председатель Крымской осетинской общины Валерий Савлаев [20, электронный ресурс].

Религиозную историю алан можно разделить на две части: дохристианский период и христианский период. Религиозные воззрения занимали важное место в жизни алан. Большую часть сведений о религии этого народа мы имеем благодаря археологическим находкам и письменным свидетельствам античных и средневековых историков, географов, путешественников и т.д. Много работы было проделано советскими археологами и историками.

До христианизации аланы были язычниками и поклонялись разным богам: богу солнца, огня, богини домашнего очага, богу войны, громовику, волку и богу воды [21, с. 11 – 15]. Найденный в Мокрой балке (вблизи Кисловодска) амулеты позволяют проследить элементы тотемизма и фетишизма в религии алан [22, с. 94 – 95]. Среди тотемических животных важную роль играла лиса, скелет этого

животного встречается в захоронениях [23]. Лиса – заметный персонаж осетинских сказок [24]. Заметную роль играл олень. Фигурки оленя встречаются в виде бронзовых амулетов. Возможно, что они связаны со скифским культом оленя как тотемного животного. Культ оленя можно встретить в осетинском нартском эпосе [25]. Кроме того, у осетин есть обычай приносить рога оленя в жертву [26, с. 87]. Существовал также и культ змеи, следы которого дошли и до наших дней [27, с. 302, 303]. Наиболее сильно был развит солярный культ, что находит отражение в солярных амулетах найденных в уже упомянутой Мокрой балке, а также в изображениях солнца на обратной стороне зеркал. Среди сарматов существовал обычай разбивать зеркало при погребении покойника, но этот обычай отмирает в раннем средневековье [28]. Культ солнца и огня – один из основных в пантеоне народов древнего Ирана. Агни – имя бога огня присутствует в гимнах Риг Веды. Аланский культ огня получил очень широкое распространение в археологических материалах [3, с. 284]. Интересно, что уголь, как атрибут огня был объектом поклонения осетин вплоть до недавнего времени [3, с. 285]. Солнцу и огню посвящали специальные святилища [33, с. 210 – 217]. Особый интерес представляют обнаруженные в таких святилищах курильницы с семенами конопли [3, с. 286 – 287]. По мнению учёных аланы использовали наркотические свойства этого растения в ритуальных целях. Существовал также и культ луны, следы которого сохранились до сих пор на Северном Кавказе у адыгейцев и кабардинцев [29, стр. 201]. О фаллическом культе свидетельствует находка «Беса» из египетского фаянса [30]. Одним из фетишей были бусы. Так по народным поверьям осетин, в голове ядовитых змей находится черная бусина, которая исполняет все желания [31, с. 326]. Наличие инвентаря в погребениях свидетельствует о вере в загробную жизнь, что свойственно анимистическим представлениям. Типичным могильным сооружением алан были катакомбы – подземные камеры со сводчатым потолком и отверстием для входа. На ряду с анимистическими представлениями существовал и культ мертвых, в который сложным образом вплетался анимизм [34, с. 221].

С середины I тысячелетия под напором византийской пропаганды в Аланию спорадически стало проникать христианство. Это в первую очередь связано с тем, что Аланию окружали к тому времени уже христианские: Грузия, Армения, а также Хазария. Важно отметить, что многие христианские миссионеры из Византии попадали на Кавказ через Крым. На христианизацию алан также повлияло возникновение аланской государственности и появлению классов. Массовая христианизация алан относится к первому патриаршеству Николая Мистика в 901 – 907 гг., когда первые проповедники были отправлены к аланам [3, с. 315]. Позднее были крещены правитель Алании и верхушка знати,

а также часть народа. На территории Алании появились монастыри и своя епархия, которая существовала почти шесть веков. Примерами христианского зодчества в Алании служат монументальные храмы Шоана на Кубани и северный на Большом Зеленчуке [35, с. 43 – 72]. Христианизация проходила с трудностями и, следует отметить, что ни христианство, ни мусульманство пришедшее с татаро-монголами не смогли полностью вытеснить языческие корни древней религии алан. Элементы язычества дошли до наших дней в народных сказаниях и даже в быте осетин [32].

Культура осетин уходит корнями в культуру кочевого скотоводческого хозяйства древних кочевников алан. Согласно записям Амиана Марцеллина, аланы представляли из себя совокупность племен, ведущих дикий образ жизни. Кочевники аланы были хорошо вооружены и постоянно переезжали с места на место питаясь мясом и молоком. У них не было домов, а жили они в кибитках с изогнутыми крышками из древесной коры. Почти все аланы были высокими и красивыми людьми, с умеренно белокурыми волосами. Взгляд их был грозен. Не было у них и понятия о рабстве, все они были благородного происхождения [36, с. 304 – 305]. В Крыму аланы активно приобщались к эллинской культуре, что отразилось в ювелирных изделиях монохромного стиля [3, с. 247 – 248]. Одними из наиболее заметных среди памятников культуры алан являются катакомбные могильники. Инвентарь из таких могильников указывает на то, что аланы мужчины, как правило, почти всегда были при оружии, в кольчугах и шлемах. В быту носили короткие рубахи, штаны заправленные в мягкие сапоги, а так же плащи, которые застегивали на плече фибулой [3, с. 249]. Интересное замечание Лукиана Самостатского (II в.) о том, что язык скифов и аланов был одинаковым, но волосы алан были не такие длинные как у скифов, так как аланы умели их стричь [37, с. 312]. Женщины алан носили длинные одежды (богаты обшивали одежду золотыми бляшками), пользовались румянами, благовониями, которые носили в подвесных флакончиках, пользовались зеркальцами. Жилища были различными в зависимости от социально-экономического уклада. Это могли быть полуземлянки из глины или войлочные юрты. Изображение подобной юрты можно наблюдать в настенных росписях склепа Анфестерия в Керчи [3, с. 250]. Культура и быт древних алан по нашим меркам были весьма примитивными, а для эллинов аланы были во всех отношениях просто варварами. В то же время, что касалось вооружения, то здесь аланы преуспели и в некотором смысле даже превосходили более развитые народы.

Сегодня образ осетин имеет свои характерные легко узнаваемые черты, это в первую очередь национальный праздничный мужской и женский костюмы. Элементы женского костюма – это рубаха, кафтанчик, шаль, распашное платье,

шапочка и обувь. Кафтанчик надевается тогда, когда девушка вступает в брачный возраст. Шьется кафтанчик из дорогих тканей и вышивается золотыми нитками. Важной частью кафтанчика являются нагрудные застёжки. Особенностью свадебного платья являются длинные висячие рукава, которые восходят ко временам скифов. Важным компонентом женского костюма является шелковая или бархатная шапочка. После того, как женщина выходила замуж она уже нигде не могла появляться без головного убора. Среди украшений золотые и серебряные кольца, браслеты, бусы и др. Мужской костюм включает черкеску, бешмет, пояс, а также оружие. Бешмет и черкеска восходят к одежде скифских времен. Важнейшим элементом мужской одежды осетин является папаха – высокий головной убор из шкуры барана. Среди личного оружия особое значение играет кинжал – символ мужества [38].

Музыка и танцы занимают важное место в культуре осетин. Так знаменитый танцевальный шедевр «Симд» известен далеко за пределами Кавказа. Среди музыкальных инструментов присутствуют разнообразные струнные и духовые, а также ударные.

Особого внимания заслуживает осетинская кухня, которая сложилась под влияние кочевого образа жизни предков осетин. Доминирующую роль играет мясо, а также традиционные осетинские пироги фыдчин. Распространен шашлык. Знаменит осетинский сыр и пиво сведения о котором можно найти и в нартском эпосе осетин – древних сказаниях о богатырях героях нартах.

Литература

1. Бязров А. Остатки начальной формы нартского эпоса / А. Бязров // Фидиуаг. – 1978. – № 8.
2. Алемань А. Аланы в древних и средневековых письменных источниках / А. Алемань. – М.: Менеджер, 2003. – 608 с.
3. Кузнецов В. А. Очерки истории алан / В. А. Кузнецов. – Владикавказ, 1992. – 392 с.
4. Шилов В. П. Запорожский курган: к вопросу о погребениях аорской знати / В. П. Шилов // СА. – 1983. – № 1.
5. Прохорова Т. Богатое сарматское погребение в кургане на восточной окраине г. Ростова-на-Дону / Т. Прохорова, В. Гугуев // Известия Ростовского областного музея краеведения. – Вып. 5. – Ростов-на-Дону. 1988. – С. 40-49.
6. Дворниченко В. В., Федоров-Давыдов Г. А. Памятники сарматской аристократии в Нижнем Поволжье // Сокровища сарматских вождей и древние города Поволжья, Москва, 1989 г.

7. Гиджрати Н. И., Наглер А. О. Сарматское погребение у сел. Камарово Моздокского района СО АССР // Античность и варварский мир, Орджоникидзе, 1985 г.
8. Смирнов К. Ф. Сарматы Нижнего Поволжья и междуречья Дона и Волги в IV в. до н. э. – II в. н. э. // СА, 1974.
9. Виноградов В. Б. Сарматы Северо-Восточного Кавказа», Грозный, 1963.
10. Гаглойти Ю. С. Аланы и вопросы этногенеза осетин, Тбилиси, 1966.
11. Блаватский В. Д. О скифской и сарматской этнонимике // КС ИА, вып. 143, 1975 г.
12. Смирнов К. Ф. Сарматы и утверждение их политического господства в Скифии, Москва, 1984 г.
13. Птолемей К. Географическое руководство // Латышев В. В. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе, т. 1, вып. 1, Спб., 1983 г.
14. Марцеллин А. История // Латышев. Известия..., ВДИ, 1949 г.
15. Кругликова И. Т. О местной керамике Пантикапея и ее значении для изучения состава населения этого города // МИА СССР, №33, 1954 г.
16. Якобсон А. Л. Средневековый Крым. М – Л, 1964 г.
17. Высотская В. Н. Поздние скифы в Юго-Западном Крыму, Киев, 1972 г.
18. Барбаро и Контарини о России. К истории итало-русских связей в XV в. Перев. и комментарий Скржинский Е. Ч., Ленинград, 1971 г.
19. Фонд Сближение – <http://fond-sblizhenie.ru/nacionalnyj-sostav-naseleniya-ro-itogam-perepisi-naseleniya-krymskogo-federalnogo-okruga-2014/>
20. Информационное агентство «REGNUM» – <http://regnum.ru/news/1773813.html>
21. Абаев В. И. Дохристианская религия алан // Тезисы доклада на XXV Международном конгрессе востоковедов, М., 1960 г.
22. Афанасьев Г. Е. Работы в Мокрой балке. М., 1974 г.
23. Рунич А. П. Отчет в Ин-те археологии АН СССР за 1971 г. // Архив Ин-та археологии АН СССР, № 4633.
24. Осетинские народные сказки, М., 1959.
25. Осетинские нартские сказания, Дзауджикау, 1948.
26. Кузнецов В. А. Путешествие в древний Иристон, М., 1974.
27. Магомедов А. Х. Общественный строй и быт осетин (XVII–XIX вв.), Орджоникидзе, 1974.
28. Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте древней Руси // Советская археология, 1960. № 4.

29. Лавров Л. И. Доисламские верования адыгейцев и кабардинцев // Труды Ин-та этнографии АН СССР, 1959.
30. Рунич А. П. Аланский катакомбный могильник в «Мокрой балке», 1975., рис. 4
31. Хетагуров К. Л., Собр. соч., т. IV, М., 1960-1961.
32. Афанасьев Г.Е. Дохристианские религиозные воззрения алан, Советская этнография. 1976., № 1.
33. Смирнов К. Ф. Сарматское святилище огня // Древности Восточной Европы, М, 1969.
34. Марковин В. И. Дольмены Западного Кавказа, М. 1978.
35. Кузнецов В. А. Зодчество феодальной Алании, Орджоникидзе, 1977.
36. Марцеллин А. Истории // Латышев В. В., Известия древних писателей о Скифии и Кавказе, 1949.
37. Самостатский Л. Токсарис или дружба // Латышев В. В., Известия, 1948 г.
38. Газданова В.С. Традиционная культура осетин: Учебник для 8-9 кл. общеобразовательных учреждений, Владикавказ, 2006 г.

*студент 2 курса специальности «Религиоведение»
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК: 327.88:008:[291.37:298.9 неоязычество]:47 “1990/2016”

СВАСТИКА КАК СИМВОЛ НЕОЯЗЫЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ОТ АТРИБУТА КУЛЬТУРЫ ДО ЭЛЕМЕНТА ПОЛИТИЧЕСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ

Аннотация

В статье рассматривается древний символ свастика с историко-культурологической точки зрения и в контексте его использования современными неоязычниками России. Первая часть статьи посвящена обзору археологических источников, свидетельствующих об использовании свастики с древнейших времен разными культурами в разных регионах планеты. Особое внимание уделяется значению свастического символа в славянской культуре. Во второй части работы рассматривается неоязычество в современной России и свастика, как один из основных идеологических символов данного движения. Делается попытка показать, как изменение отношения к символу меняет отношение к символизируемому этим символом явлению.

Ключевые слова: свастика, неоязычество, родноверие, нацизм.

Согласно данным полученным в результате обширных статистических исследований (в конце 80-х годов XX в.) государственной комиссии по уточнению людских потерь, Советский Союз в Великой Отечественной войне потерял около 26.6 млн. человек [1]. Война, так или иначе, коснулась каждого жителя Советского Союза, оставив глубокий след в памяти переживших её людей. Воспоминания об ужасах войны приобрели характер исторической памяти для многонационального советского народа. Сама же нацистская идеология расовой неполноценности всегда воспринималась как абсолютное зло противоречащее этическим нормам здорового общества. В качестве символа нацизма в умах людей прочно укоренилась 4-конечная свастика, которую Адольф Гитлер выбрал символом национал-социалистической немецкой рабочей партии.

В наши дни в России приобрела широкую популярность идея возрождения исконной славянской культуры, где особое внимание уделяется язычеству, как традиционной для славян форме религиозных верований. Сторонники данной идеи называют себя родноверами или неоязычниками, а движение возвращения к языческим корням – неоязычеством, и свастика в нём играет особую роль. В качестве основания и доказательства современных форм неоязыческой религиозности неоязычники широко используют Велесову книгу – совокупность древних текстов, содержащих информацию об истории древних славян и славянских божествах [17]. Еще одним основополагающим текстом неоязычников являются так называемые Славяно-Арийские Веды – сборник документов отражающий историю человечества на Земле в течение последних нескольких сотен тысяч лет [18]. Между прочим, оба текста признаются большинством ученых фальсификатом.

Среди центральных имиджевых элементов неоязычников можно выделить: утверждение о тесной родственной связи славян и древних ариев, существование древнеславянского рунического письма и свастику, которая выступает у неоязычников как главный славянский символ.

Сам по себе свастический символ очень древний и встречается уже на орнаменте изделий мезинской культуры относящейся к эпохи позднего палеолита – 25 тыс. лет назад *рис.1* [2]. Но необходимо сделать уточнение, что под свастикой может подразумеваться: «розетка» – единичный символ с осью вращения в центре *рис.2*, «бордюр» – орнаментальная лента *рис.3*, или орнаментальная сетка *рис.4*. Кроме того, свастика имеет свои разновидности: спиралевидные свастики, свастики с тремя и четырьмя рукавами, с пятью и шестью рукавами, с рукавами, отходящими от окружности и от центра круга *рис.5* [3, 768, фиг.13а, 13б, 13с, 13д]. Свастика – это очень распространенный символ и встречается на всех обитаемых континентах. При всем разнообразии видов свастики существуют сходные её виды для культур далеко отстоящих друг от друга в географическом и историческом плане. Являясь наиболее древней вариацией примитивного символа креста, свастика представляет из себя пересекающиеся под прямым углом полосы одинаковой толщины концы каждой из полос имеют загнутый под прямым углом рукав одинаковой толщины, длины и стилия. Все рукава свастики загнуты в одну сторону [3, 767]. Нормальной свастикой принято называть фигуру, рукава которой загнуты в правую сторону. Фигура, рукава которой загнуты в левую сторону называют суастика [3, 767]. Миандре-свастикой называется фигура, рукава которой загнуты два или более раз [3,767]. Наличие рукавов и осевого центра указывает на то, что символ имеет динамический характер и символизирует вращение.

Если говорить о значении свастики, то единого мнения исследователей по этому поводу нет. Вот некоторые из интерпретаций: символ Зевса, Баала, солнца, Бога солнца, Бог огня Агни, Тор, Вишну и Шива и др. В Индии, Японии и Китае, свастика сохранила свое значение амулета на счастье и удачу [3, 770 – 771].

Самые ранние находки четырех сторонней свастики датируются IV тысячелетием до н.э. Новейшие варианты свастики продолжают существовать и по сегодняшний день в быту народов Востока [4]. Египетский, Кипрский, Родосский, Греческий орнамент в большом количестве содержит изображения свастики и миандре-свастики [3, 784 – 785]. Символ свастики встречается в Японии и Китае на бронзовых статуэтках Будды, картинах древних китайских художников, в качестве узора на шёлке и как печать свидетельствующая о высоком качестве фарфора *рис.6* [3, 801]. В Тибете символ свастики распространён на женской одежде, а также является частью погребального обряда – свастику кладут на грудь покойнику [3, 802]. С древнейших времен свастика почитается Брахманами Индии [3, 802]. В джайнизме символ свастики используется так же часто, как символ креста у католиков. Любое благословение у джайнов сопровождается этим символом *рис.7* [3, 805]. В Вавилоне, Персии, Ассирии свастика встречается крайне редко. Так в Персии изображение свастики встречается лишь на нескольких монетах эпохи Сасанидов [3, 807]. Свастика часто встречается на Кавказе. Этим символом украшали ремни, поверхность плоской посуды, клеймили лошадей, использовали для украшения надгробий *рис. 8* [3, 808]. На территории Европы свастика встречается у Этрусков на поверхности ваз, фурнитуры (булавки, пуговицы), ювелирных украшений *рис. 9* [3, 859]. В период Римской империи свастический символ использовали в орнаменте при украшении различных строений. Так, свастика часто встречается на стенах погибшей Помпеи [3, 861]. На территории современной Германии и Австрии обнаружены находки эпохи Бронзового Века, свидетельствующие об использовании свастики в качестве украшения поверхности ремней, посуды, наконечников копий и др. [3, 862 – 863]. В Скандинавии, на территории современной Норвегии, символ четырех конечной свастики был обнаружен на поверхности бронзового меча среди других рунических символов. Данный символ читается как *thog* и означает «благословение», пожелание удачи *рис. 10* [3, 864]. Свастика встречается на поверхности элементов скандинавских украшений и личных принадлежностей, например, броши и расчески [3, 865]. Именно в Скандинавии чаще чем в других регионах встречается спиралевидная свастика [3, 866].

Использование свастики в христианский период подтверждается присутствием её на артефактах, имеющих непосредственное отношение к

христианской церкви. Например, в Дании, в одной из древних церквей, купель для крещения была декорирована свастикой, что указывает на использование этого символа в раннем христианстве [3, 867]. Свастика обнаруживается в Шотландии и Ирландии у Кельтов [3, 868 – 869]. Свастика изображена на каменном алтаре, изготовленном в галло-романский период во Франции (5 – 8 вв. н.э.) [3, 869 – 870].

Подробно о присутствии свастики в культурах разных народов в разный исторический период рассматривается в работе конца XIX в. «Свастика» Томаса Уилсона [3]. Много внимания в книге уделено и Американскому континенту. Кроме того, на страницах этой работы можно найти карту распространения свастики в мире, составленную на основе данных археологических находок на момент проведения исследования *рис.11* [3, 904 – 905]. Что касается использования свастики древними славянами, то в своей работе Томас Уилсон почти не дает информации на этот счет [3, 867]. Доказательством того, что свастический символ был известен и использовался на территории современной России и Украины являются артефакты, обнаруженные на мезинской палеолитической стоянке. В первую очередь это браслет, изготовленный из бивня мамонта, который покрыт изображением меандре-свастиковой орнаментальной сеткой [1]. 4-конечная свастика распространена в узорах вышивки традиционной для разных регионов России *рис. 12*. Однако мы не можем отметить её как преобладающий элемент, играющий ведущую роль в композиции узора. Свастика – это один из типов «классического» линейно-геометрического орнамента, характерного для вышивки некоторых областей России [5, 6]. Распространённое сегодня так называемое исконно русское название свастики *коловрат* не находит поддержки у исследователей. Так, например, религиовед Роман Богдасаров утверждает: «Мы не знаем ни одного источника, в том числе этнографического, где бы свастика называлась «коловратом». По записям этнографическим, когда я ездил в экспедиции какие-то и так далее, свастику, допустим, называли «ветерок» [6]. А в своей работе «Свастика: священный символ» он приводит примеры русских имен свастики, среди которых: зайцы, огнивцы, рыжик [4]. Об использовании свастики в украшениях, оберегах, различных предметах быта славян сообщается в ряде работ, посвященных исследованию славянской языческой культуры. Так Нидерле в своей работе «Славянские древности» сообщает о клеймах на керамических сосудах, среди которых присутствует свастика *рис. 13* [8, 347]. Есть информация о медных перстнях с изображением солярного знака в виде свастики [9, 217]. На Вятическом височном кольце с заклинательными знаками плодородия присутствует свастика как знак огня *рис. 14* [11, 524 – 525].

Традиционная русская резьба по дереву содержит небольшое количество свастических символов [7]. Свастика была обнаружена на опубликованной В.А. Городцовым обрядовой ширинке где на одной стороне небольшой квадратной скатерки изображена женская фигура с поднятыми к солнцу руками, а по сторонам её – две самки оленя с коротенькими хвостами, над головами которых вышиты свастические знаки *рис. 15* [10, 52]. Можно сделать предположение, что широкое распространение свастика получила именно в вышивке в следствии того, что в ней используется техника вышивания крестиком.

Этот небольшой историко-культурологический обзор помогает понять какое место занимает свастика в разных культурах мира, и какое место этот символ занимает в традиционной культуре славян. Являясь примитивной геометрической формой, свастический символ, в том или ином виде, встречается повсеместно, но хоть свастика и является частью славянской культуры, она все же не играет определяющей роли в формировании её образа. Встречающаяся наиболее часто в традиционной русской вышивке свастика является частью узора (часто в виде свастической-сетки, а не как «розетка») и не предстаёт перед нами как отдельный полностью независимый элемент. Вряд ли можно встретить традиционную русскую рубаху с изображением только одной свастики «розетки», например, на груди. В связи с этим, особое внимание к свастике, со стороны сторонников идеи возрождения язычества древних славян (неоязычников) вызывает ряд вопросов. Во-первых, учитывая то, что свастика не является главным языческим символом славян (по крайней мере этому нет убедительных доказательств) почему именно к ней приковано такое внимание со стороны представителей неоязычества? Во-вторых, зачем использовать свастику – столь противоречивый и приобретший в XX в. дурную репутацию символ, в качестве основного для движения возрождения традиционных славянских ценностей? В-третьих, символ свастики запрещен во многих странах и прочно ассоциируется с нацистской идеологией. Оправдан ли риск использования запрещенной символики (а также её вариаций), и почему не взять любой другой символ во избежание проблем с законом?

Распаду Советского Союза предшествовал, подчас гипертрофированный рост национального самосознания жителей его республик. С середины 80-х годов стали активно себя проявлять различные националистические движения в Прибалтике, Молдавии, Украине, Средней Азии и на Кавказе. Идея национальной и этнической самоидентификации сыграла одну из ведущих ролей в процессе распада СССР. В 90-х годах в России националистические настроения проявились в виде агрессивного молодежного движения скинхедов (неофашистов). Примером деятельности скинхедов является знаменитый погром

на царьцинском рынке в Москве в 2001 году и многие другие преступления [12]. В качестве примера неонацизма в политике можно отметить движение «Русское национальное единство» (РНЕ), активная открытая деятельность которого приходится на 90-е годы. К середине 2000-х годов такие откровенно фашистские движения как скинхеды и РНЕ стали объектом пристального внимания правоохранительных органов. Это привело к тому, что акции неонацистов стали менее организованными и менее массовыми. Можно сказать, что к этому времени закончился период организованного открытого и агрессивного национализма в России. Теперь мы уже не встречаем на каждой станции метро группы бритоголовых подростков со свастикой на одежде, внимание к которым со стороны правоохранителей практически отсутствует.

Вместе с агрессивной формой национализма, в России развивалась и другая его форма - неагрессивная, проявившаяся в виде популяризации среди русских идеи возврата к языческим корням своих предков. Сторонники этой идеи стараются подражать традиционному укладу жизни древних славян: исповедуют язычество и отрицают православие, создают органы самоуправления по определенному образцу, следуют особым правилам воспитания детей, отмечают древнеславянские праздники, носят традиционную одежду, придерживаются традиционной диеты и др *рис. 16*. Особое внимание уделяется вере в славянских Богов и языческой символике, где особое место занимает свастика в различных её вариациях. Важно, что претендующее на историчность содержание неоязычества не находит поддержки у официальной науки [13]. Распространённые примеры разных видов свастики неоязычества и их условные обозначения можно легко найти в интернет через поисковые системы по запросу «славянские символы» *рис. 17* [14]. До неоязычников, свастику, как свою символику, начало использовать уже упомянутое РНЕ [16]. В основах социально-политической концепции ВОПД РНЕ об эмблеме движения говорится следующее: «Эмблемой ВОПД РНЕ является помещенное в круг графическое сочетание восьмиконечной Вифлеемской звезды и древнерусского символа “коловрат”, выполненное белым цветом на бордовом (красном) фоне.» *рис. 18* [16]. Интересно, что отрицающие Православную традицию неоязычники и приверженцы этой традиции сторонники РНЕ, сходятся в отношении использования символа свастики и его названия «коловрат».

Подводя итоги, следует отметить, что возросшее внимание к свастике, как к традиционному символу, в первую очередь древнеславянскому, представляется одним из методов достижения цели по изменению отношения людей к нацистской идеологии, которую в Европе свастика символизировала с середины XX в. И здесь важно обратить внимание на то, что неоязычники

объединяются в группы в первую очередь по этническому признаку «русский». Более того, русских они считают потомками древних ариев. Подчеркивают деструктивный характер деятельности евреев в отношении Российского государства. В качестве основного символа используют стилизованное изображение свастики под названием «коловрат» *рис. 19*. Таким образом, мы можем констатировать сходство идей неоязычников с идеями Адольфа Гитлера. Люди, объединившись под националистической идеей и символизирующей её свастикой меняют своё отношение к нацизму, возникшему в Германии в конце 30-х годов, подчеркивая не ошибочность самой идеологии, а неправильные действия Гитлера [16]. Другими словами, по мнению неоязычников: проблема не в нацизме, а в Гитлере. Изменение отношения к свастике и к нацистской идеологии неизбежно ведет к утрате взаимопонимания между разными возрастными группами. Большинство последователей неоязычества – это молодые люди до 30 лет. Более того, провозглашение язычества как «правильной» «исконно русской» веры и отсутствие непрерывности традиции (язычество почти полностью было вытеснено христианством около тысячи лет назад) ставит сторонников неоязычества в позицию жесткой идеологической конфронтации по отношению к христианам и мусульманам. Оба из перечисленных факторов ведут к росту социального напряжения в обществе.

Среди наиболее известных представителей и проповедников неоязычников можно выделить А.В. Трехлебова, А.Ю. Хиневича, Г.А. Сидорова, В.А. Чудинова, М.Н. Задорнова, Н.В. Левашова. По данной теме издается множество книг большим тиражом (более 100 тыс. экз.), а также снимаются документальные фильмы набирающие десятки тысяч просмотров в сети интернет, что указывает на серьезную социальную проблему, которую нельзя обходить вниманием.

Иллюстрации:

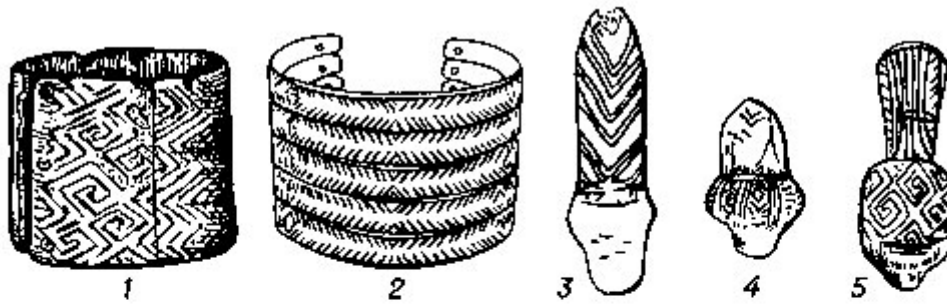


рис 1. Изделия мезинской культуры



рис 2. "Розетка"

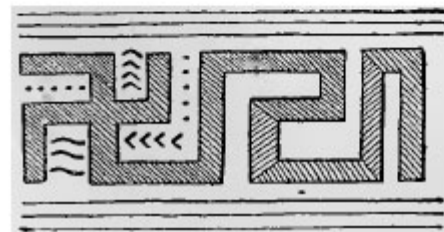


рис 3. "Бордюр"



рис 4. Свастическая сетка

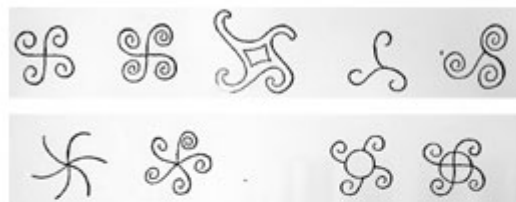


рис 5. Разновидности свастики



рис 6. Свастика на изображении Будды и солнца



рис 7. Свастика у Джайнов



рис 8. Бронзовая пряжка на ремень.
Кавказ.



рис 9. Золотая Этресская брошь.



рис 10. Руническое письмо на
бронзовом мече из Сазбо, Дания.

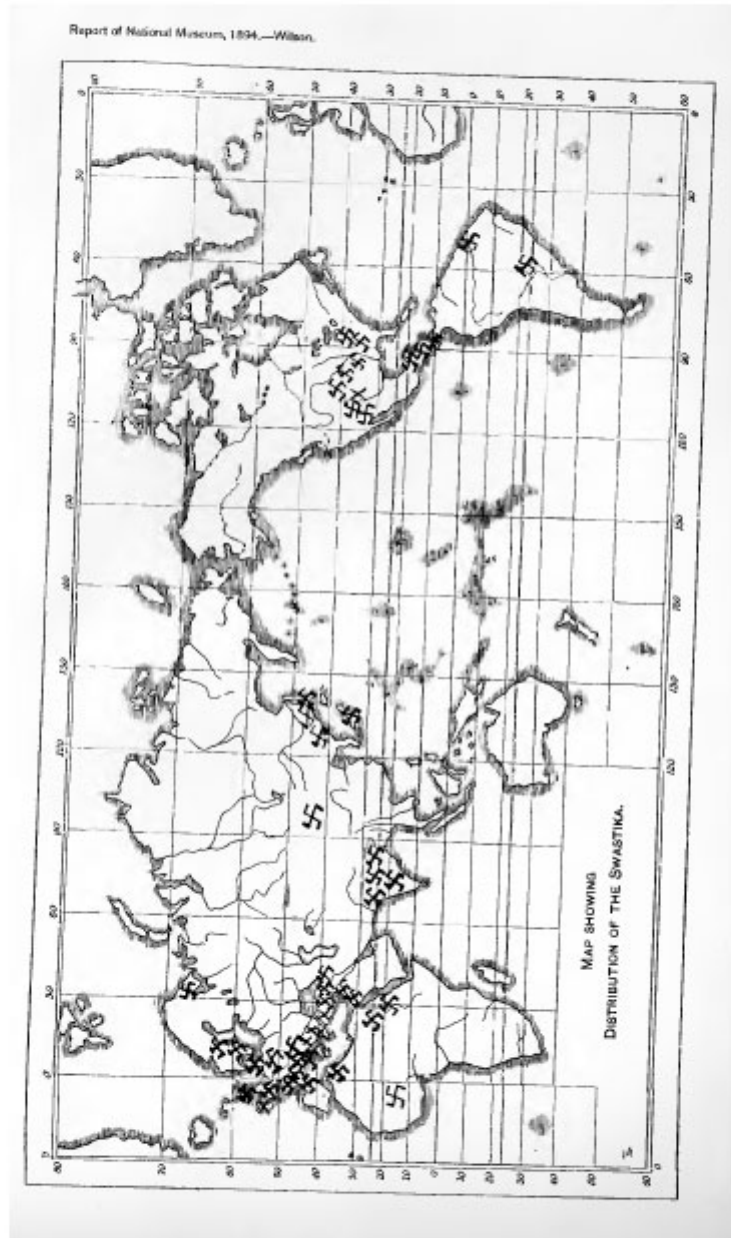


рис 11. Карта археологических находок содержащих свастику

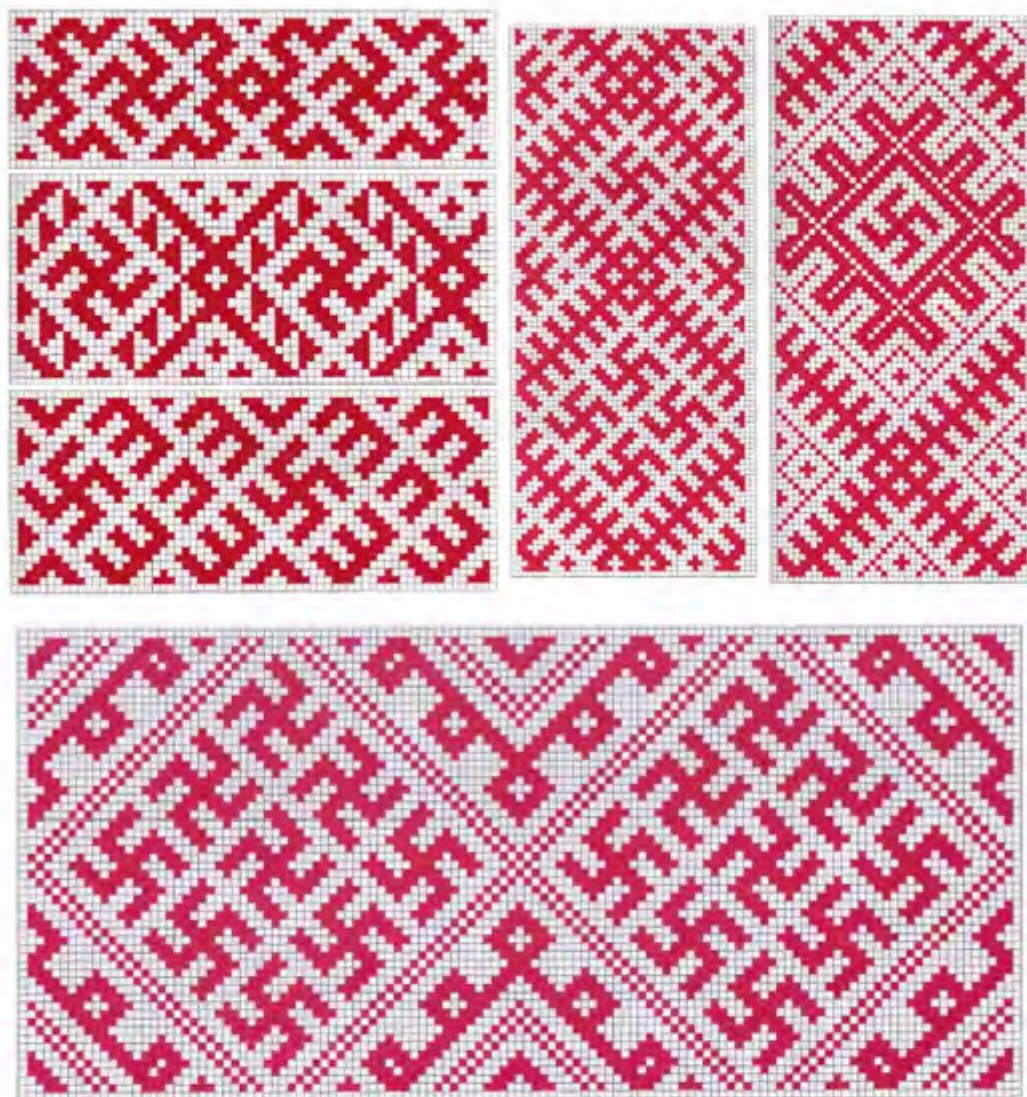
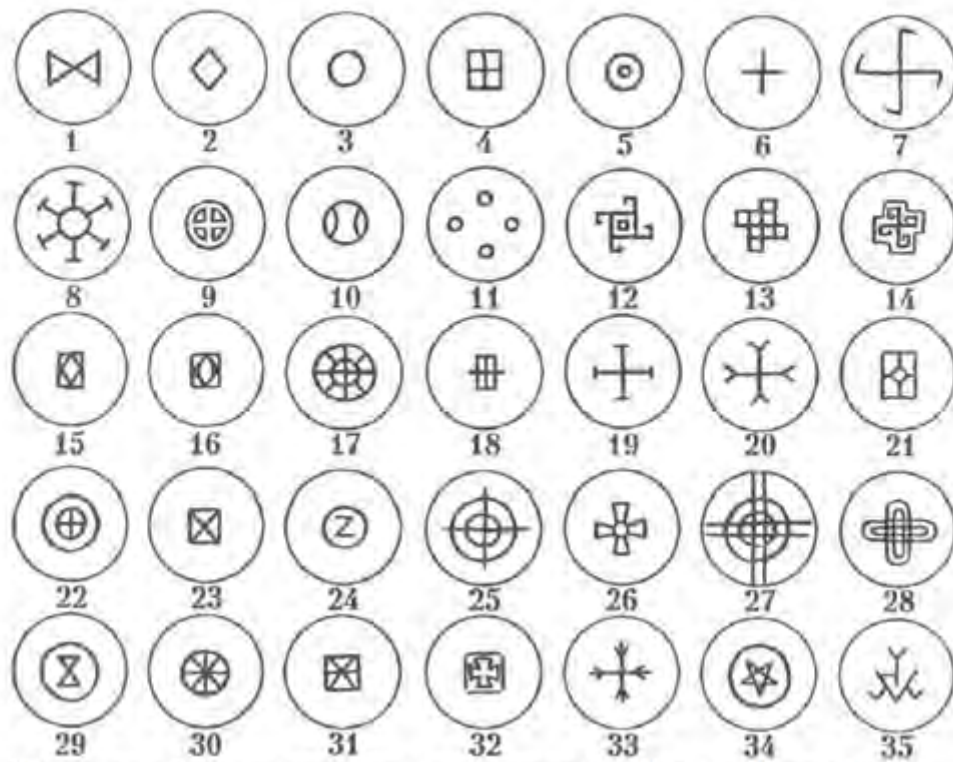


рис 12. Примеры свастики в традиционной славянской вышивке



Образцы клейм на доньях славянских сосудов из Чехии и России 1-6 — Желенице; 7 — Мельник; 8-16 — Гнёздово; 17 — Тверская губ.; 18-22 — Левый Градич; 23-29 — Часлав; 30-34 — Кралов Градец; 35 — Часлав.

рис 13. Клейма на керамических сосудах



рис 14. Вятическое священное кольцо



рис 15. Обрядовая ширинка



рис 18. Эмблема РНЕ - коловрат



рис 19. Неоязыческий коловрат

Символика и стилистика агитационных материалов
Российских неоязычников (родноверов, родославов и тп.)



Славяне, сохраняйте нравственную чистоту!
Высокая нравственность - это залог процветания РАСы

Литература и другие источники

1. Кривошеев Г.Ф. Россия и СССР в войнах XX века: Статистическое исследование / Г. Ф. Кривошеев. – Олма-Пресс, 2001. – 608 с.
2. Шовкопляс И. Г. Мезинская стоянка / И. Г. Шовкопляс. – К., 1965.

3. Wilson Thomas. The swastika, the earliest known symbol and its migrations with observations on the migration of certain industries in prehistoric times. Washington, 1894.
4. Багдасаров Р. В. Свастика: священный символ. Этнорелигиоведческие очерки. – Изд. 2-е, исправл. – М.: Белые Альвы, 2002. – 432 с.
5. Ворончихина О.Б., Пестерев Е.В. Традиционный орнамент текстиль / О. Б. Ворончихина. – Екатеринбург, 1998.
6. Интервью Романа Богдасарова радио «Эхо Москвы» 15 декабря 2008 г. [Электронный ресурс]: <http://echo.msk.ru/programs/victory/559590-echo/>
7. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву / Н. Н. Соболев. – М.: academia, 1934.
8. Нидерле Л. Славянские древности / Л. Нидерле. – М.: Алетейа, 2000. – 592 с.
9. Колчин Б. А. Древняя Русь. Быт и культура / Т. И. Макарова, Б. А. Колчин. – М.: Наука, 1997.
10. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608с.
11. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1987.
12. Архив газеты «Московский Комсомолец» [Электронный ресурс]: <http://www.mk.ru/search/?q=%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D1%85%D0%B5%D0%B4%D1%8B+%D1%86%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9>
13. Что думают ученые о "Велесовой книге". СПб.: Наука, 2004
14. Результаты поиска по запросу «славянские символы» по изображениям в поисковой системе Яндекс [Электронный ресурс]: <https://yandex.ru/images/search?text=%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5%20%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8B>
15. Официальный сайт движения «Русское национальное единство» [Электронный ресурс]: <http://www.rusnation.org/org.shtml>
16. А.В. Трехлебов - Как воевали Волхвы? Адольф Гитлер и его взгляды [Электронный ресурс]: <https://www.youtube.com/watch?v=-b9s9EWSWg>
17. Слатин Н.В. Влескнига. Исходные тексты. Буквальный перевод. Омск, 2004
18. Славяно-Арийские Веды. Сборник из 4 книг. Родович

Л. Л. Пашковская

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

ОСОБЫЙ МИР ЖИВОПИСИ К. Д. ФРИДРИХА

Аннотация:

В данной статье автором рассматривается недостаточно изученная проблематика творчества К. Д. Фридриха, которая заключена в воплощении живописными средствами особого видения, в предельной смысловой напряжённости внутреннего живописно-смыслового пространства. Полотна К.Д. Фридриха становятся интенсивными носителями смыслов в символическом пространстве его живописи и представляют собой органическое живое целое, которое обращает это целое в универсум внутри себя, и всякий раз это замкнутый в себе, самостоятельный, движущийся особый мир жизни. Иносказательность его работ - это не что иное, как некое целое, будучи миром в себе, в то же время представляющее весь огромный мир. А природа в данном случае выступает предметом изображения. Эта живопись предполагает особое восприятие её, где образ природы приобретает символический смысл, будучи аллегорией, она имеет тенденцию переходить в саму действительность, не переставая быть живописью. Язык его искусства – это прежде всего, язык природы. Творчество К. Д. Фридриха отражает миг в мышлении мгновения и вечности. К. Д. Фридрих достаточно последовательно передал натур-философское содержание эпохи, прочувствованное О. Рунге и воплотил эту тенденцию в жизнь: пейзаж – не просто картина природы, а место в мироздании, где в этот момент пересекаются все смыслы. В статье рассматриваются некоторые пейзажные работы К. Д. Фридриха, обладающие необыкновенной наполненностью особого смысла живописным языком.

Ключевые слова: идентичность, культурно-смысловое пространство, пейзажная живопись, рефлексии, фантазия, всматривание, знаки и символы живописных полотен, К. Д. Фридрих.

У романтиков система понятий, выражающих идентичность, репрезентирует культурно-смысловое пространство нации. Он выражен моделями, стереотипами восприятия и отношения к миру, которые существуют в форме значений, которым представители каждой нации придают вещам, явлениям, событиям, и соответственно на основе этих значений упорядочивают

действительность. Структурированность национального космоса предусматривает и существование в национальной культуре таких смыслов, которые способны действительно выразить его структуру и содержание. Каждый индивидуум, выбирая ту или иную схему действия и ориентируясь в череде событий, уже тем самым подтверждает, что он пребывает в конкретном поле значений, которые доминируют в его национально-культурном окружении. Устоявшаяся в сообществе система смыслов определяет собой поле предметности и значимость тех или иных форм человеческой деятельности, действий и поступков отдельных личностей. Т. о., деятельность одного на самом деле выражает стандарты, укоренённые в воссозданную систему духовных сущностей, которая репродуцирует себя как в действиях конкретных индивидуумов, так и целого поколения людей. Стремление понять содержание этой воссозданной системы духовных сущностей, даёт основания обратиться к Хайдеггеровскому пониманию культуры.

Исходное понятие онтологии М.Хайдеггера «Dasein» (со-бытие), во-первых, схватывает смысл того, что осуществляется, и этим утверждает бытие всего сущего (существование смысла). Во-вторых, «Dasein» является пониманием этого укоренённого смысла, как он утверждает, в предпонимании, оно первично по отношению к любому суждению (Urteil) как пред-суждение (Vorurteil) и не обязательно в форме пере-суда, а скорее как при-суждения, т.е. оценка с позитивным или негативным значением. Эти предпонимания указывают на основы каждой культуры, которые являются матрицей восприятия мира разными поколениями людей, придающими смыслы существования нации в исторической перспективе и обретающими концептуальное значение.

Живописное пространство обладает различными смысловыми значениями и свойствами, оно стремится передать не только осмысленное пространство, но прежде всего пространство предлагаемых / задаваемых смыслов, когда внимание художника переключается с композиции как способа реализации художественного пространства на композицию как метод организации вещей и событий, с так называемой живописной действительности на реальную, с проблем художественного смысла – на внехудожественную смысловую проблематику.

В пространственных решениях живописи XIX ст. намечены основополагающие линии исторического развития, где человек стремится к познанию своей сущности, к идентификации себя в своём искусстве, а понимание собственно пространства становится самотождественным, равномерным, непрерывным и бесконечным.

На характер восприятия и осмысления разными поколениями ценителей творчества К. Д. Фридриха повлияли его поиски в балансировании между крайностями разных начал – от конструированного до естественного, от аллегорического до самотождественного, абстрактно-мыслительного и непосредственного, природного и смыслового, но более всего предельная смысловая напряжённость внутреннего живописно-смыслового и объективно-смыслового! – его направленность в русле сложной и противоречивой перестройки всего искусства. Проблематика полотен К. Д. Фридриха заключена в воплощении живописными средствами особого видения, в особой способности визуализации задуманного, когда К. Д. Фридрих часто использует приём изображения персонажа, повёрнутого к зрителю спиной, но в то же время неразрывно связанного с природой, с пейзажем, как отображение своеобразного рефлектирующего, мыслящего видения природы, ландшафта, пейзажа в целом.



К.Д.Ф Путешественник над морем облаков

Располагая таким образом фигуры на полотне, в то же время отражающие и его видение, всматривание самого автора в природу, используя довольно лаконичные средства для передачи *напряжённого всматривания* как воплощения мыслящего видения. К. Д. Фридрих умело избегает ненужных уточнений и ненужной конкретности. Ему важно поместить их в исключительность фридриховской ситуации, когда природа вовлечёт их и сделает одержимыми зрителями, созерцателями, заворожённо всматривающимися в эту природу, в сам пейзаж.

Исследователи искусства К. Д. Фридриха предлагают различные способы истолкования его работ: от символически-аллегорического (Г. Бёрш-Зупан), где знакам и символам полотен К. Д. Фридриха присущи постоянные значения [1],

до работы В. Зумовского, настаивающего на рассмотрении всякого символа в кругу всех возможных ассоциаций, какие могла связывать с ним эпоха: «Работы Фридриха», – утверждает он, – полиинтерпретируемы по своему характеру.[8, С.22] ... каждая картина Фридриха есть сумма символов, которые лишь в своей совокупности дают их настоящий эмблематический смысл»[Ibid. S.20] Следует отметить, что в эпоху распада традиционно-аллегорической системы образности мифологически-архетипические образы ярче отражают романтическое искусство. По мнению К. Хомберга «Фридрих изображает действительность... такой, какой она могла бы быть» [3, с. 133.], точнее такой, какой она возможна лишь при напряжённом всматривании в неё, в её сущность, какой она видится в единстве взгляда и бытия. Адам Мюллер, словно предвосхищая его, накануне создания знаменитого фридриховского «Креста в горах» рассматривал пейзаж как «аллегорию целого мира» [6, с. 189.] (статья «О пейзажной живописи», журнал «Феб», 1808), будучи невероятно близким к намечающимся творческим интенциям живописца. В свою очередь, А.Мюллера предвосхитил Йозеф Геррес в «Афоризмах об искусстве» (1802), рассматривая пейзаж как область деятельности «продуктивного»: «Продуктивный живописец вносит в поверхность, над которой летает его кисть, нечто произведённое им самим – глубину. <...> Пейзажная живопись склоняется на сторону продуктивного искусства; для бесконечности пространства, для перспективы и светотени пейзажная живопись в настоящем смысле слова – родной приют. Сфера живописца здесь расширяется и простирается до самой линии горизонта, скрывающейся в дымке; в голубые туманы далее сладострастно погружена фантазия художника». [2, Т.1, С. 85,86.]

Полотна К. Д. Фридриха представляют собой органическое живое целое, которое обращает это целое в универсум внутри себя, и всякий раз это замкнутый в себе, самостоятельный, движущийся особый мир жизни. И если говорить об иносказательности его работ, то это не что иное, как некое целое, будучи миром в себе, в то же время представляющее весь огромный мир. А природа в данном случае выступает предметом изображения: «Всё тяготеет к пейзажу», – писал Отто Рунге в 1802г. Думается, здесь речь идёт не о ландшафте или пейзаже в узком смысле слова, но прежде всего, о картине мира как органического целого. И такой мир как воплощение целого возможно зафиксировать только на открытом пространстве, где есть земля и небо, луна и солнце, скалы, реки, где ощутим зримый рост естественного природного начала в пространстве земли и неба (*в понимании роста как растительного вегетативного начала, от первичного хаоса земных недр до совершившейся и вернувшейся в естественный природный живой круговорот человеческой, исторической деятельности*).

Одним из центральных символов искусства К. Д. Фридриха является гора как символ мирового прахотма, (как итог живого природного роста). К. Л. Хох локализовал множество мотивов К. Д. Фридриха, связанных с Богемскими горами, доказывая, что они были для него особым переживанием, глубоко отложившимся в его душе. К. Д. Фридрих простыми и сдержанными средствами вносил в реальный ландшафт свою символику, свои намёки на символы, которые растворяются в картине единого, органического роста природного целого. [4].



К.Д.Фридрих,Крест в горах

Шеллинг утверждал, что граница бытия – это человек. Человек, который противостоит природе, продолжая её, становится мерой всех вещей. Поэтому на полотнах К. Д. Фридриха крайне редко человеческие фигуры просто помещены на природу, как традиционная стаффажная фигура, но чаще всего – это пристальный наблюдатель природы, мира, бытия в целом, созерцатель её. Возможно, поэтому так типичны для него так называемые магические двойники, происхождение которых неясно, но возможно, они связаны с мифологическими архетипами, проникающими в романтическое искусство (таков его офорт «Венера и Амур»). Полотна К. Д. Фридриха можно воспринимать как манифест природному началу, где приоритетность состоит в локальных деталях, красочности, тем не менее никогда не представляют конкретный пейзаж или ландшафт, но скорее выступают как симбиоз комбинированных точно воспроизведённых мотивов природы, переведённых на символический уровень, балансируя на грани символического и реального. Полотна К. Д. Фридриха становятся интенсивными носителями смыслов: художник не в праве перенять у природы её естественность – он должен конструировать её естественность в символическом пространстве живописи. Но живописное, смысловое пространство сложно отождествить с реальным пространством. Прежде всего, сложность состоит в выборе точек зрения и в перспективных приёмах,

определяющих магию этой живописи. Опорная точка зрения у него – обычно преувеличенно приподнята, иногда искусственно перенесена в буквальном смысле в заоблачные дали. И здесь вполне закономерен осязаемый астрономический интерес, заставляющий задуматься о том, как же выглядит Земля сверху. Натурфилософ Г. Г. Шуберт, так описывал рабочий процесс К. Д. Фридриха (1806-1807 гг.): «Тогда Фридрих работал над странной картиной. То был не пейзаж, потому что от пейзажа оставалось только несколько горных вершин, вздымавшихся над высоко поднявшимися туманами, но это был такой вид, какой может созерцать только воздухоплаватель, воспарив над облаками, скрывающими от его глаз землю, когда сквозь рваные полосы тумана местами уже проглядывает прозрачная синева неба и туда проникает луч Солнца» [1, с. 143] «Воздух, который он передаёт мастерски, занимает на большинстве его полотен больше половины всего пространства, и нередко совершенно отсутствует у него средний и задний план, поскольку он выбирает предметы, где такие планы невозможны. Он любит рисовать необозримые просторы», – делилась своими впечатлениями писательница Иоганна Шопенгауэр [5, с. 78].

courtesy of www.caspardavidfriedrich.org



К.Д.Фридрих, Теченский алтарь

«Теченский алтарь» – работа, сделавшая его известным и продолжающая производить особое впечатление полной загадочностью образа природы, в которой не выявлены закономерности линейной перспективы (скорее, особенности изображения вполне соответствуют перцептивной перспективе, в которой ближние предметы словно проваливаются вниз), ибо художником не выбрана опорная точка зрения; здесь используется живопись в соответствии с фантазией. Кроме того, следует отметить, что существует известная близость

перцептивной и обычной перспективы, когда их формы легко смешиваются и в восприятии, и в самом изображении. Скорее всего, перцептивная перспектива у К. Д. Фридриха возникает как вполне закономерное следствие, отвечающее общему замыслу его работ, особому способу художественного видения и воплощению его на полотне, их предельной напряжённости между человеком и природой, между видящим и изображением. Сопряжённость с природой, поражающая и продолжающая поражать ценителей творчества К. Д. Фридриха, заключена в парадоксальности, когда видение становится глубоко идейным актом, мыслью о природе, мышлением природы в его художественном преломлении, когда автор предлагает зрителю оказаться внутри изображения, вплотную перед ним, и находясь в пространстве между собой и картиной, словно заставляет размышлять об увиденном, не успокаивая, а напротив, будоража фантазию смотрящего, до крайности приближая его к себе, но в то же время, выбрасывая его в поле рефлексии, столь показательного для глубокого романтического искусства, будь то музыка, поэзия или живопись. Эта живопись предполагает особое восприятие её, где образ природы приобретает символический смысл, будучи аллегорией, она имеет тенденцию переходить в саму действительность, не переставая быть живописью. Язык его искусства – это прежде всего, язык природы. Генрих фон Клейст сравнивает многие его полотна с апокалипсисом, но в более общем смысле: как откровение - развержение природного мира, как выход наружу того, что было скрыто. Природа становится выразительницей романтической идейности в процессе со-чувствования, со-мышления. В данном случае автор использует метод контрастности не столько для воспроизведения реальных особенностей местности, но скорее как символические формы в соответствии с идейным замыслом. А средствами передачи такого образа природы служат элементы перцептивной перспективы («Пейзаж Исполиновых гор» (BS№187)). Для многих пейзажных работ К. Д. Фридриха существенен визуальный смысловой переход, где незримым смысловым движением остаётся движение изнутри земли через её поверхность наружу – в то время как обозримым движением остаётся движение от переднего плана к заднему, причём планы романтической картины рассечены зонами непроходимости, они разъединены. Человеческий глаз, преодолевая такие зоны, переходя от плана к плану, достигает трансцендентного начала, выражением которого служит природа в её иносказательности. В 1808 г. Адам Мюллер очень

точно подметил: «пейзажная живопись представляет вечность символически как ряд... как последовательность пространственных мгновений» [7, С.189.].



Большой заказник близ Дрездена

Одной из несомненных вершин композиционного искусства К. Д. Фридриха является его «Большой заказник близ Дрездена» (1832), отличающаяся богатым свежим колоритом и светлым тоном работа, отражающая большой душевный подъём и выражающая суть художественного мышления К. Д. Фридриха: взгляд зрителя словно впивается в изображение, захватывая пространство и проникая в его глубину, делает его включённым в это пространство, не просто увлекая за собой, но словно устремляя его в свободный полёт фантазии, словно все внутренние конфликты работ К. Д. Фридриха соединились в гармонии противоречий.

Но переход от переднего плана к заднему – это ещё и переход во времени. Романтическая бесконечность соединяет в себе пространство и время, где вечность понимается как вневременное бытие, как пространственность самого временного потока. Воплощая замысел художника, изображённая им природа несёт в себе все временные отношения бытия. В образ природы К. Д. Фридриха вложено отношение к вечности, его пространство одновременно временное – вневременное. Символически совершаемый путь от временного к вечному, к вневременности вечности, он поручает свои рассуждения интенсивно переживаемому образу природы. Символическое представление вечности у него основано на убеждённости в том, что временной мир, земная действительность является языком вечности. Сама природа – это воплощение вечности в её временном проявлении, ибо каждое мгновение земного природного бытия представляет откровение. К. Д. Фридрих достаточно последовательно передал натур-философское содержание эпохи, прочувствованное О. Рунге и воплотил эту тенденцию в жизнь: пейзаж – не просто картина природы, а место в мироздании, где в этот момент пересекаются все смыслы. Творчество

К. Д. Фридриха отражает миг в мышлении мгновения и вечности. Пейзажные работы К. Д. Фридриха обладают необыкновенной наполненностью особого смысла живописным языком.

Список литературы:

1. Borsch-Supan H.,Jahnig K.W. Caspar David Friedrich:Gemalde, Druckgraphik und bildmassige Zeichnungen. Munhen, 1973.
2. Gorres J. Gesammelte Schriften. Koln, 1932. Bd. 2, T.1. S. 85,86.
3. Homberg K. Zur Bildraumauffassung von Caspar David Friedfiech // Caspar David Friedriech...S. 133
4. Hoch K.-L. Caspar David Friedrich und die bohmischen Berge. Dresden, 1987.
5. Ibid. Abb. № 114, S. 78.
6. Muller A. Kritische, astheische und philosophische Schriften / Hrsg. Von W. Schroeder und W. Siebert. Neuwied, Berlin, 1967. Bd. 2. S. 189.
7. Muller A. Op. cit. S.189.
8. Sumowsky W. Caspar David Friedrich Studien. Wiesbaden, 1970. S.22

Е. С. Покотило

к. филол. н., доцент кафедры методики преподавания филологических дисциплин

*Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

ТРАДИЦИОННАЯ И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА УКРАИНЦЕВ

Население Украины разнообразное за своим этническим составом, кроме украинцев значительный процент составляют другие славянские народы, в основном россияне.

Понятие феномен национальной культуры следует рассматривать, как целостную систему, как совокупность традиционно-бытовых особенностей прошлого и современного, происходит взаимодействие нового и старого, то есть инноваций и традиций.

В создании украинской культуры принимали и принимают участие представители всех народов, которые жили и живут в Украине.

Украинская национальная культура прошла сложный путь, она есть результат лучшего наследия прошлого и больших открытий современного.

Древнерусская культура формировалась на основе достижений восточнославянских племен. В эпоху Киевской Руси высокого уровня достигли архитектура и монументальная живопись (Софиевский собор, Михайловский Золотоверхий монастырь, Успенский храм Печерского монастыря в Киеве, Спасский собор в Чернигове и др.), широко развивались письменность и искусство.

В XV – XVII ст. возникают новые жанры – портрет, пейзаж, историческая картина. С появлением книгопечатания начинают развиваться гравюры. Главными стилями в XVI – XVIII ст., становятся местные варианты ренессанса и барокко. Лирическая проза, понимается как совокупность лирических жанров – это особый тип художественного обобщения, сущностью которого является, прежде всего, проявление авторского «Я», рассматривающего свои переживания, чувства и мысли, созвучные чувствам и мыслям времени.

Значительного развития в Украине получило декоративно-прикладное искусство. С традиционными (художественная роспись, вышивка, декоративное ткачество, резьба по дереву, металлу, кости, плетения, декоративная керамика) появляются новые его виды: роспись на порцеляне, декоративная живопись.

Профессиональная музыка на территории Украины формировалась на основе звуковых образов древних славян. Изображения музыкантов появились на фресках Софиевского собора в Киеве.

На украинские темы писали российские композиторы-классики Глинка, Чайковский, Мусорский, Шопен. В 1809 году в Одессе был открыт первый постоянный оперный театр.

Развитие балетного искусства в Украине началось в XVIII ст. в театрах, а украинское театральное искусство принадлежало бродячим актерам – скоморохам.

В XVI – XVII ст. в Украине появляется школьный театр, в стенах Киевской академии были поставлены драматические произведения Феофана Прокоповича. Во II половине XIX ст. профессиональные театры открылись в Харькове, Киеве, Львове, Полтаве, Одессе и других городах Украины. Началом украинского национального профессионального театра – постановка в 1819 году в Полтавском свободном театре спектаклей «Наталка Полтавка» и «Москаль - чародей» И.Коляревского.

Киноискусство в Украине датируется 90-ми годами XIX ст., в Одессе были продемонстрированы первые хроникальные фильмы.

При братских монастырях функционировало книгопечатанье, произведения писателей печатались не только на украинском, но и на других языках, особенно на русском.

Развитие науки началось во времена Киевской Руси, но значительное развитие научных знаний относится к XIX ст.

Позже центром научной мысли в Украине становится Академия наук УССР. Ученые Украины плодотворно работали во всех отраслях научных исследований. Значительны достижения украинских ученых в изучении космоса. В городе Житомире родился и учился генеральный конструктор первых космических кораблей С. П. Королев.

В Украине существовали и существуют старинные ритуалы и традиции. Это касается, в первую очередь, и некоторых традиционных праздников.

Рождественский сочельник (6 января), этот день накануне Рождества Христова. В сочельник разговляются сочивом или кутьей, то есть взваром из рисовых, пшеничных или же ячменных зерен с медом, сушеными ягодами и фруктами.

По традиции колядование – это обрядовый обход крестьянских домов группами деревенских жителей во время Святков. Этот обряд совершается накануне Рождества (6 января), Васильева дня (12января) и Крещения (18 января).

Крещение (19 января). Считается, что в ночь на Крещение во всех источниках вода освящается.

Масленица. К Масленой неделе в Украине строились первые качели и карусели. Масленица – это время блинов, оладий, сырников, пирогов, пышек и т.д.

Вербница – это большой праздник, который празднуется в субботу и воскресенье за неделю до Пасхи. В церкви освящали ветки вербы. Из старинных традиций и сейчас

еще сохраняется обычай, рано утром в Вербное Воскресенье слегка стегать детей для здоровья освященной веткой вербы.

Пасха – самый большой христианский праздник, это праздник праздников. Встречая ее, все, кто только мог, отправлялись на полунощницу в крестный ход. Символом Пасхи, является крашеное яйцо и кулич.

Во времена культа личности часто игнорировали проблемы функционирования национальных языков, развитие образования и культуры. Трагические последствия для Украины имели репрессии против национальной интеллигенции.

Несмотря на всяческие препятствия, украинский народ сумел сохранить свою национальную культуру, добился новых достижений во всех её отраслях, сумел передать их своим детям и внукам.

На современном этапе, к большому сожалению, в Украине разрушаются памятники истории и культуры – архитектурные сооружения, памятники выдающимся личностям. Некоторые «ученые» перечеркивают историю, навязывая свое мнение, свое отношение к братским народам, особенно русским.

Историзм, правдивое осмысление своей судьбы в судьбе народной, память о войне найдут отражение во всей не только украинской, но и мировой культуре, в том числе – в лирической прозе о войне, об истинных героях и предателях.

Достижения в области культуры, науки, образования не знают границ. Только вместе, только сообща можно добиваться новых достижений. Нельзя строить новое, не учитывая прошлое. Соединить в единое целое традиционное и современное – залог открытия новых достижений в жизни каждого народа, только в союзе и дружбе народов мира, происходят новые открытия, новые достижения.

Список литературы:

1. Советские традиции, праздники и обряды: Слов – справ. К., 1988.
2. Самойлович В.П. Народное архитектурное творчество Украины. – К., 1989.
3. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. – М., 1979.
4. Этнография восточных славян: очерки традиционной культуры. – М., 1987.

В. И. Рашковская

д. педагог. н., профессор кафедры общевузовских дисциплин

АБиП ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»

(г. Симферополь, Крым, РФ)

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРАВОСЛАВНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

AXIOLOGICAL ASPECTS OF ORTHODOX ART HERITAGE

Аннотация

В статье проанализирован педагогический потенциал аксиологии православного изобразительного наследия как средства духовного развития будущего учителя.

Ключевые слова: духовное развитие, православное изобразительнонаследие, софийность искусства, символическое мышление, онтология, аксиология.

Summary. The article analyzed the pedagogical potential of axiology orthodox art heritage as a means of spiritual development of the future teacher.

Keywords: spiritual development, Orthodox izobrazitelnoenasledie,, sophianic art, symbolic thinking, ontology, axiology.

Постановка проблемы. Современная система образования характеризуется переменами, новым пониманием целей и ценностей в отечественной педагогике. Такие изменения требуют пристального внимания к проблеме духовного развития будущего учителя, ибо от ее правильного выбора будет зависеть иерархия педагогических ценностей. Методологической основой становится интегрирование современной педагогики и православной традиции. Это направление связано с восстановлением ценностей, традиций и форм национального опыта, возрождением изобразительного православного наследия

Анализ последних исследований и публикаций. В теоретико-методологическом плане проблема духовного развития учителя рассмотрена в работах многих исследователей (А. Алексеенко, Ш. Амонашвили, В. Братусь, В. Зеньковский, С. Пролеев, Л. Сурова, К. Ушинский, Т. Флоренская, Е. Шестун и др.). Вместе с тем, использование педагогического потенциала аксиологии православного изобразительного наследия в духовном развитии будущего учителя изучено не в полной мере, что и определило тему данной статьи.

Цель статьи – привести и проанализировать педагогический потенциал аксиологии православного изобразительного наследия в духовном развитии будущего учителя.

Изложение основного материала. В тысячелетнем православном наследии сконцентрирован духовный опыт и аксиология наших предков. Сегодня мы осознаем, что христианские ценности – не бесполезная реликвия. В религиозной культуре, в т.ч. и православной, народ выстраивает свою систему духовных ценностей. На первое место выводятся ключевые вопросы этики, которые решаются в соответствии с национальным нравственным опытом и характером мировосприятия.

Д. Лихачев отмечает, что «... чем ближе мы возвращаемся к Древней Руси и чем пристальнее начинаем смотреть на нее... тем яснее для нас, что в Древней Руси существовала своеобразная духовная культура – культура невидимого града Китежа, как бы «незримая», плохо понятая и плохо изученная, не поддающаяся измерению нашим «европейским» меркам и не подчиняющаяся нашим шаблонным представлениям о том, какой должна быть «настоящая культура» [2, с. 245].

Такой настоящей культурой является аксиологическая сокровищница православного изобразительного наследия. Основой православного искусства послужила святоотеческая концепция, соединяющая гносеологию, онтологию, аксиологию, этику, эстетику в целостном художественном образе, исполненном аксиологической глубины. Такую глубину обусловил присущий православного искусству символический способ мышления.

Символ – не простая условность, в христианском понимании символические не только отдельные предметы, но и весь материальный мир является символом духовного мира. Поэтому все изображения имеют многомерное измерение (художественное, семиотическое, литургическое и пр.), постичь которое помогает символическое мышление.

Символическое мышление – это путь неформализованного духовного опыта, путь постижения духовной тайны. Символизм, как форма особенного миропонимания, является источником духовного познания, которое ведет к постижению уникальных смыслов мироустройства. К таким уникальным смыслам относится православное образно-символическое художественное мышление. Православная живопись, используя язык символа, опирается не на аллегория, а на литургический символ, который исповедует присутствие тайны, свидетельствует о ней, раскрывает ее реальную силу, способную «возродить душу» человека [3, С. 41].

П. Сорокин называл искусство, которое содержит духовную тайну, «идеациональным». Он настаивал, что главной его формой должен быть только символ: «... его стиль есть и должен быть символическим... Поскольку Бог и сверхчувственные явления не имеют материальной формы, их нельзя изобразить натуралистически... они могут быть отмечены лишь символично. Отсюда – трансцендентальный символизм идеационального искусства. Знаки голубя, якоря, оливковой ветви в ранних христианских катакомбах были всего лишь символами ценностей невидимого мира Бога, в отличие от голубя или оливковой ветви реального мира... Значение такого искусства не во внешнем проявлении, а во внутренних ценностях, которые оно символизирует» [4, с. 436].

Символ – это не просто знак между символизируемым и символом, не тождественность, а внутреннее родство. Оно является более глубоким, более мистическим, чем логическое сходство, именно это родство является душой символа. В символе эмпирическое (видимое) и духовное (невидимое) соединены не логически, а эпифанически. В таком единении одна реальность являет другую, но в той степени, в которой сам символ причастен духовной реальности и способен ее воплотить» [1, с. 406].

Важным аксиологическим аспектом православного изобразительного искусства является софийное предназначение личности. Так, православная живопись призывает личность, с одной стороны, – к постижению мудрости, гармонии и упорядоченности внешнего мира, а с другой – к усовершенствованию внутреннего мира. Постигнутая внешняя мудрость приобретает рефлексивный характер, обращается к внутреннему миру и его эстетизации. Поэтому Климент Александрийский (II ст.) настаивал на том, что человек должен, прежде всего, заботиться о красоте души [1, с. 276].

Таким образом, становится очевидным, что аксиология православного изобразительного наследия содержит высокий педагогический потенциал в духовном развитии будущего учителя. Интеграция аксиологии духовного наследия в современное образование будет способствовать развитию моральных чувств, умению сделать правильный выбор, морально самоопределиться, послужит средством онтологического усовершенствования внутреннего мира личности.

Выводы.

Использование православного изобразительного наследия содержит высокий педагогический аксиологический потенциал, возможности для развития духовной жизни личности и «познания себя». В православии считается, что духовным может стать лишь тот человек, который видит свое духовное несовершенство, страдает от него и ищет пути исцеления. Аксиология

православного искусства дает своеобразный художественный «ключ» к поиску такого пути, к исправлению и развитию духовного мира личности.

Символика православного изобразительного искусства на эстетичной основе объединяет два ряда – понятийный и ценностный. Такой синтез содержит высокий аксиологический потенциал в духовном развитии будущего учителя, ибо на его основе можно построить иерархию духовных и педагогических ценностей.

Литература

1. Бычков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. Апологеты / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
2. Лихачев Д. С. Прошлое – будущему / Д. С. Лихачев. – Л.: Наука, 1985. – 575 с.
3. Рашковська В.І. Православний символізм у розвитку духовності майбутнього вчителя / В.І. Рашковська // Імідж сучасного педагога. – 2001. – № 7–8. – С. 39-42.
4. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество: пер. с англ. / П. А. Сорокин – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.

*студентка 2 курса магистратуры специальности «Культурология»
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК : 008 : 71.0 + 78.01 6

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ: РУССКИЙ ДУХ В «ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВЕ» И. С. ШМЕЛЁВА

Аннотация

Данная статья посвящена творчеству великого русского православного писателя И.С. Шмелёву. Несмотря на то, что большую часть своей жизни он провел в вынужденной эмиграции, творчество Ивана Сергеевича проникнуто любовью к Родине, людям и собственной истории.

Ключевые слова: *Родина; Крым; Русское Зарубежье; И. С. Шмелёв; музей в Алуште.*

Сегодня широко распространенным является определение Родины как страны, где человек родился. Такую трактовку данного слова можно найти в «Большой советской энциклопедии» и других словарях. Однако вышеуказанная формулировка является не совсем точной. Не претендуя – в рамках данной статьи – на исчерпывающий «фокус» вышеочерченной проблематики, подчеркнем принадлежность дефиниции «Родина» к естественному (т.е. объективному), но познанному, пережитому и освоенному в жизненном опыте, как культурное. Не углубляясь в методологические предпосылки, учитывая все составляющие, отметим, страна лишь тогда становится Родиной, когда население ощущает её таковой.

Крымский полуостров – самобытный полиэтнический регион, образующий уникальное культурное пространство, стал таким местом для целой когорты выдающихся государственных, общественных, научных и культурных деятелей. Поэтому, актуальным является сохранения творческого наследия, являющегося важным элементом формирования идентичности народов, коллективной памяти, истории как основы национального и государственного единства.

Культурное пространство, многоэлементное само по себе, наиболее репрезентативно, на наш взгляд, в своем духовно-ценностном проявлении. К последнему, безусловно, относится искусство, как особая форма эстетического освоения мира. Он познается и опредмечивается звуками, словами, красками и т.д. Отраженный в искусстве образ мира, а также интеллектуальная рефлексия о нем (искусствоведческая и эстетико-философская аналитика) являются наиболее

показательными для понимания конкретно-локализованного уровня развития культуры. Так нами рассматривается не «жизнедеятельность», а «жизнетворчество» людей, связанных с художественным отношением к миру. Творческий человек, как известно, наиболее остро реагирует на происходящие события.

В данной связи стоит упомянуть об уникальном явлении в отечественной и мировой истории – Русское зарубежье XX века. Культурное наследие России объективно не оценивается без учета того огромного вклада, который был сделан – покинувшими родной край не по своей воле – людьми. Революционные потрясения 1917 года привели к гражданскому расколу и великому географическому «рассеянию» русских граждан. Оторванность от Родины и обостренность ощущения катастрофичности переживаемых перемен стали для изгнанников мощным импульсом, с одной стороны, к осмыслению исторических судеб России, а с другой – сохранению национальной культурной традиции и собственной идентичности. Так как политической и этнической ассимиляции за рубежом не произошло, мы можем говорить о формировании в культурном ареале Западной Европы и Америке, достаточно мощных духовных очагов русской жизни. Только в 90-е гг. XX века пришло осознание уникальной ценности и результатов «жизнедеятельности» эмигрантов и, соответственно, необходимости изучения их вклада в российскую и мировую культуру.

С учетом вышеуказанного, важным является обращение к «жизнетворчеству» выдающегося русского писателя и публициста – И. С. Шмелёва (1873-1950).

Иван Сергеевич родился в Донской слободе Москвы и принадлежал к знатному религиозному купеческому роду. В своем труде «О тьме и просветлении» великий русский философ Иван Ильин, рассуждая о творчестве писателя, отмечал: «Это не случайно, что Шмелёв родился и вырос в Москве, проникаясь от юности всеми природными, историческими и религиозными ароматами этого дивного города...» [3]. Прожив достаточно трагичную и тяжелую жизнь, творчество Ивана Шмелёва пронизано великой любовью к Родине, беспокойством о судьбе простого «маленького» человека и распаду старого патриархального уклада, конфликту поколений отцов и детей.

Проведя большую часть жизни за границей, после Октябрьских событий 1918 года, Москва и маленький приморский уголок в Крыму – Алушта стали для писателя родными. Считаю важным отметить, что на берегу Черного моря, в Профессорском уголке, в окружении вековых кипарисов и сосен, находится единственный на территории СНГ музей писателя, открытие и освещение которого состоялось в сентябре 1993 года. Экспозиция музея знакомит с жизнью и творчеством Ивана Сергеевича в дореволюционные годы в Москве, годы гражданской войны в Алуште, затем в эмиграции во Франции.

Впервые в Алуште И. С. Шмелёв побывал в 1908 году, а в сентябре 1917 г. приобрел участок земли и поселился с семьей на жительство. Здесь семейство прожило с 1918 по 1922 годы, трагические для Отечества и всего народа. Гражданская война унесла жизнь его единственного сына Сергея, участника и инвалида Первой мировой войны.

Летом 1922 г. писатель с женой возвращаются в Москву, оттуда в декабре того же года уезжают в Берлин, затем в январе 1923 – Париж. Поездка планировалась сроком на 4-6 месяцев – «для поправки здоровья», как значилось в выездных документах. Однако после публикации эпопеи «Солнце мёртвых» (1923) возвращение в Россию оказалось невозможным. Книга, написанная по личным воспоминаниям, повествует о трагедии военных действий, терроре и голоде.

На крымской земле была написана романтическая повесть «Неупиваемая Чаша» и несколько социально-политических сказок. Живя за границей и не на мгновение, не забывая о далекой Родине, И. Шмелёв воплотил всю любовь в лучших своих книгах – «Богомолье» и «Лето Господне». Но мечте вернуться домой, вновь побывать «на даче» в Крыму не суждено было воплотиться.

В фондах музея имеются подлинные письма писателя; фотографии из семейных архивов; газеты и книги из личной библиотеки семьи Шмелёвых; картины и гравюры; иконы XIX-XX в. в.; мебель и предметы эпохи нач. XX века. Коллекция музея состоит из материалов переданных внучатым племянником Ивом Жантийомом-Кутыриным, а также документов и предметов эпохи з архивных фондов музея С.Н. Сергеева-Ценского.

Сегодня музей является одним из очагов культурной жизни Крыма, сотрудники всеми силами вместе с посетителями и поклонниками творчества Ивана Сергеевича, возрождают культурную память Крымского полуострова. С 1990 г. ежегодно проводятся Крымские международные Шмелёвские чтения, в которых участвовали деятели науки и культуры из России, Украины, Беларуси, Германии, Франции, США, Польши. По материалам Чтений опубликован 21 сборник научных трудов.

Список использованных источников и литературы:

1. Клейн К. Духовный путь Ивана Шмелева. Статьи, очерки, воспоминания. – М.: Сибирская Благовонница, 2009. – С. 128
2. Кириллова Людмила. Иван Шмелёв: под солнцем Родины. 02.10.15. URL: <http://www.pravoslavie.ru/82611.html> (дата обращения: 07.03.16).
3. Шмелёв Иван Сергеевич. Персональный сайт музея в Алуште. URL: <http://shmelyov.at.ua/> (дата обращения: 07.03.16).

*Студент I курса специальности «Религиоведение»
Таврической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского»,
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

УДК – 39 (1 – 924.71) (= 351.42)

ЧЕЧЕНЦЫ В КРЫМУ

Аннотация

Статья посвящена развитию чеченского этноса на территории Крыма, а также факторам, которые препятствовали этому развитию и взаимодействию чеченцев с народами Крыма. Особое внимание уделяется историческим параллелям между чеченским этносом с одной стороны и крымско-татарским с другой. Также в статье дается характеристика современного состояния крымско-чеченских взаимоотношений. Большое место в работе занимает рассмотрение культурных, религиозных и архитектурных особенностей чеченского этноса.

Ключевые слова: Россия, Чечня, Крым, чеченцы, крымские татары, история, религия, культура, традиции, обычаи, выдающиеся люди, памятники истории, памятники архитектуры, референдум, депортация, Великая Отечественная Война.

Чеченцы (самоназв. «нохчий») – это автохтонный северокавказский народ, коренное население Чечни. Исторически чеченцы также проживают в Дагестане, Ингушетии и Грузии. Крупные чеченские общины представлены во Франции, Иордании, Турции и Австрии.

Общая численность чеченцев во всём мире – около 1,5 млн.

О взаимоотношениях чеченцев и крымчан на более древних этапах истории говорить трудно, ввиду отсутствия у чеченцев собственной государственности вплоть до 19 века и следовавших позднее многочисленных войн на территории Северного Кавказа (в том числе и Чечни), что, разумеется, весьма затрудняло процесс межкультурной коммуникации чеченцев с другими народами и регионами.

Тем не менее, в истории Крыма и Чечни прослеживаются некоторые исторические параллели. К примеру, в годы Великой Отечественной Войны крымские татары, как и чеченцы, подверглись принудительной депортации якобы за «предательство и пособничество немецким оккупантам». Несмотря на это и те, и другие продолжали бок о бок с русскими, украинцами, казахами, ингушами, черкесами и многими другими воевать в рядах Красной Армии за освобождение Родины от фашистской оккупации.

С тех самых военных пор на Крымском полуострове было захоронено немало останков чеченских солдат и все эти годы за братскими могилами бережно ухаживали крымчане. Это в очередной раз доказывает, что народы, населяющие субъекты РФ являются братскими народами.

Также стоит отметить и другую историческую параллель между судьбами чеченцев и крымчан. В 2003 году на территории Чечни тоже проходил референдум, который стал судьбоносным в истории чеченского народа. Чеченский народ проголосовал за сохранение республики в составе России, что предотвратило кровопролитную чеченскую войну и распад российского государства.

Новый виток взаимоотношений между Чечней и Крымом начался после крымского референдума 16 марта 2014 года.

С момента присоединения Крыма к России взаимоотношения Чечни и Республики Крым развиваются в самом позитивном направлении.

Официальная делегация Чеченской Республики под руководством главы ЧР Рамзана Кадырова приняла участие в церемонии подписания договора о вхождении Крыма в состав России в марте 2014 года.

Чеченская Республика стала оказывать помощь народу Крыма с первых же дней после принятия решения об образовании новой республики. В мае 2014 года распоряжением Главы ЧР была создана республиканская комиссия «по оказанию помощи Республике Крым и гражданам Украины».

Комиссия принимала участие в решении таких вопросов, как координация территориальных органов федеральных органов исполнительной власти, органов местного самоуправления по организации поддержки населению Республики Крым и гражданам Украины, покинувшим места своего постоянного проживания; организация благотворительной акции по сбору добровольных пожертвований; создание резервов финансовых и материальных ресурсов.

Также в 2014 году Министерство труда Чечни отправило на отдых и оздоровление в различные учреждения Республики Крым 11 тысяч детей, среди которых дети из малоимущих семей, дети-инвалиды, дети, оставшиеся без попечения родителей, и дети погибших сотрудников полиции. Как делились потом сами очевидцы, отдых детей был организован на самом высоком уровне.

Позже Министерство курортов и туризма Республики Крым выразило благодарность чеченской стороне за помощь и поддержку в деле развития туризма, напомнив всем, что именно Чечня первой отозвалась на призыв крымских коллег и отправила детей на отдых в различные курортные учреждения полуострова.

Вышеизложенные факты лишь часть истории «общения» республик. Не прошло и двух лет, а мы уже можем насчитать десяток дружественно-деловых встреч, фактов взаимопомощи и перспективных планов, идущих далеко в будущее.

Большинство российских ученых сходится во мнении, что этноним «чеченцы» является русской транслитерацией наименования этого народа у кабардинцев – «шашан», которое, в свою очередь, произошло от села Большой Чечень, где, вероятно, русские впервые встретились с чеченцами в конце XVII века. Российский ученый-чеченовед И. Ю. Алероев утверждал, что название этого села восходит к XIII веку, когда в этом месте находилась ставка монгольского хана Сечена. Вначале русские называли так лишь жителей села Большой Чечень, позднее, этноним «чеченцы» был перенесён на всех родственных обитателей прилегающих областей.

Стоит отметить, что под данным этнонимом в российском кавказоведении вплоть до революции 1917 года исследователи часто объединяли все нахские народы, включая родственных чеченцам ингушей, бацбийцев и кистинцев Грузии.

Проблема происхождения и наиболее раннего этапа истории чеченцев остаётся окончательно не выясненной и дискуссионной, хотя их глубокая автохтонность на Северо-Восточном Кавказе и более обширная территория расселения в древности представляются вполне очевидными. Не исключено массовое передвижение протовайнахских племён из Закавказья на север Кавказа, но время, причины и обстоятельства этой миграции, признаваемой рядом учёных, остаются на уровне предположений и гипотез.

Таким образом, мы можем выделить несколько версий о происхождении чеченцев:

1. Чеченцы - это потомки хурритских племён, ушедших на север. Данная версия подтверждается как сходством чеченского и хурритского языков, так и схожей мифологией, и практически полностью идентичным пантеоном богов;
2. Чеченцы – это потомки тигридского населения, автохтонного народа, обитавшего в районе Шумера (река Тигр). Эта теория также подтверждается некоторыми схожими конструкциями в структурах древнешумерского и чеченского языков.

Исходя из данных гипотез становится очевидно, что проблема возникновения чеченцев является не разрешенной и актуальной по сей день.

Российско-чеченские взаимоотношения складывались не просто, они имеют сложную многовековую и противоречивую историю. В период царизма эти взаимоотношения во многом определялись имперской политикой завоевания и колонизации и ответным сопротивлением народа, хотя отнюдь не сводились к этому, поскольку содержали большой резерв для сотрудничества, приобщения чеченцев к передовым формам хозяйствования и образованию.

Документ, на основании которого горная Чечня вошла в состав России, был подписан 21 января 1781 года и подтверждён осенью того же года. С чеченской стороны его подписали почётнейшие старшины сёл Большие и Малые Атаги, Гехи и ещё двенадцати селений, то есть, всей южной половины Чеченской республики в нынешнем понимании. Документ этот был скреплён подписями на русском и арабском языках и клятвой на Коране. Но, во многом этот документ остался формальностью, хотя Российская империя при этом получила официальное «право» для вовлечения Чечни в состав России, далеко не все чеченцы, особенно влиятельный Шейх Мансур, смирились с новым порядком, и так началась полувековая Кавказская война.

Во время Кавказской войны под руководством генерала Алексея Ермолова была построена Сунженская линия укреплений, в 1817–1822 годах на месте некоторых чеченских и ингушских сёл. После пленения Шамиля, уничтожения ряда мятежных имамов, а также с переходом при фельдмаршале Иване Паскевиче к «тактике выжженной земли», когда мятежные аулы полностью разрушались, а население поголовно уничтожалось, организованное сопротивление горцев удалось подавить в 1860-м году.

Но конец Кавказской войны не означал полный мир. Особый спор вызывал земельный вопрос, который был далеко не в пользу чеченцев. Даже к концу XIX-го века, когда была найдена нефть, доходы чеченцам почти не шли. Относительное спокойствие в Чечне царскому правительству удавалось поддерживать за счёт фактического невмешательства во внутреннюю жизнь горцев, подкупом родоплеменной знати, бесплатной выдачей муки, тканей, кожи, одежды бедным горцам; назначением должностными лицами местных авторитетных старейшин, вождей тейпов и племён.

Чеченцы часто поднимали восстания, как было при Русско-турецкой войне 1877–1878 годов и затем во время революции 1905 года. Но одновременно чеченцы ценились царской властью за их боевую храбрость. Из них был сформирован чеченский полк элитной Дикой дивизии, отличившейся в Первой мировой войне. Их брали даже в личный царский конвой, состоявший также из казаков и других горцев.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (1905 год) про них писал: «Чеченцы считаются людьми весёлыми, остроумными («французы Кавказа»), впечатлительными, но пользуются меньшими симпатиями, чем черкесы, вследствие их подозрительности, склонности к коварству и суровости, выработавшихся, вероятно, во время вековой борьбы. Неукротимость, храбрость, ловкость, выносливость, спокойствие в борьбе – черты чеченцев, давно признанные всеми, даже их врагами».

Во время Гражданской войны Чечня превратилась в поле боя, и территория Чечни неоднократно менялась. После Февральской революции, в марте 1917 года под руководством бывшего члена конвоя его Императорского Величества, а позже Дикой дивизии Тапы Чермоева был образован Союз Народов Северного Кавказа, провозгласивший в ноябре 1917 года Горскую республику. Но наступление Красной Армии с одной стороны и генерала Деникина с другой быстро покончило с республикой. В самой Чечне царила анархия. Большевикам чеченцы, как и другие народы Кавказа, сыграли на руку, и в результате после их победы чеченцев вознаградили автономией и огромным количеством земель, включая почти все станицы Сунженской линии, откуда выселили казаков.

В 1920-х годах, при политике коренизации был сделан огромный вклад в развитие чеченцев. Была разработана новая чеченская письменность (на основе сначала латинского, затем кириллического алфавита; до этого применялась арабская графика), появился национальный театр, музыкальные ансамбли и многое другое. Но дальнейшая интеграция чеченцев в советский народ оборвалась при коллективизации, особенно при попытках создавать колхозы в горных районах. Волнения и восстания продолжались, особенно когда автономный статус Чечни стал опять формальным в результате того, что в 1934-м году Чеченскую АО объединили с Ингушской, а в 1936-м с Сунженским Казачьим округом и городом Грозный в Чечено-Ингушскую АССР, руководство которой фактически возглавило русское население.

Тем не менее, политика коренизации принесла свои плоды – согласно Большой Советской Энциклопедии в 1920 году среди чеченцев было 0,8% грамотных, а к 1940 году грамотность среди чеченцев составляла 85%. К сожалению, именно с Советским Союзом связана одна из самых трагичных дат в истории чеченцев – 23 февраля 1944 года чеченцы и ингуши были подвергнуты насильственной депортации.

В период Великой Отечественной Войны чеченцы внесли неоспоримый вклад в победу советского народа над фашистской Германией как в тылу, так и на фронтах. Тем не менее, по абсурдному обвинению в массовом сотрудничестве с немцами (хотя республика не была оккупирована) чеченцы, как и многие

другие народы, подверглись депортации с ликвидацией их национальной государственности и лишением конституционных прав и свобод по этническому признаку, что крайне отрицательно сказалось на межнациональных отношениях. 31 января 1944 года принято постановление Гражданского Комитета Оборона об упразднении Чечено-Ингушской АССР и депортации её населения в Среднюю Азию и Казахстан «за пособничество фашистским захватчикам». При этом многие чеченцы и ингуши доблестно воевали в составе Красной армии, 2300 чеченцев и ингушей погибли на фронте. В обороне Брестской крепости участвовали, по разным данным, от 250 до 400 выходцев из Чечено-Ингушетии. А чеченец Ханпаша Нурадилов был Героем Советского Союза и за свою жизнь убил 900 немецких солдат.

В жестоких условиях депортации чеченцы внесли существенный вклад в развитие экономики и социальной сферы в районах их расселения в Казахстане и Средней Азии.

9 января 1957 года чеченцам разрешили вернуться на прежнее место жительства. Несмотря на это, некоторое количество чеченцев осталось в Казахстане и Киргизии.

С началом перестройки в различных республиках Советского Союза, в том числе и в Чечено-Ингушетии, активизировались различные националистические движения. Одной из подобных организаций стал созданный в 1990 году Общенациональный конгресс чеченского народа (ОКЧН), ставивший своей целью выход Чечни из состава СССР и создание независимого чеченского государства. Его возглавил бывший генерал советских Военно-воздушных сил Джохар Дудаев.

Здесь стоит отметить, что избрание Дудаева президентом и незаконное провозглашение независимости не поддерживалось всем чеченским народом. Огромная роль в борьбе с режимом Дудаева принадлежит Руслану Лабазанову, бывшему телохранителю самого Дудаева. Лабазанов в 1993 году сформировал Временный Совет Чеченской Республики (ВСЧР) и вел подпольную борьбу с режимом Дудаева.

В связи с ростом бандитизма, увеличением наркотрафика и массовым нарушением прав и свобод человека, в декабре 1994 года Борисом Николаевичем Ельциным был подписан указ «О мероприятиях по восстановлению конституционной законности и правопорядка на территории Чеченской Республики».

После этого началась кровопролитная война, которая продолжалась вплоть до августа 1996 года, когда в городе Хасавюрт были подписаны мирные

соглашения. Эти соглашения предусматривали вывод федеральных войск из республики и отложение вопроса о статусе Чечни до 31 декабря 2001 года.

Однако после подписания Хасавюртовских соглашений и вывода российских войск в 1996 году мира и спокойствия в Чечне и прилегающих к ней регионах не наступило.

В Чечню стали массово проникать идеи исламского радикализма, ваххабизма и даже сами террористы.

Чеченские криминальные структуры безнаказанно делали бизнес на массовых похищениях людей. Регулярно происходил захват заложников с целью выкупа – как официальных российских представителей, так и иностранных граждан, работавших в Чечне – журналистов, сотрудников гуманитарных организаций, религиозных миссионеров и даже людей, приехавших на похороны родственников.

Последней чертой стало вторжение чеченских боевиков в Дагестан и последовавшие вооруженные столкновения.

Учитывая неспособность нового президента Чечни Аслана Масхадова контролировать ситуацию в Чечне, российским руководством было принято решение о проведении военной операции по уничтожению боевиков на территории Чечни. 18 сентября 1999 года границы Чечни были блокированы российскими войсками.

23 сентября 1999 года президент России Борис Николаевич Ельцин подписал указ «О мерах по повышению эффективности контртеррористических операций на территории Северо-Кавказского региона Российской Федерации».

Эта военная кампания продолжалась до лета 2000 года (хотя, режим контртеррористической операции в республике сохранялся вплоть до 2009 года).

На сегодняшний день обстановка в республике выглядит куда лучше. Налаживается инфраструктура, улучшается качество жизни людей. В республике все чаще проводятся спортивные и культурные мероприятия мирового уровня. Страшные последствия войны устраняются всеми возможными путями.

Список использованных источников:

- 1) Ахмадов Ш. Б. «Чечня и Ингушетия в XVIII – начале XIX века» - Элиста, 2002 г., 528 с.;
- 2) Ахмадов Я. З. «Очерк исторической географии и этнополитического развития Чечни в XVI-XVIII веках» - 2009 г.;
- 3) Берже А. П. «Чечня и чеченцы» - Тифлис, 1859 г., 140 с.;
- 4) Волкова Н. Г. «Вайнахи. Этнонимы и племенные названия Северного Кавказа» - Москва, 1973 г., 208 с.;

- 5) Далгат Б. К. «Родовой быт и обычное право чеченцев и ингушей» - Москва, 2008 г., 387 с.;
- 6) Ильясов Л. «Чеченский тейп. Чеченская республика и чеченцы: История и современность» - Москва, 2006 г., 186 с.;
- 7) Кокошвили В. Х. «Сборник сведений о кавказских горцах» - Тифлис, 1868 – 1881 гг., 3 тома;
- 8) Нунуев С-Х. М. «Чеченцы» - Москва, 2008 г.; 415 с.;
- 9) Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона «Чеченцы» - Санкт-Петербург, 1890-1907 гг.

М. В. Титов

*курсант 2 курса специальности «Правоохранительная деятельность»
Крымского филиала Краснодарского университета МВД России
науч. рук. – канд. филос. н., доцент А. А. Коноплёва
(г. Симферополь, Крым, РФ)*

СЕМИОТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА УГОЛОВНОЙ СУБКУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ТАТУИРОВАНИЯ И ЖАРГОННОЙ ЛЕКСИКИ)

В 90е годы российское общество захлестнула война криминализации и до сих пор многие привычные ценности уголовной субкультуры укореняются в жизни общества. Это определенно вызывает опасность, поскольку ведет к постепенной нравственной деградации и влечет за собой то, что представители молодежи активно включаются в данную субкультуру, копируя при этом такую модель поведения.

В целом криминальная субкультура является видовым понятием по отношению к категории субкультура. Под таковой Ю.К. Александров предлагает понимать образ жизнедеятельности лиц, объединившихся в криминальные группы и придерживающихся определенных законов и традиций. В свою очередь носителями криминальной субкультуры являются преступные группы, а персонально – профессиональные преступники. Они аккумулируют, пройдя через учреждения исполнения наказания, преступный опыт, воровские законы, а затем передают их подрастающему поколению правонарушителей.

Представляя собой единое целое, криминальная субкультура с ростом преступности все более расслаивается на ряд подсистем, противостоящих культуре официального общества. В настоящее время можно говорить о существовании субкультуры воров, рэкетиров, мошенников и др. Каждая из них имеет свою систему ценностей и традиций, которые находят воплощение в семиотической составляющей данной субкультуры. Это делает данную культуру закрытой для «не посвященных». Однако изучение данных знаков облегчает работу оперативных и следственных подразделений, которые овладевая такими знаниями, способны использовать информацию для решения служебных задач.

Анализ семиотической составляющей криминальной субкультуры позволяет говорить о выделении целого комплекса знаковых систем и механизмов. С одной стороны, формирующим фактором выступают

субъективные человеческие силы и способности, реализуемые в групповой криминальной деятельности. К ним относятся: умения, профессионально-преступные навыки и привычки, знания, эстетические потребности, этические взгляды, мировоззрение, методы управления преступными сообществами, способы разрешения конфликтов внутри нее, привилегии для «элиты», вкусы и предпочтения, способы проведения досуга, формы отношений к «своим», «чужим», лицам противоположного пола и т.п.

С другой стороны, криминальная субкультура невозможна без предметных результатов деятельности преступных сообществ, которые как раз и составляют основу семиотической системы субкультуры то есть орудий и способов совершения преступлений, материальных ценностей, денежных средств и т.п.

Наибольший интерес для сотрудников правоохранительной сферы, которая в этом отношении приобретает и культурологический контекст, представляют жаргон и татуирование, которые являются своеобразным информационным источником, прежде всего, для членов этой субкультуры.

Наличие жаргона – закономерное явление, отражающее специфику субкультуры преступной среды, степень ее организованности и профессионализма. Уголовный жаргон – явление международное. Он родился и развивается вместе с преступностью и на сегодняшний день продолжает свою эволюцию, подстраиваясь под современные тенденции. Уголовный жаргон выполняет функцию обслуживания преступной деятельности и создает своего рода часть ее семиотической. Основная терминология в нем обозначает содержание и характер криминальной деятельности, субъектов преступной деятельности, орудия и предметы преступления, ситуации и объекты преступного посягательства, методы совершения преступлений, способы сокрытия следов преступлений, пути ухода от уголовного преследования и т.п.

Из наиболее интересных можно выделить:

- «вломить» – дать информацию оперу о человеке или спрятанных предметах.

- «грев» – деньги и продукты, нелегально поступающие в места лишения свободы на поддержание заключенных.

- «заочница» – женщина, вступающая с заключенным в переписку заочно, не будучи с ним лично знакомой.

- «козел» – представитель группы в неформальной иерархии заключенных, образованной по признаку: открытое сотрудничество (в настоящем или прошлом) с администрацией

Татуировки уголовного мира составляют собой отдельную, особенную категорию тату. Воровские тату и их значения подчиняются общепринятому в

преступной среде закону. Именно этот, не подтвержденный и не зафиксированный нигде закон, определяет, что, где и кому можно или нужно изображать на коже в качестве татуировки

Самые распространенные из них:

- колокола – символ того что владелец татуировки отсидел срок полностью "от звонка до звонка";

- кот с ключами – вор-домушник, квартирный вор;

- роза – загубленная молодость;

- медведь – медвежатник, профессиональный взломщик сейфов.

Значение татуировки в криминальном мире определяется самим человеком – носителем татуировки, его статусом в обществе преступников, видом и сложностью преступления, совершенного им.

В заключении хотелось бы отметить, что криминальная субкультура, на сегодняшний день, является неотъемлемой частью современного общества. Криминальная субкультура развивается и внедряется не только в преступное сообщество, но и в повседневную жизнь простых людей, дестабилизирует общество и, будучи частью культуры в более широком понимании, культуру как феномен созидательный все же разрушает. Молодое поколение с детства слышит нецензурную речь в СМИ и в быту, может необдуманно поддаваться их влиянию, а это задает тон всей культуре. С этим необходимо бороться как на уровне законодательства, так и внутри общества.

Список использованной литературы

1. Аверьянова Т.В. Криминалистика / Т. В. Аверьянова. – М.: Норма, 2001. – 990 с.
2. Лебедев С. Я. Антиобщественные традиции, обычаи и их влияние на преступность / Учебное пособие. – Омск: ВШМ МВД СССР, 1989. – 458 с.
3. Олейник А.Н. Тюремная субкультура в России: от повседневной жизни до государственной власти / А.Н. Олейник. – М.: ИНФРА-М, 2001. – 124 с.
4. Преступность и культура / Под ред. А.И. Долговой. – М.: Криминалистическая Ассоциация, 1999. – 160 с.

З.З. Хайрединова

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

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕГРАЦИИ МУСУЛЬМАНСКОГО ДУХОВЕНСТВА КРЫМА В
ПРАВОВОЕ ПОЛЕ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ
(1783 – первая половина XIX века).¹**

Включение Крыма в состав Российской империи в конце XVIII века поставило перед правительством множество вопросов, связанных с интеграцией местного мусульманского населения в новое правовое, экономическое и культурное пространство. Очевидно, российское правительство, понимая роль и статус мусульманского духовенства в жизни крымских татар, особое внимание уделяло, в первую очередь, этому сословию. Об этом свидетельствуют и первые законодательные акты, касающиеся включения Крыма в состав Российской империи в конце XVIII века. Так, манифест Екатерины II, подписанный 8 апреля 1783 года «О принятии полуострова Крымского, острова Тамань и всей Кубанской стороны, под Российскую Державу» обещал «охранять и защищать их лица, имущество, храмы и природную веру» [1]. Позже в указе, данном светлейшему князю Г.А. Потемкину от 28 июня 1783 года, говорилось, что необходимо «определить надлежащее и нескудное содержание мечетям и служащим в оных школах их и на другие тому подобные полезные дела» [2].

Таким образом, в силу императорских манифеста и указа, все мусульманское духовенство осталось на своих местах и после присоединения Крыма к России. Особо следует отметить то, что собственно управленческая структура и принципы руководства мусульманской духовной общиной региона оставались в неизменном виде и на прежних основаниях. Об этом свидетельствует указ 24 апреля 1784 года «О распоряжениях для открытия в Таврической области, об определении в сию область к должностям жителей оной и об употреблении из штатных сумм на присутственные места и другие заведения по употреблении надобности в оных» [3]. Очевидно, указ переутвердил в должностях бывших в то время главу мусульманского

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

духовенства муфтия Мусалар эфенди и кади-аскера Сеит Мегмет эфенди. Указ устанавливал из местных доходов жалованье муфтию по 2.000 рублей в год, а кади-аскеру – 1.500 рублей в год.

После смерти муфтия Мусалар эфенди в 1791 году перед правительством снова встал вопрос о духовном главе крымских мусульман. 23 января 1794 года Екатериной II был подписан указ «О бытии в Таврической области Магометанскому Духовному Правлению под председательством Муфтия» [4].

Таким образом, официальной датой учреждения органа религиозного самоуправления крымских татар можно считать 23 января 1794 года. Однако, нужно отметить, что вышеприведенный указ не регламентировал ни прав, ни обязанностей членов данного правления. Согласно данному указу, в должности муфтия была утверждена кандидатура, предложенная правителем Таврической области, которым стал Сеит Мегмет эфенди. Очевидно, не желая новшествами дестабилизировать обстановку в регионе, Санкт-Петербургское правительство предпочло не устранять привычную и традиционную в мусульманской общине Крыма должность кади-аскера. На этот почетный пост был назначен Абдураим эфенди. Кроме того, им в помощь были назначены пять членов предложенной духовной консистории на малопонятные должности «эфендиев». В крымскотатарском обществе дополнение к имени «эфенди» понимался как «уважаемый».

Согласно того же указа Таврическому муфтию подтверждалось теперь уже казенное жалованье в размере 2.000 рублей в год, а жалованье кади-аскеру было существенно снижено и составило сумму в размере 500 рублей. Таким образом, данным указом были утверждены муфтий, кади-аскер и пять эфендиев, которые составили Таврическое магометанское духовное правление (ТМДП).

Однако оно было учреждено фактически и в повседневной практике оно по этим причинам бездействовало.

Такое положение дел сохранялось вплоть до принятия 30-х годов XIX века. Статус мусульманского духовенства Таврического края утвердился с принятием 23 декабря 1831 года «Положения о Таврическом магометанском духовенстве и подлежащих ведению его делах» [5]. Особенным для Крыма было то, что, например, согласно «Положения 1831 года» Таврический муфтий и кади-аскер избирался собранием мусульман Таврической губернии. В выборах имели право участвовать: высшее мусульманское духовенство, старшие из приходских чинов (хатипы, имамы и муллы губернского и уездных городов), мурзы всей губернии и главы волостей или по одному депутату из каждой волости. Уже после выборов по представлению Таврического губернатора и министра внутренних дел Таврический муфтий утверждался императорским указом. Эта процедура

отличалась от выборов муфтия в других регионах России, где он назначался министром внутренних дел. Такая ситуация сохранялась вплоть до 1891 года. Формально закон о выборе Таврических муфтиев был достаточно прогрессивным для того времени.

Мусульманское духовенство Таврической губернии как высшее, так и приходское пользовалось самыми широкими льготами, освобождалось от уплаты налогов.

Таким образом, вопрос инкорпорации крымскотатарского духовенства в правовое поле Российской империи был решен. Причем это касалось не только высшего мусульманского духовенства, но и всех приходских служителей. Известно, что каждый из них выполнял свои особые функции в духовной жизни мусульман. Благодаря усилиям высшего духовенства, традиции крымскотатарского общества постепенно признавались российским правительством, о чем свидетельствует принятие ряда конкретных законодательных актов.

1. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). Собрание 1. Т.21. №15708.
2. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). Собрание 1. Т.21. №15798.
3. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). Собрание 1. Т.22. №15998.
4. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). Собрание 1. Т.23. №17174.
5. Полное собрание законов Российской империи (ПСЗРИ). Собрание 2. Т.6. №5033.