



Ассоциация содействия изучению и популяризации
истории и социально-гуманитарных наук
«НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ПЕРЕСВЕТ»

**КУЛЬТУРА
И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Сборник научных статей

Выпуск 5

Ассоциация
«Научно-исследовательский центр «ПЕРЕСВЕТ»
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2021

УДК 008:009

ББК 71

К 90

Рецензенты:

Иващенко Я.С. – доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой управления образованием Новосибирского государственного педагогического университета.

Костюк Р.В. – доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории международных отношений Санкт-Петербургского государственного университета.

Редакционная коллегия:

Архипова О.В. – доктор философских наук, профессор, г. Санкт-Петербург.

Климин И.И. – доктор исторических наук, профессор, г. Санкт-Петербург.

Климин А.И. – кандидат исторических наук, г. Санкт-Петербург (научный редактор).

Культура и гуманитарные науки в современном мире: Сборник научных статей. Выпуск 5 / под редакцией А. И. Климина и других; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – СПб.: Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2021. – 130 с.

ISBN 978-5-9031-87-58-4

DOI: 10.46987/0507092021

Пятый выпуск сборника научных статей «Культура и гуманитарные науки в современном мире» продолжает актуальную тематику в современных социально-гуманитарных исследованиях. Основной акцент в материалах сборника делается на изучении различных социальных и культурных явлений и раскрытии стоящих за ними культурных смыслов и ценностных установок. В частности, рассматриваются вопросы из области философии, истории культуры, литературоведения, филологии, лингвистики, образования, характеризуются различные аспекты международного культурного взаимодействия как в прошлом, так и в настоящем, исследуются современные культурные практики.

Сборник адресован преподавателям, научным работникам, студентам, аспирантам, всем, кому небезразличны судьбы культуры, художественного творчества и гуманитарного знания в современном мире.

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, названий и иных сведений несут авторы публикуемых материалов.

ISBN 978-5-9031-87-58-4

© Авторы статей, 2021

© Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
<i>Азимова З.</i> ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ	7
<i>Башкирцева Ю. С.</i> АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В МИФОЛОГИИ.....	12
<i>Бровко Е. М.</i> ЭКСПОРТНАЯ ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ МЕБЕЛЬ: ДИКОВИННАЯ ВЕЩИЦА ИЗ «КИТАЙСКОГО КАБИНЕТА» ВО ДВОРЦЕ ИЛИ ПРЕДМЕТ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ.....	20
<i>Гаврилова Н. Г.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ПО ПОСТАНОВКЕ ГОЛОСА И РАЗВИТИЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ СТУДЕНТОВ ДОШКОЛЬНЫХ ВУЗОВ.....	35
<i>Гатиятуллина А. Ф.</i> БАШКОРТОСТАН В СИСТЕМЕ РОССИЙСКО-КИТАЙСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ.....	42
<i>Гостева Н. С.</i> ВАРИАТИВНОСТЬ ОПРЕДЕЛЕНИЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОНЯТИЯ «ПРИРОДА» В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ.....	48
<i>Еременко Е. Д., Прошкова З. В.</i> РЕДАКТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ДИСКУССИИ О ФОРМЕ ЗАПИСИ КИНОСЦЕНАРИЯ	54

Журков М. С. ИСТОКИ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «СЦЕНА – ЗРИТЕЛЬ» ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.....	66
Каишкан Т. А. ГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В РОМАНЕ «ONLY REVOLUTIONS» М. Z. ДАНИЛЕВСКОГО.....	73
Ким А. А. ВЛИЯНИЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В КАРТИНЕ А. А. ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР».....	80
Магдиева Ч. А. ВЗАИМОСВЯЗЬ ФИЛОЛОГИИ И ФИЛОСОФИИ.....	86
Макарчук И. Ю. О РОЛИ КУЛЬТУРЫ В ДУХОВНОМ ВОЗРОЖДЕНИИ РОССИИ (на материале историко-публицистического эссе А. И. Солженицына «Россия в обвале»).....	91
Пикинер И. А. МУЛЬТИЛИНГВИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ.....	95
Полянский Д. В. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФЕМИНИЗМА В РОССИИ.....	101
Природина У. П. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ШВЕДСКИХ ИМЕННЫХ ГЛЮТТОНИМОВ И ГЛЮТТОНИМИЧЕСКИХ ЭРГОНИМОВ.....	111
Саушкина К. Н., Белько Т. В. КОЛЛАБОРАЦИЯ МОДНОГО ДОМА «PRADA» С СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ.....	122
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	128

ПРЕДИСЛОВИЕ

Пятый выпуск сборника «Культура и гуманитарные науки в современном мире» продолжает серию научных изданий, посвященных актуальной тематике в современных социально-гуманитарных исследованиях. И следует сказать, что тематика эта с каждым новым выпуском неуклонно расширяется.

Постоянно растущая роль информационных и цифровых технологий в культуре и образовании, и вызванные этим дискуссии о ценностях современной культуры заставляют по-новому ставить вопросы о принципах и задачах гуманитарных исследований в условиях современной «множественности истин», делают актуальным вопрос о потенциальных траекториях развития культуры и гуманитарного знания в современном мире. Задачи сборника, как и прежде, состоят в обобщении результатов гуманитарных исследований, а также в создании информационной площадки для обмена опытом и дискуссии по актуальным вопросам изучения культуры, искусства, образования и социально-гуманитарных проблем.

Сборник начинается с вводной статьи, посвященной особенностям развития русской философии. Этот небольшой очерк словно бы задает тон всем остальным материалам сборника, делая акцент на рефлексии окружающих нас социальных и культурных реалий и выявлении стоящих за ними смыслов и ценностных установок. Данный посыл находит продолжение уже в следующей статье, где идет речь о генетической связи между древними мифологическими представлениями и основными концептами современных философских взглядов на природу человека.

Особое внимание в материалах книги отводится сюжетам, связанным с изучением литературных и публицистических текстов. Исследуется отражение идей Ф. М. Достоевского в фильме Андрея Тарковского «Сталкер», анализируются различные подходы к написанию сценариев в истории отечественного кинематографа, характеризуются взгляды на роль культуры в историческом развитии России, представленные в публицистических работах Александра Солженицына. Роль визуального восприятия и феномен гипертекстуальности в постмодернистской литературе наглядно раскрываются на примере одного из романов современного американского писателя Марка З. Данилевского.

В прошлых выпусках сборника широко затрагивалась тема культурной и межкультурной коммуникации. На этот раз она рассматривается как в плоскости коммуникативного пространства «сцена – зритель» на примере сюжетов, посвященных истории зарождения российского театра, так и в гораздо более широком плане – в контексте культурного взаимодействия между странами. В последнем случае предметом внимания авторов выступают российско-китайские культурные контакты (и в целом отношения России со

странами Дальнего Востока). На примере Республики Башкортостан описывается вклад субъектов Российской Федерации в развитие российско-китайского культурного сотрудничества на современном этапе. Также российско-китайские культурные связи рассматриваются и в исторической ретроспективе, на примере истории экспорта в Россию предметов дальневосточного декоративно-прикладного искусства.

Отдельный блок статей посвящен вопросам филологии и лингвистики, причем рассматриваются они в тесной связи с культурологическим подходом. Это и изучение различных аспектов когнитивной лингвистики на примере русского и английского языков, и культурологический анализ специальных терминов шведского языка, и проблема мультилингвизма в современном обществе, и такой концептуальный вопрос, как взаимосвязь филологии и философии на примере дискуссии, имевшей место среди российских философов и филологов в конце XX века.

Не были обойдены вниманием и проблемы образования, в частности обосновывается значимость устной речи, и в целом искусства речевого воздействия, в работе педагогов дошкольного и школьного образования.

Представлена на страницах сборника и современная культурная повестка. Так, характеризуются основные этапы развития феминизма в России и его нынешнее состояние, исследуются актуальные культурные практики на примере коллаборации предприятий высокой моды с видными представителями современного искусства.

Как и в предшествующих выпусках, авторами представленных статей являются не только преподаватели и научные сотрудники, но также молодые исследователи – студенты и аспиранты. В связи с этим хотелось бы выразить надежду, что обращение к актуальным темам гуманитарно-культурологических исследований будет продолжено и в следующих выпусках данного сборника.

Редакционная коллегия

УДК 101.1

З. Азимова

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

Аннотация. Философия отражает основные тенденции развития общества и культуры, но в еще большей степени она затрагивает онтологические и экзистенциальные проблемы человека. Посредством философской рефлексии выявляются сущностные основы общественного и индивидуального бытия, раскрываются преобладающие на данный период времени в коллективном и индивидуальном сознании ценностные установки (аксиологические ориентиры). При этом необходимо понимать, что происходящее в рамках современного философского дискурса осмысление социальных и культурных явлений опирается, как правило, на ту или иную философскую традицию. В этой связи автор статьи счел необходимым дать краткую характеристику основных особенностей развития русской философской мысли.

Ключевые слова: русская философия, история философии, человек, общество, ценности, рефлексия, культура.

В современном обществе наблюдается нарастание различного рода социальных противоречий и кризисных явлений. Раскрыть их сущностные причины помогает философское осмысление окружающих нас социальных и культурных реалий, особенно же – анализ ценностных установок (аксиологических ориентиров), преобладающих на данный момент времени в общественном и индивидуальном сознании. Ведь неслучайно ещё Аристотель в трактате «Политика» отмечал особое значение философии для понимания сути всего происходящего [1].

Истоки русской философской мысли восходят ко временам принятия на Руси христианства. С той давней поры шел процесс постепенного становления русской философской традиции, приведший к появлению оригинальной русской философии в XIX веке. Одним из ее основоположников можно

считать Петра Яковлевича Чаадаева (1794 – 1856) – автора известных «Философических писем». Первое из них было опубликовано в 1836 году в журнале «Телескоп», что вызвало тогда большой общественный резонанс. В «Философических письмах» П. Я. Чаадаев рассуждал об исторической судьбе России, противопоставляя ее историческому пути Запада. Европейскую цивилизацию он считал примером прогресса, образцом общественного и культурного развития для всех других стран и народов. Смысл же российской истории П. Я. Чаадаев видел в том, «чтобы преподать какой-то великий урок отдаленным потомкам» [12]. Идеи Чаадаева вызвали в русском обществе горячие споры, однако со стороны властей они были подвергнуты жестокой критике, а сам Чаадаев был объявлен «сумасшедшим».

Взгляды Чаадаева оказали значительное воздействие на последующее развитие русской общественной и философской мысли. Они во многом предопределили известный спор между славянофилами и западниками, который стал отличительной чертой всей русской философии XIX столетия.

Славянофильство как самобытное философское направление возникло в конце 30-х годов XIX века. Условной датой его рождения можно считать 1839 год, когда Алексей Степанович Хомяков (1804 – 1860) написал статью «О старом и новом», в которой были изложены основные положения новой теории. Наиболее известными представителями славянофильства, – помимо А. С. Хомякова, – были Иван Васильевич Киреевский (1806 – 1856), Константин Сергеевич Аксаков (1817 – 1860), Юрий Федорович Самарин (1819 – 1876), чуть позднее – Николай Яковлевич Данилевский (1822 – 1885) [11; 6; 2; 8].

Представление об уникальном историческом пути России и ее особой миссии является, как известно, основным в славянофильстве. Историческое своеобразие России проявляется в Православной вере, в цельности народного духа, в общинном укладе и, наконец, в соборности самой русской жизни (термин введен в философский оборот А. С. Хомяковым). В наиболее

законченном виде идеи славянофильства нашли отражение в труде Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869) [5].

В противоположность славянофильству возникло западничество, которое окончательно оформилось к 1860-м годам. Идеи западничества разделяли и развивали Александр Иванович Герцен (1812 – 1870), Николай Платонович Огарёв (1813 – 1877), Николай Владимирович Станкевич (1813 – 1840), Михаил Александрович Бакунин (1814 – 1876), историки Тимофей Николаевич Грановский (1813 – 1855) и Сергей Михайлович Соловьев (1820 – 1879) [10; 3; 4; 7].

Общими для западников были следующие положения: 1) необходимость проведения в России реформ по образцу западноевропейских стран; 3) социальным преобразованиям должно сопутствовать развитие науки и просвещения; 4) высокая оценка личности Петра I и его реформ. По мнению западников, преобладание в русском общественном укладе западного цивилизационного начала должно обеспечить России достойное место среди европейских народов.

Особый взгляд на исторические судьбы Востока и Запада, предполагающий постепенное достижение их культурного и духовного единства, в том числе и за счет объединения церквей, представлен в творчестве Владимира Сергеевича Соловьева (1853 – 1900) [9]. В своей философской доктрине он стремился соединить идеалы христианства, немецкую классическую философию и научный позитивизм. Новая философская система, как считал В. С. Соловьев, должна стать выражением «идеальной жизни», представляя собой особое знание «философии нравственной жизни» [9]. Подобный подход, по мнению философа, в наибольшей степени соответствует изначальной единсущности Бога и мира.

Размышляя о мировом развитии, В. С. Соловьев указывал на существование в мире трех основных сил: 1) Восток с его культурным многообразием; 2) Запад с личной свободой человека; 3) Славянство, которое

соединило в себе западное и восточное начала, тем самым указав человечеству путь к единению и гармоничному развитию на основах веры и нравственности. В реализации именно такого цивилизационного «сценария» и заключается, по мнению В. С. Соловьева, историческая миссия России [9].

В современной российской философии наметилось возвращение к традиционным вопросам – о свободе человека, о сущности сознания, о природе морали. Социальная проблематика также выступает предметом философского анализа. Не оставлена без внимания и тема виртуальной реальности – активно разрабатываются вопросы ее философского осмысления и влияния на человека.

При этом необходимо отметить, что российская философия во многом находится под влиянием так называемой «Континентальной философии».¹ Существующие в ее рамках подходы предполагают восприятие философии как своеобразного жанра литературы, вследствие чего поиск ответов на философские вопросы нередко идет через литературные образы.

Процессы, идущие в современном мире, – подчас со стремительной скоростью, – не позволяют современному философу быть сторонним и безучастным наблюдателем. Необходима, насколько это возможно, моментальная рефлексия на происходящее вокруг. Как следствие, любая философская истина в современном мире характеризуется исключительным непостоянством и относительностью – в течение короткого времени она теряет свою актуальность, требуя пересмотра или дальнейшего развития.

Таким образом, если в прошлом философия отличалась гораздо большей основательностью и завершенностью, сегодня она призвана быть более динамичной и открытой. В этих условиях русская философия предстает в

¹ «Континентальная философия» – условное название современной (с середины XX века) европейской философской традиции, противопоставляемой англо-американской или аналитической философии. «Континентальная философия» представлена главным образом в творчестве немецких и французских философов. – *Прим. Ред.*

своем развитии как уникальное историческое и культурное явление, а сформировавшиеся в ее рамках традиции и ценностные установки продолжают сохранять свою актуальность в российском философском дискурсе.

Список литературы

1. *Аристотель*. Политика. Перевод с древнегреческого С.А. Жебелева // Аристотель. Сочинения. В 4-х томах. Том IV. М.: «Мысль», 1984. С. 376-644.
2. *Аксаков К.С.* О русской истории // Полное собрание сочинений Константина Сергеевича Аксакова. Том I. Сочинения исторические К.С. Аксакова, изданные под редакцией И.С. Аксакова. М.: Университетская типография, 1889. С. 25-32.
3. *Бакунин М.А.* Государственность и анархия // Бакунин М.А. Философия. Социология. Политика (Серия «Из истории отечественной философской мысли»). М.: «Правда», 1989. С. 291-526.
4. *Герцен А.И.* Былое и думы // Сочинения (Серия «Философское наследие»). В 2-х томах. Том II. М.: «Мысль», 1986.
5. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. СПб.: СПбГУ; «Глаголь», 1995.
6. *Киреевский И.В.* Избранные статьи. М.: «Современник», 1984.
7. *Огарёв Н.П.* Избранные социально-политические и философские произведения. В 2-х томах. М.: Госполитиздат, 1952-1956.
8. *Самарин Ю.Ф.* Православие и народность. Сборник статей (Серия «Русская цивилизация»). М.: Институт русской цивилизации, 2008.
9. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М.: «Искусство», 1991.
10. *Станкевич Н.В.* Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830 – 1840. М., 1914.
11. *Хомяков А.С.* Всемирная задача России. Составление и комментарии М.М. Панфилова (Серия «Русская цивилизация»). М.: Институт русской цивилизации, 2008.
12. *Чаадаев П.Я.* Философические письма // Чаадаев П.Я. Полное собрание сочинений и избранные письма (Серия «Памятники философской мысли»). В 2-х томах. Том I. М.: «Наука», 1991.

© Азитова З., 2021



УДК 740

DOI: 10.46987/0507092021_12

Ю. С. Башкирцева

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В МИФОЛОГИИ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности антропологических мотивов в мифологии. Прослеживается генетическая связь между мифологическими сюжетами и теми идеями, которые определили основные концепты философско-антропологических воззрений на природу человека и его родовую сущность.

Ключевые слова: антропологические мифы, мировоззрение, философская антропология.

В настоящее время философская антропология является одним из наиболее значимых разделов современного философского знания. И хотя её становление связано, прежде всего, с антропологическим поворотом в философской мысли, произошедшим в начале XX века, рефлексия относительно сущностных особенностей природы и бытия человека неизменно присутствовала и ранее – в философских и религиозных учениях различных эпох и культур. Более того, истоки этой рефлексии обнаруживаются уже в мифах далекой древности.

Мифология представляет собой самую раннюю форму мировоззрения, предшествовавшую религии и философии. Именно с мифом связаны первые признаки интеллектуальной и культурной жизни людей. Миф выступает в качестве непреложного доказательства того, что уже на ранних этапах своей истории человек был способен «не только размышлять, но и прекрасно размышлять о себе самом» [9, с. 164].

Человеческому уму, как отмечал Эдуард Тайлор, присуще стремление «исчерпывать универсум посредством классификации» [5, с. 47]. В мифе эта тенденция выражена ещё на уровне перцептивном, дологическом. Мифологические мироощущение и миропонимание несут в себе черты диффузности и нерасчленённости, что проявляется в воображении и обобщении. Другими словами, мифу свойственно чувственное, образно-эмоциональное, почти неотделимое от моторики отображение действительности. Миф творит собственную художественную модель мироздания. Он объясняет её языком символов, изображает, проигрывает в ритуальных действиях. Вполне естественно, что первые мифологические объяснения мироустройства существенно отличались от позднейших философских и научных систем, которые характеризуются такими качествами, как рефлексия, чёткая дифференциация субъекта и объекта, сложная структура и разработанный категориальный аппарат.

По способам восприятия и объяснения мира миф ближе всего находится к религии. Однако, если в религии, как пишет Эрнст Кассирер, самопознание есть «одна из основных обязанностей человека» [4, с. 6], то в мифе эта интровертивная позиция выражена ещё очень и очень слабо. Познание в мифе направлено, прежде всего, на внешний мир. Но по мере развития культуры такой экстравертивный подход всё более дополнялся интровертивным взглядом на человека. Свидетельством тому является тот факт, что «в первых мифологических объяснениях мироздания мы всегда обнаруживаем примитивную антропологию бок о бок с примитивной космологией» [4, с. 5]. Действительно, если обратиться к основным типам мифов, то у всех без исключения народов, наряду с мифами космогоническими, этиологическими и эсхатологическими, неизменно встречаются и мифы антропогонические – о происхождении человека.

Как гласили эти древние сказания, люди возникли в результате перевоплощения тотемных предков или трансформации различных

физических субстанций, таких, например, как кровь, зерно или плоды деревьев. Память об этих чудесных превращениях сохранялась в специальных праздничных ритуалах, связанных с идеями возрождения, обновления и плодородия. Во многих мифах встречается мотив сотворения людей тотемными предками из природных материалов, которые боги как бы «доделывают» или «переделывают». Так, в мифах коренных народов Австралии «великий отец» Байаме (Баяме) создаёт одних людей из дерева и глины, а других – путем превращения змей. Бушмены в своих мифах рассказывали, что изначально они были антилопами, а в людей их превратил предок-богомол (или кузнечик) Цагн (Цгаанг) [7, с. 83, 602].

Со временем, по мере развития культуры, мифологические зооморфные боги-демиурги постепенно начинают приобретать человекоподобные черты. И они создают людей уже по своему подобию. Так, «Иоскеха, демиург у гурунов, лепит людей из глины по своему отражению в воде» [7, с. 659]. Древнегреческий Прометей сотворил людей из воды и глины по образу совершенных богов Олимпа.

Следует отметить, что материал, используемый богами-демиургами для создания человека, является, как правило, очень пластичным. Он легко может менять свою форму, что придает человеческому образу некоторую незаконченность. Весьма показательна, что подобная мысль о «незавершённости» человека получила в дальнейшем обоснование и развитие в различных философско-антропологических учениях. Речь идёт о «недостаточности» человека (Иоганн Готфрид Гердер), о его «неустановленности» (Фридрих Ницше), о его «совершенно необъятной пластичности и способности к комбинациям» [2, с. 164, 175, 178]. Таким образом, гнозис, изложенный в мифе и базирующийся на созерцательном, всеохватном и интуитивном постижении реальности, выказывает солидный прогностический потенциал и глубокую мировоззренческую пронизательность [3, с. 82 – 83].

В качестве материала, используемого богами для сотворения людей, в мифах указываются дерево, масло, воск, тесто, но чаще всего это всё же земля или глина,¹ то есть те элементы, которые в дуалистической картине мироздания символизируют мир материальный, близкий к первородному хаосу. Земля даёт человеку тело. Она же его потом и забирает. Отсюда происходит традиция предания тела умершего земле, представляющая собой символический акт возвращения человеческой плоти той изначальной стихии, которая её породила. В ряде мифов, кстати, первые люди непосредственно выходят из земли. Нередко земля изображается в виде богини-матери – мифической прародительницы всего сущего, чей образ одновременно связан со смертью.

Итак, от земли человек получает тело, но оно – безжизненно, и чтобы его оживить, необходимо дать человеку душу. Акт оживления людей, который связан с наделением их душой, является особым антропологическим мотивом в мифологии. Люди, сотворённые Прометеем, оживают лишь после того, как титан вдохнул в них душу. Но при этом человек во всём уступал животным. Он был «наг и необут, без ложа и без оружия», тогда как животные всем этим были заботливо снабжены [7, с. 451]. Будто сонные призраки, блуждали люди, беспомощные перед силами природы. Их поступки были беспорядочны и бессмысленны. И тогда Прометей похитил у богов огонь, который помог осветить жилища людей, согреть их и защитить от хищных животных. Прометей обучил людей счёту, чтению и письму, различным ремёслам, научил совершать жертвоприношения, а, кроме того, согласно Эсхилу, открыл им все виды искусства [7, с. 451].

В мифе о сотворении людей Прометеем явно прослеживается уже упомянутый выше мотив «доделывания», «усовершенствования» людей, причём «доделывание» это связывается не с физическими метаморфозами, а с

¹ Хотя происхождение женщин в мифах иногда описывается иначе, чем происхождение мужчин. Иным может быть и материал, используемый богами для их «изготовления».

изменением духовного облика человека – посредством приобщения его к культурным благам. Показательным, на наш взгляд, является и повествование о том, что «Прометей вселил в людей «слепые надежды», но не дал им способности предвидеть свою судьбу и тем самым развил в них стремление к постоянной деятельности» [7, с. 451]. Эти высказанные в мифе идеи перекликаются с выдвинутым много позже в философской антропологии положением о «естественной искусственности человека». Суть этого «антропологического закона», сформулированного Хельмутом Плеснером, заключается в том, что «стать чем-то» человек может лишь при помощи «внеприродных вещей, которые порождаются его творчеством» [8, с. 136]. Чтобы выжить, чтобы защитить себя как слабое по природным меркам существо, человек создает «обезвреженное» и «оборудованное» для своих целей окружение [2, с. 161]. Иными словами, он создает культуру. И именно в культуре человек, собственно, и становится человеком.

Наличие духовного и телесного начал указывает на двойственность человеческой природы. Однако дуальность человека проявляется не только в этом. В одном из древнегреческих мифов повествуется о том, что Зевс создал первых людей из пепла титанов, растерзавших Диониса. Согласно данному мифу, низшая часть человеческой природы – это наследие титанов, в то время как высшая, божественная ее часть есть «частица проглоченной титанами нетленной сущности Диониса» [1, с. 61].

Представление о том, что в природе человека присутствует низшее, тёмное, хаотическое начало, обнаруживается в преданиях разных народов. Так, в шумеро-аккадской мифологии бог Мардук убивает страшного в своем облике Кингу, – сына праматери Тиамат, – в образе которого персонифицируется первозданный хаос, а затем, смешав глину с кровью убитого чудовища, создаёт, – вместе со своим отцом, богом Эа (Энки), – первых людей [7, с. 289]. Таким образом, в мифе мы впервые находим попытки осознания двойственности природы человека.

Ещё один важный антропологический аспект, присутствующий в древних сказаниях, заключается в том, что, «как правило, сотворение человека завершает космогонический цикл; первочеловек становится и первым смертным» [7, с. 659]. Почему же так происходит – казалось бы, логичным будет вопрос. Если с богами и духами, существовавшими от сотворения мира, всё понятно – они изначально бессмертны, то животные, появившиеся до человека, – они ведь, соответственно, и умирали уже до человека. Очевидно, что здесь мифом интуитивно ухвачена ещё одна важная идея, касающаяся специфики человеческой природы.

Как писал Освальд Шпенглер, «сознательность» животных по отношению к смерти «сужена исключительно до мгновения, которое должно представляться им вечным» [11, с. 327]. Человек – единственное существо, сознающее свою бренность. Следствием этого является особое отношение к смерти, которая есть «не просто «событие», но и бытийное постижение смертности человеком» [10, с. 363]. В результате, осознание конечности своего земного бытия выступает как один из главных источников духовного развития человека. Именно это, очевидно, и имел в виду О. Шпенглер, когда указывал, что «каждая религия, каждое природопознание, каждая философия проистекают из размышлений человека о смерти» [11, с. 328].

При рассмотрении основных антропологических мотивов, представленных в мифологии, необходимо остановиться ещё на одном моменте. Антропогонические мифы являются частью более обширного космогонического цикла сказаний. Космогонические мифы, как известно, повествуют о происхождении мира и различных его частей, которые в своей совокупности образуют единую, упорядоченную систему. Одним из традиционных космогонических сюжетов является предание о возникновении мира из тела первосущества или первочеловека. Например, в китайской мифологии таким первосуществом/первочеловеком был великан Паньгу, в индуистской – Пуруша, в скандинавской – Имир. Части тела этих

первосуществ/перволюдей после их смерти образовали различные элементы космической и социальной организации.

Итак, согласно мифам, становлению универсума предшествует некая антропологическая сущность. Вся вселенная, все элементы, её составляющие, «толкуются как обнаружение единого тела – тела первочеловека» [3, с. 84]. В то же время сам человек как бы растворяется в космосе, в его духовных и эмпирических измерениях. Происходит слияние макромира и микромира, достигается тождество, единство человека и мироздания. Данная мысль впоследствии получит развитие в философско-религиозных учениях как Востока, так и Запада.

Таким образом, миф ни в коем случае не следует рассматривать как совокупность примитивных верований и фантазий, являющихся результатом неразвитого сознания. Миф – это древняя и глубокая духовная традиция, в которой находит отражение «общее, простейшее, до-рефлексивное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами» [6, с. 165]. Это первый образ мира и человека в мире, данный самим человеком. В мифе обнаруживаются основные сюжеты и идеи, которые в дальнейшем окажут существенное влияние на развитие философско-антропологической проблематики.

Список литературы

1. *Арсеньев Н.С.* Пессимизм и мистика в Древней Греции // Путь. Voie. Орган русской религиозной мысли. – 1926. – № 5. – С. 88-102
2. *Гелен А.* О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. – М.: «Прогресс», 1988. – С. 152-201.
3. *Гуревич П.С.* Философия человека. – Часть 1. – М.: Институт философии РАН, 1999.
4. *Кассирер Э.* Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. – М.: «Прогресс», 1988. – С. 3-30.
5. *Леви-Строс К.* Тотемизм сегодня // Леви-Строс К. Первобытное мышление. Перевод А.Б. Островского. – М.: «Республика», 1994.
6. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Опыты. Литературно-философский ежегодник. – М.: «Советский писатель», 1990.
7. Мифологический словарь / Гл. редактор Е.М. Мелетинский. – М.: «Большая Российская энциклопедия», 1992.
8. *Плеснер Х.* Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию // Проблема человека в западной философии. – М.: «Прогресс», 1988. – С. 96-151.
9. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. Перевод с французского Н.А. Садовского. – М.: «Наука», 1987.
10. *Финк Э.* Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. – М.: «Прогресс», 1998. – С. 387-403.
11. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2-х томах. Том I. Гештальт и действительность. Перевод с немецкого К.А. Свасьяна. – М.: «Мысль», 1998.

© Башкирцева Ю.С., 2021



УДК 749.1

DOI: 10.46987/0507092021_20

Е. М. Бровко

**ЭКСПОРТНАЯ ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ МЕБЕЛЬ:
ДИКОВИННАЯ ВЕЩИЦА ИЗ «КИТАЙСКОГО КАБИНЕТА»
ВО ДВОРЦЕ ИЛИ ПРЕДМЕТ В СОВРЕМЕННОЙ
МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ**

Аннотация. Статья посвящена истории экспорта в Россию декоративной мебели из Китая и Японии во второй половине XVII – начале XX веков. Автором прослеживается судьба предметов дальневосточного мебельного искусства, поступивших в нашу страну в указанный период. Рассматриваются примеры экспонирования образцов старинной китайской и японской мебели в музеях и художественных галереях.

Ключевые слова: экспортная дальневосточная мебель, Китай, Япония, китайский кабинет, история мебели, декоративно-прикладное искусство, Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственный музей-заповедник «Петергоф».

Предметы мебели, создававшиеся в Китае и Японии на протяжении второй половины XVII – начала XX веков, представляют в настоящее время большой искусствоведческий интерес как яркие образцы китайского и японского декоративно-прикладного искусства. Свидетельством тому служит множество тематических публикаций. В качестве примеров можно выделить труды В. Г. Белозёровой [2; 3], М. Е. Кравцовой [14], Е. И. Кочеровой [13], М. П. Лебединской [15], М. А. Неглинской [19], М. Л. Меньшиковой [16; 17] и А. В. Савельевой [26; 27].

Актуальность представленной темы обусловлена активизировавшимся в последние годы сотрудничеством России со странами азиатско-тихоокеанского региона, в том числе и в культурной сфере. Показательным в

этой связи стало, например, проведение в ноябре 2019 года в рамках VIII Санкт-Петербургского международного культурного форума выставки, посвященной вопросам исследования и реставрации хранящихся в Эрмитаже памятников китайского искусства [10].

Цель данного исследования состоит в том, чтобы проследить эволюцию памятников китайского и японского мебельного искусства в России – от предметов, хранившихся в «китайских кабинетах», до экспонатов в современной постоянной или временной музейной либо галерейной экспозиции. Это делает необходимым рассмотрение таких вопросов, как причины появления экспортной дальневосточной мебели в России и трансформация экспозиций, в которых выставлялась данная мебель, начиная со второй половины XVII века и до наших дней.

Автором предпринимается попытка проанализировать информацию по собирательству и коллекционированию экспортной дальневосточной мебели в России в период со второй половины XVII по начало XX веков. Также освещается практика создания постоянных и временных музейных и галерейных экспозиций в первые десятилетия XXI века, включающих в свой состав образцы указанной мебели.

В настоящее время в музеях Санкт-Петербурга и его пригородов, в частности, в Государственном Эрмитаже и в Государственном музее-заповеднике «Петергоф», представлены богатые коллекции декоративной мебели, созданной в Китае и Японии в период с XVII по начало XX столетий. Формирование этих коллекций началось с устройства в императорских и великокняжеских дворцах так называемых «китайских кабинетов».

Первые экспортные образцы дальневосточного декоративно-прикладного искусства, в том числе и предметы мебельного искусства, начали появляться в нашем Отечестве со второй половины XVII века. Расцвет представленного явления в России приходится на следующее столетие, что

легко объясняется увлечением дальневосточной культурой, охватившим страны Западной Европы, а вслед за ними и Россию, в XVII – XVIII веках.

Стабильные торговые и культурные связи между Западной Европой и Дальним Востоком сформировались уже в XVI столетии. В то время в Китае и Японии начали появляться иезуиты, предпринимавшие попытки христианизации этих стран [8; 20; 23; 30]. На европейских миссионеров произвел неизгладимое впечатление самобытный мир Китая и Японии. Этот факт нашёл отражение в описании путешествий венецианского купца Марко Поло [12] и в книге «Странствие» португальского путешественника Фернана Мендиша Пинту [21, с. 88].

Со временем попытки всё более активного вмешательства европейцев во внутреннюю политику и духовную жизнь Китая и Японии стали вызывать сильное раздражение и недовольство как у правившей элиты, так и среди широких слоев местного населения. Кульминацией этих возмущений стали вооруженные восстания, вызванные чрезмерным ростом иноземного влияния. Так, в 1637 – 1638 годах в Японии произошло восстание в Симабаре, которое было жестоко подавлено Сёгунатом Токугава. Последствиями этого восстания стали запрет в стране христианства и практически полная самоизоляция Японии на протяжении более, чем двух последующих столетий. В 1898 – 1901 годах в Китае вспыхнуло восстание Ихэтуаней,¹ подавление которого привело лишь к ещё большему закабалению страны иноземными державами в начале XX века.

Не добившись поначалу глобальных целей, европейцы – благодаря деятельности, в первую очередь, католических миссионеров и купцов Голландской Ост-Индской компании – наладили вывоз из Китая и Японии предметов дальневосточного декоративно-прикладного искусства.

¹ В европейской традиции более известно, как Боксёрское восстание. Название «Ихэтуани» дословно переводится как «Отряды гармонии и справедливости».

В результате, на рубеже XVI – XVII столетий Западную Европу наводнили разнообразные художественные изделия – шелка, фарфор, эмали и лаки – приводившие европейцев в изумление и восхищение техникой своего исполнения и изображенными на них мотивами.

Именно в этот период владельцы западноевропейских дворцов и богатых домов стали отводить целые помещения, получившие название «китайские кабинеты», для хранения и показа диковинных дальневосточных вещей. В Россию это веяние пришло столетие спустя – в начале XVIII века, как следствие культурных преобразований Петра I. В качестве примеров отечественных «китайских кабинетов», созданных в петровское время и существующих до сих пор, можно привести Лаковый кабинет дворца Монплеизир в Нижнем парке Петергофа, а также Восточный и Западный Китайские кабинеты Большого Петергофского дворца.

Экспортная дальневосточная мебель появлялась в России как в результате дипломатических и торговых контактов со странами Дальнего Востока, что мы можем проследить по трудам Г. Ф. Миллера [18], Н. Н. Бантыш-Каменского [1], И. Идеса и А. Бранда [9], Н. Ф. Демидовой [25], так и благодаря закупкам аутентичной китайской и японской мебели в странах Западной Европы, происходившим, в том числе, на Всемирных выставках.

Во второй половине XVII века собирательство в нашей стране вещей, привезённых с Дальнего Востока, а тем более их использование при меблировке и декоративном оформлении жилых помещений, было единичным. Можно предположить, что первыми, кто проявили интерес к вещам в «китайском вкусе» стали царь Алексей Михайлович и князь Василий Васильевич Голицын. По указу первого из них в художественном решении нескольких интерьеров в Коломенском дворце были применены дальневосточные лаки. В свою очередь, фаворит царевны Софьи собирал предметы дальневосточного декоративно-прикладного искусства, в частности мебель [24].

В первой четверти XVIII столетия царь Пётр I для становления и последующего прославления новой российской столицы перевозит из Москвы подлинные дальневосточные расписные шёлковые ткани, лакированную мебель и фарфор. Также он приобретает китайские двусторонние чёрные лакированные ширмы, расписанные золотом и серебром в технике «маки-э», датируемые началом 1700-х годов [28, с. 65 – 67, 83 – 84].



*Рисунок 1. Западный Китайский кабинет
Большого Петергофского дворца. По проекту
Ж.-Б.-М. Валлен-Деламота. 1766 – 1769 годы [4, с. 12]*

Есть сведения, что китайский император Канси подарил российскому монарху большое количество украшенных лаками предметов мебели, а именно шкафов, стульев и столов [25, с. 571, 575]. Указанная мебель, а также прочие предметы дальневосточного декоративно-прикладного искусства заняли достойное место в интерьерах дворцов Санкт-Петербурга и его

пригородов. В документах встречается информация, что в начале XVIII века, в первом русском музее – Кунсткамере – был создан китайский кабинет, украшенный инкрустацией из черепахового панциря и серебряной росписью [25, с. 649]. Сведения об отдельных китайских предметах содержатся также в описи Нагорных палат в Петергофе за 1728 год [7].

Наибольшего расцвета увлечение дальневосточной культурой в России достигло во второй трети XVIII столетия. На это время приходится появление многих дворцовых интерьеров, чьё художественное оформление было решено в «китайском вкусе». Таковы, например, Восточный и Западный Китайские кабинеты Большого Петергофского дворца, созданные в 1766 – 1769 годах по рисункам французского архитектора Ж.-Б.-М. Валлен-Деламота (рис. 1). В 1762 – 1768 годах в Ораниенбауме по проекту итальянского архитектора Антонио Ринальди был построен Китайский дворец, где особенно выделяются Малый и Большой Китайские кабинеты, а также Китайская опочивальня. Им же был спроектирован в Ораниенбауме и дворец Петра III с китайскими интерьерами на втором этаже. В 1783 году в Екатерининском дворце Царского Села была открыта Китайская голубая гостиная, созданная английским зодчим Чарльзом Камероном.

Для обстановки новых интерьеров применялась экспортная мебель из Японии и Китая, как взятая из дворцовых кладовых, так и приобретенная специально. Например, для этих целей были использованы два стола и кабинет, которые были приобретены в начале 1740-х годов в Пекине для Екатерины Алексеевны – супруги будущего императора Петра III [13, с. 9].

Сохранились сведения о купленном на сумму 1 800 рублей по указу императрицы Екатерины II для Китайского, Екатерингофского и Большого Царскосельского (Екатерининского) дворцов комплекте, состоявшем из шестидесяти стульев, декорированных золотой росписью в технике «хирамаки-э» по чёрному лаковому фону. Комплект был выполнен в 1760-х годах в мастерских южнокитайского города Гуанчжоу (Кантон) и доставлен

в Санкт-Петербург в начале 1770-годов. Вместе с указанным комплектом были привезены ширмы и столы дальневосточной работы [13, с. 48].

Для декоративного оформления части стен Китайских кабинетов в Большом Петергофском дворце были использованы приобретенные Петром Великим упомянутые ранее двусторонние китайские ширмы, которые для этих целей были распилены вдоль. Сохранился подтверждающий этот факт приказ от 20 апреля 1766 года (дата приводится по старому стилю. – *Прим. Ред.*) И. И. Бецкого, – на тот момент президента Императорской Академии художеств, – адресованный Конторе Петергофского строения, занимавшейся работами по перестройке Нагорных палат [7].

Новый всплеск интереса в европейских странах к дальневосточной культуре и, в частности, к культуре Японии приходится на последние десятилетия XIX столетия. Это было связано с открытием границ этой страны и с теми реформами, которые стали проводиться в ней после Революции или Реставрации Мэйдзи 1867 – 1868 годов.

В России интерес к Японии и японской культуре обозначился в 90-х годах XIX столетия. В 1890 – 1891 годах наследник престола Николай Александрович в сопровождении князя Э. Э. Ухтомского, – одного из самых известных русских специалистов по Востоку той эпохи, – совершает своё знаменитое заграничное путешествие, в ходе которого он посещает и Страну восходящего солнца. Во время пребывания в Японии будущий император Николай II познакомился с членами японского монаршего дома. Гости из России не просто посещали многочисленные художественные ярмарки и придворные мастерские, но и покупали лучшие образцы японского декоративно-прикладного искусства.

Одним из зримых результатов этой поездки для отечественной культуры стало открытие в 1893 года в залах Зимнего дворца масштабной выставки. На ней были представлены привезённые заграничные художественные изделия, в том числе дальневосточная мебель – разнообразные сиденья, шкафчики, горки

и прочие предметы мебельного искусства. Сегодня о масштабе выставки мы можем судить по фотографиям, сделанным князем С. С. Гагариным, которые хранятся в Государственном Эрмитаже. По окончании выставки её экспонаты были размещены в трёх дворцах царствующей фамилии – в Зимнем и Аничковом дворцах в Санкт-Петербурге и в Александровском дворце Царского Села. В 1898 году единичные предметы были перевезены в Кунсткамеру и в Этнографический отдел Русского музея императора Александра III. Значительное количество экспортной дальневосточной мебели осталось в помещениях Зимнего дворца, в частности, в тех, что относились к «Собственной квартире» Николая II – в Бильярдной, Рабочем кабинете и в Кабинете императрицы Александры Фёдоровны. Это подтверждают подробнейшие описания вещей из «Собственных комнат» в Зимнем дворце [17, с. 28].

На фотографии К. К. Кубеша, сделанной в 1917 году и хранящейся в Государственном Эрмитаже, запечатлен Кабинет императрицы Александры Фёдоровны, который располагался на втором этаже Зимнего дворца, у Салтыковской лестницы. На фотографии можно увидеть несколько памятников экспортного дальневосточного мебельного искусства периода Мэйдзи (1868 – 1912) – два круглых табурета с широкой резной царгой (планкой), переходящей в четыре изогнутые, также украшенные резьбой ножки; изящную двухстворчатую ширму, оформленную пышной ажурной резьбой; декоративную вертикально ориентированную горку со сложной ассиметричной композицией, построенной на сочетании разноуровневых открытых и закрытых объёмов разного размера. Указанный шкаф-кабинет во время путешествия 1890 – 1891 годов был преподнесён от имени японской императрицы-консорт¹ Харуко цесаревичу Николаю Александровичу в качестве подарка на его день рождения [17, с. 28].

¹ Императрица-консорт – супруга правящего императора, имеющая с ним равный социальный статус, но не обладающая политическими и другими властными полномочиями. – *Прим. Ред.*



*Рисунок 2. Неизвестный мастер. Шифоньер.
Япония. XIX век. Дерево, чёрный лак, перламутр, металл.
Государственный музей-заповедник «Петергоф» [22, с. 147]*

Помимо этого, следует сказать, что на рубеже XIX – XX столетий в Санкт-Петербурге предметы дальневосточного декоративно-прикладного искусства можно было довольно легко приобрести состоятельным людям в специализированных торговых заведениях. Например, подобные изделия продавались в «Магазине азиатских вещей», располагавшемся по адресу – Невский проспект, дом 40/2 [17, с. 29]. Однако аутентичная дальневосточная мебель стоила очень дорого, и поэтому она скорее становилась украшением интерьера, чем предметом целенаправленного коллекционирования.

Большую коллекцию экспортной дальневосточной мебели собрал правнук императора Павла I, герцог М. Г. Мекленбург-Стрелицкий. Сейчас в коллекции Государственного музея-заповедника «Петергоф» хранится японский шифоньер XIX века, на котором имеется его бумажная владельческая наклейка (рис. 2) [22, с. 147, 160].

После революционных событий 1917 года в России была проведена национализация императорских и частных дворцов. На территории многих из них были открыты художественные музеи. Именно тогда, в первые годы Советской власти, началась масштабная работа по описанию хранившихся во дворцах многочисленных произведений искусства, была проведена их классификация по различным музейным фондам, таким как живопись, графика, мебель, ткани и т. д.

Представляется необходимым обратить особенное внимание на тот факт, что в послереволюционные годы музейные предметы – как целиком, так и частями – могли покидать свои исторические коллекции и переходить в другие собрания. Показательным примером является история бытования одного предмета из коллекции герцога М. Г. Мекленбург-Стрелицкого, а именно стола для игр, созданного мастерами из Поднебесной в 20-х годах XIX столетия. В 1917 году указанный образец китайского декоративно-прикладного искусства был перевезён в Русский музей. После 1926 года его подстолье было обратно возвращено в собрание дворцов-музеев Ораниенбаума, а вкладная шахматная доска к нему была передана в Государственный Эрмитаж, где и хранится по настоящее время в Отделе Востока [11, с. 109, 159; 13, с. 47; 22, с. 154].

Колоссальный ущерб предметам декоративно-прикладного искусства нанесла Великая Отечественная война. Были, в частности, утрачены украшавшие Китайские кабинеты Большого Петергофского дворца полушкафы, этажерки, шифоньеры и настенные панно [28, с. 65 – 67, 69 – 72, 83 – 84, 86]. Сразу после окончания войны в Ленинграде начались работы по восстановлению уничтоженных дворцовых интерьеров, по возвращению эвакуированных из дворцов произведений искусства и воссозданию навсегда утраченных музейных экспонатов. Неоценимый вклад в восстановление интерьеров внесли многочисленные архитектурные акварели Э. Гау, К. Ухтомского, Н. Панова, М. Песта, А. Лейдингера и других художников,

изображающие внутреннее убранство разнообразных дворцовых построек, а также сохранившиеся довоенные описи и фотографии предметов из музейных коллекций. Необходимо отметить, что и по сей день этими материалами пользуются музейные работники при работе над той или иной экспозицией.

В наше время произведения экспортного дальневосточного мебельного искусства можно увидеть в постоянных и временных экспозициях, представленных как в интерьерных музеях, в частности, в Китайском дворце в Ораниенбауме и Большом Петергофском дворце, так и в многочисленных выставочных залах и галереях, например, в выставочных залах Государственного Эрмитажа, а также в частных галереях, например, в Галерее японского антиквариата «Югэн» [5] и в Галерее японского искусства «Касугай» [6]. В качестве примеров можно привести несколько тематических художественных выставок, прошедших в последние годы в Санкт-Петербурге, на которых были представлены образцы экспортной дальневосточной мебели. Так, в 2001 году в Государственном музее-заповеднике «Ораниенбаум» прошла выставка «Осколки зеркала», посвященная 150-летию дома Мекленбург-Стрелицких в России. На ней были представлены предметы из китайских и японских мебельных мастерских с владельческой наклейкой герцога М. Г. Мекленбург-Стрелицкого [22, с. 147, 154, 160].

Двумя годами позднее в Государственном Эрмитаже состоялась выставка «Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX века». В ее экспозицию была включена шахматная доска стола для игр из собрания герцога М. Г. Мекленбург-Стрелицкого (рис. 3) [11, с. 109, 159]. Вызывает большой искусствоведческий интерес каталог, составленный М. П. Лебединской к выставке «Восточная коллекция» [15], которая в 2007 году проходила в Государственном музее-заповеднике «Ораниенбаум». В нём представлены предметы мебели, созданные в Китае во время правления династии Цин (1644 – 1911) и в Японии, в периоды Эдо (1603 – 1868) и Мэйдзи (1868 – 1912) [15, с. 54 – 57].



Рисунок 3. Неизвестный мастер. Шахматная доска. Китай. 1820-е годы. Дерево, красный и золотой лак. Государственный Эрмитаж [11, с. 159]

Большое место произведениям японского мебельного искусства эпохи Мэйдзи было отведено на выставке «Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи 1868 – 1912», проходившей в Государственном Эрмитаже с 11 ноября 2016 года по 2 апреля 2017 года. В её экспозицию были включены экран, кабинет и шкафы-горки, богато украшенные резьбой, инкрустацией перламутром и росписью золотыми и серебряными лаками в различных подвидах техники «маки-э» [29, с. 99 – 106].

В рамках прошедшей в ноябре 2019 года в Государственном Эрмитаже выставки «Исследование и реставрация памятников китайского искусства в Эрмитаже», упоминавшейся нами в самом начале статьи, не только демонстрировались художественные памятники, созданные в китайских мастерских, но и рассказывалось о проводимой в музее работе по их изучению и реставрации. На этой выставке был представлен напольный экран на резной подставке, при создании которого мастера из Поднебесной применяли материалы, обычно использовавшиеся при украшении китайских императорских дворцов – редкое дерево «цзитань», лазурит, нефрит, эмали,

лаки и т. д. На лицевой стороне экрана помещено изображение пейзажа, а на оборотной – иероглифическая надпись в виде стихов китайского императора династии Цин Цяньлуна (1736 – 1795). Подобные предметы мебели, ставившиеся рядом с проёмами дверей, за спинками тронов в качестве защитных оберегов от злых духов и для декора интерьера, стоили очень дорого и за пределами Китая практически неизвестны [10].

Итак, можно заметить, что на протяжении более чем трёх с половиной столетий аутентичная дальневосточная мебель в России прошла длинный путь от заморской диковинки, которую владельцы дворцов демонстрировали своим гостям в «китайских кабинетах», до экспоната дальневосточного декоративно-прикладного искусства в современном выставочном пространстве, который всё также приводит в изумление и восторг зрителей. Более пристальное и скрупулёзное изучение дальневосточной экспортной мебели позволит приблизиться к решению злободневной проблемы в современной музейной практике, связанной с её атрибуцией.

Список источников и литературы

1. *Бантыш-Каменский Н.Н.* Дипломатическое собрание дел между Российским и Китайским государствами с 1619 по 1792-й год. Составлено по документам, хранящимся в Московском архиве Государственной коллегии иностранных дел, в 1792 – 1803 годах Николаем Бантыш-Каменским. Издано в память истекшего 300-летия Сибири В.Ф. Флоринским. – Казань, 1882.
2. *Белозёрова В.Г.* Традиционная китайская мебель. – М.: «Наука», 1980.
3. *Белозёрова В.Г.* Мебель и интерьеры Китая. Первый в современной России альбом по истории традиционной китайской мебели и интерьера. – М.: «Московский музей мебели», 2009.
4. *Вернова Н.* Петергоф. Большой дворец. – СПб.: «Абрис»; Государственный музей-заповедник «Петергоф», 2007.
5. Галерея японского антиквариата «Югэн». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://yugen.ru/galereya/mebel/> (дата обращения: 11.05.2020).
6. Галерея японского искусства «Kasugai». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kasugai.ru/collections/mebel-i-shirmy/mebel-shirmy> (дата обращения: 12.05.2020).
7. *Гуревич И.М., Знаменов В.В., Мясоедова Е.Г.* Большой Петергофский дворец. – Л.: «Лениздат», 1979.
8. *Дубровская Д.В.* Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие, 1552 – 1775 гг. М.: «Крафт+»; Институт востоковедения РАН, 2001.
9. *Идес И., Бранд А.* Записки о русском посольстве в Китай (1692 – 1695). Перевод и комментарии М.И. Казанина. – М.: «Наука», 1967.
10. Исследование и реставрация памятников китайского искусства в Эрмитаже. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://museum.ru/N74363> (дата обращения: 11.05.2020).
11. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX века. Каталог выставки / Составители Т.Б. Арапова и другие. – СПб.: «Славия», 2003.
12. *Марко Поло.* «Книга» Марко Поло. Перевод со старофранцузского И.П. Минаева; редактор и автор вступительной статьи И.П. Магидович. – М.: Географгиз, 1956.
13. *Кочерова Е.И.* Коллекция мебели XVIII в. в собрании Государственного музея-заповедника «Ораниенбаум». – СПб.: «Историческая иллюстрация», 2007.
14. *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая. Учебное пособие. – СПб.: «Лань», 2004.
15. *Лебединская М.П.* Восточная коллекция: каталог выставки. – СПб.: «Историческая иллюстрация», 2007.
16. *Меньшикова М.Л.* В поисках совершенства. Выставка коллекции декоративно-прикладного искусства Японии эпохи Мэйдзи // Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи 1868 – 1912. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург. 11 ноября 2016 года – 2 апреля 2017 года. В 4-х томах. Том I. Лаки. – СПб.: «Чистый лист», 2016. – С. 8-11.
17. *Меньшикова М.Л.* Японское искусство в Эрмитаже. Из истории коллекций // Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи 1868 – 1912. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург. 11 ноября 2016 года – 2 апреля 2017 года. В 4-х томах. Том I. Лаки. – СПб.: «Чистый лист», 2016. – С. 22-29.

18. *Миллер Г.Ф.* Описание о торгах сибирских. – СПб.: Типография при Императорской Академии наук, 1756.
19. *Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великий правлений (1662 – 1795). – Издание 2-е, исправленное. – М.: Институт востоковедения РАН, 2015.
20. *Николаева Н.С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начала XX вв. – М.: «Изобразительное искусство», 1996.
21. *Овчаренко О.А.* Португальская литература: историко-теоретические очерки. – М.: Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, 2005.
22. Ораниенбаум. Век XIX. По материалам выставки «Осколки зеркала». К 150-летию Мекленбург-Стрелицкого дома в России / Авторы статьи Т.Б. Арапова и другие, авторы каталожных описаний Д.А. Зайцева и другие. – СПб., 2006.
23. *Пчелин Н.Г.* Миссия Иезуитского ордена в Китае, 1579 – 1842. Автореферат диссертации канд. ист. наук; Институт востоковедения РАН. – СПб.: ИВ РАН, 1999.
24. Розыскные дела о Фёдоре Шакловитом и его сообщниках. В 4-х томах. Том IV. – СПб.: Издание Археологической комиссии, 1893.
25. Русско-китайские отношения в XVIII веке: материалы и документы. В 2-х томах / Составители Н.Ф. Демидова и другие. – М.: «Наука», 1978-1990.
26. *Савельева А.В.* Искусство и ремёсла эпохи Мэйдзи (1868 – 1912). Краткий очерк эпохи // Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи 1868 – 1912. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург. 11 ноября 2016 года – 2 апреля 2017 года. В 4-х томах. Том I. Лаки. – СПб.: «Чистый лист», 2016. – С. 12-21.
27. *Савельева А.В.* Золото и перламутр. Изделия с лаковым декором эпохи Мэйдзи // Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи 1868 – 1912. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург. 11 ноября 2016 года – 2 апреля 2017 года. В 4-х томах. Том I. Лаки. – СПб.: «Чистый лист», 2016. – С. 31-43.
28. Сводный каталог культурных ценностей, похищенных и утраченных в период Второй Мировой войны. В 17 томах. Том VI. Государственный музей-заповедник «Петергоф». Книга 1. Большой дворец / Под общ. ред. П.В. Хорошилова и других. – М.: «Арт-Родник», 2004.
29. Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи 1868 – 1912. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург. 11 ноября 2016 года – 2 апреля 2017 года. В 4-х томах. Том I. Лаки / Авторы концепции, кураторы выставки, научные редакторы, авторы вступительной статьи А.В. Савельева, М.Л. Меньшикова; автор каталожных описаний А.И. Цирефман. – СПб.: «Чистый лист», 2016.
30. *Яроцкая Ю.А.* Влияние католической церкви на религиозную культуру Японии // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия «Педагогические науки». – 2014. – № 15. – С. 108-112.

© Бровко Е.М., 2021



УДК 792(075.8)

DOI: 10.46987/0507092021_35

Н. Г. Гаврилова

N. G. Gavrilova

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ПО ПОСТАНОВКЕ
ГОЛОСА И РАЗВИТИЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ
СТУДЕНТОВ ДОШКОЛЬНЫХ ВУЗОВ**

**PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE PRODUCTION
OF VOICE AND THE DEVELOPMENT OF EXPRESSIVE READING
OF STUDENTS OF PRESCHOOL UNIVERSITIES**

Аннотация. Будущим педагогам дошкольного образования для решения профессиональных задач в области воспитания детей дошкольного возраста необходимо владеть искусством речевого взаимодействия. Навык выразительного чтения имеет для педагога дошкольного образования исключительную значимость в его профессиональной деятельности.

В данной статье рассматриваются педагогические условия для организации работы со студентами по постановке голоса и развитию выразительного чтения с использованием информационных технологий.

Abstract. In order to solve professional problems in the field of upbringing of preschool children, future teachers of preschool education need to master the art of speech interaction. The skill of expressive reading is of exceptional importance for a preschool teacher in professional activities.

The article discusses the pedagogical conditions for organizing work with students on voice training and the development of expressive reading using information technologies.

Ключевые слова: постановка голоса, выразительное чтение, студенты, дошкольные учреждения, педагогические условия, информационные технологии.

Keywords: voice production, expressive reading, students, preschool institutions, pedagogical conditions, information technologies.

В современном обществе значительно расширяется сфера профессиональной деятельности, в которой требуются специалисты с грамотной и выразительной устной речью. Хорошо поставленная, чёткая речь важна для людей, чья профессия связана с открытостью, выступлениями перед аудиторией, общественной деятельностью, а значит – с постоянным общением. Это, прежде всего, публичные политики, артисты, адвокаты, школьные учителя и психологи, университетские преподаватели, педагоги и воспитатели дошкольных учебных учреждений, гиды и т. д.

Навык выразительного чтения имеет для педагога дошкольного образования исключительную значимость в профессиональной деятельности.

Цель нашего исследования заключается в выявлении педагогических условий, влияющих на постановку голоса и развитие выразительного чтения у студентов – будущих педагогов дошкольных учреждений.

Проблема выразительности устной речи исследовалась в работах И. И. Андриюшиной, В. Н. Аксенова, Г. В. Артоболевского, Б. А. Буяльского, М. К. Боголюбской, Е. Д. Дмитриевой, С. Корочан, О. В. Кубасовой, З. В. Савковой, М. В. Уткиной, В. В. Ульянова и В. В. Шевченко.

В российском образовании в настоящее время активно используются информационные технологии, которые влияют на языковую культуру и выразительность речи, меняют в целом педагогические и методические подходы к речевым практикам и к их изучению.

Опыт применения информационных технологий в высшей школе рассматривался в исследованиях Б. С. Гершунского, Т. Г. Браже, С. А. Бешенкова, М. И. Коваленко, Н. Б. Кушевой, Ю. А. Первина, Е. С. Полат, Т. К. Смыковской, В. И. Тереховой, А. Ю. Федосова и других.

Академик В. Г. Костомаров отмечал: «Язык в его дисплейном бытовании становится монолитнее, но внутренне богаче и разнообразнее в стилистическом отношении. Поэтому его новые особенности и перспективы развития так привлекают многих исследователей» [4, с. 4].

В Новосибирском государственном педагогическом университете электронная информационно-образовательная среда развивается и совершенствуется в течение вот уже многих лет. Используются современные технологии дистанционного обучения, созданы удобные библиотечные сервисы, разработаны информативные видео-демонстрации для практических занятий [5].

Выразительность устной речи – это искусство воссоздания чувств и мыслей в живом слове, это умение выразить личное отношение к произносимому тексту.

Задача вузовского преподавателя – помочь студенту как будущему педагогу сформировать умение выразительно читать и рассказывать художественные тексты, а также познакомить его с особенностями работы над выразительностью детской речи.

Постановка голоса и развитие выразительного чтения студентов-бакалавров проходят в рамках учебных курсов «Основы театральной деятельности и танцевального искусства в дошкольном образовательном учреждении» (направление подготовки 44.03.02 «Педагогическое образование», профиль «Дошкольное образование»), «Музыка, танец и основы сценического мастерства в педагогическом образовании» (направление подготовки 44.03.03 «Психолого-педагогическое образование», профиль «Дошкольное образование»; направление подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки), профиль «Дошкольное образование и иностранный (английский) язык»).

Художественное исполнение литературного произведения для воспитателей дошкольных учреждений требует хорошей голосовой подготовки.

Проведенные среди студентов исследования показывают, что 60 – 85% учащихся не владеют навыками выразительного чтения. Это проявляется в неумении правильно интонировать, ставить логические ударения, в

монотонности чтения, отсутствии мимики и жестов, что затрудняет восприятие не только художественного текста, но и самой устной речи. Подготовка чтеца литературного произведения – работа трудоёмкая, но одновременно и творческая. В ходе нее следует изучить художественный текст, вникнуть в его содержание, понять идею и особенности авторского замысла. Это поможет сформировать собственные чувства и отношение к героям произведения и их поступкам. Чтобы овладеть вниманием слушателей, завоевать их доверие, речь чтеца должна быть эмоциональной и убедительной.

Константин Сергеевич Станиславский указывал на особое «вѣдение» исполнителем того, *о чем* он рассказывает своим зрителям. Без этого вѣдения, отмечал Станиславский, «живой передачи не получится». «Ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования, то есть без участия работы воображения», – писал он [3]. В процессе творческой работы над произведением намечаются средства художественной передачи, то есть средства выразительности устной речи, которые используются в соответствии с целью высказывания.

Особое внимание в ходе обучения выразительному чтению необходимо обращать на правильное техническое развитие речи – на постановку дыхания, голоса, дикцию, на следование орфоэпическим нормам, интонации, темпоритму, мелодике, эмоциональному тону и тембру. Г. В. Артоболевский подчеркивал в этой связи, что «организация дыхания сводится к овладению правильным типом дыхания и целесообразному использованию его» [1, с. 7].

Важными являются и невербальные средства выразительности (жесты, мимика, поза), которые придают словам бóльшую эмоциональность.

С нашей точки зрения, для успешного формирования у студентов, – будущих педагогов дошкольных учреждений, – навыков выразительного чтения целесообразно использовать следующие педагогические условия:

– теоретическое и практическое знакомство с искусством выразительного чтения, средствами выразительности устной речи, с

особенностями исполнения литературных произведений разных жанров. В этом может сильно помочь использование современных интернет-ресурсов (фрагменты кинофильмов и театральные постановки, записи чтения художественных произведений писателями, артистами и профессиональными дикторами);

- регулярное проведение специальных дыхательных упражнений, помогающих освоить технику речи, постановку дыхания и выработку дикции;

- регулярное проведение упражнений, направленных на развитие выразительного чтения, усвоение речевых приемов с учетом логических ударений, ритма и пауз; выработка навыков чтения и рассказывания произведений различных жанров; использование для этого современных интернет-ресурсов (прослушивание звуковых записей чтения художественных текстов писателями и артистами, просмотр фрагментов художественных фильмов и театральные постановки);

- знакомство с невербальными средствами общения и проведение невербальных упражнений в процессе исполнения художественных произведений разных жанров, помогающих сочетать слово с позой, жестом, мимикой и интонацией; просмотр в этих целях кинофильмов и записей театральные постановки;

- выполнение студентами практических заданий по постановке голоса и развитию выразительного чтения (инсценировки сказок, рассказов и стихов, наполненных диалогами и действиями; написание сценария и партитуры; просмотр спектаклей и кинофильмов с последующим их анализом);

- групповая и индивидуальная подготовка студентов к концертно-экзаменационной защите творческой работы в рамках читаемого курса. В нашем случае, например, это была творческая работа «Так хочется, пока живёшь на свете...» на стихи Александра Дольского.

Приведем примеры нашей работы. После домашнего просмотра видеозаписи спектакля «Продавец дождя» по пьесе Ричарда Нэша в

исполнении артистов Московского драматического театра имени К. С. Станиславского (ныне – Электротheater «Станиславский») студенты высказывали на практических занятиях свою точку зрения об игре актеров, насколько органично сочетались их мимика и жесты с выразительностью художественного слова и музыкальным сопровождением. В процессе обсуждения, когда возникали спорные мнения, заново просматривались соответствующие фрагменты спектакля. Также анализировались после просмотра мюзикл «Notre Dame de Paris» с русскими субтитрами и рок-опера «Юнона и Авось» в постановке Марка Захарова (музыка Алексея Рыбникова, либретто Андрея Вознесенского).

Использование указанных педагогических условий принесло положительные результаты. Проведенные нами наблюдения, беседы и опрос показали, что для большинства студентов работа над своей речью и невербальными средствами общения дала свои плоды в плане развития выразительного чтения, личной коммуникации, умения представить себя перед аудиторией, на сцене и в обществе в целом. Например, студентка В. Кузнецова два года подряд занимала первое место на городском поэтическом фестивале «Переплёт» в номинации «Я – чтец».

Нами также была выявлена взаимосвязь между личностной направленностью студентов и их профессиональной ориентацией, желанием быть «профессионально компетентным» и стремлением выполнить учебную работу на «отлично» («лучше всех»). Возможно, эти качества в дальнейшем помогут ребятам быть конкурентноспособными на рынке труда.

Некоторые студенты, развив свои речевые способности, продолжают участвовать в концертной деятельности и художественных конкурсах, совершенствуя и дальше свой профессионализм.

Так, выпускница Л. Ладесова, будучи экспертом по голосу, участвует в работе жюри городских поэтических фестивалей. Выпускник А. Талашкин в течение нескольких лет успешно руководил театральной студией

студенческого клуба «Магистр» в НГПУ. Под его руководством ребята неоднократно занимали призовые места на городских студенческих фестивалях и конкурсах в Новосибирске. После окончания родного вуза он возглавил студенческий театр-студию «Белый воробей» в Новосибирском государственном техническом университете [2]. А в июне 2021 года он выступил с поэмой Сергея Есенина «Анна Снегина» в Историко-архитектурном музее под открытым небом Института археологии и этнографии Сибирского отделения Российской Академии наук.

Таким образом, проведенное нами исследование по развитию выразительного чтения у студентов, – будущих педагогов дошкольных учреждений, – показало эффективность выдвинутых педагогических условий.

Список литературы

1. *Артоболевский Г.В.* Очерки по художественному чтению. – М.: «Просвещение», 2003.
2. *Пискун О.Ю.* Практическая сурдопсихология: современный взгляд. Учебно-метод. пособие. В 2-х частях. Часть 1. Лекции по сурдопсихологии. – Новосибирск: НГПУ, 2014.
3. *Станиславский К.С.* Работа актёра над собой. Часть 2 // Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 томах. Том III. – М.: «Искусство», 1955.
4. Язык и речь в Интернете: личность, общество, коммуникация, культура. Сборник статей IV Международной научно-практической конференции. Москва, Российский университет дружбы народов, 29 апреля 2020 г. В 2-х томах / Под общ. ред. А.В. Должиковой, В.В. Барабаша. Том I. – М.: РУДН, 2020.
5. *Ledeneva E.I.* Modern information technologies in the professional training of future primary school teachers // Themed collection of papers from International scientific conference «Socio-Economic Sciences & Humanities» by Humanitarian national research Institute (HNRI) «National development». Russia, Saint Petersburg, December 2020. – SPb.: «National development», 2020. – P. 49-52.

© Гаврилова Н.Г., 2021



УДК 327

А. Ф. Гатиятуллина

**БАШКОРТОСТАН В СИСТЕМЕ
РОССИЙСКО-КИТАЙСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА
В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ**

Научный руководитель:

Макеева Светлана Борисовна

Кандидат исторических наук, доцент,
Российский государственный социальный университет

Аннотация. Статья посвящена участию Республики Башкортостан в программах российско-китайского культурного сотрудничества. Перечислены международные фестивали, форумы и другие крупные мероприятия в области культуры, прошедшие за последнее время на территории Башкортостана с участием представителей Китайской Народной Республики. Обозначены перспективы дальнейшего сотрудничества между Китаем и Республикой Башкортостан в контексте развития российско-китайских культурных связей.

Ключевые слова: Россия, Республика Башкортостан, Китай, культура, сотрудничество.

Международные культурные связи выступают одним из действенных инструментов современной внешней политики. В условиях вновь обострившегося экономического и политического соперничества ведущие страны заинтересованы в активном продвижении своих культурных ценностей и популяризации своей культуры, развитии туризма и расширении образовательных контактов. Не является исключением и Китай – вторая экономика мира [1]. При этом масштаб развития культурных связей красноречиво говорит о степени взаимодействия государств, а высокий уровень культурного сотрудничества свидетельствует о крепких

двусторонних отношениях [2]. На этом фоне Россия и Китай демонстрируют высокую степень взаимного доверия и плодотворное сотрудничество в самых разных областях. Полноправными участниками двусторонних российско-китайских отношений выступают субъекты Российской Федерации [3, с. 109], в частности, Республика Башкортостан.

Несмотря на большую географическую отдаленность от Китая и существенные культурные отличия, между Республикой Башкортостан и Китаем с каждым годом укрепляются экономические и культурные связи. Этому в немалой степени способствует большой экспортный потенциал республики – Башкортостан обладает богатыми природными ресурсами и развитым сельским хозяйством. В частности, хорошо развиты партнерские отношения Башкортостана с китайскими провинциями, расположенными по верхнему и среднему течению реки Янцзы – Цзянси, Аньхой и Сычуань, а также с городом Чунцин. Примерами успешного экономического взаимодействия являются проекты по строительству заводов в башкирских городах на привлеченные из Китая инвестиции.

В последнее время Башкортостан стал местом проведения крупных мероприятий международного уровня. Самое важное из них – встреча Совета глав государств Шанхайской организации сотрудничества (ШОС), прошедшая в Уфе 9 – 10 июля 2015 года. В ее работе принимала участие представительная делегация из КНР. В рамках саммита состоялась встреча Президента Российской Федерации Владимира Путина и Председателя Китайской Народной Республики Си Цзиньпина.

Культурные связи между Республикой Башкортостан и Китаем успешно развиваются по многим направлениям, но особенно следует отметить сотрудничество в области народного творчества и фольклора. В 2015 году Китай принял участие в Международном фестивале национальных культур «Берзэмлек – Содружество», где страну представлял танцевальный коллектив «Звезды Ланьчжоу» («Lanzhou Stars Dance Group»). В том же году фотографы

Лао Вэйцзин и Сун Чандонг участвовали в Международной акции фотохудожников «Природа. Человек. Культура». В 2017 году Китай принял в этих мероприятиях повторное участие. Арт-группа «Мэй Хай» представила Китай в Международном фестивале национальных культур «Берзэмлек – Содружество», а фотографы Лян Личан и Го Сяонин – в Международной акции «Природа. Человек. Культура».

В 2016 году делегация Китая участвовала в Международном фестивале по стрельбе из традиционного лука «Мэргэн уксы». Следует отметить, что стрельба из лука является неотъемлемой частью как башкирской, так и китайской народных культур.

В 2015 году в залах Башкирского государственного художественного музея имени М. В. Нестерова прошла выставка произведений мастеров изобразительного искусства России, Монголии и Китая «Дань миру», посвященная 70-летию Победы в Великой Отечественной и во Второй Мировой войнах. По линии Министерства культуры Российской Федерации и Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО» на площадке музея также была организована выставка «Образ Востока в русском искусстве первой половины XX века».

В марте 2021 году в том же музее открылась выставка «Искусство стран Востока». На ней были представлены произведения искусства, поступившие в музей в 1920 – 1950-е годы из Уфимского губернского музея (ныне – Национальный музей Республики Башкортостан), Уфимской губернской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем (Уфимская губЧК), из музейных фондов Москвы и Ленинграда, а также из частных коллекций. Составителем экспозиции была научный сотрудник музея Татьяна Капина. Представленные на выставке произведения дали наглядное представление о художественной культуре народов Востока XVII – начала XX веков.

В декабре 2020 года на XV Международном фестивале фильмов для детей и юношества в городе Гуанчжоу фильм режиссера Айнура Аскарова¹ «Отряд Таганок» получил приз «За лучший детский фильм». А двумя годами ранее было подписано соглашение о сотрудничестве между Телерадиокомпанией провинции Аньхой, телеканалом БСТ («Башкирское спутниковое телевидение») и Аньхойским университетом, в рамках которого в мае 2018 году прошла «Неделя телевидения провинции Аньхой на телеканале БСТ».

Министерство культуры Республики Башкортостан всячески поддерживает участие творческих коллективов республики в программах культурного обмена с Китайской Народной Республикой. К примеру, министерством была оказана финансовая поддержка Студии творческого развития «Оперение/ХАХАЧУ» в ее поездке в город Хэфэй – административный центр провинции Аньхой.

Осенью 2019 году в Уфимском государственном нефтяном техническом университете был торжественно открыт Центр китайской культуры. Его создание было приурочено к 70-летию установления дипломатических отношений между Россией и Китаем.

Представители Китайской Народной Республики активно участвуют в различных мероприятиях, проводимых под эгидой Министерства культуры Республики Башкортостан. Так, до начала пандемии, в 2019 году они принимали очное участие в Форуме этнической музыки «Мусафир», Международной конкурсной выставке «URAL PRINT TRIENNIAL 2019», Международном кинофестивале «Серебряный Акбузат».

В ноябре 2020 года конкурсанты из Китая выступили в номинации «Фортепиано» II Международного конкурса пианистов имени Александра Давидовича Франка, проходившего уже в дистанционном формате.

¹ Выпускник Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. – *Прим. Ред.*

В ноябре 2021 года в Уфе пройдет перенесенный с 2020 года из-за пандемии коронавируса III Международный конкурс скрипачей Владимира Спивакова. В состав жюри конкурса вошел Тун Вэйдун – один из выдающихся китайских скрипачей и педагогов по классу скрипки, профессор Центральной консерватории в Пекине. Его ученики завоевали множество призов на национальных и международных конкурсах.

По решению Международного совета по организации фестивалей фольклора и традиционных искусств (International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts – CIOFF, от франц. Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels) Республика Башкортостан была признана победителем конкурса на право проведения VI Всемирной фольклориады в 2020 году (из-за пандемии мероприятие опять-таки было перенесено на 2021 год). Всемирная фольклориада проходит раз в четыре года. Она призвана показать всё многообразие традиционного культурного наследия человечества, способствовать его сохранению и популяризации. В июле 2021 года Башкортостан на две недели превратился в уникальную театрализованную площадку, на которой порядка трёх тысяч артистов из более чем 60 стран мира представили жителям и гостям республики свою традиционную музыку, танцы, народные промыслы, кухню, костюмы и сценическое искусство. Китайскую Народную Республику представил фольклорный коллектив «Чжан Су» из Хайнаньского университета.

Развитию двусторонних культурных связей в значительной степени способствует туризм. В допандемийный период китайские туристы активно посещали территорию республики, интересуясь ее природными и культурными достопримечательностями. Представляется поэтому вполне закономерной поддержка с китайской стороны идеи создания на территории Китая туристическо-оздоровительного комплекса «Башкирский аул». Комплекс предполагается построить в центральной части острова Хайнань. Он

станет местом, где будут представлены культура и искусство как Башкортостана, так и России в целом.

Таким образом, Республика Башкортостан активно участвует в выстраивании гуманитарных и культурных связей России с Китайской Народной Республикой. Эти отношения способствуют обеспечению международной стабильности, эффективному межгосударственному сотрудничеству, а самое главное – содействуют укреплению дружбы и взаимопонимания между народами России и Китая.

Список литературы

1. *Ханько М.В.* Российско-китайское гуманитарное и культурное сотрудничество в начале XXI в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «История России». – 2016. – № 4. – С. 98-103.
2. *Ли Юань Юань.* Имидж Китая в общественном сознании современной России // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2009. – № 2. – С. 220-233.
3. *Макеева С.Б.* Анализ международных коммуникаций в образовательной сфере между Иркутской областью и провинциями КНР: по результатам социологического исследования // Ойкумена. Регионоведческие исследования. – 2012. – № 3. – С. 109-115.

© Гатиятуллина А.Ф., 2021



УДК 81

DOI: 10.46987/0507092021_48

Н. С. Гостева

ВАРИАТИВНОСТЬ ОПРЕДЕЛЕНИЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОНЯТИЯ «ПРИРОДА» В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Научный руководитель:

Петрова Инна Михайловна

Кандидат филологических наук, доцент,
Московский городской педагогический университет

Аннотация. В настоящее время в языкознании активно развивается такое направление, как когнитивная лингвистика – область междисциплинарных исследований, которая включает в себя элементы когнитивной психологии, нейропсихологии и собственно лингвистики. Основное внимание в ней уделяется изучению психологических особенностей процессов познания. Сторонники данного подхода полагают, что существуют некие общие принципы структурирования информации, проявляющие себя в различных аспектах языка. Соответственно, главными задачами лингвистической науки должны быть выявление этих самых принципов и анализ обусловленных ими закономерностей функционирования языка. Предметом изучения когнитивной лингвистики выступают, в частности, вопросы вариативности высказываний в устной и письменной речи. Данная статья посвящена рассмотрению когнитивных механизмов, регулирующих порядок расположения элементов в атрибутивной структуре, на примере вариативности определений концептуального понятия «природа» в русском и английском языках.

Ключевые слова: атрибутивная группа, познание, язык, когнитивные процессы, когнитивная лингвистика, концепт, категоризация, корпус, поисковая система, русский язык, английский язык.

Исследование особенностей языковой категоризации всегда привлекало внимание ученых, поскольку данный процесс напрямую связан с различными сторонами жизни и деятельности человека, когда каждый объект, каждое явление получают свое наименование и свою атрибуцию [5]. Тем самым

лексика отражала результаты познания мира человеком, а вместе с этим – разнообразные социокультурные и национальные особенности. Конечный результат процесса языковой категоризации определяется в современной когнитивной лингвистике как *концепт*.

Согласно положениям когнитивной лингвистики, концепты – это языковые единицы, которые обеспечивают концептуализацию информации об окружающем мире. Считается, что наиболее значимые для человека и социума концепты получают отражение в грамматике того или иного языка. Соответственно, концепты можно рассматривать как наиболее важные составляющие семантического пространства языка, по которым можно судить о его структуре и особенностях [2]. Понятие *концептуализации* характеризует процесс познания как набор когнитивных и категориальных свойств любого предмета или явления, формирующийся в результате удержания и осознания человеком определенной информации.

Актуальность предложенного исследования обусловлена необходимостью изучения того, *как именно* процесс познания (когниция)¹ отражается в речевом поведении человека. В основе исследования лежит интерес к влиянию когнитивных механизмов на особенности категоризации определений в атрибутивных цепочках.

В настоящее время в лингвистике не существует абсолютно точных схем, которые отражали бы порядок следования определений в атрибутивных группах. Исследователями выведены определенные базовые закономерности [1], однако на практике вариативность атрибутивных структур может сильно различаться не только от языка к языку, но и в предложениях, составленными носителями одного и того же языка. Следует при этом отметить, что языковые явления одновременно выступают и как средство коммуникации, и как способ ознакомления с культурной действительностью [6]. При анализе порядка следования определений можно сделать вывод, что в этом порядке находит

¹ От лат. *cognitio* – узнавание, ознакомление, познание. – *Прим. Ред.*

свое отражение когнитивный опыт носителя языка. Частотность употребления атрибутивной группы, а также наиболее часто употребляемый порядок следования определений, который может существенно отличаться в разных языках, будут свидетельствовать о приоритетных классах определений для конкретной языковой группы. Данный фактор подтверждает тесную взаимосвязь языка и культуры. Более того, он указывает на важность изучения культуры носителей конкретного языка [4].

С целью получения данных о когнитивных основаниях выбора атрибутивных структур в цепочках определений нами была использована поисковая система «Google» в качестве релевантного инструмента для исследования языковых явлений в рамках корпусной лингвистики [3].

Для сравнительного анализа мы направили в поисковую систему «Google» запросы, которые содержали трехкомпонентную атрибутивную конструкцию (словосочетание), описывающую концепт *«природа»* на английском и русском языках с определенной эмоциональной оценкой. Отметим в этой связи, что эмоции служат одним из проявлений познавательных способностей человека. Они являются универсальными для носителей различных лингвокультур, но при этом структура эмотивной лексики характеризуется большим разнообразием, отражая национальную и культурную специфику.

С целью установления закономерностей употребления языковых средств словосочетания составлялись по следующему принципу:

- Фраза 1: прилагательное + эмоциональная оценка + существительное;
- Фраза 2: эмоциональная оценка + прилагательное + существительное.

Для получения данных по атрибутивным группам исключительно с заданным порядком следования компонентов при вводе словосочетаний в строку поиска использовался оператор *«кавычки»*. На заключительном этапе эксперимента определялось количество вхождений каждого запроса. Результаты проведенного исследования представлены в таблице 1.

Таблица 1

**Количество вхождений атрибутивных структур,
описывающих концепт «природа»**

Фраза 1	Число	Фраза 2	Число
Темный страшный лес	3 260	Страшный темный лес	3 120
Dark scary forest	84 900	Scary dark forest	160 000
Синее спокойное море	1 430	Спокойное синее море	8 370
Blue calm sea	262 000	Calm blue sea	208 000
Снежная ужасная буря	-	Ужасная снежная буря	1 290
Snow terrible storm	9	Terrible snow storm	266 000
Старое одинокое дерево	503	Одинокое старое дерево	3 300
Old lonely tree	216 000	Lonely old tree	356 000
Холодный свирепый ветер	312	Свирепый холодный ветер	577
Cold fierce wind	2 210	Fierce cold wind	43 300

Источник: поисковая система «Google» (дата обращения: 01.02.2021)

Как следует из данных таблицы, для представителей как русской, так и английской лингвокультур свойственно выделять не только фактические сведения о каком-либо предмете или явлении, но и проецировать на него свои эмоции. Мы видим, что и русскоязычная, и англоязычная аудитории

практически в равной степени делают акцент на эмоциональной окраске существительного. Эмоциональная оценка часто ставится в словосочетаниях на первое место – количество подобных конструкций однозначно превалирует.

Показательны примеры «*Темный страшный лес – Страшный темный лес*» и «*Dark scary forest – Scary dark forest*». В первом из них количество найденных словосочетаний на русском языке почти не отличается при изменении порядка следования определений. А вот в случае с английскими словосочетаниями ситуация прямо противоположная – количество запросов различается в два раза, что свидетельствует о большей важности эмоциональной реакции для англоязычной аудитории.

Приведем характерный пример реализации атрибутивной конструкции в английском языке: *Man in dark scary forest at night*.

Итак, в ходе исследования вариативности порядка следования определений нами был проведен сравнительный анализ употребления трехкомпонентных атрибутивных конструкций, описывающих концепт «*природа*» с различным порядком атрибутов на русском и английском языках. В обоих языках возможна вариативность порядка следования атрибутов в словосочетаниях, и в зависимости от этого варьируется частота употребления данной конструкции. Порядок следования определений зависит не только от когнитивного опыта носителя языка, но и от эмоциональной окраски описания концепта.

Список литературы

1. *Афанасьева О.В.* Имена прилагательные в системе кардинальных частей речи. Учеб. пособие. – СПб.: Центральный НИИ конструкционных материалов «Прометей», 1992.
2. *Никишина И.Ю.* Понятие «концепт» в когнитивной лингвистике. – М.: «МАКС-Пресс», 2002.
3. *Петрова И.М.* Потенциал поисковой системы Google при проведении исследований в рамках когнитивной корпусной лингвистики // Теоретическая и прикладная лингвистика. – 2019. – № 5 (3). – С. 127-142.
4. *Сороковых Г.В., Прибылова Н.Г.* Взаимодействие языка и культур как методическая проблема // Психология образования в поликультурном пространстве. – 2015. – Т. IV (№ 32). – С. 141-144.
5. *Сулейманова О.А.* Когнитивная интерпретация особенностей адъективной лексики в свете теории классов: homage à О.В. Афанасьева // Три «Л» в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика. Межкафедральный сборник научных статей. Московский городской педагогический университет / Научные ред. К.М. Баранова, О.Г. Чупрына; составитель и отв. ред. О.Я. Федоренко. – М.: «Диона», 2018. – С. 70-79.
6. *Тарева Е.Г.* Система культуросообразных подходов к обучению иностранному языку // Язык и культура. – 2017. – № 40. – С. 302-320.

© Гостева Н.С., 2021



УДК 7.067

DOI: 10.46987/0507092021_54

Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова

РЕДАКТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ДИСКУССИИ О ФОРМЕ ЗАПИСИ КИНОСЦЕНАРИЯ¹

Аннотация. Цель данной статьи – поиск редакторского компромисса в дискуссии по поводу сценарных форматов. Анализируются виды сценарной записи – «русская запись» (литературная, преобладавшая в советский период) и «американская запись» (практикуемая в современном кинопроизводстве). Сопоставляются преимущества и недостатки рассматриваемых сценарных форматов, определяются продуктивные составляющие современной записи сценария.

Ключевые слова: кинодраматургия, сценарий, форма сценарной записи, киноредактирование.

На протяжении 1930 – 1980-х годов в советской печати преобладала литературная форма публикации сценария – будущие или уже созданные фильмы излагались в виде прозаических текстов (рис. 1, 2). Постоянными стали сценарные публикации в журнале «Искусство кино» и альманахе «Киносценарии». Выходили и отдельные сборники сценариев, признанных классикой советской кинодраматургии [1; 2; 3]. Издание кинопрозы постепенно становилось традицией – к числу хрестоматийных примеров можно отнести сборники сценариев Геннадия Шпаликова, Александра Володина, Василия Шукшина [4; 5; 6]. По словам одного из самых значительных авторов – Анатолия Гребнева, «...кинодраматургия, получив простор, развивалась; появились кинематографические писатели со своим

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в рамках научного проекта «Редактирование и редактор в советском кинематографе», № 20-012-00587А.

почерком, сложился признанный в мире «русский сценарий» – сочинение, пригодное не только для постановки, но и для чтения, как род изящной словесности, наравне с прозой...» [7, с. 6].

Господство «литературной» формы не исключало сценарных публикаций в традиции пьес (пример – «Сцены из супружеской жизни» Ингмара Бергмана) [8]. В отношении зарубежных лент нередкой была и так называемая «литературная запись по фильму» (как в случае с фильмом «В субботу вечером, в воскресенье утром» Алана Силлитоу). По сути, речь шла не об изначальном сценарии, а о подробном (покадровом) изложении визуального ряда и диалогов [9; 10].

Альтернатива традиции литературной записи сценария возникла в 1990-е годы. Социальный слом в России неизбежно отразился и на смене «форматов» художественной культуры. Кинематограф, как и литература, оказался наименее консервативным на фоне других искусств [25]. С началом «продюсерского» экрана утвердилась и новая, «американская» форма сценарной записи (на кинематографическом сленге – «американка»). Ее основными признаками стали предельная конкретность, скупое отражение событий, «сухость» диалогов и короткая пояснительная ремарка (рис. 3, 4). В сравнении с литературным сценарием американская форма записи больше напоминает изложение пьесы. Подобный подход осваивался еще в первой трети XX века (рис. 5). В частности, сценарий фильма «Повесть о Луи Пастере» (1935 год) содержит ремарки, характерные для «американской» формы изложения, такие как указание плана («общий», «крупный») и ракурса съемки («общий план с галереи»).

Когда подобный сценарий читает «простой» зритель, незнакомый с правилами американской сценарной записи, у него неизбежно возникает дискомфорт восприятия (рис. 3, 4). Кроме того, для так называемой «американки» часто характерны приемы, снижающие сюжетную интригу в глазах читателя.

С улицы раздается пение «Варшавянки». Бочаров собирается.
— Мне пора...
— Совсем забыл, — говорит Полежаев, — а зачет-то по физиологии?
— Знаете, уже после отпора немцам, — смеется Бочаров. — Здесь или в аудитории № 4?
Гремит на улице «Варшавянка». Бочаров прощается, выходит. В прихожей прощается с Мусей, целуется. Она его крестит на дорогу. Бочаров уходит, в дверях сталкиваясь с врачом.
* * *
Полежаев стоит у английских часов, заводит их. Из столовой раздается голос Муси.
— Дима, доктор!
При этих словах он выпрямляется, идет к лестнице шкафа, из последних сил лезет вверх. Ворчит про себя, злобно: — Попробуй, найди меня здесь...

Рисунок 1. Фрагмент сценария Л. Рахманова, А. Зархи, И. Хейфица «Депутат Балтики» (экранизация 1936 года).
Источник: [27, с. 334]

Некрасов опять ничего не сказал. Тогда третий кавалерист, будто не нарочно, сунул ему в ноги конец пика. Некрасов споткнулся, но устоял. По-прежнему молча он протянул длинную руку и сорвал с кавалериста фуражку.
Затем нагнулся к станине пушки, приподнял ее плечом и сунул фуражку под колесо.
— Ах, зараза! — закричал кавалерист и вскочил драться. Но тут с крыльца строго позвали:
— Некрасов! К начдиву. По-быстрому!
Некрасов без торопливости двинулся к дверям.
Кавалерист погрозил его спине кулаком и пошел выручать свою фуражку. Но, как он ни тужился, приподнять пушку не смог. На подмогу пришел второй кавалерист, но пушка все равно не поддавалась. Только втроем они исхитрились стронуть ее и достать фуражку.

Рисунок 2. Фрагмент сценария Ю. Дунского и В. Фрида «Служили два товарища» (экранизация 1968 года).
Источник: [28, с. 80]

Например, читатель с самого начала знает имена или прозвища всех персонажей, поскольку в диалоге они должны обязательно указываться (в то время как в фильме их «представляет» зрителю по ходу сюжета закадровый голос, титр, кто-то из действующих героев и т. п.).

Но, наряду с американской формой изложения, продолжает существовать и «русский» литературный киносценарий (который справедливо

было бы называть «советским», поскольку самые яркие его образцы создавались в 1930 – 1980-е годы).

Различие между «американским» и «русским» сценариями точно охарактеризовал современный кинодраматург А. Молчанов: «...Русская запись предназначена для того, чтобы сценарий было удобно читать. Американская – для того, чтобы по сценарию было удобно снимать кино...» [11, с. 151].

Рассмотрение традиций сценарной записи имеет смысл начать с периода становления звукового кино, то есть с конца 1920-х – начала 1930-х годов [26]. В отечественном киноведении разгораются споры по поводу так называемого «эмоционального сценария», основоположником которого, – и одновременно наиболее ярким представителем, – был Александр Георгиевич Ржешевский [12]. Его сценарии, – такие как «Очень хорошо живётся» («Простой случай»), «Двадцать шесть бакинских комиссаров», «Бежин луг», – являются показательными примерами кинодраматургии, в которой принципиальное значение имеет «эмоциональная» ремарка.

Этот прием во многом восходит не только и не столько к театральной традиции, сколько является достоянием литературного авангарда 1920-х годов (рис. 6). Современники расходились в оценках сценарной манеры Ржешевского: «...от восторженного признания до обвинений в шаманстве, до издевательского высмеивания и объявления его работ пародией на драматургию...» [13, с. 377]. Вероятно, не каждый читатель и в наши дни готов к подобному «рассказу фильма».

Очевидно одно: Ржешевский в самом начале звуковой эры кино установил определенную «планку», которая серьёзно повлияла на форму отечественного сценарного изложения. Как бы ни была разнообразна палитра сценарных стилей, в чем-то Ржешевский так и остался единственным в своем роде кинодраматургом с собственной – пусть и не принятой многими – творческой манерой.

ЭКСТ. ТРОТУАР -- ПРОДОЛЖЕНИЕ

Толпа зевак собралась вокруг. Чаки обращается к ним.

ЧАКИ
Спасибо всем, что пришли.

УИЛЛ
Вы все приглашаетесь в гости к Моргану
за дополнительными рыбными сэндвичами.

Полиция заламывает Уилла на капот машины.

УИЛЛ (к полицейским)
Эй, я знаю что это не французские булочки,
но зато на халяву.

*Рисунок 3. Фрагмент киносценария Б. Аффлека и М. Дэймона
«Умница Уилл Хантинг» (экранизация 1997 года).
Источник: свободные ресурсы сети Интернет*

6 ИНТ. В ЕДУЩЕЙ КАРЕТЕ БАРОНА СТАРОЕ. ДЕКОРАЦИЯ НА ПЛАТФОРМЕ
-- ДЕНЬ 1

1:00 -- 7/8 СТР

ЯКОВЛЕВ, БАРОН СТАРОЕ, МАССОВКА: 40

ЧАСТЬ РЕПЛИК НА ФРАНЦУЗКОМ ЯЗЫКЕ

Барон Старое вытаскивает бумажник. Вынимает деньги.
Протягивает деньги Яковлеву.

БАРОН СТАРОЕ (НА ФРАНЦУЗКОМ)
Фортуна ваша, господин Яковлев, -
магическая.

**Votre chance, monsieur Iakovlev,
est magique.**

Яковлев кладет деньги в карман.

*Рисунок 4. Фрагмент киносценария А. Мизгирёва
«Дуэлянт» (экранизация 2016 года).
Источник: свободные ресурсы сети Интернет*

С острой непримиримостью «эмоциональный сценарий» был оценен практиками прямо противоположного направления, отстаивавшими принципы так называемого «железного» сценария. Эти кинематографисты придерживались чёткого, строго регламентированного изложения (с указанием планов, ракурсов, панорам и т. д.). Для сторонников «железного»

сценария естественным было негодование при чтении, например, такой «ржешевской» ремарки: «...как зверь, процедив сквозь зубы «ух...» и прошептав что-то беззвучно дальше, ставший страшным старик вылез медведем из кадра, а потом тут же вернулся обратно и, уже хороший, ласковый...» [12, с. 217]. При этом Александр Ржешевский – не единственный «поэт» советской кинодраматургии. Возьмём другой пример из сценария: «...До чего же весело было когда-то в нашем огороде! Выйдешь из сени, посмотришь вокруг – зелень буйная! А сад как зацветёт весной!..» [14, с. 244]. В этом фрагменте киноповести Александра Довженко «Зачарованная Десна» сразу угадывается «почерк» украинского гения.

Традицию эмоционального, поэтического сценария в послевоенное время продолжили Геннадий Шпаликов и ряд других выдающихся представителей многонационального советского кинематографа. Во второй половине XX века пришли представители нового поколения советских сценаристов-писателей. Во времена хрущёвской «оттепели» это были Юлий Дунский, Валерий Фрид, Анатолий Гребнев, Наталия Рязанцева, Александр Володин, Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов; в конце 1960-х и в 1970-е годы – Семён Лунгин, Георгий Полонский, Юрий Клепиков, Павел Финн.

Связь киносценария с литературой подчеркивают многие опытные авторы. Так, кинодраматург Вадим Юнаковский утверждает, что «...хороший сценарий – всегда хорошее литературное произведение, своеобразие которого заключается в том, что оно органически соединяет элементы драмы и прозы. Ему, как и любому иному произведению литературы, чужда сухость изложения содержания, какими бы стилевыми признаками ни характеризовалось творчество автора...» [15, с. 233]. По мнению Ю. Дунского, сценарий является «...не просто полуфабрикатом для будущего фильма, а видом настоящей, полноправной, полнокровной, страстной литературы...» [16]. Эти высказывания подтверждаются такими важными явлениями кинодраматургии, как сцены, не вошедшие в фильм.

Пастер (нервно). Кому они аплодируют?
Ру останавливается и открывает дверь, ведущую на трибуну.
Ру. Доктору Листеру.
Пастер (останавливается, как вкопанный). Листер? Листер против меня?
Смотрит в открытую дверь.
Общ. пл. Эстрада сквозь открытую дверь с точки зрения Пастера. На трибуне ряд знаменитостей — одни сидят, другие стоят, Листер в центре, он кланяется, благодаря за аплодисменты.
Кр. пл. Ру и Пастер. Ру берет под руки Пастера и почти насильно вытаскивает его на трибуну.
Общ. пл. с галереи. Пастер показывается на трибуне.
Немедленно раздается гром аплодисментов, наполняющий весь зал. Все встают. Все взгляды устремлены на Пастера.
Кр. пл. Пастер чрезвычайно удивлен, озадачен, он не понимает, что происходит.

Рисунок 5. Фрагмент сценария Ш. Гибнея и П. Коллинза «Повесть о Луи Пастере» (экранизация 1935 года).
Источник: [29, с. 129]

А ВОТ И МЕСТО, ГДЕ НАХОДИЛСЯ ДОМ ТУРГЕНЕВЫХ, ГДЕ ЖИЛ ВЕЛИКИЙ ПИСАТЕЛЬ.

Место, заросшее бурьяном. Какие-то каменные остатки, очевидно фундамента, заросшие травой. А на одном из камней сидит седой старик и, сворачивая сигарку, мрачно говорит зрителю:

— То, что писатель он был большой, это я слышать слыхал, но знать точно — не знаю: я неграмотный. А вот что барин он был большой — это я хорошо знаю.

И, совершенно преобразившись и, как зверь, проведив сквозь зубы «ух...» и прошептав что-то беззвучно дальше, ставший страшным старик вылез медведем из кадра, а потом тут же вернулся обратно и, уже хороший, ласковый, улыбаясь, тихо сказал:

— А дом-то мы его, извините, взяли и спалили. Да. В семнадцатом... Что было...

Рисунок 6. Фрагмент сценария А.Г. Ржешевского «Бежин луг» (экранизация 1935 – 1937 годов, сохранилась в виде фотофильма). Источник: [12, с. 217]

Действительно, в окончательную версию кинокартины включается, как правило, не весь драматургический состав эпизодов, равно как и не весь снятый киноматериал. Не достигая экрана, эти «лишние» фрагменты сценария актуальны именно как литературный киноматериал, далеко не всегда «бракованный». В то же время авторы по-настоящему сложившейся ленты

«отсекают» всё, что, по их мнению, тормозит развитие сюжета, утяжеляет действие, даже если «лишняя» сцена решена ярко и самобытно.

В качестве примеров приведем следующие эпизоды.

Для революционной драмы «Служили два товарища» (1968 год, режиссёр Евгений Карелов) сценаристы Ю. Дунский и В. Фрид придумывают эпизод, в котором подчёркивается, что главный герой – интеллигент-красноармеец Некрасов – обладает недюжинной физической силой. Фуражку наглого сослуживца, которую Некрасов в одиночку прячет под станину артиллерийского орудия, потом не без труда извлекают трое солдат (рис. 2). Почему эта колоритная – и при этом очень короткая – сцена не вошла в картину? Возможно, фактура Олега Янковского, идеально воплотившего образ Некрасова, не соответствовала внешности «силача». Могли быть и технические причины (необходимость помещать в кадр либо настоящее, либо бутафорское орудие времен Гражданской войны). Этот эпизод, не дошедший до экрана, сохраняется в сценарии, а значит – и в воображении читателя.

Другой пример – «производственная мелодрама» «Познавая белый свет» (1978 год, режиссёр Кира Муратова). Сценарий Григория Бакланова, изначально называвшийся «Шелестят на ветру березы...» [17; 18], содержит немало расхождений с экранным вариантом. Жёсткая режиссёрская воля убирает из фильма многие сценарные нюансы, уточнения характеров (но при этом исчезают и длинноты). Фильм получился коротким, «упругим», с привнесением некоторых визуальных, бездиалоговых решений, которые едва ли возможно описать словами. С другой стороны, именно те составляющие сценария, которые его роднят с литературной прозой, имеют свою ценность, свою поэтику (рис. 7). И сравнить сценарную основу с готовым фильмом – это настоящий труд со стороны читателя-зрителя. Труд увлекательный, творческий, сродни деятельности текстолога, источниковеда.

Профессионально эту работу выполняет киноредактор – специалист, свободно анализирующий тексты и сотрудничающий с кинодраматургами,

помогающий выявлять те элементы сценария, которые могут вызвать труднопреодолимые препятствия на этапе съемок. Задача редактора – в тактичной, коллегиальной форме предостеречь сценариста от подобных драматургических решений [19, с. 31]. Всё тот же редактор выступает первым читателем сценария, предлагаемого на студию. Поэтому именно редактор имеет дело с двумя упомянутыми сценарными форматами.

В наши дни многие из вышеперечисленных проблем кинодраматургии часто просто не поднимаются в качестве темы для обсуждения. Сценарий в «американском» изложении – это, как правило, «стенограмма» либо уже созданных лент, либо, – перефразируя Рене Клера, – лент, «которые осталось только снять».

Формат «американки» чётко соответствует построению фильма: «...Сегодня сценаристы сочиняют не литературу для кино, которую можно читать и перечитывать как самостоятельное художественное произведение, сегодня сочиняют диалоги с сюжетными ремарками... Из сценариев исчезла авторская интонация...» [20]. И это замечание, касающееся «исчезновения авторской интонации», снова порождает дискуссию: *нужно ли* отказываться от литературного сценария?

«Продюсерская» линия современной драматургии сводится к тому, что сценарий является конструкцией, сопряжением эпизодов, которые сценарист «строго и по делу» размещает в соответствии с утвердившимся «заокеанским» каноном.

Один из авторитетнейших американских сценаристов и преподавателей сценарного мастерства Сид Филд даже предостерегает начинающих авторов от всевозможных вольностей, сводящихся к попыткам «обойти формат». Он резонно утверждает, что задача сценариста – «...заставить читателя перелистывать страницы» [21, с. 270], увлечь его действием (в строго установленном «американском» формате изложения).

Шофер, держа тем временем Любину руку в своей руке, говорил:

— А меня зовут Михаил.

— Ну вот что, Михаил, — отбирая Любину руку, сказал Николай, — она тебе руку не насовсем давала. Взял, понимаешь, и держит... Был бы кубинский товарищ, так уж ради братской дружбы ладно...

И подал свою руку:

— Зикунов. Николай. Какие вопросы встретятся — обращаться через меня.

Вечер. Из освещенной столовой, из дверей ее, выводят под руки невесту, по сухому ведут к машине.

Отъезжают машины.

*Рисунок 7. Фрагмент киносценария Г. Бакланова «Познавая белый свет» (экранизация 1978 года).
Источник: [18, с. 138]*

В связи с подобным подходом вспоминаются слова А. Гребнева: «...помню, с каким презрением относились мои коллеги, и я вместе с ними, к американскому, или итальянскому, или еще какому-то, сейчас не вспомню, способу написания сценария: на левой половине листа – кто куда пошел, на правой – кто что сказал. Это выглядело верхом ремесленничества, у нас, в России, традиционно не почитаемого. Другое дело наши роскошные пассажи, ремарки в три абзаца. Считалось, и не без оснований, что это нужно не только читателю текста, но и самому режиссёру, актёрам – для атмосферы, для настроения. Сейчас многие у нас уже пишут «по-американски» – для продюсера... Такие сценарии, сами понимаете, не пишутся в стол, как позволяли себе это мы в эпоху развитого социализма...» [7, с. 6].

Так чем же является киносценарий – «родом изящной словесности», «полнокровной, страстной литературой» или «инструкцией по сборке»?

Редакторский вывод очевиден: засилье «американского» формата приводит к выхолащиванию сценарного слова и слога, к утрате уникальной традиции сценаристики, в которой объединялись два начала – литература и драматургия. При этом именно редактор способен помочь «дать ход»

талантливому сценарному замыслу, адаптировав его сначала к формату «американки», а затем, уже для массового читателя, – к требованиям литературной прозы. Вклад редактора особенно важен для начинающих сценаристов – учащихся киновузов, чтобы молодой автор не ограничивался статусом «просто рассказчика», а чувствовал себя полноправным наследником русской литературной традиции XIX – XX веков.

Современный конфликт «форматов» не отменяет возможности публиковать литературные сценарии. Но выход в свет подобных сборников в наши дни – это привилегия только признанных мастеров, способных игнорировать диктат продюсеров [22; 23; 24]. Читатель и зритель способны увидеть в литературных сценариях ту форму художественного изложения фильма, которая по-прежнему остается примером для кинодраматургов – как начинающих, так и давно освоивших профессию.

Список источников и литературы

1. Избранные сценарии советского кино. Том I. – М.: Госкиноиздат, 1949.
2. *Помещиков Е., Гусев В.* Кинокомедии. – М.: Госкиноиздат, 1945.
3. *Смирнова М.* Киносценарии / Предисловие Р. Юренева. – М.: Госкиноиздат, 1952.
4. *Шпаликов Г.Ф.* Избранное. Сценарии. Стихи и песни. Разрозненные заметки / Предисловие Е. Габриловича и П. Финна. – М.: «Искусство», 1979.
5. *Володин А.М.* Для театра и кино. – М.: «Искусство», 1967.
6. *Шукишин В.М.* Киноповести. – М.: «Искусство», 1990.
7. *Гребнев А.Б.* Записки последнего сценариста. – М.: «Алгоритм», 2000.
8. *Бергман И.* Сцены из супружеской жизни. Киноповесть / Перевод со шведского В. Мамоновой. – М.: «Прогресс», 1979.
9. *Силитоу А.* В субботу вечером, в воскресенье утром. Литературная запись М. Шатерниковой по фильму // Зарубежные киносценарии / Предисловие А. Караганова. Выпуск 5. – М.: «Искусство», 1973. – С. 19-74.
10. *Хейс Р., Хемптон О.* Раз картошка, два картошка... Киносценарий. Перевод с английского и запись по фильму М. Михелевич. – М.: «Искусство», 1966.
11. *Молчанов А.В.* Букварь сценариста. – М.: «Эксмо», 2015.
12. *Ржешевский А.Г.* Жизнь. Кино / Составитель И.Л. Долинский, вступит. статья И. Гращенковой, И. Долинского. – М.: «Искусство», 1982.
13. *Каплер А.Я.* Александр Ржешевский и его ниспровергатели // А.Г. Ржешевский. Жизнь. Кино / Составитель И.Л. Долинский, вступит. статья И. Гращенковой, И. Долинского. – М.: «Искусство», 1982. – С. 377-382.

14. Довженко А.П. Зачарованная Десна // Александр Довженко. Думы у карты Родины. Киноповести, рассказы, очерки, статьи. – Л.: Лениздат, 1983.
15. Юнаковский В.С. Сценарное мастерство. – И.: «Искусство», 1960.
16. Брагинский Э.В. Юлий Дунский // Искусство кино. – 1982. – № 10. – С. 144-152.
17. Бакланов Г.Я. Шелестят на ветру березы... // Искусство кино. – 1977. – № 5. – С. 167-191.
18. Бакланов Г.Я. Познавая белый свет // Григорий Бакланов. Был месяц май. Киносценарии. – М.: «Искусство», 1990. – С. 130-187.
19. Еременко Е.Д. Редактирование сценария и фильма. Учебное пособие. – СПб.: СПбГИКиТ, 2018.
20. Павлова И. Без соблазна. Исполнилось 80 лет Юрию Клепикову. Источник: Санкт-Петербургские ведомости. – 25.08.2015. – [Электронный ресурс]. – URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/bez_soblazna/ (дата обращения: 14.06.2021).
21. Филд С. Киносценарий: основы написания. Перевод с английского. – М.: «Эксмо», 2018.
22. Гребнев А.Б. Для кино и театра. – М.: «Русский импульс», 2006.
23. Мережко В.И. Полеты во сне и наяву. Киносценарии / Предисловие В. Мельникова. – СПб.: «Сеанс»; «Амфора», 2008.
24. Арабов Ю.Н. Солнце. Киносценарии / Вступит. статья А. Сокурова; послесловие-интервью Я. Таран. – СПб.: «Сеанс»; «Амфора», 2006.
25. Еременко Е.Д., Прошкова З.В. Фильмы для детей и юношества: опыт советской редактур // Культура и гуманитарные науки в современном мире. Выпуск 3: сборник научных статей / Под ред. О.В. Архиповой и А.И. Климина; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – СПб.: «Фора-принт», 2020. – 104 с. – С. 38-50.
26. Редактирование и редактор в отечественном кинематографе: сборник научных статей / Редактор-составитель Е.Д. Еременко. – СПб.: Ассоциация «НИЦ «Пересвет»; «Фора-принт», 2021.
27. Книга сценариев / Редактор С.С. Гинзбург. – М.: Госкиноиздат, 1938.
28. Дунский Ю.Т., Фрид В.С. Избранные сценарии. – М.: «Искусство», 1975.
29. Американские киносценарии. Сборник / Составитель Шнейдер, перевод с американского [английского] Аташевой. – М.: Госкиноиздат, 1940.

© Еременко Е.Д., Прошкова З.В., 2021



УДК 792.03

DOI: 10.46987/0507092021_66

М. С. Журков

ИСТОКИ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «СЦЕНА – ЗРИТЕЛЬ» ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Научный руководитель:

Найденко Михаил Константинович

Доктор культурологии, профессор,
Краснодарский государственный институт культуры

Аннотация. В центре внимания автора статьи – исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» в отечественном театре. Данная теоретическая конструкция находит своё обоснование в реляционной теории коммуникации, где, в частности, рассматривается модель преодоления взаимного непонимания и диалогической напряженности. Указанные теоретические построения позволяют перенести понятие коммуникативного пространства в область театроведения. Истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» обнаруживаются одновременно как в самобытных явлениях русской культуры, так и во внешнем влиянии на неё традиций Византии и Западной Европы.

Ключевые слова: история театра, коммуникация, институционализация, архаичный театр, устный театр, русский театр.

Актуальность изучения исторических истоков коммуникативного пространства «сцена – зритель» обусловлена разногласиями театроведов по вопросу возникновения отечественного театра. Теоретическое построение (конструкт) «коммуникативное пространство “сцена – зритель”» находит своё обоснование в реляционной теории коммуникации, которая описывает стремление людей к преодолению непонимания и к снижению диалогической напряженности через универсальную модель общения (метамодель) [1; 2]. Если принять коммуникативное пространство «сцена – зритель» в качестве одной из важнейших характеристик театра, – как пространство, особым

образом организованное за рамками сакральных обрядовых практик, – то данное построение позволяет до некоторой степени снять существующие расхождения по вопросу происхождения русского театра.

Опираясь на работы Эдмунда Лича, Марселя Мосса, Анри Бергсона, Юрия Лотмана, Жюль Делёза и других авторов, Г. В. Бакуменко отождествляет метамоделю кинокоммуникации с одной из форм социальной коммуникации в целом [3, с. 85 – 87, 97 – 102]. В этой связи представляется уместным перенесение реляционной метамоделю коммуникации также и на область театроведения.

Объектом нашего исследования является исторический процесс эволюции коммуникативных отношений, в рамках которого и сформировалось коммуникативное пространство «сцена – зритель».

Предмет исследования – исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» в отечественном театре.

Цель исследования – проследить, в доступной для нас исторической ретроспективе, какие элементы и способы организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» были импортированы русской культурой извне, а какие сложились в ней самостоятельно, в результате долгого исторического развития.

В современном театроведении преобладает институциональный подход. Появление театра связывается с институционализацией процессов его становления. При этом театр понимается как особая синтетическая форма искусства, в которой соединяются драматургия, музыка, танец, режиссура, актёрское мастерство и другие виды искусств.

А. В. Белов связывает появление театра в России с возведением в 1672 году по указу царя Алексея Михайловича так называемой «Комедийной хоромины» – специального здания для театральных постановок в подмосковном селе Преображенское. На его сцене немецким пастором Иоганном Готфридом Грегори был представлен первый в русской истории

спектакль – «Артаксерксово действо», созданный по мотивам библейской «Книги Есфири» [4, с. 24]. Такой же точки зрения придерживается и Н. Г. Ефремова, работы которой посвящены изучению наследия Симеона Полоцкого (1629 – 1680) – выходца из Речи Посполитой, бывшего, помимо прочего, поэтом и драматургом при дворе Алексея Михайловича [5; 6]. Однако выводы о том, что театр был полностью импортирован русской культурой из Европы в начале Нового времени, представляются нам неоднозначными и преждевременными.

По мнению отечественных и зарубежных исследователей, в древних культурах Греции, Индии и Китая театр зародился в результате постепенной секуляризации определенных религиозных обрядов. Этот архаичный театр поначалу не знал драматургии и существовал исключительно в устной форме, базируясь на мифологическом сюжетном каноне [7; 8].

Если же говорить об институционализации применительно к истории становления отечественного театра, то надо, с одной стороны, не забывать о Потешном дворе Ивана IV Грозного, который пополнялся приглашенными (выписанными) актёрами – это ведь тоже была своего рода институция. С другой же стороны, следует учитывать, что придворный театр, переживший – от времён Комедийной хоромины до создания в 1756 году при Елизавете Петровне Императорского театра («Русский для представления трагедий и комедий театр») – и взлёты, и падения, не являлся, строго говоря, постоянно действующим институтом вплоть до учреждения Екатериной II в 1766 году Дирекции Императорских театров. Ведь институциональность подразумевает устойчивость социокультурных процессов, которая обеспечивается за счёт механизмов воспроизводства. То есть сначала идут не царские указы и потехи, а социальные механизмы воспроизводства культурного явления, и лишь потом уже можно говорить об институционализации самого явления.

Известный режиссёр, теоретик и историк театра Николай Евреинов (1879 – 1953) высказывал мнение, что в России задолго до первых постановок

при дворе Алексея Михайловича развивались параллельно две традиции – «обрядовый театр крестьянской Руси» и «церковный театр Московской Руси», и уже на них наложился впоследствии «театральный соблазн Западной Европы» [9, с. 7 – 70]. Ряд учёных связывает зарождение театра на Руси с бродячими труппами скоморохов [10; 11; 12; 13; 14]. Как известно, их изображения запечатлены на фресках Софийского собора в Киеве, относящихся к первой половине XI века [15]. Опираясь на историческую этимологию слова «сказка» («то, что сопровождает показ»), В. А. Воронцов выдвинул предположение, что мифы, сказки и басни изначально бытовали в культуре славянских племен в форме устных рассказов-повествований, которые сопровождались соответствующими драматическими представлениями. Письменная же их фиксация началась примерно с XII века, что нашло отражение в образе легендарного певца и сказителя Бояна [16].

Обзор литературы и доступных источников позволяет нам утверждать, что особым образом организованное за рамками сакральных обрядовых практик коммуникативное пространство «сцена – зритель» начинает складываться в культуре восточных славян задолго до Крещения Руси Владимиром Великим в 988 году.

Сохранившаяся в интерьерах Софийского собора фреска «Скоморохи» как раз и изображает процесс подобной коммуникации. При этом она отражает, посредством иерархии образной сферы, стремление христианской культуры к ассимиляции древней языческой традиции. На данный факт обратили внимание ещё советские этнографы С. А. Высоцкий и И. Ф. Тоцкая [15]. Среди изображенных на фреске музыкальных инструментов особо выделяется орган, который можно рассматривать как один из символов величия и единства Вселенской церкви до её раскола в 1054 году. И получается, что именно он задает ритм пляске дударей и гусельников.

Христианизация привела к параллельному развитию церковной и мирской театрализованных практик. В лоне Церкви, в рамках святоотеческой

традиции, шло формирование сакральных смыслов. Во второй половине XIV века в русских православных храмах появился особый элемент внутреннего декора – высокий многоярусный иконостас, символизирующий многоликий горный мир. В результате церковные службы обрели на его фоне форму торжественного театрализованного представления по образу древнегреческой драмы. В этом, несомненно, видится византийское влияние. Однако многоярусный иконостас – явление именно русской культуры. Так, в рамках православного богослужения в русских землях сформировался уникальный по своей выразительности и красоте церковный обряд.

С другой же стороны, в пространстве мирских праздников и развлечений всё больше наблюдалась тенденция к секуляризации коммуникативного пространства «сцена – зритель». Традиция скоморохов рядиться по праздникам в яркие и «весёлые» одежды вылилась в своеобразный жанр профанной комедии, истоки которой восходят к древним земледельческим праздникам, связанным с культом плодородия. Её центральным персонажем стал Иван-дурак – как некий архетип, герой-трикстер.

На основе церковной и мирской традиций в русской культуре ко времени правления царя Алексея Михайловича сложились два уникальных явления – православная церковная литургия и представления скоморохов (профанная комедия). Оба явления характеризовались элементами театрализации и глубокой связью с обрядово-праздничной культурой. При этом профанная комедия развивалась исключительно в устной форме. Если мы отнесем устные постановки без драматургов к раннему театральному творчеству, – по аналогии с древнейшими драмами Греции, Индии и Китая, – то следует согласиться с Н. Н. Евреиновым в том, что до проникновения европейской театральной традиции на Русь уже существовали две сложно организованные формы архаичного театра [9, с. 7 – 12]. И если под сенью храмов, в рамках годового литургического цикла, ставилась сакральная драма, то под открытым небом древнерусских сёл и городов, по праздникам

трудового календаря как любителями, так и профессиональными актёрами разыгрывалась профанная комедия.

Таким образом, исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра уходят в глубокое историческое прошлое. И если сложную систему отношений в рамках этого коммуникативного пространства принять за исторически развивающийся социальный институт, то следует признать, что влияние европейского театра пришло в Россию на подготовленную почву. Это влияние гармонично влилось в институциональную систему русской культуры. В итоге, синтез двух театральных традиций – русской и европейской – дал мировой художественной культуре универсальный эталон классического режиссёрского театра.

Список литературы

1. *Baxter L.A.* Voicing Relationships: A Dialogic Perspective. Thousand Oaks, California: «SAGE Publications», 2011.
2. *Craig R.T.* Metacommunication // The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy / Eds. K.B. Jensen, R.T. Craig, J. Pooley, E.W. Rothenbuhler. London: John Wiley & Sons, 2016. P. 1-8.
3. *Бакуменко Г.В.* Символизация успеха в современном кинематографе. Диссертация кандидата культурологии. Краснодарский государственный институт культуры. Краснодар, 2019.
4. *Белов А.В.* Становление «русского» театра в Москве как часть процесса национальной и столичной самоидентичности: основные этапы // Славянские чтения. Сборник материалов Международной научной конференции Института славянской культуры Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (г. Москва, 10-12 декабря 2019 г.). М.: РГУ имени А.Н. Косыгина, 2019. С. 19-34.
5. *Ефремова Н.Г.* Драматургия Симеона Полоцкого: первая русская школьная комедия // Вопросы театра. 2016. № 3-4. С. 166-196.
6. *Ефремова Н.Г.* Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII вв.: предпосылки, истоки и первые опыты. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 2019.
7. *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр сицзюй. М.: «Наука», 1971.
8. *Indian Theatre: Traditions of Performance* / Ed. F.P. Richmond, D.L. Swann, P.B. Zarrilli. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press, 1990.
9. *Евреинов Н.Н.* История русского театра. М.: «Эксмо», 2011.
10. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М.: «Наука», 1981.
11. *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. СПб.: «Терра-Азбука», 1995.
12. *Белкин А.А.* Русские скоморохи. М.: «Наука», 1975.
13. *Петрухин В.Я.* Скоморохи // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. В 5 томах / Под общ. ред. Н.И. Толстого; Институт славяноведения и балканистики РАН. Т. V. М.: «Международные отношения», 2012. С. 18-20.
14. *Хайченко Е.Г.* Почтеннейшая публика, или Зритель как актер. М.: ГИТИС, 2016.
15. *Высоцкий С.А., Тоцкая И.Ф.* Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси. Сборник статей в честь профессора М.К. Каргера. Л.: ЛГУ, 1967. С. 50-57.
16. *Воронцов В.А.* Визуальный показ как исходная форма басни, волшебной сказки и мифа. Казань: Центр инновационных технологий, 2019.

© Журков М.С., 2021



УДК 821.111

DOI: 10.46987/0507092021_73

Т. А. Каишан

ГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В РОМАНЕ «ONLY REVOLUTIONS» М. Z. ДАНИЛЕВСКОГО

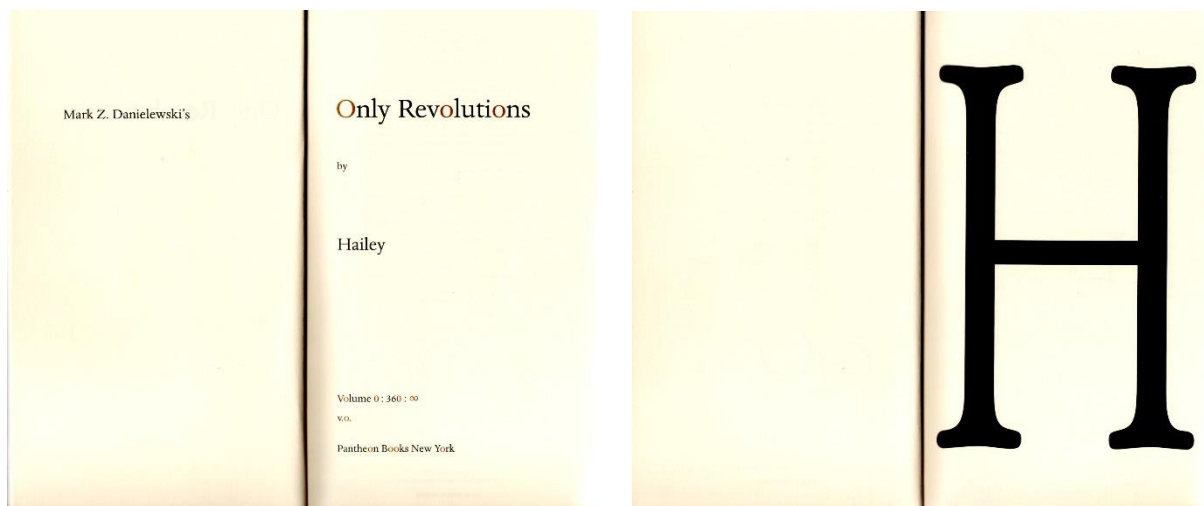
Аннотация. Статья посвящена роману «Only Revolutions» Марка Z. Данилевского. В частности, рассматриваются разнообразные графические приемы, связанные с визуальным оформлением шрифта и особенностями его расположения в цифровой версии книги. Проводится анализ использования графических элементов в произведении. Сопоставление указанных приемов позволяет лучше понять художественный замысел автора, а общий анализ принципов построения романа, выраженных в неразрывном единстве текста и его графического оформления, помогает раскрыть специфику поэтики постмодернистской литературы.

Ключевые слова: гипертекстовая литература, графические элементы, текст, авторский прием.

В XXI веке – веке информационных технологий – ведущую роль в культуре играет визуальное восприятие. Как отмечают специалисты, принцип визуализации основан на «усилении эффекта эстетического восприятия» [1, с. 4]. Эта тенденция не обошла стороной и литературу.

Возникло даже такое понятие, как гипертекстовая литература, характерными признаками которой являются разнородность и мультимедийность. Под последней понимается использование в тексте фотографий, аудио- и видеоматериалов, а также сочетание различных видов шрифта и вёрстки. При помощи данных средств, – а не только через один лишь текст, – автор стремится донести свой художественный замысел до читателя.

Американскому писателю Марку Z. Данилевскому (родился 5 марта 1966 года в Нью-Йорке) мировую славу принёс дебютный роман «Дом листьев» («House of Leaves», 2000).



*Рисунок 1.
Часть романа, повествование в
которой идёт от лица Хейли*

*Рисунок 2.
Инициал Хейли*

Объектом нашего исследования будет, однако, другое произведение писателя – роман «*Only Revolutions*» (2006), номинированный на Национальную книжную премию США (National Book Awards) [2]. Этот роман пока ещё не переведён на русский язык.

«*Only Revolutions*» представляет для нас интерес именно как яркий образец гипертекстового произведения. На его примере мы, в частности, рассмотрим использование графических элементов как дополнительных средств художественной выразительности в постмодернистской литературе.

Главными героями романа являются два подростка – юноша Сэм и девушка Хэйли, которые не взрослеют уже двести лет.¹ «*Only Revolutions*» сочетает в себе поэзию и поток сознания. Смысл такого сочетания становится понятным только после прочтения книги.

Но чтобы прочесть роман, читателю необходимо совершить определенные манипуляции. Дело в том, что повествование делится на две истории, которые в одинаковой степени могут читаться как сначала, так и с

¹ Как написано в романе, «*We're allways sixteen*» – «Нам всегда будет шестнадцать».
– *Прим. Ред.*

конца. Правда, книгу для этого нужно будет перевернуть, поскольку идущий с противоположной стороны текст расположен вверх ногами.

В одной части романа представлен мужской взгляд на события (Сэм), в другой – женский (Хэйли). Каждая из этих историй подписана. Например, история Сэма озаглавлена «*Only Revolutions by Sam*», и далее на всю страницу идёт буква S, с которой начинается его имя – Sam.

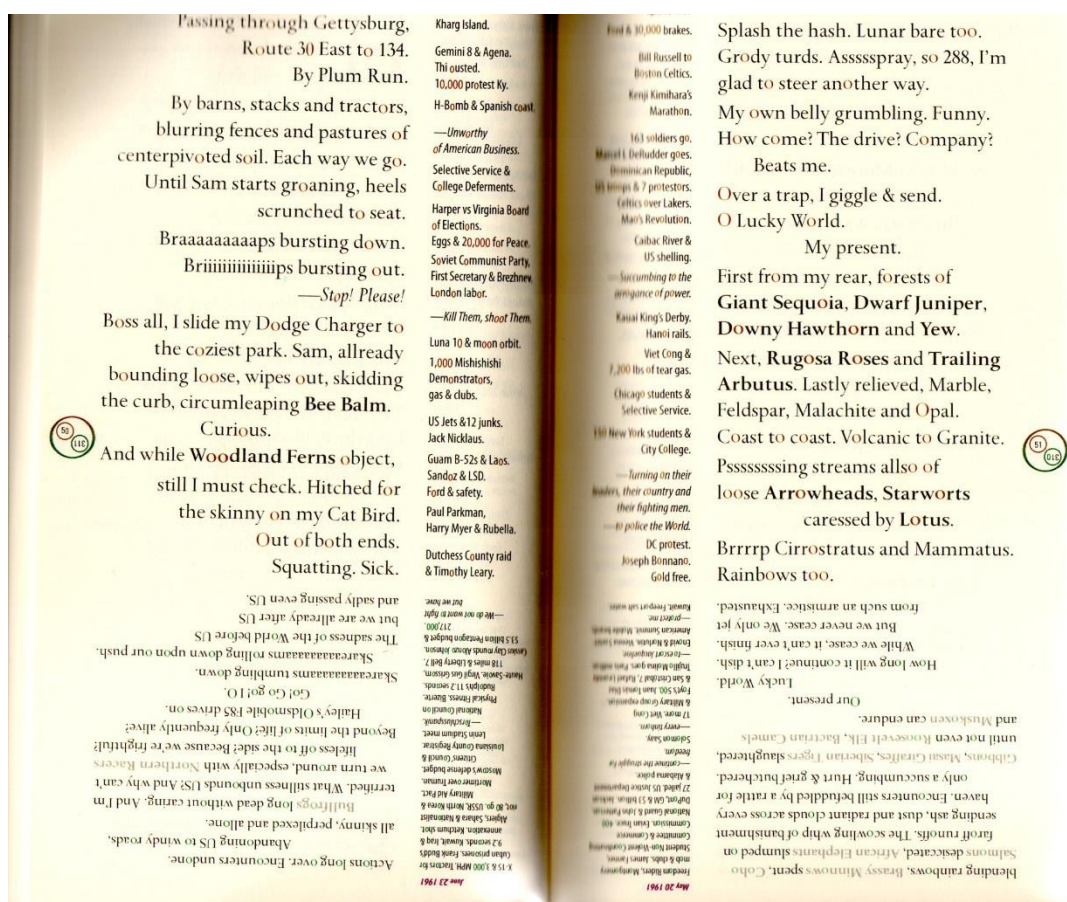


Рисунок 3. Пример оформления текста в романе

Соответственно, аналогичным образом оформлена и другая часть книги, относящаяся к Хэйли: в начале части идёт название «*Only Revolutions by Hailey*», а потом буква H – Hailey, также на всю страницу (рис. 1, 2). Так, графическое оформление помогает читателю понять, от лица какого из двух главных героев идёт повествование.

Приближаясь к концу истории, размер основного текста начинает уменьшаться, а перевернутый текст, который расположен на другой половине

страницы, наоборот, постепенно увеличивается. Такой типографский приём автор применил с тем, чтобы читатель не отвлекался на текст, идущий вниз. Помимо этого, на каждой странице в отдельном столбце помещено краткое описание событий, которые происходили в мире на протяжении двухсот лет. Время, когда линии главных героев расходятся – убийство Джона Кеннеди в 1963 году.

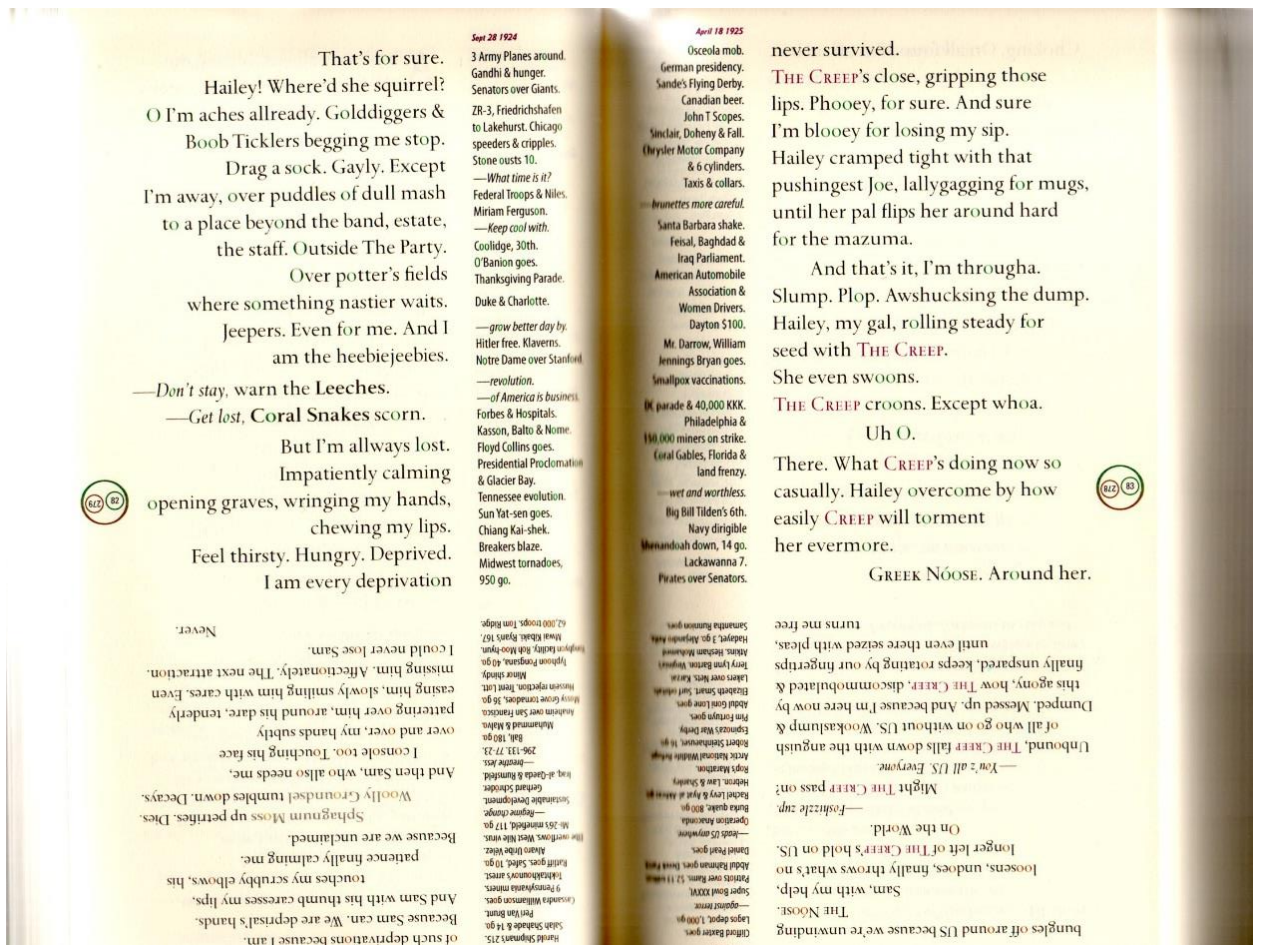


Рисунок 4. Использование шрифтов разного цвета

Ещё один графический приём заключается в использовании различных шрифтов. Курсивом автор выделяет прямую речь, жирным – названия растений и животных, а также отдельные слова и буквы (рис. 3).

Что касается цветов шрифта, то буква *o* и цифра *0* в истории Хэйли выделены золотым цветом, а в истории Сэма – зелёным. Фиолетовым цветом обозначены слово *Creep* и даты вверху каждой страницы. Даты возрастают по

мере приближения к развязке романа. Так, со стороны Хэйли отчёт времени идёт с 1963 года по 2063-й, а со стороны Сэма – с 1863 года по 1963-й (рис. 4).

Данный приём ещё более оживляет текст. Он подчёркивает, что у главных героев – Сэма и Хэйли – разные точки зрения, разные мысли, идеи и чувства, но сколь бы ни были они различны, в рамках романа они объединяются в единое целое.

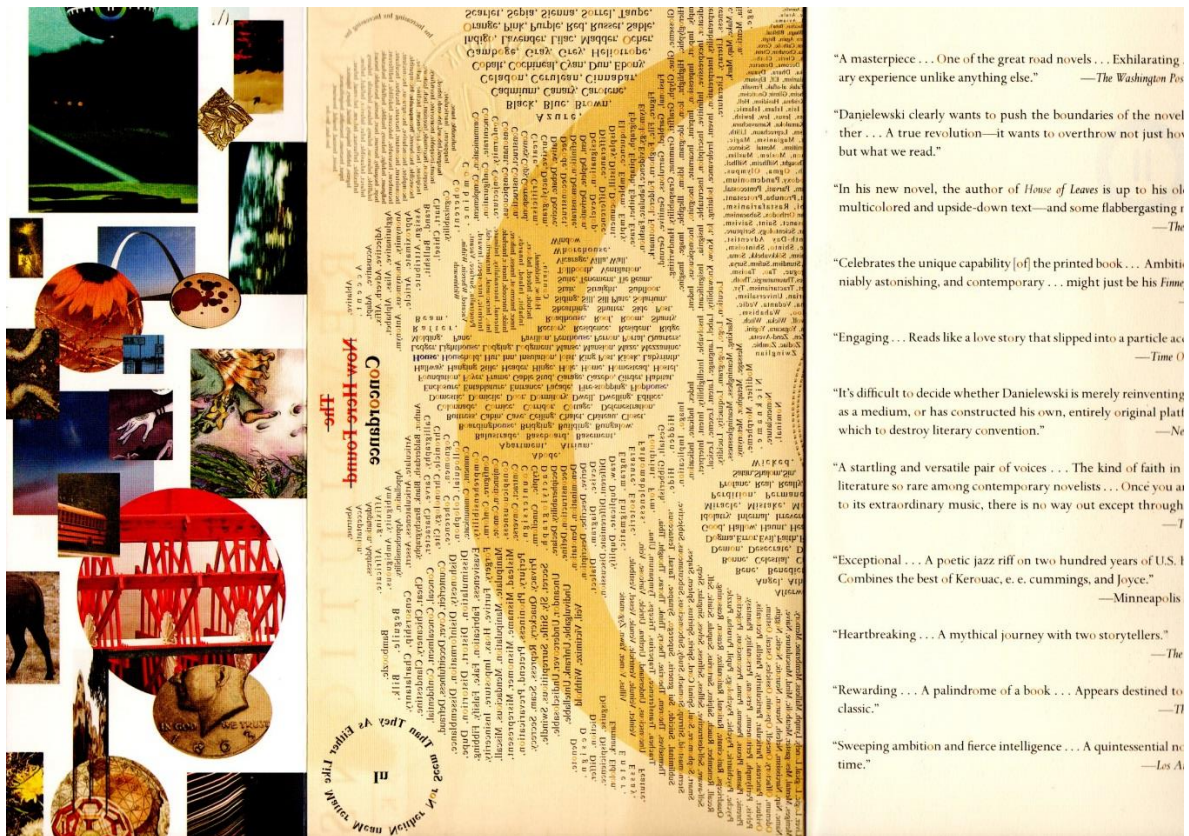


Рисунок 5. Оформление обложки

Интересной графической особенностью текста является нумерация страниц. Марк Z. Данилевский расположил номера страниц каждой истории в круге, объединив их в ещё один круг. Тем самым, когда читатель, при прочтении одной части романа, перелистывает страницы, у него создаётся впечатление, что эти круги словно бы движутся в одном направлении, но, когда он читает другую часть, они стремятся уже в иную сторону.

Данный приём можно объяснить тем, что главным героям – вечно шестнадцать, и так будет всегда. Стало быть, такое «круговое» движение страниц можно уподобить ходу часовых стрелок, вечно идущих по кругу.

Важно отметить и оформление обложки (рис. 5). На её внутренней стороне помещены фотографии и фрагменты текста, которые расположены кругами в цвет истории. Фотографии и текст, – в цвет уже другой истории, – присутствуют и на обратной стороне книги. Использование при оформлении обложки такого графического элемента, как фотография, придаёт содержанию произведения некое подобие реалистичности.

В романе присутствует и такой графический элемент, как римская цифра II – она помещена в круг перед началом каждой истории. Автор также расположил её на обложке – в названии книги – и внутри, на фотографиях. Можно предположить, что таким образом он указывает на то, что в романе два героя-рассказчика и, соответственно, две линии повествования – словно бы две линии жизни. Можно видеть в этом графическом объекте знак паузы. Наконец, и текст, оформленный в виде круга, и отдельные, напоминающие круг элементы, как, например, выделенные разными цветами буквы *o* и цифра *0*, – всё это можно рассматривать как символы бесконечности, ведь главные герои романа никогда не повзрослеют – им всегда будет шестнадцать.

Подводя итог анализу графических особенностей текста в романе Марка Z. Данилевского «Only Revolutions», можно сделать вывод, что графические элементы отражают организацию текста и его содержание. Применяя оригинальное графическое оформление, автор передает смысл нарратива, акцентирует внимание на определённых моментах и поворотах сюжета. Также, с помощью фотографий, он воздействует на читателя визуально, погружая его в мнимую реалистичность романа.

Список литературы

1. Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема. Автореферат диссертации доктора филол. наук. – Самара, 2006.
2. *Danielewski M.Z.* Only Revolutions. – New York: «Pantheon books», 2006.

© Кашкан Т.А., 2021



УДК 791.43/.45

DOI: 10.46987/0507092021_80

А. А. Ким

ВЛИЯНИЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В КАРТИНЕ А. А. ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»

Научный руководитель:

Бурая Мария Анатольевна

Кандидат филологических наук,
Дальневосточный федеральный университет

Аннотация. Статья посвящена отражению мотивов творчества Ф. М. Достоевского в фильме А. А. Тарковского «Сталкер». Эта кинокартина рассматривается автором как интертекстуальная работа, в которой аллюзии на романное творчество Ф. М. Достоевского носят вполне закономерный характер. С учётом философской проблематики произведений великого русского писателя фильмы А. А. Тарковского могут получить новое прочтение. Этим и обусловлена важность данного исследования.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, «Сталкер», Достоевский, философские мотивы, система образов, тема потери веры.

В жизни Андрея Арсеньевича Тарковского было несколько сценариев и замыслов, которые режиссёру не удалось реализовать. Как минимум, три из них были связаны с жизнью и творчеством Фёдора Михайловича Достоевского. Это картина «Житие великого грешника», которая была задумана как биография писателя, а также экранизации романов «Бесы» и «Идиот».

А. А. Тарковскому была особенно близка философия Достоевского. Героями его картин часто становились юродивые в прямом и переносном смысле этого слова, будь то юродивая в фильме «Андрей Рублёв»; Сталкер – герой одноимённой картины; Доменико из «Ностальгии», совершивший акт

самосожжения; Александр в «Жертвоприношении», которого в конце фильма принимают за сумасшедшего. Также в этот список можно включить Прохожего, который появляется в начале картины «Зеркало», и Бертон из «Соляриса».

Фильм «Сталкер» начал выходить на экраны в 1979 году. В этой картине, снятой, как известно, по мотивам повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине», прослеживается влияние идей Ф. М. Достоевского. В частности, в фильме можно увидеть отсылки к роману «Идиот». Так, главный герой картины – Сталкер – из преступника превращается в блаженного, юродивого, что сближает его с образом князя Льва Николаевича Мышкина.

Согласно словарю Владимира Даля, юродивый – это «безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает юродивых Божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвиденье» [1, с. 612]. Иногда в качестве синонима используется слово «блаженный», которое, соответственно, восходит к слову «блажь», то есть «дурь, шаль; своенравие; юродство; мечты» [5, с. 84]. И хотя со временем значение этих понятий менялось, обращение к мотиву юродства в русской культуре нередко сопутствовало поиску архетипического образа героя.

Главная цель Сталкера – осчастливить людей, сделать их жизнь лучше. Любовь к людям разительно отличает его от других героев картины. Даже жена Сталкера не хочет, чтобы он ходил в Зону – она боится его потерять. Ей тяжело принять самоотверженную жизнь своего мужа, психологическое состояние героини подорвано – неслучайно фильм практически начинается с её истерики, что задаёт тон всему дальнейшему повествованию.

Композиция картины циклична. В конце фильма мы наблюдаем «припадок» уже у самого главного героя. Аналогичным образом и роман «Идиот» заканчивается прогрессирующей болезнью князя Мышкина. Важно отметить, что в романе Достоевского возникает мотив Страстной или Великой

субботы как дня особого испытания для верующих. Сопоставляя картину Тарковского с романом «Идиот», «припадок» Сталкера также можно рассматривать как своего рода испытание. Человек разрывается между отчаянием и верой в то, что мир можно изменить к лучшему. Потому-то слова Сталкера о том, что «орган, которым веруют, атрофировался у людей за ненужностью» [4], могут относиться к нам в точно такой же степени, как и к героям фильма. Тема кризиса веры, – актуальная как в наше время, так и в эпоху Тарковского, – является одной из главных в творчестве Достоевского. Особенно показателен в этом плане роман «Идиот», где главный герой является аллюзией на Иисуса Христа.

В связи с этим возникает мотив «прыжка веры». Ни герои, ни зрители не знают, на самом ли деле в таинственной Комнате исполняются заветные желания. Точно также и историю Сталкера о дикобразе каждый трактует по-своему: для кого-то – это выдумка, миф, для кого-то – нет. Все герои картины испытываются верой, поскольку они лишь *слышали* о том, что в Комнате могут исполняться желания.

Как мы знаем, Писатель и Профессор в конечном счёте отказываются зайти в Комнату на самом её пороге. Вместе пройдя нелёгкий путь через Зону, герои лучше поняли самих себя. В итоге они испытывают не столько недоверие к загадочной Комнате, сколько страх увидеть своё «сокровенное», о котором они боятся даже подумать.

Мы полагаем, что Писатель и Профессор – это двойники Сталкера. У каждого из них есть, – или было, – искреннее желание нести людям добро, была убеждённость, что от их деятельности станет кому-то лучше на Земле. Лишь методы у них были разные. Сталкер водил людей к Комнате, чтобы исполнялись их сокровенные желания; Писатель когда-то писал добрые книги; Профессор занимался наукой, чтобы облегчить людям жизнь. Более того, он собирался даже уничтожить с помощью бомбы ту самую потаённую Комнату,

чтобы уберечь человечество от возможной смертельной опасности, ведь мало ли у кого какие могут быть желания.

Каждый из трёх героев картины переживает *свою* потерю веры [7]. Даже Сталкер отчаивается, говорит, что больше не сможет водить в зону людей, а на предложение жены пойти вместе с ней, отвечает отказом. Герой больше не верит в людей, оказывается неспособным на «прыжок веры». Подобное двойничество героев Тарковского напоминает систему полифонического построения в романах Достоевского, когда герои-двойники Родиона Раскольникова, Николая Ставрогина, Ивана Карамазова помогают лучше понять ключевую идею, развивают самосознание главного героя.

У Сталкера, несомненно, есть слабость, которая не скрывается, не ретушируется режиссёром, как у других героев, а, напротив, всячески подчёркивается. Например, слабость Писателя – это страх осознать свою бездарность. Он бежит от него, и лишь пройдя испытание смертью, ближе к концу фильма, он решается открыто говорить об этой больной для него теме. Сталкер – изначально отрицательный герой, ведь он – нарушитель закона, недавно вышедший из заключения. Вдобавок он ещё и слаб физически, что подчёркивается эпизодом, когда Сталкер, пытаясь защитить Зону, отбирает у Профессора бомбу, но тут же его начинает избивать разъярённый Писатель. Это напоминает нам сцену, когда князь Мышкин защищает Настасью Филипповну от офицера, или Варю от пощёчины Гани. Во всём творчестве Достоевского и, в частности, в его «Пятикнижии», начиная с «Преступления и наказания»,¹ видна значимость сопоставления мотивов силы и слабости – вспомним, кроме князя Мышкина, образы Сони Мармеладовой, Марии Лебядкиной, Алёши Карамазова.

Как мы уже говорили, Сталкер напоминает нам блаженного/юрродивого, поэтому наиболее логичным представляется сравнение его с князем

¹ К «Пятикнижию» Ф.М. Достоевского относятся также романы «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы», «Подросток». – *Прим. Ред.*

Мышкиным. Однако Сталкеру не передаётся главная черта «князя-Христа». Ведь все основные герои фильма – это так или иначе мученики, которые стремились сделать мир лучше, но потерпели на этом пути жестокое поражение. Писатель потерял себя – «жрущая» толпа переделала его по своему подобию. Профессор утратил границы между добром и злом – наука, убив в нём лучшие черты, позволила раскрыться в его душе разрушающему началу, результатом чего стало создание им смертоносной бомбы.

Однако терновый венок Тарковский надевает на Писателя, причём очень значим сам контекст этого. Учитывая присутствие в картине мотива Апокалипсиса, по-особенному звучат следующие слова Писателя, уже увенчанного венком: «Между прочим, я прекрасно вижу, что все эти чтения стихов и хождения кругами есть не что иное, как своеобразная форма принесения извинений. Я вас понимаю. Тяжелое детство, среда... Но вы не обольщайтесь. Я вас не прощу!» [4]. Новый виток в техническом прогрессе не принёс человеку счастья, но, напротив, лишил его духовных и нравственных основ, и вот человечество уже не может рассчитывать ни на какое оправдание. Этот печальный мотив становится, к сожалению, пророческим – через семь лет после выхода фильма, в апреле 1986 года произойдет авария на Чернобыльской атомной станции, в четвёртом энергоблоке, и внимательный зритель сразу вспомнит, что именно в четвёртом бункере была спрятана бомба, которую забрал Профессор.

Ни Писатель, ни Профессор не достигают, однако, того уровня просветления, которое даётся Сталкеру. Внешне его семья бедна и беспомощна, но именно она принимает бездомную собаку, увязавшуюся за путниками на Зоне – так слабые помогают слабым. Теперь, когда уже Сталкер без сил лежит на полу, жена заботится о нём, не давая его вере полностью сокрушиться. И потому неслучайно картина заканчивается на эпизоде, когда дочь Сталкера, физически немощная от рождения, проявляет невероятную силу, данную ей Зоной. Эта смысловая связь прослеживается и в цветовом

решении фильма. Контрастируя с унылой монотонностью индустриального города, сцены с Зоной и с девочкой, напротив, обретают цвет.

В представленной статье сделан лишь беглый обзор основных мотивов творчества Достоевского, нашедших отражение в картине «Сталкер». Дальнейший систематический анализ художественного кинотекста фильмов Андрея Тарковского позволит более глубоко и последовательно изучить влияние поэтики Достоевского на творчество великого режиссёра.

Список литературы

1. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. Том IV. М.: Общество любителей российской словесности, учреждённое при Императорском Московском университете, 1866.

2. *Достоевский Ф.М.* Идиот. Роман в четырёх частях // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 12 томах. Тома VI – VII. М.: «Правда», 1982.

3. *Смагин В.П.* Феномен христианской этики в кинокартине Андрея Тарковского «Сталкер» // Труды Нижегородской духовной семинарии. 2020. № 18. С. 457-471.

4. Сталкер. Литературная запись кинофильма [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.predanie.ru/book/79568-stalker-literaturnaya-zapis-kinofilma/> (дата обращения: 24.06.21).

5. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. Том I. 2-е издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора. СПб.: издание М.О. Вольфа, 1881.

6. *Туровская М.И.* Семь с половиной, или фильмы Андрея Тарковского. М.: «Искусство», 1991.

7. *Евлампиев И.И.* В мире умершего Бога («Сталкер») // Антропологическое измерение современного кинематографа. Монография / Под общ. ред. И.И. Евлампијева, А.И. Климина. – СПб.: СПбГИКиТ, 2015. С. 101-122.

© Ким А.А., 2021



УДК 740

DOI: 10.46987/0507092021_86

Ч. А. Магдиева

ВЗАИМОСВЯЗЬ ФИЛОЛОГИИ И ФИЛОСОФИИ

Научный руководитель:

Абдрахманова Флорида Ривхатовна

Старший преподаватель кафедры права и обществознания, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы

Аннотация. В статье характеризуется взаимосвязь двух наук, находящихся одновременно в конфликте и взаимодействии друг с другом – филологии и философии. Освещается их проблематика в свете происходивших в конце XX века в России интеллектуальных дискуссий о взаимоотношениях филологии и философии. В частности, раскрывается предложенное А. М. Пятигорским понятие «филологической философии».

Ключевые слова: филология, философия, взаимодействие, конфликт, сходства, различия, кризис, проблематика, взаимосвязь.

Обобщенное описание «филологической философии». В ходе бурных дискуссий о взаимосвязи филологии и философии, имевших место в российских интеллектуальных кругах в последнем десятилетии XX века, философ и востоковед Александр Пятигорский (1929 – 2009) высказал мысль о том, что «если философия первой половины 20 века была лингвистической, то всю философию второй половины века (собственно современную философию)» следует называть «филологической» [1]. И действительно, на смену аналитической философии Людвиг Витгенштейна с её представлением о языке как об ограниченной системе определённых правил и смыслов, пришла философия постмодернизма, где язык признаётся, напротив, чем-то бесконечным и неисчислимым (Жак Лакан, Жак Деррида) [4]. В основе

предложенного А. М. Пятигорским понятия «филологической философии» находится текст, который получает философское осмысление.

Столкновение философии и филологии. При взаимодействии двух наук неизбежно встаёт вопрос об их приоритете в плане как исторического старшинства, так и онтологической значимости. На первый взгляд, здесь кажется всё очевидным, поскольку филология, как и многие другие науки, когда-то возникла из философии. Но ведь язык не просто фиксирует факты, точно так же, как и факты сами по себе не могут быть признаны в качестве истины. Филологическая философия стремится снять это противоречие, этот конфликт между филологией и философией. Её задача состоит в раскрытии тайны языкового творчества, в понимании той сути, того смысла, который сокрыт в тексте.

Скептическое отношение философов к филологии. Отношение философов к филологии во многом скептично. Философы убеждены, что филология сама по себе не является актуальной, поскольку она превращает любой текст в мёртвую вещь, а переживаемое читателем событие – в сухой «исторический документ». В сравнении с масштабными и захватывающими философскими идеями теоретические построения филологов кажутся весьма «скудными» и ограниченными. Вдобавок к этому, философы упрекают филологов в «непонимании» современных практик чтения и письма, а также в том, что они «не умеют» по-настоящему наслаждаться чтением.

Проблематика философии и филологии: общее и различное. Если предметом философии как науки выступает мышление, то предметом филологии, соответственно, является язык. При этом, подобно тому как философия, раскрывая законы познания, способствует ясности мысли, так и филология, исследуя законы функционирования языка, призвана обеспечивать его стройность и чистоту. Незнание элементарных языковых норм, чрезмерное упрощение и вульгаризация языка становятся, к сожалению, опасной тенденцией в наше время. Известно, например, что 70% людей понимают

значение лишь 30% используемых ими слов. Отсюда – причина непонимания людьми друг друга. Основная работа филологов и лингвистов должна быть направлена на передачу как можно большему количеству людей фундаментальных знаний о своем родном языке. В современных социальных и культурных условиях, в связи с многозначностью смыслов и трактовок, «неадекватность» языка, выражающаяся в его засорении и примитивизации, в языковом манипулировании, просто недопустима. Поэтому лингвистам и филологам необходимо приложить максимальные усилия для решения такой важнейшей задачи, как формирование, а если угодно, и воспитание языковой культуры.

Конечно, общество в определённых обстоятельствах может отображать мир без языка. И на сегодняшний день многое познаётся людьми при помощи чувств. Более того, чувства выступают основой для построения образов в человеческом сознании. Однако чувства сами по себе ограничены – это и порождает потребность в языке. Язык помогает людям расширить возможности познания мира, выражая, в том числе, и его чувственное восприятие. Но в первую очередь язык отражает всё-таки умственные процессы, которые, собственно, и формируют нашу речь.

Характер языка напрямую зависит от уровня интеллекта и от духовно-нравственных качеств человека. И здесь мы подходим к ключевому вопросу о неразрывной взаимосвязи *культуры языка* и *культуры мысли*. Язык определяется мышлением. Кризис языка, его упадок неизбежно свидетельствуют об упадке, деградации интеллекта.

Связь филологии и философии. Существует на самом деле множество точек соприкосновения филологии и философии, где они могут продуктивно взаимодействовать – это вопросы происхождения языка, перевода, формирования философской терминологии, это, наконец, вопросы понимания самих философских текстов. Что касается трактовок и переводов философских произведений, то здесь роль филологии особенно велика, ведь перевод – это

не только смена языка, это ещё и в определённой степени смена культуры. В отличие от философа, филолог учитывает сложность подбора слов в культурно-историческом контексте. Дело, однако, не только в переводах как таковых. Поскольку история философии является ключом к пониманию философских идей, а объективное постижение истории, в свою очередь, во многом зависит от успехов филологической науки, то в фундаментальном смысле в изучении философии невозможно обойтись без филологов [4].

Так что же в итоге является общим, а что – различным для философов и филологов? Общим является текст, а различным – подходы к его изучению и к работе с ним. Филологи признают важным в тексте абсолютно всё, в то время как философы подвергают сомнению всё, что выражено словом. Для филологов достаточно упорядоченности знаков, слов и выраженных ими значений – и текст уже приобретает для них смысл. Для философа же текст приобретает смысл только в том случае, если присутствует осознанность, то есть *овладение* текстом, его смыслом, со стороны субъекта.

Заключение. По мнению философа и культуролога Михаила Ямпольского, сторонники филологической философии полагали, что «новая философия, вооруженная постструктуралистскими идеями деконструкции, сможет вывести филологию из кризиса, снабдит ее новыми идеями и средствами работы» [2]. На это А. Пятигорский словно бы в шутку заметил: «Филологу не нужны новые тексты (он всегда скажет что-то новое о старом), а философу вообще не нужны тексты (он сам их сочинит)» [3].

Так, филологическая философия постаралась, хотя бы на короткий отрезок времени и в рамках сугубой теории, объединить две абсолютно разные науки, в равной степени имеющие огромное значение для развития общества и культуры.

Список литературы

1. *Пятигорский А.М.* Краткие заметки о философском в его отношении к филологическому // *Philologica*. 1995. Том II. № 3-4. С. 127-130.
2. *Ямпольский М.* Философия по краям. Интервью А. Иванова с В. Подорогой и М. Ямпольским // *Ad Marginem-93*. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М.: «Ad Marginem», 1994. С. 9-20.
3. *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Том II. № 3-4. С. 135-152.
4. *Автономова Н.С.* Философия и филология (о российских дискуссиях 90-х годов). [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1514 (дата обращения: 20.07.2021).

© Магдиева Ч.А., Абдрахманова Ф.Р., 2021



УДК 008

И. Ю. Макаrchук

I. Yu. Makarchuk

**О РОЛИ КУЛЬТУРЫ
В ДУХОВНОМ ВОЗРОЖДЕНИИ РОССИИ
(на материале историко-публицистического эссе
А. И. Солженицына «Россия в обвале»)**

**ON THE ROLE OF CULTURE
IN THE SPIRITUAL REVIVAL OF RUSSIA
(based on the material of the historical and publicist essay of
A. I. Solzhenitsyn «Russia in the Collapse»)**

Аннотация. В публицистической работе «Россия в обвале» (1998) А. И. Солженицын рассматривает краеугольные проблемы, которые характеризовали глубокий социально-политический и культурный кризис, охвативший нашу страну на рубеже XX – XXI веков. В настоящей статье исследуются воззрения писателя на роль и значение культуры в духовном возрождении России. Проведённый анализ показал обоснованность историко-философского подхода А. И. Солженицына к определению возможных перспектив дальнейшего развития страны. Попытки каким-либо образом нарушить культурное своеобразие России могут привести к катастрофическим последствиям для нашей государственности и культуры.

Abstract. In his journalistic work «Russia in a Collapse» (1998), A. I. Solzhenitsyn examines the key problems that characterized the deep socio-political and cultural crisis that gripped our country at the turn of the XX – XXI centuries. This article examines the writer's views on the role and significance of culture in the spiritual revival of Russia. The analysis showed the validity of the historical and philosophical approach of A. I. Solzhenitsyn to determining the possible prospects for the country's further development. Attempts to shake the cultural identity of Russia can lead to disastrous consequences for our statehood and culture.

Ключевые слова: культурфилософия А. И. Солженицына, культура, народ, государство, духовно-нравственное развитие.

Keywords: A. I. Solzhenitsyn's cultural philosophy, culture, people, state, spiritual and moral development.

Историко-публицистическое эссе «Россия в обвале» было написано Александром Исаевичем Солженицыным в 1998 году. Оно стоит в одном ряду с другими публицистическими работами писателя, посвященными вопросам развития страны в переломный период истории. Таковы очерки «Как нам обустроить Россию?» (1990) и «Русский вопрос к концу XX века» (1994).

А. И. Солженицын отмечает, что в системе мировых культур Россия представляет собой явление глубокое, уникальное и «душой неповторимое». Подверженность иностранному влиянию и следование в фарватере чужой культуры неизбежно будут обрекать её на потерю собственной культурной идентичности. России необходим иной сценарий культурного развития, а именно – сохранение своих вековых ценностей «во всемирной культурной структуре». Поможет ей в этом её мощнейшее «ментальное оружие» – русский язык и словесность [1, с. 82, 175 – 176, 204].

В вопросе сохранения русской культуры как культуры в своей основе «гуманитарно-философской» писатель особое место отводит народному началу, поскольку «культура не может плодотворно развиваться вне национальных форм – разумеется, не в отгораживающих стенах, но во взаимодействии с другими мировыми культурами» [1, с. 176 – 177].

А. И. Солженицын также обращается к историческим истокам русской цивилизации. Один из параграфов анализируемой работы имеет красноречивое название – «Право на корни». Писатель указывает, что «у русских – своя выстраданная культура», сумевшая достойным образом выстоять на православном фундаменте в условиях реформ Петра I, когда её (культуру) «насильственно втискивали в чужие формы и заставляли развиваться в них» [1, с. 156].

На протяжении веков политика Российского государства носила собирательно-примирительный характер, когда «присоединённые народы

занимали своё органическое место в едином государстве, сохраняли своё физическое бытие, природное окружение, религию, культуру, самобытность» [1, с. 112 – 113]. Противоположным примером являются трагические судьбы многих коренных народов Америки и Африки, ставших жертвами колониальной экспансии Запада.

Сохранение «национальных культур и национальных сознаний» есть первейшая задача государственной политики. Тенденции глобализации губительны для культуры, поскольку они способны «погасить все краски многообразия человечества, всю духовную сложность и яркость его».

В этой связи писатель приводит наглядный пример: унификация культур равносильна тому, как если бы все люди имели схожий облик и носили одинаковую одежду. Все проживающие на территории России народы, как большие, так и малые, должны иметь равные возможности для своего культурного развития [1, с. 115, 123]. В российское законодательство следует внести специальное положение о том, что «все нации имеют право на беспрепятственное развитие своей национальной культуры, образования, языка». С этой целью писатель допускает даже возможность принятия отдельного Закона о равенстве народов в России [1, с. 126 – 127].

В рассматриваемой работе А. И. Солженицын формулирует собственное понимание российского культурного кода. По мнению писателя, он базируется на двух основах. Первая из них – это приверженность православному мировоззрению и в целом идеалам Православия. Вторая – это чувство неразрывной связи с судьбами своего народа и своей родной земли, то есть то, что мы могли бы назвать патриотизмом. Писатель по этому поводу говорит: «любовь к своему народу так же природна, как и любовь к своей семье. В этой любви никто не может быть укорён, но лишь уважен» [1, с. 154].

В качестве примера небрежного отношения к национальной культуре А. И. Солженицын приводит опыт коммунистического строительства, когда была создана синтетическая надстройка в виде советской культуры. В результате

были утрачены многие вековые традиции, понесены невосполнимые материальные и духовные потери. Так, «пострадал, грубо упростился наш язык». Одним из серьёзных негативных последствий коммунистических преобразований стало также и то, что в постсоветский период русская культура оказалась в полнейшем духовном вакууме – без какого-либо идейного стержня и осознаваемого вектора движения [1, с. 157].

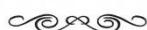
Во все времена Россия была готова принять представителей любых национальностей и вероисповеданий. Истории известна масса примеров, когда «многие из тех иноплеменников, кто состоял на российской государственной службе или жизненно, надолго окунался в русскую культуру и быт, – становились подлинно русскими по душе» [1, с. 174].

Итак, согласно А. И. Солженицыну, культурные ценности являются важнейшим фактором, определяющим духовно-нравственное состояние народа. Они неотделимы от его исторических судеб, их отчуждение и девальвация чреватые потерей культурной идентичности и национального самосознания. Базовой ценностью для России, основой её духовного и культурного развития на протяжении столетий выступало Православие. Именно Православная вера сформировала российские культурные коды и наполнила их глубоким духовным смыслом.

Список литературы

1. Солженицын А.И. Россия в обвале. – М.: «Русский путь», 2006. – 208 с.

© Макарчук И.Ю., 2021



УДК 304.44/81'272

И. А. Пикинер

МУЛЬТИЛИНГВИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Научный руководитель:

Погребняк Наталья Владимировна

Преподаватель Кубанского государственного аграрного университета имени И.Т. Трубилина

Аннотация. В статье рассматривается роль мультилингвизма как одного из важнейших факторов глобализации, исследуются условия и причины его широкого распространения в современном мире. Раскрывается сущность мультилингвизма в качестве социокультурного феномена, определяются его значимость и актуальность для жизни современного общества.

Ключевые слова: язык, мультилингвизм, многоязычие, полилингвизм, билингвизм, коммуникация, социокультурный феномен, интеграция, масс-медиа.

Мультилингвизм является самым настоящим социокультурным феноменом современности – 75% населения нашей планеты могут говорить сразу на нескольких языках. Как показывает статистика, примерно в четверти стран официально используются два языка (один – государственный, второй – как региональный или как язык межнационального общения). В нескольких странах признаются в качестве официальных три языка и более [1].

Мультилингвизм (от лат. *lingua* – язык; иначе называется ещё полилингвизмом или многоязычием) – явление, отражающее способность человека «оперировать несколькими языками на территории одного государства или внутри социальной группы, в зависимости от сложившейся коммуникативной ситуации» [2]. Этот феномен подразумевает также особый тип мышления, когда человек способен впитывать в себя культурные ценности других народов и стран.

Существуют два способа усвоения языка – спонтанный (естественный) и культурный (педагогический). Как показывают многочисленные исследования, владение двумя и более языками хорошо тренирует память, способствует развитию креативности и гибкого мышления.

Широкое распространение мультилингвизма в современном мире обусловлено целым рядом объективных причин – это и официальный статус языков в многонациональных государствах, и их генетическая общность, и социальная мобильность, и влияние процессов глобализации, и межкультурная коммуникация, и международный характер отдельных языков.

Мультилингвизм в наше время стремительно растёт, поскольку личный и профессиональный успех современного человека во многом связан со знанием языков, и чем больше его «языковая копилка», тем выше шансы на профессиональную востребованность и карьерный рост. Однако мало знать язык, необходимо ещё хорошо представлять культурные особенности соответствующей страны.

Широко распространённой формой мультилингвизма является билингвизм (от лат. *bis* – два раза, дважды) или двуязычие [3]. Он характеризуется равнозначным использованием двух языков в быту, учёбе и на работе. Владение вторым языком, – наряду с изучением особенностей менталитета и национального характера его носителей, – позволяет адаптироваться к культуре другой страны, сохранив при этом свой родной язык.

Билингвы – люди, одинаково владеющие двумя языками. Билингвами можно, например, назвать и нас с вами, поскольку каждый житель России с раннего возраста изучает в школе на базовом уровне как минимум один из иностранных языков, будь то английский, французский, немецкий или какой-либо другой. Мы каждый день сталкиваемся с иностранными словами – на этикетках к продуктам и промышленным товарам, в рекомендациях по уходу за одеждой, в названиях компьютерных игр и журналов, в Интернете и

специальных средствах связи – мессенджерах. Особенно много иностранных слов можно встретить, прогуливаясь по торгово-развлекательным центрам. А сколько английских слов мелькает в рекламе! Многие надписи и предупреждения, например, в публичных местах и на общественном транспорте, дублируются на английском языке.

При билингвизме речь, как правило, не идёт о необходимости одновременного владения в совершенстве двумя языками, поскольку человек может оперировать ими неравномерно – знание одного языка часто преобладает над знанием другого. Сбалансированный билингвизм предполагает установление определённой языковой гармонии, когда один язык не вытесняет из употребления второй.

Существует распространённое мнение, что, сколько бы человек ни изучал языков, он всё равно будет знать лучше только один язык – свой родной. Однако это не совсем так. Язык, которым человек владеет в совершенстве и который он использует в речевой практике наиболее часто, является доминантным (господствующим).

В условиях билингвизма соотношение между языками со временем может кардинально меняться. Например, когда «язык забывается человеком, «покидает» его словарный запас, то это явление называется языковой смертью» [4]. Другое явление – интерференция, когда один язык негативно влияет на второй. Смена языка наступает в том случае, если человек перестаёт развивать его, и он постепенно вытесняется другим языком. Но есть и обратный процесс – сохранение языка, когда его знание не просто восстанавливается и поддерживается, а ещё и пополняется новыми словами и оборотами.

Актуальность мультилингвизма обусловлена тем, что в современном мире необходимо налаживать коммуникацию с представителями разных стран и культур, а это можно сделать, лишь владея языками. Благодаря мультилингвизму, люди могут обмениваться информацией, поступающей из

разных точек Земного шара, заключать важные деловые соглашения с партнёрами из других стран. Мультилингвизм способствует культурному и духовному сближению народов [5]. Человек открывает для себя новые традиции и обычаи, приобщается к чему-то ранее неизвестному. Знание языков является залогом уважительного отношения к культуре других народов. Мультилингвизм в целом даёт хороший шанс для лучшего понимания культурной картины мира, напоминающей яркую и разноцветную мозаику.

Также мультилингвизм открывает больше возможностей для критического восприятия информации, распространяемой через многочисленные масс-медиа, особенно в онлайн-сфере [6, с. 65]. Анализируя, каким образом то или иное событие освещается в средствах массовой информации, и используя для этого информационные источники на двух – трёх языках, мы приближаемся к более объективному пониманию механизмов, лежащих в основе функционирования современных СМИ [7, с. 187].

Наряду с положительными чертами, мультилингвизм имеет, однако, и отрицательные стороны. Весьма противоречивый характер мультилингвизма проявляется в разрушении им монолингвальной («одноязычной») культуры при одновременном расширении культурного диапазона. Это может привести к утрате национальным языком роли ключевого культуuroобразующего компонента. Последствиями являются постепенная потеря культурной идентичности и неизбежное размывание национального самосознания. Следовательно, распространение мультилингвизма не должно идти в ущерб национальному языку и национальной культуре.

Задача мультилингвизма как социокультурного феномена заключается в подготовке человека к жизни в многонациональной среде, без которой сегодня невозможно представить современный мир. Во многих школах и высших учебных заведениях углублённо изучаются иностранные языки. Показательными в этом плане являются вузы, где идёт обучение по

направлению подготовки «Международные отношения», – например, всем известный Московский государственный институт международных отношений (МГИМО). Основной акцент в данной программе делается не столько на многоязычном образовании, сколько на приобщении студентов к культурным традициям других стран [8].

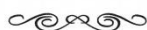
Науке в точности неизвестно, сколько же языков может на самом деле выучить человек. В истории известны люди, которые могли излагать свои мысли и общаться на многих языках. Согласно древним преданиям, Будда знал 150 языков. Приведём, однако, пример из нашего времени. Так, итальянский учёный-лингвист Альберто Тальнавани в 12 лет знал уже 7 языков. После окончания Болонского университета он овладел ещё 8 языками. В дальнейшем А. Тальнавани изучал в год по два – три языка, и к настоящему времени он свободно разговаривает практически на всех европейских языках [9]!

Мультилингвизм является результатом одновременного существования в мире огромного количества языков. Его появление значительно облегчило взаимодействие государств в политической, научной и культурной сферах, содействовало стремительному развитию мировой экономики, сделало возможным непосредственное общение между жителями различных стран не только на официальном, но и на бытовом уровне. Тем самым, мультилингвизм способствовал росту взаимного интереса и симпатии между народами в процессе межкультурной коммуникации, что особенно важно в плане обеспечения международной безопасности и предотвращения международных конфликтов. Мультилингвизм играет огромную роль в адаптации человека к другой культурной среде с непривычными для него условиями жизни. Он также способствует росту социальной мобильности, существенно расширяет культурные горизонты [10]. Таким образом, распространение мультилингвизма содействует развитию международного сотрудничества, обеспечивает взаимное понимание и уважение между представителями разных народов, стран и культур.

Список литературы

1. *Хаскельберг М.Г.* Билингвизм. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.log-center.ru/hints/dvuyazichie/bilingvizm> (дата обращения: 22.05.2021).
2. *Зограф Г.А.* Многоязычие // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1990.
3. *Верещагин Е.М.* Психологическая и методическая характеристика двуязычия (билингвизма). – М.: МГУ, 1969.
4. Двуязычие. Источник: интернет-энциклопедия «Кругосвет». [Электронный ресурс]. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DVUYAZICHIE.html (дата обращения: 17.05.2021).
5. *Тер-Минасова С.Г.* Язык и межкультурная коммуникация. – М.: «Слово», 2000.
6. *Погребняк Н.В.* Коммуникативные стратегии формирования образа политика в немецком медиадискурсе // Политическая лингвистика. – 2020. – № 4 (82). – С. 60-67.
7. *Погребняк Н.В.* Механизм формирования образа политического деятеля в немецком медиадискурсе (на примере образа Владимира Зеленского в немецких электронных СМИ) // Современный учёный. – 2020. – № 6. – С. 185-189.
8. *Шурин А.Г.* Педагогические аспекты билингвизма: развитие новой научной школы. [Электронный ресурс]. – URL: <http://edu.novgorod.ru> (дата обращения: 25.05.2021).
9. *Радаева К.* Секреты полиглотов. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.sido.ru/library/publications/sell/2010/06/07/sell_96.html (дата обращения: 15.05.2021).
10. *Кулсариева А.Т.* Мультилингвизм как условие диалога культур // Формирование профессиональной культуры специалистов XXI века в техническом университете. Труды VIII Международной научно-практ. конференции. – СПб.: СПбГПУ, 2008. [Электронный ресурс]. – URL: <http://kazakheli.kz/publications/multilingvizm-kak-uslovedialoga-kultur> (дата обращения: 29.05.2021).

© Пикинер И.А., 2021



УДК 316.4+304.2

DOI: 10.46987/0507092021_101

Д. В. Полянский

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФЕМИНИЗМА В РОССИИ

Аннотация. Развитие феминистского движения в России имеет по сравнению с Западом ряд существенных отличий. К ним, в частности, относятся отсутствие исторической преемственности в развитии движения и форсированное усвоение западных идей в постсоветский период. Ещё одна особенность состоит в том, что за последние десятилетия феминизм так и не стал в России массовым общественным движением. Среди причин этого следует назвать отсутствие единства внутри российского феминистского движения, его узкую социальную базу, недостаток внятных и согласованных требований со стороны представительниц феминизма, а также консервативный поворот в общественно-политической жизни в современной России.

Abstract. The development of the feminist movement in Russia has, in comparison with the West, a number of significant differences. These include, in particular, the lack of historical continuity in the development of the movement and the forced assimilation of Western ideas in the post-Soviet period. Another feature is that over the past decades, feminism has not become a mass social movement in Russia. Among the reasons for this should be called the lack of unity within Russian feminism, its narrow social base, the lack of intelligible and coordinated demands from the representatives of the movement, as well as a conservative turn in social and political life in modern Russia.

Ключевые слова: феминизм, феминистское движение, социальное движение, гендер, Запад, Россия.

Keywords: feminism, feminist movement, social movement, gender, the West, Russia.

Феминизм – мировоззренческая позиция, согласно которой женщины находятся в обществе в подчинённом положении и должны быть освобождены от различных форм угнетения и дискриминации. Соответственно, феминистским называют социальное движение за освобождение женщин. Оно включает в себя как интеллектуальную работу по осмыслению социального и

правового положения женщин, так и различные формы общественной борьбы за женские права и возможности [2].

Изначально феминистское движение было тесно связано с либерально-демократическими преобразованиями в обществе, с борьбой различных социальных групп за открывающееся окно новых политических возможностей. Время зарождения движения – рубеж XVIII – XIX веков; страны, где феминизм достиг наибольшей активности и где сформировались основные источники его интеллектуального влияния – Великобритания, Франция, Германия и Соединённые Штаты Америки. По своим историческим и культурным основаниям феминистское движение – это, безусловно, западное явление.

В истории западного феминизма традиционно выделяют три «волны», которые характеризуются особенной активизацией этого движения.

Первая волна охватывает вторую половину XIX и первую половину XX веков. Содержательно феминистское движение этого времени выстраивалось вокруг борьбы за равные с мужчинами права на труд, образование, частную собственность, наследование. В Великобритании и США, где путь к данным правам лежал через принятие новых законов и политическое представительство, движение сконцентрировалось вокруг борьбы за избирательные права женщин (движение суфражисток).

Вторая волна западного феминистского движения приходится на 50 – 70-е годы XX века. К этому времени женщины в основном уже обрели те права, за которые боролись на этапе первой волны. Более того, права женщин были закреплены в международном праве, в частности, в таких документах Организации Объединённых Наций, как «Всеобщая декларация прав человека» (1948), «Конвенция о равном вознаграждении мужчин и женщин за труд равной ценности» (1951) и «Конвенция о политических правах женщин» (1952). Главным же правовым достижением этого периода можно считать принятую ООН «Конвенцию о ликвидации всех форм дискриминации в

отношении женщин» (1979). Во многом благодаря ООН феминистские инициативы начинают носить глобальный характер, а феминистское движение окончательно становится интернациональным.

Неприятным открытием на этом этапе стали данные о том, что правовое равенство мужчин и женщин не влечёт за собой равенства в их социальном положении. Отсюда вытекала задача поиска неправовых механизмов воспроизводства неравенства и очень важно, что в эти поиски активно включились уже представленные в науке женщины. Это привело к появлению принципиально нового явления – академического феминизма, который в разные годы развивался под такими вывесками, как «*women studies*», «*feminist studies*», «*gender studies*». Интеллектуальным достижением указанного периода стали гендерная теория и гендерные исследования, в рамках которых были выявлены социальные стереотипы, мифы и дискурсы, используемые в воспроизводстве гендерных различий.

Третью волну феминизма принято отсчитывать с 90-х годов XX века. Её специфика состоит в адаптации феминистских идей к расовым, национальным и сексуальным меньшинствам, а также к женщинам, живущим в развивающихся странах. Феминистское движение в этот период испытывает большое влияние постколониальной теории и теории интерсекциональности, изучающей пересечение различных форм угнетения и дискриминации.

Важной технической особенностью новой волны стало активное использование Интернета для распространения идей феминизма, поиска единомышленников и создания профильных сообществ. Мировая компьютерная сеть Интернета, безусловно, способствовала глобализации феминистского движения.

Итак, западный феминизм развивался в виде трёх последовательно сменявших друг друга волн. Между ними не было каких-либо существенных временных зазоров, сохранялась идейная, интеллектуальная и активистская

преимущество [3]. В этом смысле история феминизма в России имела принципиальные отличия.

Первая волна феминизма докатилась до нашей страны с незначительным опозданием – период активности женских организаций охватывает последнюю треть XIX – первую треть XX веков [6]. В целом, русский феминизм этого периода был органичной частью общего для индустриальных стран социального движения. Либеральные феминистки в России вдохновлялись произведениями Жорж Санд, Джона Стюарта Милля, феминистки социалистических убеждений – публикациями Карла Маркса, Фридриха Энгельса и Августа Бебеля. На этой интеллектуальной основе формировались первые образцы русской феминистской литературы и публицистики (Мария Трубникова, Мария Цебрикова, Елена Лихачёва, Мария Анзиминова, Мария Покровская, Ольга Шапир, Александра Коллонтай). Впрочем, идейное влияние не стоит переоценивать: женский вопрос в России был поставлен не интеллектуалами, а самой жизнью – формированием новой социальной реальности эпохи модерна.

Были на этом этапе и свои особенности. В частности, если на Западе наиболее активным звеном феминизма первой волны было суфражистское движение, то в России суфражизм существовал очень недолго – между двумя революциями, с 1905 по 1917 годы [6]. До созыва в России I Государственной Думы весной 1906 года женщины в своём политическом бесправии мало чем отличались от значительной части мужского населения (например, от крестьян и рабочих) и, соответственно, не выдвигали каких-либо собственных политических требований. Русские феминистки этого времени были сосредоточены на решении других актуальных задач – развитии женского образования и женской занятости.

Несмотря на весьма короткий срок своего существования, русский феминизм первой волны оказался крайне влиятельным и, главное, результативным движением. За несколько десятилетий в стране возникла сеть

женских организаций, были созданы многочисленные женские мастерские, стали открываться в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве и других городах специальные учебные заведения для женщин – женские курсы и женские гимназии.¹ Россия стала одной из первых стран, где женщины получили избирательные права – сначала на территории Великого княжества Финляндского, входившего в состав России (1906), а затем – в пределах всей бывшей Российской империи (1917). Графиня Софья Панина какое-то время занимала даже должность заместителя министра во Временном правительстве – невиданное для того времени явление.²

Пришедшие к власти в октябре 1917 года большевики оказали весьма противоречивое влияние на женское движение. С одной стороны, лидеры большевистской партии разделяли базисную для феминизма всех направлений идею равноправия полов. Получив власть, они незамедлительно уравнили мужчин и женщин в правах. Видная революционерка Александра Коллонтай³ выступила инициатором создания сети отделов по работе среди женщин (женских отделов), которые сыграли важную роль в улучшении условий женского труда и быта, в трансформации институтов семьи и брака. Однако к началу 1930-х годов, по мере постепенных перемен в положении советских женщин, необходимость в женотделах в их прежнем виде отпала. Изменился и подход Советского государства к женскому движению, в котором теперь стали видеть больше угроз, чем пользы. К 1930 году женский вопрос в Советском Союзе был объявлен решённым, женотделы были закрыты, а женское движение фактически прекратило своё существование.

¹ Например, в Санкт-Петербурге в 1878 году были открыты Высшие женские курсы (более известны, как Бестужевские), а в 1881 году – Женская гимназия Марии Стоюниной. – *Прим. Ред.*

² В мае 1917 года в правительстве князя Г. Е. Львова она была назначена товарищем министра государственного призрения, а в августе того же года в правительстве А. Ф. Керенского – товарищем министра народного просвещения. – *Прим. Ред.*

³ Осенью 1917 года в первом Советском правительстве (Совет народных комиссаров) заняла должность народного комиссара общественного призрения, став, таким образом, первой женщиной-министром в истории. – *Прим. Ред.*

Главная особенность истории отечественного феминизма состоит в том, что в условиях идеологической изоляции СССР новая волна феминизма докатилась до нашей страны очень поздно – уже после падения «железного занавеса» и начавшегося распада страны. Это привело к единомоментному проникновению идей западного феминизма второй и третьей волн, и форсированному, весьма эклектичному их усвоению [1]. При этом никакой преемственности с русским феминизмом конца XIX – начала XX веков не наблюдалось. Его идейное наследие и достижения оказались в значительной степени забыты – их, по сути, приходится открывать заново, и этот процесс пока далёк от завершения.

Другой стороной постсоветской волны российского феминизма стала активная грантовая поддержка со стороны многочисленных западных фондов, которые весьма охотно поощряли создание женских некоммерческих организаций, проведение гендерных исследований и переводы зарубежных текстов. Так, за последние 25 лет были переведены на русский язык работы таких важных для феминистской теории авторов, как Симона де Бовуар, Мишель Фуко, Бетти Фридан, Маргарет Мид, Ирвинг Гофман, Кейт Миллет, Валери Соланас, Андреа Дворкин, Сандра Бём, Юлия Кристева, Джудит Батлер, Майкл Киммел, Гэйл Рубин, Кэрол Гиллиган, Валери Брайсон, Рэйвин Коннелл и Наоми Вульф. Благодаря этому русский читатель получил возможность познакомиться с основными достижениями феминистской мысли второй половины XX столетия.

Научная мысль обогатилась новыми подходами, появились первые российские центры гендерных исследований, в университетах стали разрабатываться специальные учебные курсы – так сформировался российский «академический феминизм». Наряду с этим, на новой социальной и идейной основах возродился женский активизм, возникли новые формы самоорганизации женщин [7]. Профеминистские академические и активистские сообщества в современной России тесно связаны между собой и

взаимно подпитывают друг друга [4]. Феминизм стал заметным общественным явлением и предметом широкой дискуссии в средствах массовой информации.

И всё же постсоветская волна российского феминизма пока не идёт ни в какое сравнение с западным феминистским движением, уступая последнему и в массовости, и в общественном признании. В отличие от многих стран Запада, где феминистское движение стало вполне уважаемым, в современной России оно по-прежнему остаётся экзотикой, действия и высказывания его представительниц, как правило, не встречают общественной поддержки и не имеют каких-либо институциональных последствий. Более того, в российском обществе наметилась тенденция демонизации и высмеивания феминисток. Подобная общественная реакция напоминает ответ иммунной системы организма на пересадку чужеродного органа, и заслуживает самого серьёзного изучения. В формате статьи обозначим лишь несколько возможных причин, которые, вероятно, стоят за этим явлением.

Первая причина наиболее очевидна и уже была обозначена выше – это искусственно прерванная традиция женского движения. Российские феминистские активистки сегодня многими воспринимаются как пришельцы из другой реальности – то ли из безвозвратно утраченной Российской Империи, то ли из мира чуждых западных ценностей. Ощущение чужеродности усиливает засилье англоязычной терминологии в дискурсе современного российского феминизма. На данный момент в условной среднестатистической феминистской дискуссии, идущей на русском языке, можно встретить изобилие таких английских слов, как «газлайтинг», «харассмент», «бодишейминг», «виктимблейминг», «квир», «абьюз», «менсплейнинг» и так далее. Это, безусловно, усиливает недоумение и непонимание со стороны широкой российской аудитории.

Вторая очевидная трудность постсоветского российского феминизма – это вопрос актуальной и понятной повестки. Все основные требования

дореволюционного феминизма (избирательное право, права на труд, на высшее образование, на государственную службу) в России давно реализованы. Более того, в результате всеобщей трудовой мобилизации и уравнительной системы оплаты труда в СССР не наблюдалось большого экономического и образовательного гендерного неравенства, как нет его и в современной Российской Федерации.

Цели современного феминистского движения состоят в следующем: принципиально изменить отношение к женщине; убедить общество относиться к женщине как к субъекту, а не как к объекту; создать социальную атмосферу благоприятствования женщинам в сфере публичного; подвергнуть реконструкции мифы и стереотипы, обесценивающие женский труд и женские способности; выработать иной, более корректный язык обсуждения женской личности и женской проблематики; наконец, изжить культуру домашнего и сексуального насилия в отношении женщин [8]. Все эти цели требуют не столько лоббистских усилий по изменению законодательства или социальной политики, сколько большой просветительской и медийной работы.

В обществе, которое утратило традицию феминистских дискуссий и инициатив, отсутствие конкретных предложений способно вызвать ситуацию непонимания или неприятия. Сегодня в России можно назвать не так много социальных требований, вокруг которых существует принципиальное согласие (консенсус) между феминистскими сообществами различной направленности – либеральными, марксистскими, радикальными, интерсекциональными и другими. Таковы, например, закон о домашнем насилии и вопрос о детских пособиях. Всё прочее является предметом острых дискуссий внутри самого феминистского сообщества, и по своей непримиримости эти дискуссии не уступают спорам сторонников и противников гендерного равенства.

Кроме того, есть целый ряд проблем, которые, безусловно, затрагивают интересы женщин, но их природа укоренена в самом характере российской

социально-политической действительности. К примеру, в современной России наблюдается заметная гендерная асимметрия в большой политике и крупном бизнесе, имеющая глубокие институциональные основания. В этой связи следует заметить, что движение за эмансипацию женщин возникло в своё время как часть большого проекта по демократизации общества. Следовательно, сначала должны быть сформированы предпосылки для устойчивого развития демократических институтов, а уже потом, на этой основе, можно создавать условия для широкого вовлечения женщин в большую политику и в большой бизнес.

Высокий уровень индивидуализации, социальная пассивность, низкая степень социального доверия и солидарности – подобные характеристики современного российского общества, обусловленные во многом наследием советского патернализма, также не способствуют развитию массового феминистского движения.

В условиях наметившегося консервативного поворота в государственной политике, а также в общественной и культурной жизни страны, феминизм начинает рассматриваться как угроза традиционным культурным ценностям. К тому же, с точки зрения государства и традиционных конфессий, его идеи отнюдь не содействуют преодолению негативных демографических тенденций.

Ещё одним существенным препятствием для широкого распространения феминистских идей является его узкая социальная база. В качестве таковой традиционно выступает средний класс [5]. Однако при всём разнообразии стратификационных моделей и подходов эксперты соглашаются в том, что средний класс в России по-прежнему остаётся весьма немногочисленным, а малоимущие слои населения слишком озабочены своим выживанием, чтобы всерьёз интересоваться феминистскими инициативами.

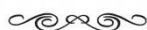
Завершая краткий обзор развития феминизма в постсоветской России, можно резюмировать, что в текущий исторический период он переживает

серьёзное испытание на прочность. Но, с другой стороны, именно сейчас, – по крайней мере, в ближайшее время, – мы получим ответ на вопрос, сложилось ли в России самобытное и автономное, способное к воспроизводству феминистское движение.

Список литературы

1. Айвазова С.Г. Русские женщины в лабиринте равноправия (очерки политической теории и истории). М.: РИК Русанова, 1998.
2. Брайсон В. Политическая теория феминизма: введение. Перевод с английского. М.: «Идея-Пресс», 2001.
3. Введение в гендерные исследования / Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: Харьковский центр гендерных исследований; СПб.: «Алетейя», 2001.
4. Гендеролог Наталья Пушкарёва о продолжении сексуальной революции и неудачах российского феминизма. Источник: «The Village», 2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.the-village.ru/village/people/city-news/162785-chto-novogo-genderolog> (дата обращения: 31.05.2021).
5. Российский гендерный порядок: социологический подход / Под ред. Е. Здравомысловой, А. Тёмкиной. СПб.: Европейский университет, 2007.
6. Стайтс Р. Женское освободительное движение в России. Феминизм, нигилизм и большевизм, 1860 – 1930. Перевод с английского. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004.
7. Тёмкина А. Гендерный вопрос в современной России. Источник: «Полит.ру», 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://polit.ru/article/2012/06/16/gender/> (дата обращения: 31.05.2021).
8. Юкина И.И. Русский феминизм как вызов современности. СПб.: «Алетейя», 2007.

© Полянский Д.В., 2021



УДК 8.81.811

DOI: 10.46987/0507092021_111

У. П. Природина

U. P. Prirodina

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ШВЕДСКИХ ИМЕННЫХ ГЛЮТТОНИМОВ
И ГЛЮТТОНИМИЧЕСКИХ ЭРГОНИМОВ**

**CULTUROLOGICAL ANALYSIS
OF NOMINAL SWEDISH GLUTTONIMES
AND GLUTTONIMIC ERGONYMS**

Аннотация. Актуальность выбранной темы определяется необходимостью решения теоретических и прикладных задач, связанных с описанием антропонимической системы шведского языка. Выявление механизмов именования позволяет судить о специфике функционирования языка, а также о характерных особенностях национальной культуры. В статье приводится анализ 17 глуттонимов и глуттонимических эргонимов, производящей основой которых являются антропонимы. В большинстве примеров определяется этимология рассматриваемых лексических единиц.

Abstract. The relevance of the chosen topic is determined by the need to solve theoretical and practical problems of describing the anthroponymic system of the Swedish language. The identification of naming mechanisms allows one to judge the specifics of the functioning of the language and the characteristic features of national culture. This article analyzes examples 17 gluttonyms and gluttonymic ergonyms, the production basis of which are anthroponyms. In most cases, the etymology of the units in question is established.

Ключевые слова: антропоним, шведский язык, глуттоним, глуттонимический эргоним, культурологический анализ.

Keywords: anthroponym, the Swedish language, gluttony, gluttonymic ergonym, cultural analysis.

Изучение культуры питания народа и особенностей его национальной кухни, а также механизмов именованности (номинации) глуттонимов¹ и глуттонимических эргонимов² является одним из актуальных направлений исследований в рамках лингвокультурологии.

Действительно, современные поваренные книги, отражающие кулинарные предпочтения той или иной нации, содержат рецепты приготовления блюд и напитков, символизирующих национальную специфику и одновременно демонстрирующих результат смешения разных культур.

Однако при этом далеко не всегда уделяется должное внимание вопросам этимологии глуттонимов и эргонимов, которые в течение долгого исторического времени формировали представление о традиционной кухне этноса и его культуре питания.

Цель данного исследования – описать функционирование антропонимов в шведской культуре на уровне гастрономического дискурса.

Для анализа в рамках настоящей статьи были отобраны именные глуттонимы и именные глуттонимические эргонимы, общее количество которых составило 17 единиц. Они были выбраны нами по следующим критериям:

– традиционные шведские блюда и напитки, рецепты приготовления которых: а) представлены в большинстве кулинарных книг; б) рекомендованы как для угощения на праздничном «шведском столе», так и для повседневного рациона;

– названия предприятий и компаний, успешно занимающихся на протяжении многих десятилетий производством продуктов питания и напитков на территории Швеции.

В ходе анализа предполагается решить следующие задачи:

¹ Глуттонимы – названия продуктов питания, блюд и напитков.

² Глуттонимические эргонимы – названия предприятий и компаний, занимающихся производством продуктов питания и напитков.

1. выявить этимологию ряда именных глуттонимов и именных глуттонимических эргонимов;

2. определить национальную и культурную специфику рассматриваемых именных глуттонимов и именных глуттонимических эргонимов.

Для решения поставленных задач были использованы следующие методы исследования: метод наблюдения, позволивший отобрать именные глуттонимы и именные глуттонимические эргонимы путём сплошной выборки из шведских источников [4; 5] и переводных изданий [1; 2]; описательный метод, а также метод этимологического анализа для выявления культурной составляющей именных глуттонимов и именных глуттонимических эргонимов.

Особая взаимосвязь прослеживается между этнической картиной мира и гастрономией, поскольку в исторически сложившихся гастрономических традициях отражаются жизненные установки и ценности народа, его национальный характер, традиции и обычаи. Именные глуттонимы и именные глуттонимические эргонимы символизируют тесную связь с национальной культурой, благодаря чему можно выделить особенности питания и вкусовые предпочтения этноса.

Перейдём непосредственно к культурологическому анализу определенных именных глуттонимов и именных глуттонимических эргонимов в шведском языке. Основными принципами наименований именных глуттонимов и глуттонимических эргонимов являются следующие:

- название в честь создателя рецепта / предприятия, компании;
- название в честь человека, который заказал блюдо, с учётом его вкусовых предпочтений;
- название в честь человека для проявления уважения к нему или с целью прославления блюда как символа определённой эпохи;
- название, появившееся под влиянием внешних факторов.

1. Названия в честь создателя рецепта / предприятия, компании

Блюдо «*Biff à la Lindström*» («Бифштекс а-ля Линдстрём») впервые было подано в 1862 году в отеле «*Hotell witt*» в городе Кальмар. Тогда в тех краях гостил капитан Хенрик Линдстрём (*Henrik Lindström*) (1831 – 1910) – консул России, Франции и Испании на острове Готланд, видный шведский промышленник, родившийся и выросший в Санкт-Петербурге. Существует версия, что русская кухня вдохновила его на создание рецепта «*Biff à la Lindström*». Хенрику Линдстрёму подавали ингредиенты, затем смешивали их по вкусу и давали указания повару пожарить на масле фарш в виде бифштекса. Вскоре рецепт необычного рубленого бифштекса с каперсами и маринованной свёклой стал очень популярен по всей Швеции. Существует, однако, и другая версия, согласно которой Мария Кристина Линдстрём (*Maria Christina Lindström*), занимавшаяся ещё в 1830-е годы кофейным делом в стокгольмском районе Норрмальм, открыла лавку, где продавались бифштексы из фарша, смешанные с рубленой свёклой.

У врача, гастронома, коллекционера рецептов и автора поваренной книги «*Kokkonsten*» (1878) («Искусство кулинарии»), – первой кулинарной книги на шведском языке, содержащей три тысячи рецептов, – Чарльза Эмиля Хагдаля (*Charles Emil Hagdahl*) (1809 – 1897) была дочь Амалия (*Amalia*) (1864 – 1959). Она вышла замуж за заместителя уездного судьи Маркуса Валленберга (*Marcus Wallenberg*) (1864 – 1943), и у пары родились два сына – Якоб (*Jacob*) и Маркус (*Marcus*), оба – будущие финансисты. Считается, что именно Амалия нашла рецепт блюда «*Wallenbergare*» («Валленберггаре»), состоявшего из телячьего фарша, в который добавлялись сливки, яичные желтки, соль, перец, и всё это обжаривалось в панировочных сухарях. Блюдо подавали с мелким горохом и брусникой.

Хенрик Эберхард Экстрём (*Henrik Eberhard Ekström*) (1821 – 1883), будучи по специальности аптекарем, начал своё дело с производства минеральной воды и газированных напитков. Идея принадлежала не ему, а

ресторатору Карлу Эдварду Эклинду (*Carl Edvard Eklind*). В 1848 году они открыли фабрику и запустили производство прохладительных напитков. Со временем ассортимент их продукции расширился – они стали производить воск для усов, крем для обуви и чернила для письма. Спустя 30 лет с момента основания фабрики Хенрик Эберхард Экстрём запустил в продажу пекарный порошок. Возможно, разношёрстный ассортимент послужил причиной того, что фабрика со временем перестала приносить доход и в 1882 году, когда её основатель уже умер, она оказалась на грани банкротства. Жена ресторатора Карла Эдварда Эклинда предприняла попытку возродить производство, и спустя десять лет упорной работы фабрика «*Ekströms*» («Экстрёмс») всё-таки встала на ноги. Без её вмешательства предприятие, скорее всего, было бы закрыто, и такие продукты, как суп (кисель) из шиповника (шведское *nyponsoppa*), черничный суп (кисель) (шведское *blåbärssoppa*) и ванильный крем «*Marsán*» едва ли обрели сегодняшнюю популярность. Начиная с 1958 года, руководство предприятия ввело традицию – подавать черничный суп участникам массовой лыжной гонки «*Vasaloppet*» («Васалоппет»), которая проходит в Швеции в первое воскресенье марта. И каждый год, во время проведения гонки выпиваются тысячи литров черничного супа компании «*Ekströms*».

В 1885 году Фредрик Альгрэн (*Fredrik Ahlgren*) вместе со своим братом открыл магазин красок и обоев в городе Евле. Вскоре ассортимент увеличился, и в магазине уже продавали парфюмерию, чернила для письма и чистящие средства. Когда Адольф Альгрэн (*Adolf Ahlgren*) унаследовал дело, он выпустил в продажу ополаскиватель для полости рта под названием «*Läkerol*» («Лэкероль»). В 1909 году появились таблетки с таким же названием, весьма успешно продававшиеся в России, Дании, Норвегии и Германии. В 1953 году появился жевательный мармелад в виде машинок. Сначала он продавался поштучно, на развес, но со временем стал продаваться в упаковке. Существует распространённое мнение, что эти «мармеладные» машинки напоминают одну

из моделей автомобиля марки «Бугатти». Сейчас твёрдые и тягучие машинки компании «*Ahlgrens bilar*» («Альгрэнс билар», где шведское *bilar* – форма множественного числа существительного *Bil* – «машина») – самый покупаемый жевательный мармелад в Швеции.

В 1930-х годах Гуннар Дафгорд (*Gunnar Dafgård*) продавал мясо и мясные продукты на рыночной площади в городе Лидчёпинге. Возможно, интерес к еде и магазинам он унаследовал от своих предков из Дании, откуда род Дафгордов переехал в XVIII веке. Для удовлетворения растущего спроса на качественные продукты он открыл фабрику и магазин в посёлке Челльбю, к югу от озера Вэнерн. В 1937 году Дафгорд основал компанию «*Gunnar Dafgård AB*» («Гуннар Дафгорд АБ»). Он рано осознал потребность покупателей в уже готовых блюдах, и стал первым в Швеции производителем замороженных продуктов. При этом все члены семьи Дафгорд были вовлечены в семейный бизнес, изобретая при этом различные рецепты. До сих пор в Челльбю под руководством третьего поколения так называемых «*dafgårdare*» (буквально «дафгордцы») работает компания «*Dafgårds*».

История компании «*Annas*» («Аннас») уходит корнями в 1929 год. Изначально две сестры, Анна (*Anna*) и Эмма (*Emma*) Карлссон (*Karlsson*), основали домашнюю пекарню в стокгольмском районе Остермальм. Имбирное печенье и другая выпечка пользовались огромным успехом. В середине 1960-х годов бизнес был продан семье Мэттссон. В ноябре 2008 года предприятие было приобретено бельгийской семейной компанией «*Lotus Bakeries*» («Лотус Бэкейрис»), и теперь «*Annas*» присутствует более чем в 20 странах мира, причем 60% продукции идёт на экспорт [7].

Торговая марка «*Lithells*» («Лителльс») была основана отцом Даниэля Лителля, – о нём мы скажем чуть ниже, – Оскаром Лителлем (*Oskar Lithell*) в 1907 году. До сих пор «*Lithells*» предлагает широкий ассортимент колбасных изделий, среди которых – любимая шведами кровяная колбаса (шведское *blodpudding*) [9].

Торговая марка «*Löfbergs*» («Лёфбергс»), которая до 2012 года именовалась «*Löfbergs Lila*» («Лёфбергс Ли́ла»), появилась на шведском рынке в 1906 году. «*Löfbergs*», являющаяся одной из крупнейших семейных кофейных компаний Швеции, была основана братьями Йосефом (*Josef*), Андерсом (*Anders*) и Йоханом (*John*) Лёфбергами (*Löfberg*) [8].

Особо хотелось бы выделить не столько название блюда, сколько наименование одного из его ингредиентов. Когда Жан-Батист Бернадот (*Jean Baptiste Bernadotte*) в 1810 году приехал в Швецию, он был князем Понтекорво. Имя Карл (*Karl*) он получил от короля Карла XIII (*Karl XIII*), усыновившего его в том же 1810 году. В 1818 году Жан-Батист официально вступил на престол под именем Карла XIV Юхана (*Karl XIV Johan*) (1763 – 1844). В своих поездках по новой стране он заметил, что многие жители страдают от голода. И тогда Карлу XIV Юхану, основателю нынешней королевской династии Бернадотов, пришла в голову идея. Осенью появлялось большое количество съедобных грибов. Именно он призвал шведов готовить блюда из белых грибов, тогда как до него в Швеции не было особой охоты к собиранию грибов и употреблению их в пищу [3]. Поэтому в народе короля и прозвали «*Karljohanssvamp*» или «*Karljohan*» (в переводе со шведского – «белый гриб», «боровик»).

2. Названия в честь человека, который заказал блюдо, с учётом его вкусовых предпочтений

У принца Бертиля Шведского, герцога Халландского (*Prins Bertil, Hertig av Halland*) (1912 – 1997), третьего сына короля Швеции Густава VI Адольфа (*Gustav VI Adolf*), имелось много увлечений, но главными из них были еда, автомобили и спорт. Его даже называли принцем-автомобилистом и принцем-спортсменом. В 1930-е годы он некоторое время учился в парижской кулинарной школе «*Cordon Bleu*» («Голубая лента»), основанной в 1896 году. Существует версия, что его тонкие блинчики с начинкой подавались в стокгольмском ресторане «*Riche*».

А началось всё с того, что однажды, разочаровавшись в ресторанном меню, он решил придумать что-то своё. Так родилось блюдо «*Prins Bertils crêpes*» («Блинчики принца Бертиля») – знаменитые блинчики с начинкой, состоявшей из креветок с укропом в голландском соусе. И хотя «*crêpes*» (франц. – «блинчики») впервые появились ещё в XIII веке во французской Бретани и считались закуской (иногда – горячим блюдом), принц «заставил» посмотреть на них с непривычной стороны.

Пер Адольф («Пелле») Янсон (*Per Adolf («Pelle») Janson*) (1844 – 1889), – шведский оперный певец, служивший в Королевской Шведской опере в Стокгольме, и большой гурман, – являлся автором блюда «*Pelle Jansons tigerbiff*» («Тигровый бифштекс Пелле Янсона»). Блюдо состояло из тонкого куска говядины, который клали на чёрный хлеб так, чтобы тот закрывал кусочек, в центр помещали ложку икры уклеики, а сверху – яичный желток и тонко нарезанный красный лук.

**3. Названия в честь человека для проявления уважения
к нему или с целью прославления блюда
как символа определённой эпохи**

Оскар Фредрик (*Oskar Fredrik*) (1829 – 1907), сын короля Швеции и Норвегии Оскара I (*Oscar I*), в 43 года унаследовал титул монарха. 18 сентября 1897 года на острове Юргорден Оскар II (*Oscar II*) праздновал 25 лет пребывания на троне. Шеф-повар гостиницы «*Grand Hôtel*» Поль-Эдмон Малэн (*Paul Edmond Malaine*) подал монарху необычное блюдо «*Filé Oscar*» («Филе Оскар») из филе теленка, спаржы, омара и трюфеля под соусом «шарон». Вокруг мяса шеф-повар «нарисовал» соусом букву О, спаржу выложил в виде римской цифры II. При этом кусочек хвоста омара с чёрным трюфелем напоминал королевскую мантию, отделанную горностаем, а всё вместе это представляло монограмму Оскара II.

В 1854 году в Гётеборге была установлена статуя короля Густава II Адольфа (*Gustav II Adolf*) (1594 – 1632). Согласно ряду источников, в честь этого события было изготовлено особое пирожное, которое с тех пор стали

делать специально к 6 ноября – дню гибели короля в битве при Лютцене, во время Тридцатилетней войны (1618 – 1648). Другие полагают, что пирожное впервые запустил в продажу в 1909 году гётеборгский кондитер Эмиль Брэутигам (*Emil Bräutigam*), который и придумал это кондитерское изделие. Как бы то ни было, пирожное под названием «*Gustav Adolf bakelsen*» («Пирожное Густав Адольф»), разное по составу, всегда имеет силуэт короля, сделанный из марципана или шоколада. Оно представляет собой покрытый шоколадной глазурью бисквит с прослойкой из масляного крема с добавлением лимонной цедры или сока.

Блюдо «*Biff Greta*» («Бифштекс Грета») впервые появилось в гостинице «*Stadshotellet*» в городе Карлстаде. Повар Ловиса Сванберг (*Lovisa Svanberg*) создала это блюдо в середине XX века. Она посвятила его Грете Удён (*Greta Odén*) – жене владельца отеля. Блюдо быстро завоевало популярность среди постояльцев отеля в качестве позднего ужина. Его готовят из говяжьего фарша, который смешивают с тонко нарезанным жёлтым луком и горчицей. Смесь жарят и подают с жареной картошкой и тонко нарезанной петрушкой.

В 1930 году уже упоминавшийся нами Даниэль Лителль (*Daniel Lithell*) в не самое удачное для инвестиций время, – в разгаре был мировой кризис, – вложил деньги в продажу сосисок в маленьких вагончиках. Для увеличения продаж он объявил конкурс на лучшее название своего предприятия. В те годы в Швеции были весьма популярны наследный принц Густав Адольф (*Gustav Adolf*) и его жена, уроженка Тюрингии, принцесса Сивилла (*Sibylla*). Её именем и назвали будущую сеть быстрого питания.

4. Названия, появившиеся под влиянием внешних факторов

В начале 1930-х годов запеканку из анчоусов шведы начали называть «*Jansson*» («Янссон»). Говорят, что причиной тому стала одна стокгольмская хозяйка, решившая приготовить блюдо для торжественного ужина, состоящее из картофеля, репчатого лука, анчоусов и сливок. Своему угощению она решила дать необычное имя. В то время в кинотеатрах шёл популярный немой

фильм «*Janssons Frestelse*» («Искушение Янссона») – так и родилось название запеканки. Однако есть мнение, что запеканка получила своё название в честь Пера Адольфа («Пелле») Янсона, также упоминавшегося нами.

На тубиках с икрой трески «*Kalles Kaviar*» («Икра Калле») помещено изображение мальчика. Можно подумать, что это – вымышленное лицо, но на самом деле это далеко не так. Когда в 1954 году икра появилась в продаже, она сразу же стала очень популярна среди детей. Тогда у неё было совсем другое название и на её упаковке не было никакого изображения. Успех продукту принесла идея Клаеса Мёрнера (*Claes Mörner*), который предложил назвать его мужским именем и нарисовать на упаковке мальчика. У заместителя директора компании «*AB Bröderna Ameln*» («АБ Брёдерна Амельн»), занимавшейся производством бутербродной икры, был сын Карл (*Carl*) – голубоглазый блондин, отлично подходивший для этой роли. Семья нашла фотографию мальчика, под которой было подписано *Kalles*.

Автором блюда под названием «*Flygande Jacob*» («Летающий Якоб») является Уве Якобссон (*Ove Jacobsson*), занимавшийся грузовыми авиаперевозками. Однажды поданное им на ужин блюдо, состоявшее из цыплёнка, специй для салата, нарезанного ломтиками банана, взбитых сливок, смешанных с соусом чили, и украшенное вдобавок беконом и горстью грецких орехов, приглянулось одному из гостей вечера – репортёру газеты «*Allt om mat*» («Всё о еде») Андерсу Тунбергу (*Anders Tunberg*). Тот взял интервью у Уве Якобссона, самостоятельно придумал название рецепта и опубликовал его в тринадцатом номере газеты за 1976 год.

Заключение

1. В названиях глуттонимов и глуттонимических эргонимов выявлены антропонимы, которые можно разделить на следующие группы: *представители королевской семьи; предприниматели и члены их семей; политические деятели; деятели культуры; люди различных профессий.*

2. История создания и возникновения именных глуттонимов уходит корнями в далёкое прошлое, что не исключает наличия нескольких версий происхождения блюд. Из наименований не всегда очевидно, какие именно ингредиенты содержит в себе блюдо, в название которого входит антропоним.

3. Нетривиальные истории появления рецептов свидетельствуют о важности этимологических изысканий, результаты которых представляют большой интерес для изучения истории, культуры и традиций шведского народа. Рецепты некоторых старинных блюд со временем претерпели изменения в свете новых гастрономических идей, что, однако, никак не умаляет их традиционный статус.

4. Кулинарные рецепты ряда блюд не отличаются сложностью по набору пищевых продуктов, их смешиванию и обработке, что, в свою очередь, подчёркивает интересные вкусовые сочетания входящих в них ингредиентов.

Список источников и литературы

1. *Бронте А.* Скандинавская кухня. Простая и уютная еда на любой случай. Перевод с английского О.С. Ивенской. – М.: «Эксмо», 2019.
2. *Бронте А.* Скандинавское лето. Простая и уютная еда для тёплых и светлых дней. Перевод с английского Т. Новиковой, О.С. Ивенской. – М.: «Эксмо», 2018.
3. *Чеснокова Т.А.* Шведский язык в аспекте лингвострановедения. Сборник статей. – М.: «У Никитских ворот», 2020.
4. *Ekström H.* Varför heter lådan Jansson? 100 kända namn på mat och dryck. – Slovenien: «Oskarsdotter & Co AB», 2012.
5. *Swahn J.-Ö.* Svenska traditioner. – Bromma: «Ordlaget Bokförlag AB», 2007.
6. *Wärnåker T.* Maträtternas historia. – Kalmar: «Stevali», 2019.
7. *Annas.* Lotus Bakeries. Products. [E-source]. – URL: <http://www.annas.se/products> (accessed: 25.06.2021).
8. *Löfbergs.* Kafferosteriet. [E-source]. – URL: <https://en.lofbergs.se/> (accessed: 26.06.2021).
9. *Lithells.* God Mat Utan Knas. [E-source]. – URL: <https://www.lithells.se/> (accessed: 25.06.2021).

© Природина У.П., 2021



УДК 74.01/.09

DOI: 10.46987/0507092021_122

К. Н. Саушкина, Т. В. Белько,

K. N. Saushkina, T. V. Belko

КОЛЛАБОРАЦИЯ МОДНОГО ДОМА «PRADA» С СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ

COLLABORATION OF THE «PRADA» FASHION HOUSE WITH CONTEMPORARY ART

Аннотация. В статье рассматривается коллаборация в современном искусстве на примере Модного дома «Prada». Дается краткое описание развития бренда за последнее десятилетие, характеризуются основные формы сотрудничества «Prada» с видными представителями современного искусства.

Abstract. The article discusses the concept of collaboration in contemporary art on the example of the Fashion House «Prada». A brief description of the stages of the brand's development is given, the main forms of cooperation between «Prada» and contemporary art figures are highlighted.

Ключевые слова: коллаборация, Prada, современное искусство, коллекция.

Keywords: collaboration, Prada, contemporary art, collection.

Коллаборация означает сотрудничество, совместную работу в какой-либо сфере двух и более людей или организаций (компаний) для достижения общей цели. В результате такого сотрудничества происходит обмен знаниями, идеями и стратегиями. При этом партнёры придерживаются единой концепции, что в конечном итоге и обеспечивает общий успех. Сегодня создание коллабораций очень актуально – успешные примеры подобной совместной деятельности мы можем найти в самых разных областях науки, бизнеса, моды и искусства.

При создании модной коллекции дизайнеры часто вдохновляются творчеством художников. Источниками вдохновения при этом нередко служат различные направления современного искусства, будь то абстракционизм, граффити, поп-арт или оп-арт («оптическое искусство»).

История Модного дома «Prada» началась в 1913 году, когда Марио Прада и его брат Марино открыли магазин кожаных изделий в миланской Галерее Виктора-Эммануила II [1, с. 9]. В истории Модного дома есть много примеров удачных творческих коллабораций. Благодаря инновационному дизайну аксессуаров, использованию дорогих материалов и сложных техник «Prada» быстро завоевала доверие у европейской буржуазии. Из небольшого семейного бизнеса она превратилась в один из крупнейших мировых модных брендов, которым в настоящее время управляет внучка Марио – Миуча Прада. Модный дом «Prada» имеет более 250 магазинов по всему миру [1, с. 9]. Каждый сезон он представляет интересные и смелые коллекции, отличительными чертами которых неизменно выступают сдержанная элегантность и оригинальный дизайн.

Сотрудничество Модного дома с представителями современного искусства началось на регулярной основе с 1993 года, когда Миуча основала некоммерческий Фонд «Prada» для поддержки художников [1, с. 21]. Благодаря этому фонду зародился, в частности, проект «Prada Epicenter». Он подразумевал строительство для магазинов Модного дома необычных зданий, в которых магазин из привычной торговой площадки превращался бы в выставочный зал и в настоящее культурное пространство [1, с. 145]. Архитектор Рэм Колхас описывал проект «Prada Epicenter» как «концептуальные окна», за которыми открывается нечто большее, чем обычный магазин – благодаря выставкам, концертам и показам фильмов шопинг соединяется здесь с искусством [1, с. 145].

Увлечение современным искусством повлияло на модные коллекции бренда, в которых стали использоваться, например, образы из комиксов либо

визуальный ряд поп-арта и оп-арта [1, с. 22]. Так, в 2008 году над коллекцией «весна/лето» Миуча работала с иллюстратором Джеймсом Джинном, чтобы создать принт с элементами графики, который бы содержал сюрреалистические и романтические нотки, а также имел бы отсылки к научной фантастике. В коллекции использовался нежный шёлк в сочетании с графикой модерна [1, с. 109].

В 2012 году «Prada» сотрудничала с графическим дизайнером и художником Ваграмом Муритяном, результатом чего стала совместная капсульная коллекция женских и мужских футболок, украшенных рисунками в духе минимализма. На футболках изображались аксессуары коллекции «Prada» – солнечные очки в форме «кошачий глаз», туфли с элементами в виде крыльев и языков пламени.

В 2014 году «Prada» выпустила капсульную коллекцию «Spring Graffiti», в которой главный акцент был сделан на контрастных цветах и абстрактных линиях. В коллекцию вошли платья из хлопка и замшевые босоножки. На этот раз источником вдохновения для Миучи послужило уличное искусство, прежде всего творчество художников-муралистов. Коллекцию украшали принты, воспроизводившие произведения современных художников, таких как Эль Мак, Меса, Габриэль Спектр, Стинк Фиш (Stinkfish), Жан Деталант и Пьер Морне.

Коллекция «Prada» осень/зима 2016 года стала результатом сотрудничества с живущим в Берлине французским художником Кристофом Шёменом, который разработал серию принтов на основе собственной картины «Невозможная истинная любовь» («Impossible True Love», 2015) и фрагментов средневековых гравюр.

В 2018 году для создания мужской коллекции «осень/зима» «Prada» впервые в своей истории решила пригласить знаменитых архитекторов и дизайнеров. Акцент был сделан на чёрном нейлоне, в котором обыгрывались лаконичность форм и практичность. В числе приглашённых были дизайнеры

– братья Эрван и Ронан Бурулеки, Константин Грчич, а также всемирно известные архитекторы – Рэм Колхас, Жак Херцог и Пьер де Мерон. Братья Бурулеки создали совместно с «Prada» сумку-планшет, прототипом которой стала папка для архитектурных эскизов. Константин Грчич придумал сумку-фартук, которая пристегивалась к поясу и напоминала рыболовную жилетку с несколькими карманами. Рэм Колхас разработал сумку-рюкзак, которая была предназначена для ношения на груди. В целях удобства на передней части сумки были сделаны три горизонтальных вместительных кармана. Жак Херцог и Пьер де Мерон разработали плащ и рубашку. На последнюю был нанесён типографский узор, стилизованный под тексты древних священных книг [2].

В процессе создания женской коллекции весна/лето 2019 года «Prada» сотрудничала с тремя женщинами-архитекторами – Чини Боэри, Элизабет Диллер и Кадзуе Сэдзима. Чини Боэри создала универсальную сумку-трансформер, размер которой можно было увеличивать или уменьшать. Достигалось это за счёт расположенных внутри съёмных регулируемых модулей в виде прямоугольных отделений. Элизабет Диллер предложила сумку-трансформер с накладными карманами, похожую на широкий пояс, которую можно было носить и в руках, как клатч, и на плечах, как воротник. Сумка была снабжена молниями и пряжками, при отстёгивании которых она превращалась в плащ. Проект Кадзуе Сэдзимы представлял длинную сумку, напоминавшую небоскрёб. Сумка состояла из трёх провисающих модульных отделений. К ней также прилагались несколько маленьких сумочек в виде подушек, выполненных в ярких цветах [3].

Совместно с британским художником Дэмиеном Херстом «Prada» создала лимитированную коллекцию сумок «Энтомология», вдохновлённую миром насекомых. Маленькие сумки-редикюли были украшены различными насекомыми – жуками, муравьями, даже мухами. В работе использовались засушенные насекомые, упакованные в оболочку из плексигласа.

В 2019 году результатом сотрудничества Модного дома с компанией «Adidas» стала капсульная коллекция, включавшая белые кроссовки и белую сумку. Коллекция была выполнена в монохромной гамме с акцентом на чёрных деталях. Она соединила в себе два стиля – собственно спортивный стиль и гламурный шик. Кроссовки «Prada Superstar» повторяли культовую модель «Adidas Superstar». Обувь была выполнена из натуральной кожи с ребристым резиновым мыском и резиновой подошвой. Её украшали три зубчатые накладные полоски, логотипы «Adidas» на пятках и «Prada» на боках. Также логотипы обоих брендов были помещены на языках и стельках кроссовок [4]. Сумка «Prada Bowling Bag for Adidas», выполненная из жёсткой белой кожи, с короткими ручками и отстёгивающимся чёрным ремешком, объединила в себе сумку для боулинга и спортивную сумку «Adidas». На её переднюю часть также были нанесены логотипы обоих брендов.

В 2020 году «Prada» и «Adidas» продолжили своё сотрудничество – теперь уже над капсульной коллекцией обуви «Prada x Adidas A+P Luna Rossa 21». Источником вдохновения послужил дизайн гоночной яхты «AC75 Luna Rossa». Кроссовки были разработаны специально для команды «Luna Rossa Prada Pirelli» – участника соревнований по парусному спорту. Верхняя часть кроссовок была выполнена из переработанного материала «Primegreen», который защищает обувь от проникновения воды [5].

Итак, на сегодняшний день Миуча Прада – пожалуй, самая сильная и влиятельная из дизайнеров одежды, законодательница моды для успешных и стильных мужчин и женщин. Она постоянно экспериментирует, соединяя традиции с новаторскими технологиями. И как мы видим, коллаборация в модной индустрии не только способствует успешному продвижению бренда, но и даёт мощный импульс для поиска новых идей и постоянного движения вперёд.

Список источников и литературы

1. *Грейвс Л.Ф.* Маленькая книга «Prada». Перевод с английского. – М.: «Эксмо», 2014.
2. *Анциперова М.* Проект «Prada Invites». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theblueprint.ru/fashion/moodboard/prada-invites> (дата обращения: 19.05.2021).
3. «Prada» снова сотрудничает с известными архитекторами. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://esquire-ru.turbopages.org/esquire.ru/s/style-and-grooming/91882-prada-snova-sotrudnichayut-s-izvestnymi-arhitektorami/> (дата обращения: 19.05.2021).
4. Коллаборация «Prada» и «Adidas» «Be Handsome». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://behandsome.ru/goods/prada-adidas-superstar-bowling-bag/> (дата обращения: 10.06.2021).
5. Дата релиза коллаборации «Prada x Adidas A+P Luna Rossa 21». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/turbo/mcmag.ru/s/prada-x-adidas-2020-detali-novoj-kollaboraczii/> (дата обращения: 10.06.2021).

© Саушкина К.Н., Белько Т.В., 2021



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Азитова Зухра – старший преподаватель, Колледж «ТИСБИ», Республика Татарстан, г. Казань, Россия.

Башкирцева Юлия Станиславовна – кандидат философских наук, доцент, доцент, Институт гуманитарных наук, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, г. Калининград, Россия.

Белько Татьяна Васильевна (Belko T. V.) – доктор технических наук, профессор, заведующая кафедрой «Дизайн и искусство», Поволжский государственный университет сервиса, Самарская область, г. Тольятти, Россия.

Doctor of technical sciences, PhD, Professor, Head of the Department of Design and Art, Volga Region State University of Service, Samara region, Togliatti, Russia.

Бровко Екатерина Михайловна – соискатель, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия.

Гаврилова Надежда Георгиевна (Gavrilova Nadezhda Georgievna) – старший преподаватель, Новосибирский государственный педагогический университет, г. Новосибирск, Россия.

Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russia.

Гатиятуллина Алсу Фанилевна – студентка, Российский государственный социальный университет, г. Москва, Россия.

Гостева Ника Светлановна – магистрант, Институт иностранных языков, Московский городской педагогический университет, г. Москва, Россия.

Еременко Евгений Дмитриевич – кандидат культурологии, доцент кафедры драматургии и киноведения, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, г. Санкт-Петербург, Россия.

Журков Максим Сергеевич – театральный режиссёр, соискатель, старший преподаватель кафедры театрального искусства, Краснодарский государственный институт культуры, г. Краснодар, Россия.

Кашкан Татьяна Александровна – старший преподаватель, кафедра английского языка естественных факультетов, Факультет социокультурных коммуникаций, Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь.

Ким Александра Альбертовна – студентка, Дальневосточный федеральный университет, Приморский край, г. Владивосток, Россия.

Магдиева Чулпан Айратовна – студентка, Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы, Республика Башкортостан, г. Уфа, Россия.

Макарчук Иван Юрьевич – кандидат юридических наук, доцент, ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет», г. Красноярск, Россия.

Пикинер Инна Андреевна – студентка, ФГБОУ ВО «Кубанский государственный аграрный университет имени И. Т. Трубилина», г. Краснодар, Россия.

Полянский Дмитрий Викторович – кандидат философских наук, доцент, Институт гуманитарных наук, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, г. Калининград, Россия.

Природина Ульяна Петровна – кандидат филологических наук, преподаватель, частное образовательное учреждение дополнительного образования по изучению иностранных языков «Скандинавская школа», г. Москва, Россия.

Прошкова Зоя Вячеславовна – кандидат социологических наук, старший научный сотрудник, Федеральный научно-исследовательский социологический центр Российской Академии наук, г. Санкт-Петербург, Россия.

Саушкина Кристина Николаевна (Saushkina K. N.) – аспирант кафедры «Дизайн и искусство», Поволжский государственный университет сервиса, Самарская область, г. Тольятти, Россия.

Postgraduate student of the Department of Design and Art, Volga Region State University of Service, Samara region, Togliatti, Russia.

Научное издание

**КУЛЬТУРА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ
Сборник научных статей. Выпуск 5**

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законодательства и за сам факт публикации несут авторы публикуемых материалов.

Оригинал-макет

А. И. Климин

Оформление обложки

П. Романов

Подписано в печать 07.10.2021. Формат 60x84 1/16. Гарнитура Таймс.
Печать цифровая. Бумага офсетная. Объем 7,6 усл. печ. л. Тираж 500 экз.
Заказ № 81

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Фора-принт»
Россия, г. Санкт-Петербург, Васильевский остров, Средний пр., д.4