

Секция 3

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

О.Н. АЛМАЗОВА,

старший преподаватель кафедры общеобразовательных дисциплин Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, магистр психологии

СПЕЦИФИКА ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Детективный жанр – один из самых популярных жанров массовой культуры с момента своего возникновения, поэтому исследовать его психологическую подоплеку представляется нам актуальным и практически значимым. Влияние детектива на широкие слои населения может быть неочевидным, но как любое популярное явление следует рассматривать его в качестве инструмента бесструктурного управления обществом. Культурно-исторический подход обусловлен не только тем, что различные периоды истории и социальные системы трансформировали ключевые характеристики жанра, но и тем, что образцы абсолютно разных эпох остаются популярны в современности и находят своих читателей и зрителей среди преданных поклонников детектива.

В качестве цели данной статьи мы обозначим изучение психологических аспектов детективных произведений в разные периоды отечественной и зарубежной истории: детектив классический, советский, эпохи модерн, перестройки и настоящего времени.

В качестве конкретных задач нашего анализа выделим целеполагание ознакомления с детективом (как читательское, так и системное), личность (ее книжная роль и типичные качества), аспекты восприятия преступления, мотивация персонажей произведения, отношение героев к другим и к обществу. А также, в качестве задачи, мы постараемся наметить новообразования (и прочие трансформации) и характерные особенности каждой эпохи, преломленной в жанровых произведениях.

В настоящее время детективный жанр включает литературу, кино и телевидение, а также сборники (в том числе онлайн) логических задач (например, старые комиксы об инспекторе Варнике оцифрованы).

Массовости жанра, который позиционируется как интеллектуальный, но при этом интересен каждому вне зависимости от образованности и уровня развития, на первый взгляд резонно удивиться. Однако при

всей сложности картины преступления, можно встретить рассуждения о жанровой примитивности. Психолог А.К. Дусавицкий о детективном жанре отзывается пренебрежительно [1]. В его градации умственного развития «любопытство – любознательность – познавательный интерес» чтение детектива обслуживает низший уровень – любопытство. Он пишет о том, что персонажи детектива картонны, сюжеты шаблонны, а читатель следует за повествованием для того, чтобы в конце ему преподнесли готовое решение. Как только потребность в разгадке удовлетворена, сюжет выветривается из памяти. А.К. Дусавицкий утверждает, что такое чтение не воспитывает и не дает системности мышления, то есть не вызывает интереса к общим приемам и способам познания действительности [1, с.30-32]. С этим можно соглашаться или спорить, но это одна из немногих точек зрения, высказанных психологической наукой относительно данной темы.

Чтение произведений классиков жанра вроде А. Конан Дойла и А. Кристи безусловно интересует читателя с точки зрения построения загадки и ее решения. Классический детектив – интеллектуальная задача. Классиков жанра заслуженно критикуют за схематизм. Часто суть сюжета заключается в его «закольцованности»: при повторном прочтении можно отследить последовательность фактов, приводящую к разгадке. Смысл чтения такого произведения, мотивация читателя – не только развлечение, но и умственное упражнение. С социальной точки зрения, на волне повального увлечения детективом появляются новые социальные явления: клубы по интересам, от составителей загадок до обычных литературных кружков. Нужно также указать, что на той же основе зародился фанфикшн: считается, что именно кружок поклонниц А. Конан Дойла основал практику создания текстов, где они подражали своему кумиру, используя его персонажей и вымышленный мир.

Детективный жанр не был слишком заметен в советскую эпоху. Предполагаем, это связано с отсутствием системного целеполагания в его развитии. В обществе равных, построенном на принципах социальной справедливости, не было смысла учить людей преступлениям, раскрывать и детализировать технологию преступления, привлекать к этому процессу внимание широких масс населения. Однако агитационная роль культуры распространялась на все жанры для выражения господствующей идеологии. В советский период детективный жанр в литературе и кино использовался для:

- формирования доверия населения к представителям правоохранительных органов, создания светлого образа советского милиционера;
- создания и поддержания справедливой картины мира, где вино-

вный всегда наказывается (мировые тенденции развития детективного жанра в XX веке отошли от этого принципа);

- воспитания уважения к закону и правопорядку.

Главное в современных детективах (вроде российского сериала «След» и его аналогов) – техническая сторона вопроса. Главное – экспертиза, и зрителя интересует, с помощью какой улики можно изобличить преступника. Зачастую именно так и обозначается главный вопрос: «Как доказать?». Можно говорить о том, что таким образом акцентированные сюжеты несут образовательную, просветительскую функцию, это своего рода ликбез – биологический, психологический, технический. При таком акценте упускается из виду то, чем современный детектив все больше грешит – слабая мотивация. Косвенно зритель/читатель такой культурной продукции усваивает, что «все больше преступлений становится немотивированными» [2, с.44]. Считается, что детектив, как любое массовое явление, сегодня несет главным образом развлекательную функцию.

Если говорить о главном герое классического (английского) детектива, то чаще всего это интеллектual, который отличается особой наблюдательностью, он (иногда – она) внимателен к деталям и уважает логику, а также обычно осознает свое интеллектуальное превосходство (Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, Джейн Марпл, позднее – Ниро Вульф). Как правило, он одинок, то есть родственники могут присутствовать, но собственной семьи и детей нет (исключение в этом, как и в других вопросах, составляет суперинтендант Баттл в серии романов А. Кристи). И обычно расследованием занимается не полицейский – слуга закона, а частный детектив либо любитель-одиночка, случайно впутавшийся в историю и решивший докопаться до истины. Полиция же нередко выставляется в нелепом и неприглядном виде. То есть с начала своего существования детективный жанр отличался некоей асоциальностью, постулировал превосходство отдельной высокоинтеллектуальной личности над системой, разработанной обществом для совершения правосудия. Такая личность как бы полезна, но в то же время свободна, взирает на мир иронически со стороны, подмечая его несовершенства. Подчеркивается, что интеллектуально такой субъект симметричен преступнику, хотя антагонист вроде профессора Мориарти есть не у всех. Неудивительно, что параллельно достойным и аскетичным сыщикам появляется герой-преступник Арсен Люпен, «джентльмен-грабитель», воплощенный М. Лебланом и имевший успех еще в доиндустриальную эпоху. Что касается классических персонажей, в целом достойных с точки зрения морали, оригинальности, их личности придают странности, а порой неприятные для окружающих черты характера. Обычно

они деспотичны и эгоистичны. Также известно, что Шерлок Холмс в нескольких сюжетах не чурается наркотиков; поскольку он – вымышленный персонаж, то для него это обходится совершенно без последствий.

Советский следователь (участковый, оперативник, прокурор) – всегда человек безупречной нравственности, для которого справедливость и общественный интерес никак не могут быть безразличны. Он занят не столько интеллектуальными упражнениями, сколько рутинной работой: опрашивает свидетелей, осматривает место происшествия, работает с экспертами. Он может быть как семейным человеком, так и одиноким (последнее часто в силу молодого возраста), но никогда не оторван от жизни и не взирает на окружающий мир свысока. Он стоит в очередях, занимается огородом, воспитывает детей. Особенной выгоды от разрешения загадки он не получает, так как находится на зарплате; что не мешает ему добросовестно выполнять свою непростую работу. Что касается любителей-следователей, то чаще всего в таком качестве выступают дети, и происходит сращивание детективного жанра с приключениями. Хорошим образцом такого детектива можно назвать книгу С. Голицына «Сорок изыскателей».

По мере вытеснения капитализмом более ранних, традиционных форм экономической жизни, в XX веке получает развитие такая разновидность детективного жанра, которую можно назвать «формат адвоката». Ярким примером является серия романов Р. Стаута о Перри Мейсоне. Адвокату важно защитить интересы своего клиента, а расследование является вторичным в отношении указанной прагматической цели. То есть понятие справедливости становится вторичным по отношению к понятию выгоды. Адвокату не важно быть честным – ему важно, что называется, не попадаться. Важно не искать справедливость, а говорить о ней. При этом приоритетны статус и репутация: адвокат, в отличие от частного или случайного сыщика, вписан в систему и зависит от нее. Да и частный детектив, тот же Ниро Вульф, в новые времена зависит от гонорара и регулярно оказывается на мели, и вполне договаривается с самим собой насчет того, что гангстер – такой же клиент. Так постепенно акцент смещается с сути (справедливости) на видимость (оправдательный приговор), и читатели проглатывают эту подмену.

Далее, чем ближе к современности, тем меньшее значение играет моральный облик того, кто призван вершить справедливость. В «полицейских» сериалах представители закона показываются носителями всевозможных слабостей, а то и пороков. Даже считается, что это делает их интереснее. Они уже не обязательно корыстны; часто это за-

путавшиеся люди, которые сами не знают, чего хотят, даже если они маскулинные и волевые. Подобный образ приближает героя к зрителю эпохи постмодерна, который также чувствует себя потерянными.

В основе классического детектива обычно лежит убийство, реже – громкое и неправдоподобное ограбление. Подробности могут быть достаточно жуткими, как в «Убийстве на улице Морг» Э. По, и всегда расписываются. Предполагается, что с их помощью внимательный читатель сам сможет додуматься до разгадки ранее, чем он ее прочтет. Также важно, что этот формат изначально существовал только в книжном варианте. Сегодня классика экранизируется, но обычно с дополнениями и искажениями, свойственными современному состоянию жанра.

Советский детектив удивительно не кровожаден. В основе может лежать и борьба с организованной преступностью, как в «Место встречи изменить нельзя», однако «эта публика мокрухи не любит». С точки зрения классово-борьбы, гораздо интереснее нетрудовые доходы, различные нелегальные способы обогащения, ограбления, а также клады и все, что осталось от прежнего режима («Двенадцать стульев» – в некотором роде, тоже детектив).

В противовес, постперестроечные «детективные» сериалы 1990-х укладываются в мем «про ментов и бандитов», и там крови хватает, а также натурализма. Позиционировалось, что граждане устали от «стерильности» советского периода и предпочитают все то, от чего их старательно оберегали. Однако в настоящее время все чаще говорится о том, что «чернуха» – заказ отнюдь не зрительский/читательский, а информационная диверсия, запущенная на постсоветском пространстве для деградации населения. Тенденция «ментовско-бандитского» формата детектива сохраняется и в настоящее время.

В качестве общей мотивации преступлений для детективного жанра можно обозначить корысть, а также всевозможные страсти, от тщеславия и зависти до мести, которая представляет собой чувство поправленной справедливости. Однако применительно к культурно-историческому аспекту проявление этих мотивов существенно различается качественно. Классический детектив, на удивление, в этом вопросе оказывается классовым и не скрывает снобизма: у низких людей мотивация низменная, у благородных – благородная, и зачастую это напрямую увязывается с сословием, к которому преступник принадлежит. Здесь есть исключения, тот же Арсен Люпен. Однако чем бы ни мотивировались персонажи-преступники, они как правило не чужды решительной жестокости.

Советский детектив в плане мотивации может быть как суров и расчетлив (чаще в случаях организованной преступности или рас-

хитителей), так хаотичен и бестолков. Присутствует довольно много вовсе безобидных сюжетов. Так, в «Деревенском детективе» бывалого участкового, бывшего фронтовика Анискина потрясает невиданное в тех краях преступление: из клуба украли фирменный баян! Им невозможно похвастаться, его невозможно продать в сельском районе, где каждый известен. Мотив – абсолютно детское желание «попиликат» на особенном инструменте, наказание – суровая воспитательная беседа с мамой.

Детектив модерна не просто корыстен, он все более беспринципен. Поскольку в основе логики персонажа лежит принцип индивидуализма, в который выродился западный гуманизм, преступники все менее соотносимы с моральными нормами. Для них важна своя выгода, своя месть, свое тщеславие. От того постепенно совершаемые ими преступления становятся все более жестокими. Происходит также невротизация персонажей, которая к постмодерну выливается в ту самую «немотивированность».

Современные западные детективы, помимо общей тенденции на технологизацию процесса расследования, слабой мотивацией (добавим – непродуманностью сюжетов), характеризуются также явным уклоном в информирование широкой публики о физических, психических и сексуальных отклонениях. Существенную роль в этом сыграли так называемые «медицинские» детективы, обычно в формате сериалов, где объектом расследования становится верный диагноз. Их популярность велика, поскольку харизматичные образы врачей и наукоподобие сюжетов вызывают доверие. В эпоху постмодерна формат сериалов доминирует; из чего можно заключить, что персонажи вызывают у зрителей не только доверие, но и привыкание. Постепенное дополнение образа персонажа психическим расстройством, дурной привычкой или особым пристрастием побуждает зрителя легитимировать отклонение в собственных глазах, чтобы «остаться» с полубившимся персонажем. Например, происходит насаждение представлений о том, что нетрадиционная сексуальная ориентация – не болезнь или извращение, как считалось ранее, а просто такая особенность. Что курение – не зависимость, а элемент стиля и личного шарма. И применительно к физическим (тем более – к психическим) заболеваниям мы все чаще получаем установку, что «болезнь – не болезнь, а образ жизни», «все индивидуально», «принимайте таким, какой есть». Первоначальный гуманистический посыл подобных утверждений, по сути, постепенно вытесняет понятие нормы даже в вопросах физиологии и здоровья. В современных детективах (как и в других произведениях) фактически не осуждаются алкоголизм и наркомания. Учитывая, что современный

детектив сохраняет также установку на дерационализацию и легитимирует жестокость, жанр вносит свою существенную лепту во все, что повергает социальную жизнь в хаос.

Таким образом, проанализировав некоторые типичные образцы детективного жанра в культурно-историческом аспекте, мы можем сделать следующие выводы:

1. Первоначально детективный жанр тяготел к рациональности, что делало его схематичным и упрощенным, но логически понятным. Постепенно нарастает тенденция к его дерационализации.

2. Детективное произведение всегда отражает определенную эпоху в ее экономических, бытовых и особенно идеологических аспектах. Это отражается как в образах персонажей (сыщика, преступника, окружения), так и в особенностях мотивации и других психологических составляющих.

3. Можно утверждать, что в настоящее время мы наблюдаем патологизацию детективного жанра: мотивационную, сексуальную, садистическую и нравственную. При этом не стоит забывать, что по своей сути детектив патологичен, поскольку в его основе всегда преступление, которое в любом случае является отклонением от нормы: социальной, юридической и гуманистической. На фоне усложнения технической составляющей детективные сюжеты все чаще повествуют о деградации человека, а также становятся все более примитивными не только в плане штампованности (в недавних образцах сложно вспомнить новый сюжет), но и с точки зрения до предела упрощенной мотивации, которой часто вовсе нет, и откровенно непрезентабельных, десоциализированных персонажей.

1. Дусавицкий А.К. Воспитывая интерес. М., 1984.

2. Купер Н. Горькие травы. М., 1997.

М.Г. ИВАНОВА,

профессор кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат педагогических наук

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ: ОТ КОМПЕТЕНЦИЙ К ТЕХНОЛОГИЯМ САМОКОРРЕКЦИИ

Университетское образование XXI века должно ответить на вызов времени и предоставить студентам весь комплекс необходимых элементов обучения, чтобы в дальнейшем они смогли жить и работать в условиях острой конкурентной борьбы.

Как известно, компетентность любого специалиста складывается из знаний, умений и навыков. Однако упор на знания и абстрактное мышление делают из будущих специалистов схоластов, которые теряются перед конкретными задачами практики, и их деловая адаптация к рыночной среде во многом зависит от предоставляемого им времени для приобретения практических навыков и умений. Упор на приобретение навыков работы в конкретной среде нередко наталкивается на отсутствие желания у самой этой среды вовлекать в свой деловой мир выпускников вузов, не имеющих необходимого опыта и багажа знаний. Возникает эффект обратного действия, когда среда, требуя большего от специалиста, воздвигает перед системой его подготовки стену умолчания о своих возможностях.

Следовательно, формируется круг задач, которым, на наш взгляд, призвана удовлетворять современная система образования. Во-первых, это взаимоувязанный комплекс знаний, раскрывающий современную сложную структуру производства и жизни в целом (обновление за счет сбалансированного перечня изучаемых дисциплин); во-вторых, обучение должно производиться с погружением в реальную деловую среду, освоением ее основных технологий и компонентов (создание системы базовых предприятий для стажировки); и, в-третьих, обучение должно постоянно продолжаться, чтобы специалист мог вовремя фиксировать динамичные перемены, происходящие в производстве (балльный подход).

Однако цель современного образования – это и личностно ориентированное обучение. Оно призвано целенаправленно обеспечить развитие личности и активно использовать его для усвоения знаний, умений, навыков. Для этого надо учесть: 1) возможности личности; 2) специфику изучаемого предмета; 3) ситуацию, при которой появляется потребность в приобретении новых знаний сейчас и в будущем.

Следовательно, с одной стороны, необходим компетентностный подход, когда деятельность является содержанием образования, с другой – задания подбираются по степени трудности с учетом возраста и развития каждого обучающегося. На практике это может быть реализовано через несколько принципов.

1. Принцип обучения на основе исследовательской, поисковой деятельности путем активного присвоения знаний. Для этого нужно включение в исследовательско-поисковую деятельность не только на протяжении всего обучения, но и вне его. Каждый обучающийся дает ответ и обоснование своему решению учебной задачи, обсуждаются мысли по аналогии, постепенно открываются сущностные признаки исследуемого и осваивается необходимое.

2. Принцип ведущей роли теоретических знаний. Для этого уже на первых курсах обучения вводятся обобщенные знания, термины и определения, при блочно-модульном изучении материала раскрываются внутренние связи между явлениями, фактами, темами.

3. Принцип рассмотрения и применения общеобразовательных и общеучебных знаний, умений, способов деятельности в новых ситуациях, требующий непрерывного обогащения и обновления умственной деятельности при решении все более новых задач.

4. Принцип сознательности, когда осознается системность знаний и умений, уясняется механизм возникновения ошибок и их предупреждения.

5. Принцип личностной направленности обучения, учитывающий возрастные особенности и социальную среду, объединяющий учебную и внеучебную деятельность, повышающий мотивацию обучения и создающий атмосферу успеха.

Данные принципы, с одной стороны, развивают не только общие, но и специальные возможности обучающихся, индивидуальные нормы работы осуществляются на основе сформированных навыков коллективной работы, самоопределиться помогает мотивация обучения. С другой – программы расширяются, вводятся дополнительные образовательные курсы и внеклассные занятия, т.е. значительно увеличивается нагрузка.

Кроме того, необходимо учесть, что, несмотря на большой объем исследований по вопросам компетентностного образовательного подхода, в современной научной литературе продолжает активно обсуждаться вопрос о сущности понятия «компетентность», его соотношения с термином «компетенция». Одни авторы не различают данные понятия, считая их синонимами (А.А. Ушаков, А.В. Молокова, В.Д. Шадриков, В.А. Болотов и др.). Многие авторы термины «компетенция» и «компетентность» разводят по разным основаниям. Например, А.В. Хуторской обосновывает соотношение понятий следующим образом: «Компетенция включает совокупность взаимосвязанных качеств личности (знаний, умений, навыков, способов деятельности), задаваемых по отношению к определенному кругу предметов и процессов, и необходимых для качественной продуктивной деятельности по отношению к ним; компетентность – владение, обладание человеком соответствующей компетенцией, включающей его личностное отношение к ней и предмету деятельности» [1, с.141]. И.А. Зимняя определяет компетентность как «основывающийся на знаниях, интеллектуально и личностно обусловленный опыт социально- профессиональной жизнедеятельно-

сти человека» [2, с.34]. В противопоставление, компетенция рассматривается ею как «не пришедший в «употребление» резерв «скрытого», потенциального» [2, с.36].

Следовательно, устоявшегося определения терминов «компетенция» и «компетентность» нет, что требует принять собственную точку зрения (при этом нужно будет рассматривать данные категории с позиции управления как профессиональной практики деятельности работников).

С учетом всего вышесказанного наша цель – определить причины данного несоответствия. Считаем, что помочь может технология самокоррекции.

В ходе очередного этапа исследования диагностический пакет предъявлялся каждому из респондентов однократно, но в нескольких вариантах. Полученные данные подвергались статистической обработке. Личностные опросники выбирались на основании достаточного удобства в применении, обладающие так называемой «доверительной валидностью», а также надежно и достоверно диагностирующие мотивационный профиль личности по выделенному набору факторов.

Основная задача исследования – провести изучение индивидуальных особенностей студентов дневной и заочной формы обучения факультета культуры Алматинского филиала НОУ ВПО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов». Проверялась гипотеза, что если рассматривать индивидуальность человека как интегрально-ориентированную сущность, то любой человек – это большая система, предельно открытая социальному воздействию. Следовательно, эффективный индивидуальный подход к субъекту в целях его развития предполагает учет этой многоуровневой системы.

При исследовании были использованы 4 стандартных методики и опрошены 120 испытуемых студентов дневной и заочной формы обучения факультета культуры Алматинского филиала НОУ ВПО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов».

Использование методики Г. Айзенка дало возможность сделать определенные выводы. Сводные результаты проведенного тестирования на определение направленности личности студентов 1 и 2 курсов и исследования их уровня тревожности по 1 группе (группа студентов дневной формы обучения) представлены в таблице 1.

Таблица 1. Сводные данные направленности личности студентов 1 и 2 курса и исследования их уровня тревожности по 1 группе (группа студентов дневной формы обучения)

«Я» - на себя	«О» - общение	«Д» - на дело	Реактивная тревожность	Личностная тревожность
24	31	26	39	32
40	19	22	40	42
16	28	37	36	41
32	29	20	33	35
12	46	23	44	34
27	30	24	46	40

Сводные результаты проведенного тестирования на определение направленности личности студентов 1 и 2 курсов и исследования их уровня тревожности по 2 группе (группа студентов заочной формы обучения) представлены в таблице 2.

Таблица 2. Сводные данные направленности личности студентов 1 и 2 курсов и исследования их уровня тревожности по 2 группе (группа студентов заочной формы обучения)

«Я» - на себя	«О» - общение	«Д» - на дело	Реактивная тревожность	Личностная тревожность
8	38	35	39	32
27	30	24	44	40
43	20	18	50	46
40	19	22	33	35
12	46	23	38	33
19	32	30	46	40
47	19	25	46	47
33	28	20	36	32
25	25	31	28	29

По данным социометрического анкетирования, после заполнения социоматриц, были составлены социограммы обеих групп, которые наглядно отражают отношения членов групп, складывающиеся в ходе совместной учебной деятельности и эмоционально-личностной сфере, а также просчитаны индивидуальные и групповые социометрические индексы (причем знак социометрического статуса соответствует знаку разности положительных и отрицательных выборов, полученных (сделанных) студентами по результатам социометрии).

Так как целью не ставилось рассмотрение личностных особенностей каждого члена исследуемых групп или проведение

развернутого анализа положения конкретного студента в группе, то были выполнены только коллективные социогаммы-мишени, представляющие собой несколько концентрических окружностей. Составленные социогаммы наглядно показали структуру отношений в группе. Каждая из исследуемых групп разделилась на «популярных», «средних» и «непопулярных» членов, на что указывало размещение в том или ином круге ближе к центру или периферии.

Так как к числу основных факторов групповой сплоченности относится сходство базовых ориентаций ценностных членов группы, то на основе составленных социогамм можно говорить о единстве (или кооперативной взаимозависимости) членов каждой из обследуемых групп в процессе совместной деятельности. Можно утверждать, что группы 1 курса более организованные, чем 2 курса и особенно у студенты дневной формы обучения.

Благодаря анализу социогамм мы можем не только подтвердить гипотезу о том, что обучение студента зависит от его эмоциональных предпочтений, но и сделать вывод о его зависимости от статуса интерпретатора в группе.

Кроме того, из составленных таблиц и схем стало очевидным, что проведенный анализ направленности личности студентов и уровня их тревожности существенно дополняют результаты социометрического исследования. Так, для обеих групп, характерно наличие у «изолянтов» высокого уровня как реактивной, так и личностной тревожности, что совсем не характерно для «звезд». У студентов, определенных по результатам социометрического исследования как лидеры, направленность личности «на общение» преобладает над другими направленностями.

Для оценки ценностных ориентаций личности нами была применена уже подвергавшаяся частичной интерпретации методика Е.Б. Фанталовой [см. также 3-4]. Процедура определения ценностных ориентаций личности выстраивалась с опорой на метод парных сравнений (частный случай многомерного шкалирования). Каждому испытуемому выдавались для сравнения пары из 17 жизненных сфер, к каждой из которых нужно было выразить свое ценностное отношение. Полученные результаты наглядно представлены в данной ниже таблице 3.

Таблица 3. Результаты исследования ценностных ориентаций личности

Список жизненных сфер		Ранговые места жизненных сфер	
		«по значимости»	
		1 курс	2 курс
1	Здоровье	1	11,5
2	Общение	3	8
3	Высокий социальный статус	15	11,5
4	Создание семьи	6,5	14
5	Активность для достижения позитивных изменений в обществе	16	15,5
6	Познание нового в мире, природе, человеке	6,5	11,5
7	Помощь и милосердие другим людям	14	15,5
8	Высокое материальное благосостояние	10	8
9	Получение высокого образования	2	3
10	Вера в Бога	17	17
11	Приятное времяпрепровождение, отдых	11,5	6
12	Полная самореализация	8,5	3
13	Поиск и наслаждение прекрасным	13	11,5
14	Любовь	4	3
15	Признание и уважение людей	11,5	3
16	Интересная работа	5	3
17	Свобода как независимость в поступках и действиях	8,5	8

Как видно из таблицы 3, в целом по группе студентов 1 курса наиболее важными выбраны такие понятия, как «здоровье», «получение высокого образования», «общение» и «любовь». Практически не ценятся такие понятия, как «вера в Бога», «общественная активность», «высокий социальный статус и управление людьми». Обесценено и понятие «милосердие к окружающим». На 2 курсе для студентов важными оказались понятия «любовь», «уважение и признание других людей», «интересная работа», «получение высшего образования» и «полная самореализация». Частично оценены понятия «активность для достижения позитивных изменений в обществе», «вера в Бога», «помощь и милосердие другим людям».

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что студенты, идентифицирующиеся с определенными компетенциями госстандартов, лично более развиты, чем студенты, с ними не идентифицирующиеся. Первые имеют: а) более развитое представление

о себе, о своем образе «Я»; б) более высокий уровень морального сознания; в) более высокие показатели по тестовым методикам, определяющим уровень личностного развития.

У студентов, идентифицирующихся с определенными компетенциями, ощущение жизни более гармонично, меньше внутренних противоречий, они обладают более высокой внутренней согласованностью и внешней сбалансированностью с социальными условиями; более гармоничны с точки зрения психологической культуры, т.е. более эффективны в таких основных видах функционирования личности, как самопознание, самоопределение, общение и саморегуляция. Их жизнь более осмыслена и насыщена, они более ясно представляют себе жизненные цели и больше верят в возможность контроля над событиями собственной жизни и в свободу выбора.

Наличие большого количества положительных корреляционных связей между идентификацией с идеалом и шкалами методик, подтверждает предположение о том, что идентификация с идеалом способствует развитию личности.

Усвоение (овладение) компетенциями тесно связано с ценностными установками человека, с его имплицитными представлениями о степени адекватности знаний о мире, со смысловой ценностью. Благодаря многоэтапному экспериментальному исследованию интерпретации компетенций и личностных особенностей социальной группы «студенческая молодежь» можно утверждать, что всем им свойственна идентификация, символическая интерпретация и манипуляция собственными переживаниями. Значит, все люди обладают сходными переживаниями. А раз это так, то, во-первых, всякий раз, когда бы мы ни попытались обрести новое понимание, мы сталкиваемся с архетипами, а во-вторых, мы всегда способны найти правильное решение и выход из любой ситуации, решить любую проблему.

При выборе темы исследования мы опирались на возможную научно-теоретическую и практическую значимость результатов: данные, полученные при нашем исследовании, несомненно значимы и в той, и в другой области.

Проведенное нами подробное изучение имеющейся теоретической литературы показал, что проблема мотивации является одной из базовых и разноречивых проблем в психологии. То, что мотивирует человека, имеет достаточно разветвленную многоярусную структуру, в котором присутствует внутренне оправданная иерархия и взаимосвязь. В исследованиях мотивации в профессиональном становлении студентов обращает на себя внимание влияние мотивационных установок студентов на успешность в учебной деятельности.

Мы рассмотрели особенности мотивационной сферы студентов в разные периоды их обучения. Для этого мы изучили два основных вида мотивации: мотивацию достижения и мотивацию аффилиции. Обобщая результаты, можно сделать следующие выводы:

1) между студентами 1 и 2 курсов дневной и заочной формы обучения существуют различия в проявлении мотивации достижения (т.е. мотивация достижения у студентов 1 курса заочной формы обучения осознана и проявлена в большей степени, чем у студентов 2 курса);

2) мотивация аффилиции наиболее явна у студентов 1 курса, чем у студентов 2 курса (это обычно связано с большей свободой и осознанной самостоятельностью обучающихся на старшем курсе);

3) в целом наблюдается изменение мотивации достижения и мотивации аффилиции от низкого уровня на 1 курсе к более высокому на 2 курсе обучения;

4) благодаря сравнительно-сопоставительному анализу данных оказалось, что в ходе профессионального становления на всем протяжении обучения, происходят статически значимые изменения мотивации достижения и мотивации аффилиции в сторону увеличения ее выраженности от 1 ко 2 курсу;

5) имеются в достаточной мере проявленные статически значимые различия в проявлении мотивации достижения между студентами 1 и 2 курса заочной и очной формы обучения (мотивация достижения наиболее выражена у студентов 1 курса по сравнению со студентами 2 курса). Отсутствие статистически достоверных различий в оценках студентами разных курсов субъективно значимых для них основных целей – ценностей указывает на их относительную устойчивость и независимость в профессиональном становлении личности студента.

Таким образом, проведенное исследование дает возможность утверждать, что: 1) мотивационная сфера меняется под влиянием профессионального становления обучающихся; 2) наблюдаются различия между обучающимися как на 1-м и на 2-м курсах, так и в связи с обучением на очной или заочной форме обучения; 3) первый этап профессионального становления обуславливает и большую выраженность мотива достижения, что не позволяет подтвердить существующую гипотезу о том, что именно овладение профессией приводит к осмыслению основных терминальных ценностей.

Особо подчеркнем, что учебная информация активно воспринимается тогда, когда у студентов возникает необходимость в её восприятии. Одно и то же содержание изучаемого предмета одинаковой степени сложности может усваиваться по-разному в зависимости от способа его представления, мотивов восприятия и

интереса студентов. Устойчивые интересы студентов к своей будущей деятельности, к конкретному предмету возникают в процессе учебной и научной деятельности, но под влиянием и при корректировке личностных качеств и личного опыта.

1. Хуторской А.В. Практикум по дидактике и современным методикам обучения. СПб., 2004.
2. Зимняя И.А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования //Высшее образование сегодня. 2003. №5. с.34-42.
3. Шихи Г. Возрастные кризисы. Ступени личностного возраста. СПб., 1999.
4. Раис Ф. Психология подросткового и юношеского возраста. СПб., 2000.

Л.В. КИПНЕС,

заведующая кафедрой русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета, кандидат педагогических наук

ИННОВАЦИОННЫЙ ПРОЕКТ КАК ФОРМА КОНСОЛИДАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА: ВЫСТАВКА «ЧЕТЫРЕ ЧЕТВЕРТИ ПУТИ» В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

В начале XXI века активно меняется поликультурное пространство, в котором формируется человек, и здесь очень важно не забыть о Слове и о Русской Литературе как воплощении Слова. XXI век требует от Слова совершенно особого созвучия с сегодняшними делами, проблемами, поскольку мудрые рассуждения о добре не трогают человека. Только особое ощущение своего времени, зафиксированное в литературе, может заставить людей оглянуться вокруг, задуматься, постигать непреходящие истины добра и справедливости. Смена идеологии в стране потребовала реформирования практически всех важных сфер жизни общества, которое, в свою очередь, обнажило целый комплекс проблем, требующих незамедлительного решения. Прежде всего, это связано с тем, что идеология предпринимательства вступает в противоречие с традиционными для России ценностями, нормами, представлениями.

Сегодня в российском образовании стремительно развиваются процессы модернизации, в которые вовлечена практически вся страна. Это не только школьники, студенты, учителя, преподаватели, а практически каждый житель, что естественно для России, в которой исторически вопросы воспитания и образования волновали общество. Во многом процессы модернизации в образовании обусловлены поиском национальной и культурной стратегии развития общества. И в этих условиях инновационный проект становится формой консолидации образовательного пространства, более того, общества.

Цель данной статьи – показать, что инновационный проект «Выставка "Четыре четверти пути" в Санкт-Петербурге» является формой консолидации образовательного пространства. Для этого поставлены следующие задачи: 1) обосновать причины обращения к творчеству В.С. Высоцкого; 2) определить сущность инновационного проекта; 3) раскрыть концепцию экспозиции; 4) проанализировать отзывы.

Интерес к творчеству Владимира Высоцкого не угасает, несмотря на десятилетия, прошедшие со дня его смерти.

Лирика В.С. Высоцкого – это стихи, заключающие в себе урок нравственности, чести, патриотизма, высокого бытия. Их надо читать, изучать, слушать, они требуют восприятия и размышления. А в конечном итоге – познания, познания бытия через Слово. Здесь необходима не чувствительная интерпретация, не создание вариаций на тему, а продвижение к смыслу истины и красоты через первоначальное сопереживание, а затем через осмысление посредством анализа художественного произведения, который является ключом, открывающим смысл текста [1, с.26].

На протяжении нескольких лет студенты Российского государственного гидрометеорологического университета принимают участие в конкурсе «Поэзия В.С. Высоцкого и XXI век», проводимом Государственным музеем Владимира Высоцкого совместно с Автономной некоммерческой организацией консолидации образовательного пространства «Университетские Образовательные Округа» и собирающем тысячи участников по всей России. Целью этого конкурса является не только изучение творчества В.С. Высоцкого, но, что на наш взгляд наиболее важно, формирование мировоззрения и развитие гражданской позиции молодого поколения XXI века [1, с.17]. Каждый год студенты, обучающиеся в университете по направлению «Филология» (профиль «Отечественная филология»), пишут и защищают выпускные квалификационные работы по творчеству Владимира Высоцкого. Все это способствовало рождению идеи провести выставку В.С. Высоцкого «Четыре четверти пути» в Санкт-Петербурге. Организатором выступил Российский государственный гидрометеорологический университет, направления деятельности которого воспевал В.С. Высоцкий. На его песнях выросло не одно поколение метеорологов. Приоритетным для университета в этой работе стало расширение образовательного пространства, выход за его пределы и возможность использовать экспозицию выставки в образовательном процессе.

В итоге состоялся уникальный инновационный проект, не только объединивший университет и два музея: Государственный музей Владимира Высоцкого в Москве и музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме в Санкт-Петербурге, – но и ставший подлинным культурным событием в жизни Санкт-Петербурга.

Хочется прокомментировать, почему мы считаем данный проект инновационным. Инновация в глобальном значении – это прорыв «в новое», который без образования невозможен в принципе. Под инновационным проектом в сфере образования мы понимаем определенный комплекс мероприятий, обеспечивающий включение в деятельность представителей организаций образования, науки и культуры и стимулирующий потребность в творческой деятельности и способность ориентироваться в изменяющейся действительности.

Обратим внимание на то, что инновационный проект, во-первых, ориентирован на достижение определенной цели; во-вторых, его продукт уникален, у него могут быть прототипы, аналоги, но вместе с тем он обладает только ему присущими особенностями; в-третьих, он имеет более высокую неопределенность в части своего исхода, поскольку прошлый опыт не может служить основой для прогнозирования его последствий [2, с.37].

Название выставки, подсказанное самим героем в одной из песен, отражает принцип её построения – четыре области творчества, в которых реализовался многогранный талант Владимира Высоцкого – «Театр», «Кино», «Концерты» и «Поэзия». В каждой из этих ипостасей он проявился по-разному, но всегда ярко и самобытно.

Экспозиция – своего рода краткое путешествие по жизни и творчеству Высоцкого. В ней воспроизведены редкие документы, фотографии, автографы стихов, воспоминания современников, коллег и друзей, представленные материалами из Государственного музея Владимира Высоцкого в Москве.

По стечению обстоятельств, пространство, в котором разместились выставка в музее Анны Ахматовой в Санкт-Петербурге, является действующим театральным залом, где проходят спектакли, а значит, есть специальный театральный свет и подиум. Подиум стал своеобразной «сценой» для экспонирования подлинных вещей: сценических костюмов, театрального реквизита, гитары, катушечного магнитофона с бобинами. Все экспонаты под светом софитов и прожекторов воспринимались как часть некоего театрального действия. Такое решение не могло не повлиять на появление специфической творческой атмосферы, создавшей неповторимый эффект присутствия. Как написано в одном из многочисленных отзывов на выставку:

«Выставка создана так, как создал бы ее сам Владимир Высоцкий».

Ряд подлинных экспонатов дополнен оригинальными фотографиями и виниловыми пластинками из частных собраний и коллекции музея Анны Ахматовой. Выставку сопровождает видео с редкими интервью, фрагментами спектаклей, авторским чтением стихов.

В рамках проекта состоялись встречи с фотографом В.Ф. Плотниковым, заслуженным артистом Российской Федерации В. Черняевым, исполнителем песен Высоцкого В. Кацабашвили, актером театра и кино В. Маслаковым, прошли многочисленные экскурсии и занятия со студентами университета, школьниками.

В гидрометеорологическом университете на направлении «Филология» обучаются студенты по профилям «Отечественная филология», «Отечественная филология (для иностранных студентов)», «Зарубежная филология (английский язык и литература)», «Зарубежная филология (французский язык и литература)». Перед посещением выставки каждая группа получала задание, соответствующее профилю подготовки. Одним из видов заданий для студентов профиля «Зарубежная филология (английский язык и литература)», изучающим теорию и практику перевода, был синхронный перевод с русского языка на английский язык экскурсии по выставке для магистрантов из Франции, проходящих стажировку на кафедре русского языка и литературы.

Стажеры из Франции в своих отзывах о посещении выставки писали, что не слышали о Владимире Высоцком до выставки, но по тому, с какой любовью она была организована, и по тому, что рассказывал экскурсовод, сразу же оценили значимость и величину таланта В. Высоцкого как для своего времени, так и для современности, любовь россиян к поэту, актеру и музыканту. Отдельно они выразили благодарность студентам за перевод экскурсии, оценили сложность работы и важность качественного адекватного перевода.

Студенты четвертого курса (профиль «Отечественная филология») должны были написать рецензию на выставку. В качестве примера приводим рецензию студентки 4 курса Васильевой А.:

«Каждый отдельно взятый человек имеет свою отличительную особенность – некое предназначение. Каждая личность незаменима, а жизненный процесс уникален. Именно поэтому «миссия» каждого человека, безусловно, настолько уникальна, насколько уникальна потенциальность выполнения этой задачи. Владимир Семёнович Высоцкий – человек с оголёнными нервами и неподражаемой хрипотой в голосе, обладающий неповторимым и нетривиальным творческим почерком,

способный постигать внешний мир, не изменяя, а преображая его. Частичка его такого хрупкого, но неистощимого силой мира, впервые представлена в Фонтанном доме в совместной с Российским государственным гидрометеорологическим университетом выставке «Владимир Высоцкий. Четыре четверти пути». Экспозиция, погружающая нас не только в ретроспекцию творческой деятельности Высоцкого, но и открывающая различные ипостаси созидательной личности посредством подлинных сценических костюмов и личных вещей Владимира Семёновича Высоцкого: театрального реквизита, личных заметок, фотографий и виниловых пластинок в непрерывном «сопровождении» авторского, звучащего на разрыв голоса. Условно перекрещивающиеся кадры театральной и сценической деятельности Высоцкого (с фрагментами спектаклей и авторским чтением стихов), окутанные сценическим занавесом и символично «декорированная» сцена, как бы случайно оставленным костюмом Гамлета, гитарой и катушечным магнитофоном с бобинами, позволяющими ощутить скрывающуюся, казалось бы, за мгновением вечность. Вечность, складывающуюся из мгновений. Вечность не только творческого процесса и авторского таланта, но и непосредственно самого Владимира Высоцкого, способного талантливо делать легко то, что для других затруднительно, делать гениально то, что для таланта не представляется возможным. Ощущение полного слияния с вселенной оживших образов, возможность увидеть его – здравствующего и откровенного, близкого и до глубины души понятного, абсолютно различного... Высоцкий – это отдельный и неподражаемый вид искусства с неистребимой жаждой познания, человек, не умеющий лгать, умалчивать и пресмыкаться».

В данной рецензии видно, что погружение в экспозицию дало возможность почувствовать миссию поэта, познать его личность, ощутить эпоху, к которой он принадлежал, понять глобальность его творчества.

На финисаже выставки выступили воспитанники театральных студий Санкт-Петербурга с программой «Значит нужные книги ты в детстве читал». Более чем за месяц до запланированного выступления детям было предложено выбрать любое стихотворение Владимира Высоцкого для того, чтобы прочитать его на финисаже. Перед выступлением куратор выставки от музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Светлана Владимировна Александрова, провела на выставке «Владимир Высоцкий. Четыре четверти пути» специальное занятие, ориентированное на детей от семи до четырнадцати лет. Целью занятия стало знакомство детской аудитории с талантливым человеком, который жил за два поколения до них, существовал совсем в другом мире, где не было интернета, мобильных телефонов, зато были концерты,

спектакли и «нужные книги». На память об этом событии каждый ребенок получил открытку с портретом Владимира Высоцкого в роли Гамлета и надписью: «Добра. В. Высоцкий».

Среди посетителей выставки «Четыре четверти пути» были жители города, его гости, люди разных поколений. Все они высоко оценили результат. Обратимся к книге отзывов:

«Спасибо, прекрасный зал, отлично оформлена выставка, возникает и образ Высоцкого, и образ времени. Приятно было вспомнить Таганку». 06.09.19.

«Спасибо, очень хорошо оформлен зал, достаточно душевная обстановка, возникло чувство, что сам Владимир Высоцкий стоит рядом. Мы как будто побывали на спектакле». 07.09.19.

«Спасибо за выставку организаторам, очень впечатляет. Мне как поклоннику творчества В.С. Высоцкого очень приятно. Выставка очень стильная и пронзительная. Еще раз спасибо за праздник души. Желаю творческих успехов организаторам». А., Якутия, 15.09.19.

«Человек – эпоха. Пришла рассказать о нем дочери». Киев, Украина.

«Выставка небольшая, но такая уникальная, такие интересные материалы! Спасибо большое!» М.А., Пермский край, 12.09.19.

«Большое спасибо организаторам выставки. Я думаю, очень важно, чтобы жители культурной столицы могли прикоснуться к творчеству Владимира Высоцкого – прекрасного актера и поэта. Отдельно хочется отметить, что выставка сделана очень стильно и оригинально».

«Нам – молодым людям – это очень нравится». Лидия, ГБОУ СОШ 175.

Обращают на себя внимания слова, которые очень точно определяют уникальность выставки и то, как она «отозвалась» в людях (исход): «возникает образ Высоцкого и образ времени», «Высоцкий стоит рядом», «стильная и пронзительная», «человек – эпоха». Заметим, что эти слова принадлежат посетителям разного возраста с разных концов страны и не только страны.

Это всего лишь несколько фрагментов из книги отзывов, но и они дают возможность увидеть, что выставка «Четыре четверти пути» в Санкт-Петербурге – действительно инновационный проект, который позволил посетителям выставки не только почувствовать себя сопричастными творчеству поэта, но и соединить поколения, преодолеть пространство, ощутить эффект присутствия поэта в сегодняшнем мире [3, с.41].

Подводя итог, можно подчеркнуть, что выставка «Четыре четверти пути» в Санкт-Петербурге – инновационный проект, реализованный Российским государственным гидрометеорологическим универси-

тетом, Государственным музеем Владимира Высоцкого в Москве и музеем Анны Ахматовой в Фонтанном доме в Санкт-Петербурге, а также показавший возможности сотрудничества университета и литературных музеев в области консолидации образовательного пространства.

1. Кипнес Л.В. Воспитание личности в современном культурном пространстве: опыт работы образовательной организации: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. СПб., 2015. с.25-31.
2. Кипнес Л.В. Университетские Образовательные Округа: опыт реализации инновационных и просветительских проектов //Университетский округ: прошлое и настоящее. №1. 2014. с. 14-19.
3. Лазарев В.С. Новое понимание методов проекта в образовании. //Проблемы современного образования. 2006. №6. с.35-43.

Е.О. КУТУКОВА,

доцент кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат филологических наук

ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Тема героя времени – одна из самых знаковых для русской литературы. Она берет начало от «лишнего» человека Печорина, затем через персонажей, восставших, хотя и довольно своеобразно, против устоев общества (Базаров, Раскольников), приходит в XX-й век. В советской литературе герой времени представлен то революционерами (Павел Власов, Левинсон), то яркими строителями социализма (Павел Корчагин, Алексей Стаханов), то защитниками Родины от фашизма (Алексей Маресьев, Андрей Соколов, Василий Теркин, молодогвардейцы). В послевоенной литературе героями времени становятся изобретатель Лопаткин (В. Дудинцев «Не хлебом единым»), врач Владимир Устименко (Ю. Герман «Дело, которому ты служишь»), капитан милиции Глеб Жеглов и старший лейтенант Владимир Шарапов (А. Вайнер, Г. Вайнер «Эра милосердия»), комсомолец Евгений Столетов (В. Липатов «И это все о нем»).

Литература периода «перестройки» стала преемницей давно забытой традиции – ее героем становится современный Робин Гуд, «правильный» бандит Костя Мразин (В. Колычев «Мы одной крови»), Сергей Челищев (А. Константинов «Адвокат»), Бешеный (В. Доценко «Бешеный»), Денис (С. Зверев «Домой по рекам крови»). Также среди героев оказался «серединый человек». «Он одновременно и добрый и злой, чаще никакой, для которого чудачество, блажь – норма. Это человек из пустоты, у него нет корней, истории. Он ненавидит все, что

хоть на волос выделяется из ряда <...>, высовывается из всеобщего “как все”» [1]: Александр Пашутин (В. Маканин «Гражданин убегающий»), Полуболотов (М. Кураев «Ночной дозор»), Игорь Месяцев (В. Токарева «Лавина»).

Казалось, что авторы соревновались в том, чтобы писать как можно натуральнее, не скрывая никакой грязи. Исследователи отмечали, что книги эпохи перестройки «отличали неожиданность, беспощадность правды, стремление сломать представления о дозволенном в современной литературе и недозволенном, о выверенных пропорциях» [2, с.258].

Вопрос о герое времени в современной литературе остается актуальным. Авторы продолжают поиски на самом разнообразном материале: неудачники – охранник Митя (Д. Гуцко «Без пути-следа»), несостоявшийся писатель Сергей Дикарев (А. Жак «Дикарь»), учитель географии Виктор Служкин (А. Иванов «Географ глобус пропил»), рекламщик Сергей Резвей (Д. Сугралинов «Кирпичи 2.0.»); сбежавшие от мира в поисках себя – бывший писатель Игорь Петрович (В. Маканин «Андеграунд, или Герой нашего времени»), физик Королев (А. Иличевский «Матисс»), московский юноша Гера (А. Дмитриев «Крестьянин и тинэйджер»); люди «не от мира сего» – старухи (Е. Чижова «Время женщин»), Медея (Л. Улицкая «Медея и ее дети»), чужак Мозес (Лена Элтанг «Побег куманики»); злодеи – «медиаклон» Татарский (В. Пелевин «Generation П»), топ-менеджер Максим (С. Минаев «Dухless. Повесть о ненастоящем человеке»).

Такое обилие человеческих характеров, появившихся в современной литературе, подтверждает мысль Вл. Новикова о том, что «уже наступила эпоха антропологическая, когда надо заново понимать человеческую природу» [3, с.210].

Цель данной статьи – проследить культурные, ментальные, символические особенности героя современной литературы.

Неоспоримым фактом современной литературы является интертекстуальность. Это касается как высокой прозы, так и беллетристики. Многие авторы начинают обращение к классике или героям классических произведений уже в заглавиях: «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (Венед. Ерофеев), «Накануне накануне» (Е. Попов), «Письмо Федора Раскольниковова» (Н. Коляда), «Тело Анны, или Конец русского авангарда» (Викт. Ерофеев), «Дама с собаками» (Л. Петрушевская); «Вишневый садик» (А. Слаповский) и т.п.

Такие заглавия сразу настраивают читателя на ожидание диалога или спора с классикой. Когда отсылки к классическим произведениям выявляются только в тексте, то интрига становится для читателя более неожиданной. Например, А. Слаповский в романе «Синдром Феникса»

делает главной героиней Таню Лаврину, тем самым обыгрывая имя и фамилию пушкинской Татьяны Лариной. Д. Вересов в цикле романов «Черный ворон» сразу двух героинь называет этим именем. С помощью подобного приема авторы заставляют читателей подключать свою «литературную» память, чтобы выстроить ассоциативный ряд, связанный с романом «Евгений Онегин» и его главной героиней.

Т. Толстая, описывая в романе «Кысь» образ нашего вечного настоящего, своего главного героя ставит в один ряд с Хлестаковым и Пушкиным. Главные герои романа В. Шарова «Возвращение в Египет» – потомки Н.В. Гоголя, которым предстоит дописать роман «Мертвые души», чтобы восстановить на планете Земля гармонию. Пьеса Б. Акунина «Чайка» является своеобразным продолжением чеховской пьесы с таким же названием.

Подобные способы написания произведений современными писателями можно расценивать по-разному: как пародию на произведения прошлого и как определенный коммерческий продукт, рассчитанный на то, что читателю будет всегда интересно обратиться к чему-то новому, касающемуся любимых литературных героев, проблем, сюжетов. Чаще всего известные уже читателю герои проверяются современной ситуацией. Например, повесть Д. Страхова «Генеральская дочка» является своеобразным ремейком повести Пушкина.

У современных авторов могут быть и другие мотивы, заставляющие их обращаться к литературным героям прошлого. К тому же необходимо отметить, что героями произведений становятся и сами авторы-классики: Пушкини (А. Терц-Синявский «Прогулки с Пушкиным»), Белинский (В.А. Пьецух «Литературные мечтания Белинского»), Достоевский (В. Сорокин «Dostoevsky-Trip»), Чехов (Э. Дрейцер «Чехов на Брайтон Бич», Е. Гремина «Сахалинская жена»), Пастернак (М.Ю. Елизаров «Pasternak»). Создается впечатление, что современные авторы с помощью классических героев и образов пытаются постичь современного человека, человека во многом непонятного, необузданного, непредсказуемого.

На рубеже XX-XXI веков в русской литературе появилось три произведения, в которых тема поиска героя времени стала основной: это романы В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», В. Пелевина «Generation П» и повесть С. Минаева «Dухless. Повесть о ненастоящем человеке».

В романе В. Маканина описывается старшее поколение, сформированное серединой XX века. У В. Пелевина это 30-летние молодые люди, попавшие в «лихие» 1990-е. Они, по отношению к герою Маканина, «дети», которые, имея таких «отцов», как

Петрович, не получили нравственного завета, что стало причиной их «неправильной» жизни, «неправильного» взгляда на мир. На смену им приходит молодой человек, которому старшее поколение тоже не смогло ничем помочь. Макс приходится делать себя самостоятельно, и, почувствовав полную свободу, он становится успешным менеджером, но при этом глубоко презирает и людей, и дело, которым занимается.

При создании своего главного героя-андеграунда – Петровича – В. Маканин опирается на весь пласт русской литературы, а в особенности на Пушкина и Раскольникова. В сознании Петровича парадоксально совмещаются и складываются в единый образ реально существовавший писатель и вымышленный герой романа, а сам Петрович есть симбиоз писателей-диссидентов, потому что он не просто оказался вне закона, а пошел дальше: протестуя против современной ему действительности, отказался творить, не стремится к славе, отрекся от кумиров, квартиры. Такое независимое существование помогает ему погрузиться в мир собственного «я», находиться в состоянии постоянной рефлексии, вести непрестанную внутреннюю борьбу с собой как с человеком, впитавшим в себя огромные пласты знаний по литературе, истории, культурологии и не могущим всем этим поделиться, потому что нет сил, да и желания.

Полное имя главного героя Игорь Петрович сокращено жителями «общаги» до отчества, что вызывает ассоциацию с пушкинским Иваном Петровичем Белкиным, который хоть и не писал самостоятельных произведений, но все равно был творческим человеком, что выразилось в его стремлении сохранить и передать чужое. Маканинский Петрович хоть и писатель, но он ничего не пишет, так как не хочет остаться в печатном слове. Чтобы заработать хоть какие-то деньги, он становится сторожем: охраняет чужие квартиры, за дверями которых разыгрываются то драмы, то комедии, то трагедии, привносящие в его мозг дополнительные знания, итак мешающие ему жить спокойно.

Поиск Петровичем себя начинается с протеста против литературы XIX века с ее претензией на то, что она разгадала человека, против таких ее ценностных ориентиров, как Бог, народ, любовь, сострадание. Но как ни старался Петрович жить не так, как литературные герои прошлого, как ни отвергал их ценности, все равно пришел к результату, который имели многие герои Достоевского – наказание муками совести.

Петрович, понимая свою нежизнеспособность, понимая, что не может претендовать на роль героя-писателя, почти восторженно приветствует нового Героя времени, носящего говорящую фамилию Ловянников. Это бывший бухгалтер, ставший банкиром и бизнесменом. У него квартирный бизнес. Во имя накопления ему приходится

быть хитрым: делать не то, что хочется. Например, в его системе ценностей отсутствует такое понятие, как человек, но, чтобы сделать себе имя, приходится играть в гуманность, благотворительность, человеколюбие: «Интеллигентен. Смел. Герой Вашего Времени. Очень скоро, легализовав себя, он напрочь исчез из общаги. Говорили, что видели его на телевизионном экране в пестром собрании московских деловых людей» [4, с.434].

Действие романа происходит в период конца 1980-х – начала 1990-х, когда ощущалась неизбежность кризиса, потому что в сознании людей стык двух эпох всегда связан с кризисом как в окружающем мире, так и в литературе и искусстве. Петрович оказался в эпицентре меняющегося мира, когда на смену Богу, которого искали многие герои русской классической литературы (Родион Раскольников, Алеша Карамазов, Андрей Болконский), приходят такие «божки», как машина, квартира, дача, престиж, поездки за границу и т.п. И это еще одна из причин того, почему Петрович отказался писать. Ему просто нечего передать новому поколению, нечему его научить.

Таким образом, маканинский герой времени – это человек-андеграунд, человек убегающий, отставший, человек «как все», антилидер.

В романе В. Пелевина «*Generation П*» главный герой – Татарский. Это человек, который мутировал до медиаклона. Когда-то он был начитанным, «литературным» юношей, затем от всего этого «балласта», с его точки зрения, легко избавился (в отличие от маканинского героя), теперь предпочитает жить не умом, а телом. Его интересуют деньги, комфорт, благополучие, как и многих других новых русских мальчиков, например, товарища по Литинституту Морковкина. Это молодые люди, которые хорошо вписались в эпоху накопления капитала, а их литературный опыт отчасти даже помог в этом. Дело в том, что они живут в то время, когда кругом царят рыночные отношения, а реклама является двигателем торговли. Татарский и Морковкин занялись написанием рекламных слоганов, пустив в расход литературу. Да и живут они не своей жизнью, а отчасти повторяя чей-нибудь путь. Например, вторя Раскольникову, но уже без каких-либо мук совести, они поделили людей на Homo Zapiens (человек переключающий) и Человекобогов. «Библией» для них стала книга «Позиционирование: битва за наш разум».

Татарский пропустил через себя не только Раскольникова, но и Ивана Карамазова. Беседы Татарского со зверем рифмуются с беседами Ивана Карамазова с чертом. Сируф объясняет Татарскому устройство мира в конце XX века: это мир, суженный до экрана телевизора,

того технического пространства, в котором сгорает человек. Сируф – новый зверь, воспитавший новых бесов, *Generation II*, которые не останавливаются на одной теории, а плодят и другие. Теперь для них избранные – это корни, а остальные – ботва.

Однажды Татарский услышал вопрос из ниоткуда: «Зачем ты создал этот страшный, уродливый мир?» Герой ответил: «А разве это сделал я?» [5, с.320-321]. Татарский даже и не заметил, что стал невольным виновником превращения мира в ад. Причем ничего специально делать не пришлось. Просто он однажды отказался от прошлого, от культуры, от духовности.

Таким образом, в романе В. Пелевина «*Generation II*» герой времени – это измельчавший человек, неспособный противостоять власти денег, всеобщему цинизму, но при этом претендующий называться Человекобогом.

Повесть С. Минаева «*Dухless*» предваряет эпитафия: «Поколению 1970-1976 годов рождения, такому многообещающему, такому перспективному. Чей старт был столь ярк и чья жизнь была бездарно растрочена» [6, с.3]. Герой произведения – коммерческий директор, служащий в филиале французской фирмы, продающей по всему миру «модифицированную» кукурузу. Теперь сам герой знакомит читателя с современным мироустройством (бездуховный герой рассказывает о бездуховном мире). Благодаря некоторым моментам, например, диалогу между двумя персонажами, в главном герое прослеживается код Онегина: «Ну, Пушкина помнишь? Ну, роман у него был в стихах. «Евгений Онегин». Ну, про чувака одного, про его тусовки..., про телок, про клубы» [6, с.143].

Такое осовременивание сюжета дает явное указание на параллель, проведенную автором между Максом и Евгением Онегиным. Минаевский герой, как и пушкинский, представитель современного света (богатые успешные люди). Светская жизнь его тоже томит, к людям он относится с презрением, зато западная культура его полностью устраивает, поэтому и ценности, имеющиеся у Макса, ориентированы на нее. Что касается советского прошлого, то оно полностью отрицается героем, причем, как в отрицательных моментах, так и в положительных. Подобное отрицание позиционируется героем как самоутверждение, которое проявляется в цели ни в коем случае не быть как все, т.е. не смотреть «Бригаду», не любить русский рок, не слушать «Черный бумер» Серёги, не жениться (даже не влюбляться), не иметь детей, не ходить в торговый центр по субботам, а по воскресеньям – в гости к соседям, а потом, в понедельник, – на работу с похмелья. Всему этому набору «удовольствий» советского человека

Макс противопоставляет то, что он читает и смотрит: книги Уэльбека, Эллиса, фильмы с Марлен Дитрих. Но несмотря на это, мы понимаем, что это не истинные увлечения, а лишь поза, которая теряет любую привлекательность при сравнении минаевского героя, например, с Петровичем, потому что за ним – культура, а за Максом – набор заученных фраз и имен, помогающих лишь выглядеть культурным человеком. Причем, минаевский герой в своем «репертуаре» имеет не только имена, принадлежащие классической культуре, но и имена, которые были модными именно для современного героя времени.

Таким образом, герой нашего времени в литературе – это вовсе не синоним «героического», это человек, в которого обязательно заложен культурный пласт, но герой сам решает, как с этим поступать. Это одиночка, которого не общество отвергает, как это было в классической литературе в большинстве своем, а который сам отвергает общество по тем или иным причинам. Это герой безвременья, который оказался представителем ситуации, когда произошел глобальный слом: век сменился веком, тысячелетие – тысячелетием, моноцентрическая советская литература – многоголосной перестроечной, постперестроечной и современной литературой.

1. Аннинский Л. Локти и крылья. Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М., 1989.
2. В мире литературы / Кутузов А.Г, Киселев А.К. и др. М., 2006.
3. Новиков Вл. Роман с языком. М., 2007.
4. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1998.
5. Пелевин В. Generation П. М., 2005.
6. Минаев С. Duxless. Повесть о ненастоящем человеке. М., 2012.

Е.М. ЛУЛУДОВА,

профессор кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат филологических наук

АРХЕТИП ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ: КАНОН, ПСИХОЛОГИЯ, ЛИТЕРАТУРА

Содержание и форма всех мировых культур и религий всегда находились под влиянием необходимости решения проблемы бессмертия. Кроме того, поиски сакрального смысла бытия почти всегда были связаны с выявлением ключевого кода, запечатлевшего базисную структуру существования человека, или архетипический комплекс Самости. Архетипический комплекс Самости основан на таких универсальных архетипах, как архетип Великой Матери, архетип дитяти, архетип Тени, архетип Анимы/Анимуса и т.д.

Цель данной статьи – рассмотреть архетип Великой Матери в его канонических, психологических и литературных интерпретациях.

1. Аграрно-магический комплекс, или Богиня-Мать как фетиш. В культуре восточных славян архетип Великой Матери наиболее полно раскрывается в многофункциональном образе Матери–Земли. Истоки этой традиции уходят корнями в мифологию, пронизаны ощущением зависимости земледельца от Матери–земли – Властительницы и Благодетельницы.

Представления восточных славян о Земле как женском начале Вселенной, супруге Неба и божестве плодородия наиболее ярко проявились в семейной и календарной обрядности. Вся жизнь крестьянина была подчинена годичному земледельческому циклу. Весной, когда по представлению славян Земля вступает в брачный союз с небом, крестьяне несколько дней не производили никаких земляных работ: не пахали, не бороили, не рыли земли и даже не втыкали колья. Нарушение данной традиции могло повлечь засуху, неурожай, голод. До сих пор во многих регионах Беларуси сохраняется традиция не начинать обработку земли до Благовещения. В культуре восточных славян закрепилось выражение «Мать Сыра Земля», что, по мнению А.Н. Афанасьева, «означает землю увлажненную, оплодотворенную дождем и потому способную стать матерью... Признавая Небо и Землю супружеской четой, первобытные племена в дожде, падающем с воздушных высот на поля и нивы, должны были увидеть мужское семя, изливаемое небесным богом на свою подругу, воспринимая это семя, оплодотворяясь им, Земля чреватее, порождает из своих недр обильные, роскошные плоды и питает все на ней сущее» [1, с.318]. В древности молодая супружеская пара проводила брачную ночь на только что вспаханном поле, чтобы поспособствовать ее урожайности. Этот обряд носил и обратное воздействие, поскольку считалось, что Земля-Мать способствовала рождению детей.

Олицетворением стихии Земли в восточнославянской мифологии была богиня Макошь. Несмотря на то, что упоминания о ней отрывочны и кратки, они встречаются во многих литературных источниках. Одно из первых упоминаний Макоши встречается в «Повести временных лет» (XII в.) как о единственной богине в пантеоне Владимира, созданного около 980 г. Ее имя включено во все поучения против язычества XI–XIV вв. Также существуют записи этнографов XIX в. о вере в Макошь на русском Севере. За пределами территории восточных славян о Макоши достоверных данных нет. В древности она воспринималась как богиня, связанная с аграрно-магическим комплексом представлений, способствующих получению урожая. По мнению Б.А. Рыбакова, она

могла почитаться как «мать хорошего урожая», «мать счастья», так как в древности от обилия урожая зависела не только судьба, но, иногда, жизнь и смерть человека или даже всего рода [1, с.319]. Принимая во внимание глубокую индоевропейскую древность слова Ма (мать) и связь имени богини со словами «къшь», «кошь» – «жребий», «судьба» или со словом «кошь» – корзина, кошелек, она могла почитаться как «мать счастливого жребия», представляться пряхой, прядущей нити человеческой судьбы. В классической мифологии ей тождественны греческая Тихе и римская Фортуна, сочетавшие покровительство изобилием с влиянием на случайности в судьбе человека. Обе эти богини изображались с рогом изобилия. На Збручском идоле, соединившем архаичные черты земледельческого культа богини-Матери с новыми элементами, рожденными новым дружинным бытом, богиня с рогом изобилия изображена на главной, лицевой грани. Это изображение может являться богиней Макошью. Позднее, в пантеоне Владимира, созданном для воинственной дружинной среды, она была оттеснена на последнее место.

Так, постепенно, с переходом от матриархата к патриархату, а также с принятием христианства, аграрный культ Макоши становится менее значимым. Однако ее имя упоминается в этнографических записях XIX-XX вв. Согласно им, Макошь часто представляется в виде женщины с распущенными волосами, большой головой и длинными руками. Она покровительствует женским работам, связанным со льном, прядением и ткачеством. В некоторых районах она воспринималась как некий полудемонический персонаж, сливающийся с образом Мары (Морены) – божеством болезни и смерти.

Таким образом, архетип Матери в культуре восточных славян наиболее полно репрезентирован в образе Матери-Земли – целостном, но обладающим множеством функций. Этот образ как Вселенской Матери, богини плодородия и божества подземного мира зародился в архаическое время, сопровождался различными ритуалами, обрядовыми действиями и был тесно связан с аграрной деятельностью. Постепенно функции Матери-Земли стали переходить к другим женским божествам. Амбивалентность, двойственность, неоднозначность восприятия самого образа Матери-Земли были перенесены и на связанные с ним женские образы. В процессе исторического развития (в связи с переходом от матриархата к патриархату, от потребляющего хозяйства к производящему, от язычества к христианству) произошло разрушение высших уровней мифологии восточных славян. Эти же причины одновременно способствовали усилению негативных черт в женских образах. Лишь в некоторых случаях происходило слияние

функций языческих божеств с христианскими святыми, как в случае с богиней Макошью. Большинство же женских божеств – русалки, Баба Яга – стали восприниматься как демонические существа низшего уровня.

2. Христианский канон, или иконизация Богоматери. Самым популярным в древнем язычестве материнским культом был культ плодородия, основанный на магическом ритуале «священного брака». Египтяне поклонялись Мут и Исиде, греки – Гее, Афродите, Деметре, римляне – Церере (Деметре), Кибеле и т.д. [2], но в хтонической основе этих материнских культов древнего мира было заложено тяготение к попранию девственности в человеке, так как это было условием соединения с богами.

С I в. н.э. персонификация архетипа Великой Матери стала объединяться с идеей Боговоплощения и включать достаточно обширный список составляющих. Например, на V Вселенском Соборе (553 г.) при утверждении связи приснодевства и святости в личности Девы Марии был принят догмат о ее приснодевстве в трех различных истинах: Она – Дева от Рождения, Дева – в Рождестве, Дева – по Рождестве. Дева Мария становится новой тварью – первым преображенным человеком Нового Завета, получив христианское имя «новой Евы».

3. Контекстуальный уровень, или Архетип Матери как психологическая проблема. Архетип «Великая Мать» со всеми ее парадоксальными атрибутами в душе современного человека тот же, что и в мифические времена. Например, по З. Фрейду, представление о женщине имеет три последовательные ипостаси: мать, возлюбленная, роковая женщина. Вольфф выделила четыре структурные формы женской психики: мать, гетера (или подруга), амазонка и средняя женщина.

К.Г. Юнг в работе «Человек и его символы» писал об архетипе двойной матери или двойного происхождения [3, с.341], так как анимус и анима – это не два отдельных архетипа, а один. Кроме того, он выдвинул гипотезу о том, что влияние, оказываемое матерью на своих детей, не обязательно исходит от нее самой как реальной личности со своими особенностями характера. Существуют качества, вытекающие из архетипической структуры. Младенец стремится организовать свой опыт ранней уязвимости и зависимости от матери вокруг позитивного и негативного полюсов. На позитивном полюсе собираются такие качества, как материнская забота и симпатия; магическая власть женщины; мудрость и духовное возвышение, превосходящие пределы разума; любой полезный инстинкт или импульс; все, что отличается добротой, заботливостью, поддерживает и способствует росту и плодородию. Негативный полюс внушает образ матери недоброй: не-

что потаенное, скрытое, темное, бездна, мир мертвых, всё, что поглощает, совращает и губит, что ужасает и неотвратимо, подобно року [4, с.423]. Наконец, К.Г. Юнг делает предположение, что в современном мире место отца занимает человеческое общество, а место матери – семья. Причем это не просто замена, а уже связанная с обоими родителями действительность, проникшая благодаря родительскому первообразу в душу ребенка [5, с.142].

По утверждению М.-Л.фон Франц, Анима развивается и проходит следующие стадии: 1) чисто инстинктивные и биологические связи (Ева); 2) романтический и эстетический уровень с чертами сексуальности (Елена, Клеопатра); 3) поднятие любви (эроса) до вершин духовной преданности (Дева Мария); 4) высшая мудрость, превосходящая высшая святость и чистота (Суламифь, Афина, Мона Лиза) [4, с.182-183].

Тем не менее, несмотря на все вышеизложенное, современная психология доказывает, что реакции уже двухлетнего ребенка на объекты его влечений определяются прежде всего коллективным архетипом, вечным женственным или же такими «вечными факторами», как инстинктивная потребность и ее удовлетворение, удовольствие и боль, а также корреляцией этих ощущений с восприятием и постепенным узнаванием «объектов» – в основном связанных с матерью – которые обеспечивают и поэтому представляются ответственными за физическое и психологическое благополучие или неблагополучие ребенка. Вероятнее всего, структура таких личностных расшифровок и трансформаций, с одной стороны, подобна струе воды, толчкообразно вырывающейся на свободу (или при падении какого-то предмета в воду образует воронку, втягивающую и уплотняющую часть воды с поверхности, а потом с силой ее выталкивающую из «элементарного» к «сверхобъемному»), а с другой – подобна явлению, наблюдаемому на воде в момент нарушения его целостности (падение какого-то предмета в воду создает на ее поверхности множественные круги, волнообразно расходящиеся в разные стороны).

Так, согласно рассуждениям Джеймса Хиллмана [6], в нашем коллективном бессознательном архетип Великой Матери имеет четыре основных проявления: «хорошая мать» (М+) – «ужасная мать» (старая ведьма М-), положительная анима («добрая юная фея» А+) – отрицательная анима («роковая женщина», молодая ведьма А-).

Таким образом, мы встречаемся с архетипическими мотивами и образами во всех мифологиях, волшебных сказках, религиозных традициях. Кроме того, образные представления психических процессов схожи с филогенетически обусловленной конституцией человека и яв-

ляются общими для всех культур. Для нас жизненно важно уметь «расшифровывать» его проекции, а, значит, осознанно ассимилировать его содержание.

4. Идентифицирующий уровень, или Архетип Матери в художественном тексте. С нашей точки зрения, повесть А.П. Чехова «Черный монах» — это один из наглядных примеров данного факта. Так, если рассматривать образ монаха в категориях психоаналитической эстетики К.Г. Юнга, то мы придем к следующему результату: черный монах — это внутренняя фигура, обнаруживаемая в различных проекциях, это архетип Тени, Анимы и Самости (или Духа) одновременно. Во-первых, Тень — это архетипическая фигура, которая начиная с первобытных народов принимает вид самых разных персонификаций. Шекспировский Калибан, Франкенштейн Шелли, «Рыбак и его душа» Уайльда, мистер Хайд Стивенсона, «Петер Шлемиль» Шамиссо, «Степной волк» Гессе, Мефистофель Гете, Локи, лучший друг (подобно Вергилию из «Божественной комедии»), то есть дуализм «Я» и «тени» — это широко известный архетипический мотив.

К.Г. Юнг различает две формы Тени. Первая — это «личностная Тень», содержащая те психические качества индивида, которые никак не проявлялись в нем с самого раннего детства или проявлялись в ограниченной мере. Вторая форма — «коллективная Тень», принадлежащая к числу фигур коллективного бессознательного и соответствующая негативной версии архетипа «мудрого старца» или темному аспекту самости [7, с.496-498], но если человек живет «ниже своего уровня», не выявляя своих возможностей в полной мере, то «тенивое» существование влачат именно его позитивные качества (ср. Коврин упрекает монаха в воровстве его сокровенных мыслей, опасается ему верить, но слова монаха льстят не самолюбию, а всей душе Коврина. Тania говорит о расстройстве души Коврина, о его психической болезни). Иногда функция Тени состоит в олицетворении тех качеств, которые больше всего не нравятся ее носителю в других людях, а в повести Чехова первый разговор монаха и Коврина о великой будущности ненормальных и больных одиночек происходит после беседы о саде («ступени в новую эру русского хозяйства и русской промышленности»), чтения статей Песоцкого («непокойный, неровный тон, какой-то нервный, почти болезненный задор»), вывода о необходимой нервности идейных людей и истерики Тани (из-за обоюдной вспыльчивости и раздражительности отца и дочери). Тень включает всех, кто вне общественной системы (преступников, психотиков, странных людей, козлов отпущения), но монах — это тоже лицо вне общества.

Во-вторых, часто за спиной Тени, создавая дополнительные и специфические проблемы, действует «Анимус» или «Анима». Анима – это «олицетворение всех проявлений женского в психике мужчины – таких как смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тяга к природе и способность контакта с подсознанием» [3, с.175]. «Женщина всегда стоит там, где падает тень мужчины, поэтому ему очень легко их перепутать», – писал К.Г.Юнг [3, с.341]. По его мнению, Анима с одинаковым успехом может принять вид нежной юной девы, богини, колдуньи, нищенки, преданной подруги, амазонки и т.п.

Психоаналитики считают, что эта психологическая «бисексуальность» служит отражением того биологического факта, что в организме существует определенное количество наследственных факторов (генов), принадлежащих противоположному полу и оказывающих на организм соответствующее воздействие, которое обычно остается неосознанным. Анима (и Анимус) являются исконным наследственным фактором, впечатанным в живую органическую систему человека «архетипом» всего того опыта женственности, который был пережит его предками; его можно было бы назвать своего рода отстойником всех впечатлений, когда-либо произведенных женщиной. Как утверждает немецкая поговорка, внутри каждого мужчины есть своя Ева [3, с.536]. Кроме того, Анима – это концентрация мечтаний о любви, счастье и материнском тепле, то есть о «гнездышке». Коврину же как раз и «хотелось чего-то гигантского, необъятного, поражающего», и это «что-то» превратилось в желание «любви, которая захватит его всего»; «почему-то вдруг пришло в голову, что он может увлечься, привязаться к Тане и влюбиться в нее», но эта мысль – «порождение» множества случайных и реальных событий. Наконец, появление Тани сменяется возникновением призрака монаха, а монах исчезает перед появлением Тани. Встреча с Таней почти всегда предшествует появлению монаха.

В-третьих, некий центр архетипического комплекса составляет Самость – принцип и архетип ориентации и смысла. До К.Г. Юнга его называли по-разному: внутренний Даймон; Ба, гений; дух-хранитель (волшебник, пророк, колдун, бог или святой), исполинский человек, охватывающий и содержащий в себе весь космос (Христос, Кришна, Будда, Сын человеческий, Адам Кадмон (первообраз духовного и материального мира), Антропос [3, с.199] или просто «старик»). Объективное вмешательство данного архетипа в жизнь человека согласовывает чисто аффективные реакции с цепочкой внутренних столкновений и осознаний. Это приводит к возникновению вопросов – где?

как? почему? – и таким способом дается знание непосредственной ситуации, а также и ближайшей цели. Результатом становится озарение и распутывание фатальных конфликтов. Благодаря этому у человека возникает ощущение глубокого смысла существования на Земле, появляется возможность возвыситься над банальным потребительством (см. замечание К.Г.Юнга: «Если бы Св.Павел считал, что он лишь странствующий ковровщик, он бы не стал тем, кем стал. Его подлинная и полная смысла жизнь опиралась на внутреннюю убежденность в том, что он – посланник Господа. Кто-то мог бы увидеть в этом манию величия, но именно она выделила его из простых ремесленников» [3, с.87]).

Особо отметим, что, с одной стороны, «Старик» представляет знание, размышление, проницательность, мудрость, а с другой – такие нравственные качества, как добрая воля и готовность помочь, что делает его «духовный» характер достаточно очевидным. Монах повторяет то, что часто приходило в голову Коврину, но не было точно определено. У него очень старое, умное лицо, и он лишь отвечает на поставленные вопросы, подтверждает мысли Коврина. Монах появился в критический момент его жизни: когда нужно было писать диссертацию, работать, менять образ жизни. Его появление символично еще и тем, что монах связан с переправой через реку. К.Г.Юнг пишет: «Вода – это не прием метафорической речи, но жизненный символ пребывающей во тьме души» [8, с.108]. Таким образом, апеллируя к гностической космологии, К.Г. Юнг утверждает вертикаль, крайними точками которой являются вода (низ) и огонь (верх). Движение по данной вертикали – один из наиболее значимых и, в силу этого, наиболее распространенных прасюжетов, который представлен во множестве вариантов от библейского повествования о грехопадении до новейших художественных текстов.

В-четвертых, в повести А.П. Чехова «Черный монах» присутствует и архетип Великой Матери. Он персонифицируется в образе Тани Песоцкой (или по крайней мере тесно с ней связан). И не только потому, что умением петь и болезненностью напоминает мать Коврин.

Постепенно происходит эквиваленция «Монах/Таня – Слово/поцелуй», а любовь к жизни (жажда жизни) переплетается с любовью к женщине (Тане) и любовью к науке (философии). Вследствие этого отказ от монаха (женитьба на Тане) порождает лишение (запрет) чая, но оставляет возможность пить молоко, а отказ от Тани – лишает и того, и другого. Постепенное отдаление от стола с чаем взаимосвязано с отдалением от письменного стола (то есть невозможность пить чай

отнимает право творить и наоборот).

Выделим также, что если Коврин невольно сливает образ монаха и Тани, то туда же он «подключает» и Песоцкого. Песоцкий для него – это проекция отца, это воспитатель Коврина, человек, схожий с Таней (мелкая походка, торопливость, сердитость), «вдохновитель» его галлюцинации, старый человек.

Таким образом, Песоцкий, Таня, монах составляют единое целое во внешнем мире также, как Тень, Анимы, Самость с внутренним. Тень, Анимы, Самость Юнг именуется мана-личностями, так как от них исходит неестественная сила притяжения. («Мана – это могущественная сила, исходящая от человеческого существа, предмета, действия или события, либо от сверхъестественных существ и духов. Под словом «мана» подразумеваются также здоровье, престиж, власть, способность совершать волшебства и исцелять» [7, с.541]).

Кроме того, «Я» Коврина становится амбивалентным, оно оказывается между молотом и наковальней, внешним и внутренним миром, но, одновременно, отдающим себе отчет в том, что находится в подчинении некоей высшей полярности (или троичности?). А отсюда следует, что в контексте рассматриваемой повести такой аспект интерпретации представляется важным и конструктивным в плане описания внутренней организации психики Коврина. Но это лишь одна из граней системной классификации выделенных архетипов.

Следовательно, мы можем сделать вывод и о том, что многообразные жизненные события человека, накладываясь на его «психический эксперимент», оказываются связанными с важнейшими духовными исканиями XX века, объединяются с магистральными темами мифологических архетипов и самоидентификациями личности на фоне материала художественной литературы. Через заложенную в них идею возможности возвращения к «началам», то есть к идеальному архетипу, они имплицитно утверждают необходимость и правомерность попыток прорваться через кольцо вселенской Жестокости к идеальному Бытию, отразив тем самым суть психологии каждого человека: зная, что зло перманентно и неотделимо от добра, все-таки стремиться к счастью.

1. Афанасьев А.Н. Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М., 1996.
2. Мень А.В. Магизм и Единобожие: Религиозный путь человечества от эпохи великих Учителей //История религий: В поисках Пути, Истины и жизни: В 7 т. Т.2. М., 1991; Мень А.В. Дионис, Логос, Судьба: Греческая религия и философия от эпохи колонизации до Александра. М., 1992; Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. СПб., 1990; Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996.

3. Юнг К.Г. Человек и его символы. М., 1997.
4. Юнг К.Г. Бессознательное рождение героя. //От Эдипа до Озириса: Становление психоаналитической концепции мира. Львов; М., 1998.
5. Юнг К.Г. Душа и земля. //Проблемы души нашего времени. М., 1994.
6. Хиллман Дж. Архетипическая психология. СПб., 1996.
7. Юнг К.Г. Дух и смысл. М., 1996.
8. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

В.Н. ПОПОВ,

старший преподаватель кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов

**К ПРОБЛЕМЕ СОЧЕТАНИЯ УНИКАЛЬНОГО И
УНИВЕРСАЛЬНОГО В ТВОРЧЕСКОМ АКТЕ**

Чтобы говорить об искусстве вразумительно и внятно, необходима определённая техническая подготовленность, под которой нужно понимать не просто владение инструментом (без чего, естественно, не обойтись), необходима техника изложения мысли и техника мысли как таковой. В античной мысли искусство понималось как “τέχνη”, следовательно, можно сказать, что размышление об искусстве предполагает навык владения искусством мышления. Современная мысль, исследуя многочисленные категории человеческого существования, и даже держа объектом своего мышления делать само мышление, всё-таки в своих изысканиях старается избегать категоричности оценок и выводов, свойственных классической эпохе, в которой тенденция к рациональности и классификации наблюдаемых объектов была преобладающей.

Мышление XXI века, вместившее опыт деконструкции, всё чаще сталкиваясь с парадоксальностью существования, само становится всё более антиномичным и не боится противоречий собственных построений. Исследуя вещи, формально практически неуловимые, трудно выдержать строгость и стройность рассуждения об этой вещи. В данном исследовании, рассуждая об искусстве как олицетворении мысли, о творчестве как воплощении идеи, о таком искусстве, под зримым образом которого скрывается незримое, но оттого не менее реальное присутствие невидимого, нам не избежать некоторой двусмысленности положений и аберрации изображения наблюдаемых объектов. Однако наша цель – сделать еще одну попытку и подойти к проблеме сочетания уникального и универсального в искусстве.

Искусство во всём своём многообразии, будучи носителем и выразителем существующего общественного состояния, появляется на свет творческим актом отдельной личности. Художник как личность в

своей данности есть формальное осуществление определённого фундаментального содержания. В воспринимаемом нами феноменальном мире личность выступает как сопряжение индивидуального и общего, или общественного. Художник, сам находясь в центре этого сопряжения, делает его же и предметом своего творчества. Это сопряжение – это тот самый «гордиев узел», которым связаны и художник, и его произведение, и сам процесс создания произведения искусства.

В действительности, эмпирически воспринимаемой нами, мы можем различать сочетание уникальности и универсальности. Творческий ум, ум хорошо организованный, исследуя любое явление как уникальное, не забывает о его универсальности. Гармония этих двух порядков бытия всегда являлась как целью настоящего произведения искусства, так и его средством, возьмём ли мы для примера пирамиду Хеопса, Венеру Милосскую, «Рождение Афродиты» Боттичелли, «Троицу» Андрея Рублёва или «Чёрный квадрат» Малевича.

Во все времена творчество – это одновременное явление уникального и универсального, лучше сказать единовременное, потому как, хоть мы и различаем эти две категории существования, отделить их друг от друга невозможно. Любая уникальность универсальна, и наоборот, универсальное манифестируется каждый раз уникально. Именно попытка разделения этой целостности, попытка присвоения некоторой уникальности как своей, в представлении и фиксации себя и своего творчества как исключительного, приводит к незаметному уклонению и уходу в подражание, при этом автор, уклонившийся в обособленность, не замечает того, что на самом деле исключением является повтор, постепенно превращающийся в штамп, в котором как раз-таки и исчезает уникальный порыв в неизведанное. А уникальность или индивидуальность сама по себе, без усилия, является правилом.

Человек проявляется как художник в творческом акте, и всё, что он производит, является уникальным, выраженным присущим и свойственным именно этому художнику образом. Но в мире науки и искусства довольно часто обнаруживается распространённая склонность к присвоению этой уникальности, в попытке сначала удержать и в дальнейшем постоянно поддерживать присвоенную себе индивидуальность, и эта безуспешная попытка опрокидывается в непопадание в эту самую универсальную уникальность. Такой автор старается стать кем-то, сохранить обрётённый статус, подражая кому-либо или даже себе самому, своему прежде случившемуся новаторству, старается что-то из себя представлять, и его искусство, прежде бывшее изобретением образа, становится изображением уже готового образа. Такого положения вещей больше всего старался избежать Франческо Петрарка, рассказывая в письме к Иоанну из Чертальядо о своём опасении подпасть

под влияние Данте Алигьери и утратить поэтическую самобытность: «Захваченный тогда тем же поэтическим стилем, я упражнял свой ум в народной речи; ничего изящнее себе не представлял, не научился еще стремиться к более высокому и только боялся, что впитаю в себя свойственный ему или вообще кому бы то ни было способ выражения (юность – податливый возраст и всем восхищается) и невольно и нечаянно окажусь подражателем» [1, с.152]. Развивая свою теорию творческого усвоения и рассуждая о допустимости подражания, в письме к Боккаччо он пишет: «Хорошо позаимствовать чужой дух, чужие тона, но от присвоения чужих слов надо воздерживаться. Одно сходство скрыто, другое бьёт в глаза. Добиваясь одного, становимся поэтами, добиваясь другого, – обезьянами» [2, с.20].

Но чаще всего опасения утратить индивидуальность оказываются напрасными, и эта кажущаяся опасность основывается на ложном представлении об уникальности. В этом представлении индивидуум понимается как нечто устоявшееся, где целью становится сохранение достигнутого положения. В свою очередь стремление сохранить этот статус затмевает понимание индивидуума как величины изменяющейся и развивающейся в своём становлении. Индивидуум как личность обладает характером, изменяясь, он сохраняет уникальность, ведь даже внутри собственной уникальности могут возникнуть новые регистры, позволяющие одну и ту же тему передать в разной тональности, с другой интенсивностью, с различным нажимом. Мысль, двигаясь и меняя точку зрения, раздвигает границы воспринимаемого, изменяя перспективу, обретает возможность увидеть предмет исследования с другого ракурса, а то, даже радикально изменяя вектор направленности своей интенции, не менее радикально способна изменить представление о познаваемом предмете.

Тягловая сила искусства и науки, то есть любого исследования, описания и изложения этого исследования, это возвращение к тому, что забыто, и, казалось бы, навсегда утрачено, это попытка восстановления истины. Поиск утраченного универсального происходит уникальным путём, блуждаем ли мы в поисках потерянного времени, или рыщем в поисках утраченных иллюзий. Тоска по утраченному раю подвигает на поиск его образа и на поиск его описания. Это может, правда, завести творческий порыв, в уютный уголок воспроизведения уже произведённого, апробированного и благополучного искусства.

Каждый художник – это стиль, а стиль – это явление уникальное и универсальное. Становление художника происходит через восстановление утраченного, в муках и радостях созидания нового. И если мир вокруг нас сам по себе – это производящее произведение, художник

может и призван воспроизводить его универсалии уникальным, присущим только ему способом и образом, а не копировать его, сваливаясь к вульгарному ремеслу или раболепствуя перед кем-либо и когда-то изобретённой формой.

В этом возвращении к началу всегда ощущается некая нехватка, которую можно рассматривать двояко. То, чего нам всегда недостаточно, не хватает в привычном понимании этого слова, и во-вторых, то, что невозможно ухватить, схватить. Универсальностью как сущностью, как сутью явлений, невозможно обладать, поскольку оно само не обладает параметрами, оно неуловимо, мы можем только и делать, что представлять его вновь и вновь. Представление безгранично, поскольку выражает бесконечную универсальность. И тогда, оставляя позади уже обретенное, требуется выход на новые рубежи. Требуется, оставляя заднее, простираться вперед. Причём это простирание требует как решимости, так и интенсивности. Здесь не обойтись без преодоления сопротивляющегося материала. Это требование классики, которая, в отличие от романтизма, понимала творчество как суровое умение, заключающееся в строгом и безжалостном отсечении всего ненужного, то есть личных пристрастий, предрассудков и предпочтений. Об этом в своей работе «Тайное измерение» говорит один из крупнейших режиссёров современности Питер Брук: «Большую часть искусства можно назвать субъективным, поскольку оно рождается из индивидуального, личного источника. Но есть великие работы, объективность которых позволила им стать универсальными для всего человечества, обращаясь к нему с уровня, находящегося за пределами личного опыта<...> Подлинная ценность искусства кроется не в том, что оно являет собой, но в том, что оно предлагает» [3].

Цель творчества, как видит её Питер Брук, в создании такого произведения, которое вызвало бы у зрителя реальное ощущение присутствия невидимого, а для этого необходимо разработать такую технику, в данном случае театральную, которая максимально была бы удалена от субъективных установок автора. Когда художник пытается идти уже пройденным кем-то путём, он воспроизводит то, что уже произведено, и это провал. Не меньшим провалом творческого порыва будет и стремление автора выразить может быть и замечательную идею, окрашенную собственными переживаниями. В таком случае идея станет «измышлением», по выражению Гераклита, она несомненно обретёт привкус личной или субъективной, как выражается Питер Брук, озабоченности. Такое обёртывание идеи может быть и золотыми цепями личных привязанностей, угнетает идею, выставляя её напыщенной или же наоборот удручённой.

Возможно, именно в таком ракурсе рассматривал творчество философ и методолог Георгий Щедровицкий, когда, выступая перед участниками Московского методологического кружка в лекциях, получивших название «На Досках», и рассуждая о творчестве, он говорил: «Так творчество принадлежит индивиду или оно принадлежит функциональному месту в человеческой организации и структуре? Я отвечаю на него очень жёстко: конечно, не индивиду, а функциональному месту» [4]. Здесь Г. Щедровицкий радикально выводит индивидуальное за скобки человеческого существования, утверждая неспособность человека к непосредственному опыту восприятия, познания и описания мира, доказывая в своей концепции, что созидательная деятельность человека обусловлена окружением, обстоятельствами и опытом, который может быть получен только через призму опосредованности. Г. Щедровицкий продолжает ещё более резко: «Вы думаете, что у вас есть мышление, ваше индивидуальное. И это, говорю я, есть самая главная иллюзия, этого ничего нет и быть не может» [4].

Нередко такое крайнее отношение к индивидуальному сталкивает движение мысли в другую крайность, к посягательству на универсальность. В современном понимании универсальность обрела статус чего-то качественно пригодного для любых целей, и к тому же совершенного во всех отношениях, того, чем можно обладать, что вроде и неплохо выглядит, если не учитывать того, что обладать универсальным или универсальностью как таковой невозможно.

Универсальность присутствует в мире, она и есть само присутствие. Мы можем иметь представление о ней, описать её различными способами, придать ей некую форму, изобразить её, но это и будет её формой, её описанием, её изображением, но не будет ею самой, как сущностью. Художник всегда рискует, пытаясь ухватить универсальное как истину, чтобы её представить миру. Мы можем говорить об уникальности, отталкиваясь от представления о том, что есть некая универсальность. И наоборот, мы способны представить себе универсальность, как некую совокупность уникамов, но не как их сумму или сложение, а совокупность, предваряющую любое различие; совокупность, порождающую возникновение различия, возникновение отношений, в пространстве которых вспыхивают уникальные события и выявляются неповторимые индивидуальности.

Таким образом, творчество мы можем понимать, как некий универсальный порыв, как непостижимый зов немоты, обнаруживающий себя в уникальном творческом акте, воплощённом в конкретном образе. Движущая сила творческого акта – это стремление к безупречной форме, достигая которую, художник убеждается в её недостижимости.

Тогда, не останавливаясь на достигнутом, он движется дальше, продолжая искать совершенство по ходу этого движения, изобретая новый язык и новый способ передачи ускользящей действительности.

Искусство текуче и непостоянно, как вода. Как остановить прекрасное мгновенье, как зафиксировать её ускользящую красоту? Именно для этого искусство изобрело линию, эту убегающую вымышленную границу, которая схватывает улетающее мгновение, уплывающее в прошлое событие. Художник останавливает безостановочную действительность, во время творческого акта становясь царём и священником. Его холст – это держава, в которой он господствует. Его кисть – это скипетр, которым он священнодействует. Он ловит неуловимое, он останавливает убегающий горизонт, закрепляет плывущие облака, обращает реки вспять, создавая возможность не только дважды войти в одну и ту же реку, но и саму её неуловимую текучесть, мерцающий трепет её вод укореняя в вечности. Искусство способно плоскость холста превратить в беспредельное пространство, где краска становится воздухом и водой, цветовые переходы обращают дыхание вселенной в безупречно сформулированный ритм картины. Хаос здесь складывается в космос, а время невидимыми скрепами спрягается с пространством.

В традиционном искусстве, искусстве по преимуществу сакральном, универсальное хоть и выражается уникально, можно сказать обряжается в одежды уникальности, обретает особый наряд, но всё же выстраивается в определённый ряд, выработанный традицией канон, то есть строится по определённому образцу. Именно по этой причине бесформенное и универсальное обретают уникальную форму, сущность воплощается и существует в произведении во времени и пространстве, ноумен проявляется и представляется феноменальным образом. То есть в основе традиционного искусства, несмотря на его разнообразие, всегда можно обнаружить некий объединяющий принцип или объединяющее начало, то самое проникновенное единство, которое отнюдь не означает беспорядочное сваливание всего и вся в одну кучу, а подразумевает некий замысел, генерирующий бесконечное движение и поиск оформления этого замысла, в форме, способной наиболее точно передать содержание этого замысла, не разрушая его подлинный смысл, и не сводя его, скажем так, высокий порыв, к низкому и упрощённому знаменателю.

Традиционное искусство, облачённое в канон, всегда стремится к синтезу, позволяющему как творцу, так и воспринимающему продукт творческого порыва восходить от образа к первообразу, к тому, что является источником любой формы, любого образа. Канон в тради-

ционном искусстве не означает незыблемый догмат, нарушение которого грозит дерзнувшему посягнуть на его чеканный лад обязательной карой, божественной или человеческой.

Сакральное искусство, в частности искусство православной иконы, снова и снова с трепетом и восхищением старается и сохранить, и пронести, оберегаемую канонем тайну, что истина и знание этой истины универсальны и непреходящи, их невозможно создать, а можно только изобразить, каждый раз, снова и снова открывая их. «Иконописцы дают нам образы, иконы своих видений. Иконы своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствуют о реальности этой формы: они говорят, но линиями и красками», – пишет в своей работе «Иконостас» философ и богослов Павел Флоренский [5, с.446].

В таком понимании, например, икона Андрея Рублёва «Спас Нерукотворный» является изображением, представляющим нам образ Христа, образ вечного Логоса, который не создаётся автором иконы, а делается видимым, причём может быть неожиданно даже для самого иконописца, проявляясь под кистью, водимой рукой художника. П. Флоренский, мысленно обращаясь к иконописцам, говорит: «Не вы создали эти образы, не вы явили эти живые идеи нашим обрадованным очам, – сами они явились нашему созерцанию; вы же устранили заставившие нам их свет препятствия. Вы помогли нам снять чешую, затянувшую духовные очи. И теперь мы, помощью вашею, видим, но уже не ваше мастерство, а полно-реальное бытие самих ликов видим» [5, с.447].

Продолжая своё рассуждение, автор «Иконостаса» видит в художнике того, кто, открывая завесу, показывает скрытый за этой завесой таинственный образ, который «предстоит объективной реальностью не только мне, но равно и ему, им обретается, ему является, но не сочиняется им» [5, с.447]. Вдохновение озаряет художника, его интуиция обнаруживает, а интеллект постигает образ, незримо присутствовавший в его сознании. Следовательно, сакральное искусство, будучи зримым, или иным образом воспринимаемым нами вещественным покровом, указывает нам на трансцендентное и незримое, священное и таинственное присутствие, приспособляя восприятие этого непостижимого присутствия к нашему собственному естеству. Посредством зрительных или иных образов нам рисуются некие умозрительные невещественные сущности, которые, как говорит Дионисий Ареопагит, «представлены в различных вещественных образах и уподобительных изображениях, с той целью, чтобы мы, по мере сил наших, от священнейших изображений восходили к тому, что ими означается, – к простому и не имеющему никакого чувственного образа» [6].

Искусство, как замечала в своё время Анна Ахматова, по своей сути религиозно, потому всегда таинственно. Таинственно не потому, что нечто скрывает, наоборот, оно всегда открывает то, что сокрыто, обнаруживает его, но это обнаруженное, неведомым образом опять ускользает. Тайна остаётся, но сам момент открытия, обнажения тайны, не остаётся бесследным.

Художник, творец, создавая произведение искусства, приоткрывая завесу таинственного, приобретает для себя нечто из мира, но одновременно себя же и растрчивает. Создавая вещь, он дарит её миру, тем самым привнося нечто в мир, расширяя его, но и себя самого отдаёт ему. Художник, порождая вещь, порождает мир, и мир порождает художника и творца.

Соотношение человека и творимой им вещи в истории культуры укоренено на принципе единства дарования и жертвы, одно не бывает без другого. Человек «творящий» жертвует чем-то своим, внутри него находящимся ради сотворения вещи во внешнем мире. Это не только отчуждение своего умения ради «внешнего», но и жертва, поскольку созданная вещь «сильнее» того, чему она призвана помочь: дубинка «сильнее» кулака, сосуд «сильнее» горсти. Но эта жертва такова, что вызванные ею к жизни вещи творят (рождают) нового человека, который благодаря им, вещам, перерастает своё начальное или вообще прежнее состояние» [7, с.14].

В творческом акте для личности открываются бесконечные перспективы, при этом творчество можно понимать не только как акт, направленный вовне, но и как внутреннюю работу, творческое саморазвитие личности. В таком случае индивидуум выступает как сила, творчески реализующая свою сущность. То есть индивидуум как микрокосм преобразует в себе и отражает весь макрокосм. Уникальная личность обладает способностью уподоблять себе всё содержание универсального, не смешиваясь с ним, и уподоблять себя универсальному, не отделяясь от него. «Речь идет о творческой ассимиляции, самой типичной формой которой является деятельность художника, который ведь не пассивно воспринимает впечатления и затем передаёт их, но из данного ему материала создаёт нечто свое, ассимилируя звуки, цвета, формы, творчески преобразует их» [2, с.39-40].

Итак, резюмируя наше исследование, мы можем сказать, что творческий акт – это акт созидания, это придание формы некой интеллектуальной интуиции, это переход от универсального к уникальному, или даже переход универсального в уникальное, при котором первое, становясь вторым, не перестаёт быть первым, и наоборот, второе, наполняясь первым, насыщаясь им и содержа его в себе, пребывает вторым.

И эта фиксация формы, схватывание того, что, по сути, и ухватить-то невозможно, есть настоящее произведение искусства, само способное производить некую интеллектуальную энергию, подвигающую как самого художника, автора произведения, так и воспринимающих это произведение искусства к актуальному действию, которое может выражаться, по крайней мере, в творческом восприятии конкретного произведения и его осмысления, а в экспозиции – и к последующим творческим событиям.

1. Философы эпохи Возрождения: жизнь и идеи: учеб. пособие. Новосибирск, 2013.
2. Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996.
3. Питер Брук. Тайное измерение. //URL: <https://humanessay.bib.bz> (дата обращения – 03.11.19).
4. Щедровицкий Г.П. На Досках. Цикл публичных лекций. //URL: <http://lizard.jinr.ru> (дата обращения – 25.03.19).
5. Священник Павел Флоренский. Соч. в 4-х томах. Т.2. М., 1996.
6. Дионисий Ареопagit. О небесной иерархии. //URL: <https://lib.pravmir.ru> (дата обращения – 24.10.19).
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.

С.Б. РАТМАНОВА,

доцент кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат педагогических наук

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СТРУКТУРЕ САНАТОРНО-КУРОРТНОГО ЛЕЧЕНИЯ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД

2019-2020 годы являются знаменательными периодами для санаторно-курортного дела бывшего СССР (в состав которого полноправно входили современная Россия и Казахстан): 300 лет со дня обнародования официального документа – Указа царя Петра Первого «О приискании в России минеральных вод» и зарождения первого курорта в России; около 100 лет со дня создания первых советских военных здравниц и государственной поддержки в организации санаторно-курортного обслуживания состава Красной Армии; 75 лет весомого вклада советских здравниц в День Победы [1; 2].

Данные цифры и факты убедительно подтверждают непреходящее значение и роль санаторно-курортной отрасли в жизни общества, которая по праву относится к группе здоровьесберегающих технологий социально-культурной деятельности: во все времена, а так-

же в нынешний период, состояние организма и его работоспособность выступают важнейшей духовной, психологической, физической, рекреационной составляющей высокого уровня и качества жизни населения [2; 3, с.438-446]. Однако применение медицинских препаратов, целебных вод и создание условий для полноценного лечения не всегда достигают нужного эффекта, хотя на ряде сайтов здравниц, баз и домов отдыха даны описания рекомендуемых конкретных лекарств, схем и методов лечения, а также приведены консультации врачей.

В последнее время признано, что наряду с хорошо зарекомендовавшими себя лекарствами хорошо организованный и продуманный досуг является дополнительным, оригинальным терапевтическим фактором в лечении различных заболеваний, позволяет органично сочетать и сопровождать основную курортно-лечебную программу, что является относительно новым и актуальным направлением. Отметим, что интерес к исследованию данной темы постоянно возрастает: обоснована эффективность применения некоторых досуговых форм социально-культурной деятельности в санаторно-курортных условиях, приводятся примеры применения культурно-досуговых программ в работе с разными категориями отдыхающих, публикуются материалы о рекреационном туризме и деятельности аниматора в санаториях и Домах отдыха, направленные на яркие впечатления, головокружительные эмоции и незабываемые воспоминания [4; 5; 6]. Однако степень изученности темы явно недостаточная, отсутствуют монографии и крупные обобщающие труды о характере, формах, структуре досуга, развитии культинституций (санаторно-курортных учреждений и других структурах при них) и т.д.

Цель данной работы – исследовать рекреационный потенциал досуговой деятельности в санаторно-курортной сфере за период с 1941 года по настоящее время. Отсюда были определены следующие задачи работы:

- изучить миссию здравниц в годы Великой Отечественной войны;
- обосновать и сформулировать понятие «рекреационный потенциал курортного досуга»;
- обобщить этапы формирования престижности досуга, начиная с Великой Отечественной войны;
- проанализировать и сравнить рынок современных культурно-оздоровительных услуг стран ближнего и дальнего зарубежья;
- определить тенденции и перспективы досугового сопровождения санаторно-курортной сферы.

С самого начала Великой Отечественной войны бывшие курорты

Советского Союза, реорганизованные в эвакогоспитали, а затем переформированные в курортные госпитали-санатории, активно включились в процесс эвакуации раненных на фронте, в процесс их лечения и выздоровления с максимальным использованием естественных курортных факторов и ресурсов. Часть санаториев в годы войны решала вопросы организации отдыха личного состава действующей армии: кратковременный отдых предоставлялся военнослужащим, прослужившим в боевых частях не менее десяти месяцев и непосредственно участвовавшим в боях, что способствовало их медико-психологической реабилитации.

Большая заслуга в укреплении жизненного тонуса и эффективном лечении фронтовых ран принадлежит здравницам Казахстана. В результате тщательно продуманных организационных мер Управление домами отдыха и санаториями Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов (ВЦСПС) было сформировано на базе Домов отдыха, предназначенных для восстановительного лечения выздоравливающих раненых (Управление эвакогоспиталями Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов в Казахской ССР). В далекие военные годы Эвакогоспитали Наркомата здравоохранения и Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов Казахской ССР территориально входили в структуру Среднеазиатского военного округа (САВО), расположенного в г. Ташкенте Узбекской ССР, что позволило руководить деятельностью тыловых эвакогоспиталей, находящихся на территории пяти союзных республик: Казахской, Узбекской, Таджикской, Туркменской и Киргизской [7].

Всего в Казахстане в годы Великой Отечественной войны функционировали 155 эвакогоспиталей на 59 465 коек. Если в начале войны эвакогоспитали размещались как можно дальше от линии фронта, то в конце войны они, наоборот, приблизились к фронту в связи с успешными наступательными действиями Красной Армии.

За все годы Великой Отечественной войны специализированная медицинская помощь раненым и больным оказывалась в госпиталях г. Алма-Аты, Акмолинской (санаторий «Боровое»), Восточно-Казахстанской, Западно-Казахстанской (Дом отдыха нефтяников, г. Гурьев), Северо-Казахстанской, Семипалатинской, Южно-Казахстанской областей. В остальных областях эвакогоспитали в основном имели общехирургический и терапевтический профиль. В госпиталях системы Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов в основном проводилось восстановительное лечение для выздоравливающих раненых и больных.

Для размещения госпиталей в Казахстане предоставлялись парковые зоны. Полагаем, что бойцы, оказавшиеся в санаториях, не только отдыхали душой и телом в буквальном смысле слова, вспоминая мирную, довоенную жизнь, но и сам облик здравниц и условия их функционирования среди буйной растительности и целебных вод вселяли в бойцов дух надежды и веры в скорую предстоящую Победу. Сложность военного времени, безусловно, повлияла на культурно-досуговую составляющую госпиталей, созданных на базе санаториев. Санаторий-госпиталь в первую очередь осуществлял медицинскую функцию по восстановлению сил и здоровья раненых, но в этом досуг также сыграл свою положительную психологическую роль. В литературе недостаточно упоминается о характере досуга выздоравливающих бойцов, но известно, что культработники в госпиталях устраивали концерты для раненых, читали им газеты и книги, проводили беседы и обзоры литературы, что внесло свой вклад в Победу и повлияло на развитие форм досуговой деятельности санаториев. В годы Великой Отечественной войны концертные бригады, сформированные из известных, любимых артистов, прибывали на фронт и значительно повлияли на поднятие духа и настроения бойцов, напоминали им о прошедших мирных счастливых довоенных днях.

50-80-е годы XX века являются «золотым периодом» для осуществления новых идей досуговой деятельности в санаториях и домах отдыха СССР, об этом свидетельствуют не только достигнутые показатели (к середине 1980-х годов насчитывалось 14 тысяч санаториев на 2,5 млн. мест, открывались новые курортные комплексы) [8], но и практикуемые ныне формы работы, иными словами, осуществлялось «спа по-советски». В каждой санатории обязательно работала библиотека (часто выполняла функции актового зала, кинозала, концертного зала). Помимо пляжа (в советское время функционировали также медицинские и женские пляжи), отдыхающие проводили время в клубах, на вечерах танцев, участвовали в различных играх (настольные; волейбол), посещали вечера отдыха, праздник Нептуна, ходили в поход по близлежащей местности, участвовали в прогулках по морю на корабле или лодке, катались на водных лыжах, посещали концерты популярных исполнителей, различные лекции, демонстрации кинофильмов. В санаториях, помимо теплого моря и солнечных ванн, советские граждане получали лечебные процедуры (душ Шарко, грязевые ванны, ингаляции, диетическое питание, минеральная вода, массаж и многое другое). Ряд культурных достижений и традиций санаториев сохранились до сих пор.

В структуру современных санаториев и курортов (примеры взяты из сайтов российских санаториев «Голубая волна», «Красная гвоздика», «Берендей» и др.) органично входят аквапарки и аквацентры, океанариумы, дельфинарии, сауны, салоны красоты, рестораны, южные парки, кинотеатры, кафе, бары, кофейни, боулинг-клубы, закрытые и открытые бассейны с морской водой, сауны, сувенирные лавки, спортивно-развлекательные центры, цирки, аттракционы, конференц-залы; совершенствуются формы культурно-досуговых мероприятий и культурные услуги для полноценного отдыха семьи и различных категорий отдыхающих (мастер-классы для детей и взрослых, проведение свадеб и вечеринок, уроки танцев, караоке, конные прогулки, конкурсы, викторины, тематические вечера, различные развлекательные, в том числе вечерние, спортивные и анимационные программы, корпоративные выезды, горнолыжные катания, прокат коньков, лыж, велосипедов) [9].

На территории санатория «Горячий Ключ» (Алтайский край) функционирует картинная галерея с бесплатным входом, где местные художники выставляют свои картины на продажу. Постепенно входят в моду такие формы социально-культурной деятельности, как экскурсии по святым местам, посещение часовен и святых источников (Сухуми); встречи Нового Года в стиле вечеринок 20-х годов XX века и «Великого Гэтсби» (Лечебно-профилактическое учреждение профсоюзов «Санаторий имени М.Ю. Лермонтова»); «День профсоюзного курорта», включивший соревнование по трофи-спринту на «Кубок Федерации независимых профсоюзов России» (Кисловодск, 2019).

В условиях здравниц досуг часто носит романтический характер, что обуславливается благоприятными погодно-климатическими условиями (вода, солнце, горы, выбор пляжей и отелей), а также местность и сооружения на ней, овеянные историческим фольклором (поверьями, легендами, сказаниями, притчами, преданиями), обеспечивающими в необходимой степени поддержку здоровья и положительного настроения.

Нами проанализирована рекреационная составляющая индустрии развлечений в условиях санаториев, пансионатов, домов, баз отдыха стран ближнего зарубежья (России и Казахстана), а также дальнего зарубежья. Анализ частоты применения форм социально-культурной деятельности на примере восьми сайтов курортных учреждений, находящихся в разных точках России («Уч-Качка», «Курортный городок» и др.), позволяет сделать выводы, что не во всех санаторно-курортных учреждениях организуются и проводятся соответствующие культурно-досуговые программы. В основном

предлагается стандартный стереотипный пакет культурно-досуговых услуг, среди них – развлечения на воде, походы, экскурсии, спортивные соревнования, концерты, детские программы, дискотеки (танцы).

Интересующие исследователя сведения найдены на одиннадцати сайтах санаториев и лечебно-оздоровительных центров и комплексов Республики Казахстан («Заря», «Алмаз», «Досуг», «Окжетпес» и др.). Среди основных видов досуга в данных структурах чаще всего фигурируют развлечения на воде, конные прогулки, спортивные соревнования и игры (теннис, бильярд, шахматы). На разнообразии досуговой активности населения России и Казахстана в санаторно-курортных условиях также отражается национальное предпочтение отдельным видам досуговых занятий (развлечение на воде и спортивные мероприятия). Не менее важны в удовлетворении запросов клиентов и пациентов санаториев и Домов отдыха организационно-управленческие аспекты и способы обеспечения рекреационного досуга. Так, в отеле «Парадис» (Сочи, Адлер) функционирует служба культурного досуга, однако в ее штате состоят в основном представители традиционных профессий – библиотечный сотрудник, практические работники, а также команда профессиональных аниматоров. На данном этапе отдыхающие традиционно обращаются за справкой, консультацией, лечебным назначением и традиционным обращением к лечащему врачу на сайте.

В странах дальнего зарубежья отдыхающие широко используют разнообразные природные ресурсы. Жители Турции, Японии, Германии, Испании предпочитают проводить досуг на различных пляжах, созданных природой (песчаные, травяные, понтонные, общественные), или по инициативе разных форм собственности (частные, платные, бесплатные). Хороший зимний отдых налажен в Норвегии благодаря работе горнолыжных курортов, а также разнообразным, уютным и относительно несложным горнолыжным трассам, предназначенным для спокойного семейного отдыха. В Японии на отдыхающих производит большое впечатление океанариум, роскошный ботанический сад; население и гости Германии (Бавария), Испании, Японии предпочитают активные развлечения на воде (винд- и кайтсерфинг, серфинг, плавание, прогулки на яхтах).

Отдыхающие Германии (курорт «Баден-Баден», Бавария), Англии (курорт «Бат», Минеральные источники), Китая предпочитают экскурсии по историческим местам, любят старинными зданиями, архитектурными и историческими памятниками, церквями, монастырями, замками, увлекаются разными спортивными занятиями (гольф, теннис, верховая езда, велопогулки, катание на роликах по специальным дорожкам вдоль озера).

В странах дальнего зарубежья функционируют нестандартные учреждения культуры и искусства: Дворец фестивалей, Курортный Дом, термальные комплексы (Германия). Не последнее место в досуге гостей и жителей стран дальнего зарубежья занимают посещения зоопарков, океанариумов, театров, спортивных мероприятий, художественных галерей и музеев (особенно музей королевы Виктории в Англии), парков развлечений (Дисней Ленд), а также прогулки на корабле. Многообразная культурно-рекреационная программа реализуется в соседних и провинциальных районах Швейцарии: в деревушке Вербье функционирует удивительная галерея Napiq, где собраны предметы искусства и народного творчества; в Монтиньи находится большой выставочный комплекс Фонда Пьера Джанадды, а также оформлена экспозиция на любой вкус – от скульптур Родена и Сезара под открытым небом до археологических находок и выставки ретро-автомобилей. Во Франции отдается предпочтение различным культурно-досуговым формам: проводятся фестивали, вернисажи, мировые кинопремьеры, показы мод, концерты, красочные шоу.

Изучение прогрессивных тенденций в досуговой деятельности курортов стран ближнего и дальнего зарубежья позволило сформулировать следующее определение: рекреационный досуг в курортных условиях – это свойство (качество) и применение комплекса особых, эффективных социокультурных способов, приемов, видов, условий досуга, а также новых современных технологий социально-культурной деятельности в сочетании с природно-климатической обстановкой, которые содействуют достижению положительного (высокого) уровня физического и духовного состояния отдыхающего.

В идеале послекурортное воздействие должно быть эффективным не только в течение непродолжительного времени во время и после лечения на курорте (текущий период), но также вплоть до очередного отпуска (посттекущий период) или даже на многие годы вперед, что должно стать перспективной тенденцией и определенным гарантом долголетия.

Таким образом, предпринятый научный подход (менеджментный, историко-культурный, сравнительный) позволяет сделать следующие выводы:

1. Санаторно-курортное обслуживание в годы Великой Отечественной войны оказывало преимущественно необходимую лечебную и частично – духовную поддержку.

2. Начиная со времен Великой Отечественной войны, досуг в санаторно-курортных условиях был достаточно разнообразен: от вынужденно-ограниченного в военное время, культурно-

воспитательного в послевоенное (особенно в 60-80-е годы XX века) до культурно-информационного, комфортного способа. Факторы и условия его осуществления становятся популярным общественным достоянием, он получает широкое признание по своей необходимости и полезности, отличается одновременно разнообразным, широким выбором досуговых занятий и досуговых структур, определенной стандартизованностью, передает современный уровень комфортности отдыха, сочетает лечение, отдых и развлечения.

Кроме того, в целях совершенствования условий проведения рекреационного досуга целесообразно предпринять комплекс перспективных решений и мероприятий:

1) ввести в научный оборот понятие «рекреационный потенциал досуга»;

2) включить в штат санаториев, Домов и баз отдыха две новые единицы «научный сотрудник-организатор досуга», «психолог-экспериментатор»;

3) организовать параллельный прием лечащего врача и прием социокультурного терапевта с их соответствующими рекомендациями;

4) приводить на сайтах здравниц рекомендации и консультации социокультурных терапевтов по рациональному выбору и проведению курортно-рекреационного досуга;

5) завести на сайте постоянную рубрику «задайте вопрос социокультурного терапевту»;

6) предоставлять льготные курсовки на несколько дней дополнительно к основному курсу лечения в целях активного участия отдыхающего в культурных мероприятиях санатория (ныне это трудно сделать в связи со значительным объемом времени, отводимого на лечение и отсутствием льгот и поощрений при посещении культурных мероприятий санатория), соответственно составлять рациональное, удобное для пациентов расписание по их проведению;

7) практиковать обращения не только в отделы маркетинга и продаж по поводу заказов на проведение культурных мероприятий, но и в специализированные культурные службы санатория (Дом, база отдыха, профилакторий);

8) внедрить относительно новые, профессионально организованные формы культурно-досуговых и культурно-развлекательных мероприятий типа «День курорта», «День рождения именинника на курорте»;

9) разработать социальную формулу расчета удовлетворенности медицинско-культурной терапией отдыхающих.

1. Борисова А.В., Иерусалимский Ю.Ю. История развития санаторно-курортного дела России //Современные проблемы сервиса и туризма. 2009. №3. с.31-34.
2. Ветитнев А.М., Журавлева Л.Б. Курортное дело. М., 2006.
3. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Социально-культурная деятельность: Учебник. М., 2004, с.438-446.
4. Севрюков И.Ю., Размахнина А.Д., Иванова М.И. Организация культурно-досуговой деятельности в санаторно-курортных учреждениях //Символ науки. 2017. Т.1. №4. с.147-149.
5. Колесова Ю.А., Корюкова М.С. Организация и совершенствование КДД в санаторно-курортных учреждениях (на примере ООО «Санаторий «Лесная новь» имени Ю.Ф. Янтарева») //Общество. Наука. Инновации: Сб. ст. XIX Всерос. науч.-практ. конф. в 4-х т. Вятка, 2019, с.396-401.
6. Ланковская Е.К. Анализ обеспеченности анимационной деятельностью санаторно-курортных учреждений Республики Крым //Проблемы и перспективы развития туризма в Южном федеральном округе: Сб. науч. тр. Севастополь, 2018, с.150-153.
7. Организация и развитие сети тыловых эвакуогоспиталей на территории Казахстана //URL: <http://bibliotekar.kz> (дата обращения – 10.09.2019).
8. Как отдыхали в СССР? //URL: <https://cont.ws> (дата обращения – 13.09.2019).
9. Склемина Н.С. Развлекательный сектор курорта Белокурихи и перспективы его развития //Актуальные вопросы функционирования экономики Алтайского края. 2013. №5. с.271-286.
10. Досуг и развлечение //URL: <http://cottage.org.ru> (дата обращения – 13.09.2019).

А.А. СЕДЛОВСКИЙ,

доцент кафедры социально-культурных технологий Алматинского филиала Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат искусствоведения

К ВОПРОСУ О ПОПУЛЯРНОСТИ И ПРИЗНАНИИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Общеизвестно, что только спустя значительный отрезок времени можно говорить о значимости того или иного человека. Достаточно часто мы вспоминаем и оцениваем людей после их смерти. Каждый из нас легко может вспомнить достаточное количество людей, которые не были популярны при жизни, но после смерти о них стали говорить и жалеть: «Какой человек был», «Ну просто гений с большой буквы» и т.д. Цель данной статьи – определить причины популярности и признания человека в современном мире.

С нашей точки зрения, человек по своей природе эгоист, причем от рождения. Когда ребенок только рождается, то он уже тянется к чему-то. Особенно его привлекает всё яркое и ранее неведомое. Если ему удастся дотянуться до чего-то, то он непременно захочет это взять (даже если это больше его по размеру и весу). Когда научится ходить, то он обязательно побежит к тому, что его привлечет, и возьмет

это. Когда пойдет в школу, будет пытаться обратить на себя внимание и очень огорчится, если этого внимания удостоится кто-нибудь другой. В старших классах школы будет удивлять неординарными поступками или уникальностью внешнего вида. После школы он будет стараться привлечь внимание к себе выбором профессии и желанием стать в ней лучше, чем кто-то другой. Обобщенно, это называется эгоизм, и нужен он, чтобы как-то выделиться из общей «серой» массы.

Определить, насколько полезен эгоизм, достаточно сложно. На сайте www.psichel.ru, посвященном вопросам психологии, на этот вопрос отвечают так: «Безусловно, полезен и даже необходим, но не во всех проявлениях. Эгоизм бывает разумным или, как еще принято говорить, здоровым, а бывает таким грубым, неотесанным и примитивным, что вызывает у людей отвращение. При этом все люди являются эгоистами. Просто одни умело маскируют свой эгоизм, а другие этого делать не умеют, поэтому ведут себя нагло и высокомерно, чем заслуживают к себе соответствующее отношение. Вообще, думать в первую очередь о себе и своих интересах – это абсолютно нормальное желание и стремление для здорового человека. Но чтобы к этому проявлению человеческой природы правильно относиться, нужно хорошо понимать смысл эгоизма» [1].

Таким образом, эгоизм нужен, чтобы добиться успеха, стать известным, популярным, знаменитым. Согласно толковому словарю Ожегова, «успех – это удача в достижении чего-нибудь» [2, с.534], «популярность – это слава, известность, общественные симпатии к кому-чему-нибудь» [3, с.271]. Обобщая сказанное, можно заметить, что успех – это что-то короткое и сиюминутное, некий возможный результат какого-либо действия, а популярность и слава – это синонимы для обозначения реакции окружающих на этот результат (даже если продлится это только мгновение).

Во время Великой Отечественной войны погибло огромное количество солдат. Каждый из них внес свой вклад, но вспоминаются только В.П. Чкалов, А.М. Матросов, А.Н. Молдагулова, А.П. Маресьев и еще несколько имен. Это те, кого можно назвать сразу, особо не задумываясь. Вспоминаются они потому, что про них написано в литературе, спето в песнях, упомянуто или снято в кино, то есть это те, кого признали достойными того, чтобы про них самих и про их подвиги помнили. Здесь ключевое слово – признание.

В своей статье «Что такое признание и для чего оно нужно?» Е. Воскресенская говорит: «Судя по строению слова — быть при знании, знании о том, что есть сейчас, в данный, настоящий, а не воображаемый момент. Если я признаю только плохое как в себе, так и в мире, то

и жизнь будет казаться мне плохой (обратите внимание, именно казаться). Это называется «смотреть на мир через черные очки». А признавая все то хорошее, что есть в жизни именно сейчас, я создаю предпосылки на будущее, ведь подобное притягивает подобное. Вспомните притчу Христа о зарытых в землю талантах и ее окончание: «...ибо кто имеет, тому дано будет и приумножится, а кто не имеет, у того отнимется и то, что имеет». (Матф. 13:12)» [4], а Т. Сергеева в своей комментарии к статье «Слава, успех и признание — есть ли разница?» отвечает следующее: «Я хотела бы заметить, что Ван Гог не стремился к славе. Он хотел признания и продажи своих картин, чтобы покупать краски, холсты и иметь возможность творить без остановки. Независимо от чьей-то материальной поддержки. Настоящая слава приходит к талантливым людям сама. Они к ней не стремятся. И чаще всего именно после смерти. Наверное, потому что слава — это признание в масштабах всего мира. А такое признание требует время на осмысление и сравнение. И Пушкин, и Толстой были популярны при жизни, а обрели славу после смерти и тогда их труды разошлись по всему миру» [5].

Одним из неочтенных людей был великий французский режиссер Джорж Мельес, который сейчас считается «отцом» спецэффекта и трюка в кино. Хотя он творил в начале 90-х годов XIX века, но его изобретения до сих пор пересматриваются современными режиссерами, и приемы используются для создания все новых и новых эффектов. Он был циркач, фокусник, человек без имени, показывающий «фильму». В итоге, не сумев оплатить технику для исследования и производства кино, разорился и умер в бедности и неизвестности.

Еще одним из таких людей был американский режиссер английского происхождения, Альфред Хичкок. Сейчас его знает весь мир. Его идеи изучаются в киноакадемиях всего мира. Он считается «отцом» жанра «триллер». Его прием напряженного ожидания (саспенс) используется во всех фильмах. Сейчас не только жанр триллера и ужаса, но и другие жанры без этого приема не обходятся. При жизни же это был «средненький» режиссер, такой же, как и все тогда живущие, и ничем не выделяющийся. И все из-за того, что он не хотел снимать, что ему навязывали кинокомпании и принципиально снимал так, как хочет и видит сам. За это его не любили кинокомпании и с большой неохотой выделяли деньги на съемку его фильмов. За всю свою жизнь он получил всего одного Оскара и то за выслугу лет, а не за свою работу и изобретения в сфере кинопроизводства.

Семён Львович Фердман. Все знают его как комического актера ролей второго плана с фамилией Фарада. Всегда являлся украшением любого фильма, всегда был в них замечен. Вспомним хотя бы его роль

гостя с юга в фильме «Чародеи». Весь фильм он занят тем, что ищет выход. Казалось бы, ничего нет и не может быть в этом интересного. Но игра актера настолько гениальна, что невольно ловишь себя на том, что ждешь, когда же его покажут. Им не было сыграно ни одной главной роли, но во второстепенных он был бесподобен.

Таких примеров можно привести огромное множество. Был ли у Джоржа Мельеса успех? Да, был. Было ли признание? Нет, не было. Слава пришла к нему только после смерти. Теперь Альфред Хичкок. Был ли у него успех? Нет, не было. Было ли признание? Нет, не было. И слава пришла к нему только после смерти. Семен Фарада. Был ли у него успех? Да, был. Было ли признание? Нет, не было. Мировой славы тоже не было. Хотя, благодаря Интернету, все больше людей в мире узнают о нем, посмотрев фильмы, уже ставшие русской классикой.

Если проследить некие исторические факты, то можно предположить, что виной всему этому может быть людское равнодушие. Во времена Мельеса скорее всего так и было, но сейчас есть много людей, которых это волнует. Можно выделить еще несколько причин:

1. Людям не оставляют выбора и признание стоит денег. Такое было с Хичкоком. Он не хотел снимать кино по указке сверху. И поэтому у голливудских кинокомпаний он пользовался спросом. Потому что кинокомпания Голливуда в первую очередь «заточены» на получение прибыли. А как лучше всего получить прибыль? Снять-то, что уже проверено и получить прибыль более чем в 80% случаев или снять что-то экспериментальное с возможностью получения прибыли 50 на 50%. Хичкок же категорически не соглашался снимать по «указке». В последствии это являлось причиной негативного отношения к нему у кинокомпаний и киноакадемии. И поэтому Оскара ему дали просто для порядка, а не за его изыскательскую деятельность. К Семену Фараде же приклеился ярлык артиста эпизодов и до конца своей жизни он не сыграл ни одной главной роли.

2. Можно предположить, что стать популярным может любой, надо только этого очень захотеть и работать только ради этого.

3. Есть те, кто страстно желает признания и ставит перед собой именно эту цель. Такие, как правило, или, добиваясь этой цели, переходят на стадию «звездной болезни», или потухают и переходят на стадию некой апатии.

4. Есть те, кто стремится только к успеху и не думает о популярности и славе. Как, например, ответ Гоши Александре в фильме «Москва слезам не верит»:

- А разве вы не хотите стать начальником?

- Нет. Мне нравится моя работа. Я хожу на работу не потому, что

это модно или престижно, а потому что она мне нравится. Когда я прихожу на работу, там начитает работать и крутиться то, что без меня бы не крутилось и не работало.

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что успех рано или поздно приведет к славе, однако то, как это произойдет (то есть через признание или же это произойдет напрямую), это зависит от цели человека. В результате получается, что существует две конструкции:

1) Успех – Популярность – Слава (если есть цель получить популярность и славу);

2) Успех – Признание – Слава (если есть желание в независимости от популярности и славы просто добиваться успеха).

В классическом советском кино можно встретить много примеров, подтверждающих обе эти конструкции. Например, Нина Соломатина из кинофильма «Карнавал» хотела поступить в театральное училище, чтобы стать популярной среди людей Советского Союза. В противовес ей в киноленте «Приходите завтра» Фрося Бурлакова пришла поступать в училище, чтобы научиться петь, а не выступать на сцене и быть популярной.

Следовательно, человек, стремящийся к успеху и популярности, рано или поздно его достигнет. Но не факт, что он получит признание у потомков. А человек, который стремится к тому, чтобы оставить после себя материальные или духовные ценности, нужные людям, не взирая на популярность, будет признан потомками.

1. Сайт Максима Власова «Эгоизм». //URL: <https://psichel.ru> (дата обращения – 10.11.2019).
2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., 2015.
3. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935-1940.
4. Воскресенская Е. Что такое признание и для чего оно нужно? //Школа жизни.ру. Выпуск 21.11.2008. //URL: <https://shkolazhizni.ru> (дата обращения – 13.11.2019).
5. Сергеева Т. Слава, успех и признание — есть ли разница? //URL: <https://snob.ru> (дата обращения – 10.11.2019).

М.В. СОЛОВЬЁВА,

заведующая кафедрой звукорежиссуры и операторского искусства Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова

ГЕРОЙ КАК СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТУРГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Проблема «героя» в литературных жанрах привлекает внимание прежде всего самих авторов, но о поиске героя пишут критики и

искусствоведы, поскольку герой/антигерой олицетворяет собой эпоху – или своими действиями или, напротив, своим бездействием. Герой становится как бы лакмусовой бумажкой процессов, протекающих в обществе, практически собирательным портретом определенного социума, вплоть до того, что в XIX веке появился термин «коллективный герой», и такое зримое воплощение «героя-массы» представлено в фильме С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

Если обратиться к четким и простым формулировкам при определении, что такое «герой», то появляется возможность моделирования героя как действенного инструмента построения всего художественного произведения. В этом случае отпадает необходимость опираться на разработки психологов, выстраивая характер главного персонажа, поскольку принципы драматургии требуют прежде всего действия, а оно реализуется через поступки героя, в том числе и через такие понятия, как гибрис (греч. ὕβρις – оскорбление) и гамартия (греч. αμαρτία – грех). Наша цель – рассмотреть героя как структурный драматургический элемент.

Термины драматургии прошли сложный путь трансформации при переводе с древнегреческого сначала на французский язык, а затем уже с французского на русский, так что часто терялся изначальный смысл, вплоть до того, что один уважаемый киновед сказал, что «драматургия – это атмосфера в фильме». Но драматургия с греческого переводится элементарно: глагол «dro» (я действую) рождает существительное «drama» (действие) плюс глагол «turo» (я кручу, верчу) и, таким образом, драматургия – это действие, которое «закрутили» непосредственно на подмостках сцены, на экранах кино, телевидения и персональных компьютеров. В Древней Греции функционировал глагол «драматографо» (я действие пишу) – великие драматурги сначала писали, а потом с помощью актеров закручивали трагедии на сцене, в чем-то предворяя профессию режиссера-постановщика. Сам термин «драматургия» предполагает и своеобразный закон завершения, законченного действия: «чем начали, тем и закончили» или – «чем заканчиваем, тем и начинаем», что наглядно продемонстрировал А. Чехов в комедии «Чайка», где Нина слово в слово повторяет в финальной сцене текст пьесы Треплева.

Герой (греч. ἥρωας) – это персонаж, который отличается от остальных персонажей. «В греческой мифологии герой – персонаж, вознесенный в ранг божества. В драматургии герой – тип персонажа, наделенного исключительной силой и мощью. Его способности и таланты превосходят возможности простых смертных» [1, с.102]. Сила и мощь героя часто ведут его к гибели, и «помощниками» на пагуб-

ном пути выступают две силы, заложенные в самом характере героя. «Гибрис – гордыня, пагубное высокомерие. Гибрис толкает героя на определенные действия, которые бросают вызов богам, несмотря на их предостережения. Боги мстят герою за это, что в конечном счете приводит к его гибели. Этим чувством отмечены действия трагического героя, который в любой момент готов принять свою судьбу» [1, с.113]. Одним из наиболее ярких примеров гибриса в кинематографе можно назвать действия персонажа Е. Урбанского в фильме «Коммунист» по сценарию Е. Габриловича, где уже сам выбор фактурного актера выдвигал его на роль героя-коммуниста.

Гегель в «Эстетике» (1832) различает три типа героев, соответствующих трем историческим и эстетическим фазам: «герой эпический раздавлен судьбой в битве с силами природы (Гомер); герой трагический несет в себе страсть и жажду действия, которые становятся для него трагическими (Шекспир); герой драматический примиряет свои страсти с необходимостью, навязываемой ему внешним миром; таким образом он избегает гибели» [1, с.104]. У Шекспира король Лир, охваченный высокомерной гордыней, привел к гибели свое королевство. Наверняка по жизни король Лир участвовал во многих битвах и был хорошим и крепким воином, но он оказался слаб «на голову»: отдав добровольно власть, мощная фигура превращается в беспомощное тело. Режиссер Г. Козинцев, взяв на роль Лира щупленького Ю. Ярвета, сформировал тему жалости к старичку, но никак не к герою трагедии, которым, по сути и был король Лир.

Когда в театре Гамлета изображают субтильные актеры, а иногда и актрисы, уповая на интеллект и образование датского принца, они тем самым фактически искажают реалии: Гамлет был отменным здоровяком, он выплыл в ночном холодном Северном море, благополучно выбрался на берег и не умер от воспаления легких. Гамлет – герой, и принимая вызов судьбы, он отстаивает свое право называться Человеком. Вступив в жесткое противоречие с Законом Божиим «не убий», он ведет диалог с самим собой, спрашивая, остаться ли в живых и сохранить бессмертие своей души, или пойти на убийство Клавдия, обрекая себя на вечные муки... Вопрос отнюдь не праздный для христианина, которым и был Гамлет Шекспира. Но даже В. Высоцкий, поэт и актер, читает монолог, как речитатив, и нет в этом чтении бездны выбора, к которой идет Гамлет.

Для театральной драматургии важны отличительные поступки героя, но как только мы переходим от сцены к экранным искусствам, всё меняется, поскольку экран передает огромное количество информации и, значит, работает по другим законам: каждый кадр наполнен

собственным емким содержанием, и понятие «герой» с точки зрения экрана требует корректировки. Так, Мэрилин Монро всегда героиня, потому что она красивее, привлекательнее всех остальных в фильме. И в этом заключена ловушка для режиссеров, опирающихся на традиции «амплуа», например, когда они сталкиваются с «Чайкой», в которой А. Чехов ломает стереотипный подход к героям пьесы. Амплуа – тип роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры <...> Амплуа зависит от возраста, морфологии, голоса и личности актера <...> Эта «физиологическая» концепция работы актера <...> основывается на том, что актер должен соответствовать важнейшим типам репертуара и воплощать соответствующий, «свой» персонаж» [1, с.37].

А. Чехов описывает Нину словами Аркадиной: «Браво! браво! Мы любовались. С такою наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне. У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену!». Нина безусловно выглядит как героиня, хотя по сути она «дрянная девчонка». Ее воспитанием никто не занимался, она жила среди прислуги, подглядывающей за играми барина с молодой женой. Отец Нины «дурной человек», потому что переписав имение на мачеху, он оставил дочь в бесприданницах. Аркадина говорит о Нине: «Несчастливая девушка, в сущности. Говорят, ее покойная мать завещала мужу всё свое громадное состояние, всё до копейки, и теперь эта девочка осталась ни с чем, так как отец ее уже завещал всё своей второй жене. Это возмутительно». И Дорн подтверждает: «Да, ее папенька порядочная-таки скотина, надо отдать ему полную справедливость». В финале пьесы, когда барышня-дворянка, согнувшись буквой зю, смотрит в замочную скважину, для Треплева это смертельный удар, это визуальный образ падшей женщины, которую он возносил до Души мира, не видя реальности... Однако почему режиссеры эту дрянью-девчонку делают героиней? Прежде всего из-за театрального амплуа «героини» – молодая симпатичная девушка, новенькая актриса приходит в репертуарный театр к началу сезона, и режиссер говорит: «Нина есть, теперь можно и «Чайку» ставить». Т.е. внешние данные актрисы определяют и роль, и репертуар театра. Тем более, что по статусу структурного элемента Нина и есть героиня – она меняет сложившийся ход вещей: она уводит Тригорина у Аркадиной, она разбивает сердце Треплеву и ведет его к гибели. Нина – это воплощение стихии катастрофы (катастрофѣ – уничтожение, разрушение, гибель, про́пасть), и это функция «истинного» героя. Парадокс чеховской пьесы заключается в том, что структура персонажа героическая, а на самом деле Нина – незначительная личность.

Тот же феномен перевертыша сути героя в чеховской драме «Три сестры», где мешанка Наташа функционально выполняет роль героини. Герой должен быть наделен голосом, фактурой, и у Наташи всё это есть, и даже в избытке. Она действует, как захватчик, выживая из оккупированного дома законных хозяев. Она ломает жизнь Андрея, этого провинциального «короля Лиры», который проигрался в карты и заложил дом, дававший семье надежду на возвращение в родную Москву. Для А. Чехова главную роль в пьесе играет Ирина, младшая сестра, и этот персонаж занимает, как принято говорить в кинематографе, основное пространство-время экрана. Тем более, что Ирина молода и хороша собой, и для театральной сцены она является воплощением героини... Однако структурно именно Наташа узурпирует платформу героя, вызывая в нас чувство омерзения и превращаясь таким образом в антигероя. Если до Наташи мы знали, что герой превосходит других, и что есть в нем гордыня, которая толкает его на поступки, противоречащие установленным нормам и правилам, то теперь мы встретились с героем, который ломает стереотипы, но при этом не совершает роковой ошибки, падая в пропасть. Напротив, антигерой других ведет к катастрофе, к уничтожению.

Герой призван изменить течение жизни. После его действий жизнь всех остальных уже не будет прежней. Эдип убивает Лая и изменяет все жизни – свою, Иокасты, своих детей... Медея помогает Ясону и катастрофически изменяет окружающие ее судьбы, убивая даже свое будущее – родных детей. Гамартия – грех, трагическая ошибка, которую герой «совершает, иногда не по злему умыслу, а по независящим от него обстоятельствам» [1, с.91]. Аристотель в «Поэтике», словно смягчая жесткие формулировки греческого языка, говорит, что герой совершает ошибку не потому, что «он зол или порочен, но вследствие того или иного заблуждения», что вполне соотносится с Ниной в «Чайке».

Обобщая все вышесказанное, следует подчеркнуть, что сегодня часто сетуют на отсутствие героев на экране, но это не совсем верно, потому что формально, драматургически, герои в тексте найдутся. Проблема в том, что они не всегда такие, какими бы мы хотели их видеть. Нам хочется подражать героям, таким как добродушный силач Геракл или идейный Коммунист, примеряя на себя их волю к победе и достижение поставленных целей. Однако часто жизнь подсовывает нам Нин и Наташ из чеховских пьес, и редко мы замечаем Лопахиных, коренным образом меняющих будущее, вырубавших обветшавшие сады. Лопахин из «Вишневого сада» А. Чехова ломает старый порядок, как Геракл, очищающий Авгиевы конюшни. Несомненно, только

Владимир Высоцкий мог так хорошо сыграть Лопухина – внешне крепкий, сильный духом, он в своем облике, как актер, нес образ героя, не говоря уже про ауру незаурядной личности в СССР. Не поняв образ Лопухина, как структурного элемента драматургии, мы будем искать героев в других фигурах, вплоть до забытого лакея Фирса, которого искренне жалеем. При этом, по амплуа, и Раневская – героиня, хотя, по Б. Брехту, «отдельно взятые личности не могут более влиять на события» [2, с.4].

1. Пави П. Словарь театра. М., 1991.

2. Brecht B. Gesammelte Werke. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967.

Л.И. ХАРЧЕНКОВА,

профессор кафедры русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета, доктор педагогических наук

СПЕЦИФИКА ПУТЕВОДИТЕЛЯ КАК КРЕОЛИЗОВАННОГО ТЕКСТА

Актуальность обращения к креолизированным текстам связана с тем, что для современной лингвистической парадигмы характерно обращение к текстам, представляющим различные знаковые системы, что объясняется тенденцией к всестороннему анализу проблем коммуникации. Это предполагает рассмотрение как вербальных, так и невербальных средств общения, а также анализ их взаимодействия, что можно наглядно показать на примере креолизированных текстов.

Целью нашей статьи является обнаружение этнокультурного своеобразия путеводителя как креолизированного текста. В связи с этим в рамках статьи решаются следующие задачи: 1) рассмотреть основные составляющие путеводителя; 2) выявить лингвистические стратегии, влияющие на туристов; 3) провести сопоставительный анализ фрагментов англоязычного, немецкоязычного, франкоязычного и русскоязычного путеводителей; 4) показать этнокультурное своеобразие рассматриваемых путеводителей.

Креолизованные тексты – это тексты, в которых вербальные и визуальные компоненты составляют единое структурно-смысловое целое [1]. Вербальная часть представляет собой надпись или текст, а невербальная часть репрезентируется рисунком, фотографией или таблицей.

Одним из вариантов креолизированного текста является путеводитель. «Путеводитель – это тип справочного издания, носящего

прикладной, практический характер, имеющий систематическую структуру или построенный по алфавитному принципу заглавий. Чаще всего путеводитель содержит сведения о каком-либо географическом пункте, стране, городе или культурно-просветительском учреждении (мероприятии), расположенные в удобном для следования или осмотра порядке» [2, с.124]. Традиционный путеводитель-гид – это тематически структурированный информационный гипертекст, он содержит обязательные для данного жанра энциклопедические тексты, фото, довольно часто в качестве иллюстраций используются фрагменты художественных произведений, в которых речь идет о представляемой достопримечательности. Путеводитель – это жанр туристического дискурса, который служит для ознакомления потенциального туриста с информацией о природных, экономических и культурно-бытовых особенностях страны и позволяет быстро адаптироваться к новому лингвокультурному пространству.

Материал в путеводителях может быть расположен как в алфавитном, так и в систематическом порядке. Для путеводителей характерны следующие черты: сжатая адаптированная информация, большое количество иллюстративного материала, популярный стиль изложения. В них нередко встречаются непринужденные формы речи, занимательные сведения, так как путеводители реализуют не только информативную, но и рекламную функцию.

Важное место в путеводителях занимает визуальная информация, в частности, карты, фотографии, рисунки, чертежи, схемы, таблицы, пиктограммы, логотипы стран и городов, которые повышают информативность издания и усиливают воздействие на читателя.

Иллюстрации и текст в путеводителе обычно органично дополняют друг друга. А так как функция путеводителя – это привлечение внимания туриста и предоставление ему необходимой проверенной информации, то этому служит и живописное оформление данных изданий. Иллюстрации в путеводителях почти всегда имеют научно-познавательный характер, они поясняют текст путеводителя, привязаны к нему расположением или ссылками. Самый распространенный вид иллюстраций – это фотографии. Им свойственна документальность, т.е. наглядность и достоверность. Фотографии передают неповторимый облик города, помогают ознакомиться с его главными достопримечательностями.

Кроме географических данных и сведений о местных достопримечательностях, в путеводителе размещается информация о том, как и где можно провести свободное время, там же представлена реклама мест проживания, отдыха, питания; номера телефонов и

необходимые адреса ресторанов, гостиниц, музеев и т.д. В текстах путеводителя вербальные и иконические средства, взаимодействуя, создают конкретность. С точки зрения О.П. Каребиной, «сочетание иллюстрации с лингвистическими средствами лишает слово нейтральности, т.е. оно приобретает прагматическое значение. Кроме того, иллюстрации компенсируют возможные и недостаточные знания адресата, а также подтверждают правильность понимания» [3, с.11].

В англоязычных путеводителях базовая часть в основных чертах совпадает с русскоязычным аналогом. Она включает историческую справку, описание достопримечательностей, карту, информацию о месторасположении, времени и стоимости посещения, экскурсионных программах, близлежащих кафе и сувенирных лавках и необходимые телефоны справочно-информационной службы. Вариативный блок может включать предисловие, подробное описание всех близлежащих магазинов, мест досуга, отелей, алфавитно-предметный указатель, библиографию, благодарность коллегам и спонсорам, а также сведения об авторе или авторах.

В английских путеводителях обнаруживается почтительное отношение к истории страны, превознесение ее архитектурных достопримечательностей. При этом авторы текстов путеводителей стремятся подавать информацию в соответствии с представлениями и ожиданиями туристов: *The name Big Ben, commonly used for the clock tower of the Houses of Parliament, properly refers only to the 13-ton bell. If you want to climb the 393 steps to see it, and enjoy a fantastic view, you will need to be a UK resident and contact your MP to arrange a tour. Children under the age of 11 are not admitted. Tours last around 1 hour* [4, с.76].

Исследователи текстов путеводителя отмечают, что он помогает выстраивать социокультурные отношения между туристами и страной посещения, претендуя на роль модератора. Так, они выделяют следующие лингвистические стратегии, влияющие на туристов:

1) употребление специфических слов, нацеленных на обращение к туристическим ожиданиям (*romantic, authentic, undiscovered*);

2) использование слов языка дестинации, отражающих местный колорит, в том числе и тех, что отмечают предметы и явления в их региональной номинации: *«Saint-Pétersbourg, Petrograd ou Leningrad, ce sera toujours «Piter» pour les habitants et les amoureux de l'ancienne capitale impérial»* (Санкт-Петербург, Петроград или Ленинград, для влюбленных в бывшую столицу империи город всегда будет Питером) [5, с.29];

3) прецедентные феномены. Использование прецедентных высказываний и прецедентных имён во франкоязычном путеводителе

по Санкт-Петербургу связано с реалиями как французской, так и русской культуры: «L'avenue principale de Saint-Petersbourg (souvent surnommée les Champs-Élysées pétersbourgeois) a été imaginée par Pierre Le Grand et taillée dans une forêt à partir de 1760. <...> La Perspective Nevski est aussi le nom d'une nouvelle de Gogo» (Главная улица Санкт-Петербурга (которую часто называют петербургскими Елисейскими полями) была спроектирована Петром Великим и проложена через лес в 1760 г. <...> Невский проспект – это также название повести Гоголя) [5, с.29];

4) цитирование авторитетных путешественников, современных авторов, подтверждающих сведения из текстов путеводителя;

5) сравнений и метафор, позволяющих сократить разрыв между культурой страны пребывания и культурой туристов – носителей языка («To not visit Moscow's Red Square at the start or finish of a Trans-Siberian journey is like skipping the view from the Empire State on a first visit to New York – unthinkable») [6].

Следует отметить также наличие термина «авторский путеводитель», который рассматривается как современный жанр «литературы путешествий». Современный авторский путеводитель написан на языке страны – цели путешествия, он задуман как заметки очевидца, впечатления и размышления которого интересны обеим сторонам – и принимающей, и совершающей тур. Для этносоциума страны пребывания данный фокус представления является «взглядом со стороны», необходимым для верификации самооценки, а для потенциального гостя – точкой зрения осведомленного соотечественника» [7, с.124].

Функционирующие в авторских путеводителях прецедентные феномены, правила формальной коммуникации и интерпретируемые базовые концепты трактуются В.А. Митягиной как «система паролей» для входа в инокультурное пространство [7, с.123]. К числу наиболее частотных прецедентных имен в авторском путеводителе по Германии [8] можно отнести имена известных государственных и политических деятелей, что объясняется тем, что многие достопримечательности обозначены их именами, например, Александерплац. Использование имен правителей в рассказе о Германии – это нередко репрезентация традиционного компонента прецедентного феномена с опорой на стереотип или устойчивое сравнение. Например, при описании традиции немцев принимать солнечные ванны на газоне и организовывать пикники в парке актуализируется имя Чингисхана. В этом случае автор демонстрирует свои аксиологические основания, описывая отдыхающих как представителей Орды на привале, которые чавкают

и смеются во время приготовления лошади на ужин: *Man hört die Menschenmassen schmatzen, glucksen, lachen und stöhnen, als hätten Dschingis Khans Horden auf ihrem Eroberungszug durch Europa kurz vor unseren Fenstern Halt gemacht, um sich ein paar leckere Pferde zum Abendessen zu braten* [8, с.121].

В авторских путеводителях нередко наблюдается трактовка значимого для культуры концепта. Так, путеводитель по Германии обращается к истолкованию базового для немецкой культуры концепта «*Ordnung*». Немцев характеризуют три Р: они «*penibel, pingelig, perfektionistisch*» (педантичны, болезненно добросовестны и столь же болезненно стремятся к совершенству) [9, с.86]. Описание стоящего на «красный свет» и ждущего «зеленого» сигнала человека в то время как машин не наблюдается, должно показать готовность немцев следовать правилам. Немцы контролируют себя и окружающих и обязательно осуждающе покачают головой, если пешеход решит перейти улицу на «красный свет». М. Горский объясняет такое поведение тем, что пережив периоды хаоса и разрухи, немцы научились ценить порядок в противовес всему, что его нарушает [9].

Особенно инокультурная компетенция автора немецкоязычного путеводителя обнаруживается в предложенной им трактовке немецкого понимания смешного. Так, автор отмечает проявление у немцев «способности сохранять хорошее настроение вопреки повседневным трудностям и неприятностям» и подкрепляет свои рассуждения цитатами из Канта (юмор как первобытное чувство: *Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts*) и Гегеля (смех как результат контраста сущности и ее проявления: *Kontrastes des Wesentlichen mit der Erscheinung, des Zwecks mit dem Mittel*) [9, с.166]. Отсылка к авторитетному мнению известных немецких философов и поэтов представляется тем средоточием, которое обнаруживает функционирование прецедентного имени в тексте путеводителя как интегративной части коммуникативного пространства, создаваемого им.

В российских путеводителях нередко присутствует национально-культурный компонент в виде эпитафий-стихов, связанных с памятниками: «*Барклай-де-Толли и Кутузов Зимой морозили французов. За то их русский люд прославил: Без шапок на мороз поставил*» или в виде мифов и легенд: «самый известный призрак Петербурга, как утверждают, живёт в Михайловском замке. Печальную тень императора, играющего на флаголете (инструменте, напоминающем флейту), видели в XIX в., видят иногда и сегодня. Впрочем, сотрудники музея замечают, что при первых звуках музыки достаточно сказать: «Здравствуйте, Ваше Величество!» – и призрак затихает» [10].

Таким образом, в целом, можно констатировать, что анализ путеводителей обнаруживает их этнокультурное своеобразие, страноведческую и лингводидактическую ценность, поскольку прецедентные феномены, культурные концепты, мифы и легенды, фотографии, логотипы, карты, реклама – все эти составляющие путеводителя могут успешно использоваться на занятиях по страноведению, лингвокультурологии и межкультурной коммуникации.

1. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения //Политическая лингвистика. 2006. Вып. 20.
2. Стандарты по издательскому делу /сост. А.А. Джиго, С.Ю. Калинин. М., 2010.
3. Каребина О.П. Семантическая организация лингвистических и паралингвистических феноменов в текстах предметной области «Туризм»: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2008.
4. Insight Guides. London, 2008.
5. Saint-Petersbourg: Croisière sur la Volga (Country Guide)// Petit Futé, 2016.
6. Murphy D. Through Siberia by Accident. John Murray, 2009.
7. Митягина В.А. Текст авторского путеводителя: «система паролей» к инокультурному пространству //Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 2. Языкознание. 2011. №1(13). с.123-129.
8. Kaminer W. Ich bin kein Berliner. Ein Reiseführer für faule Touristen. München, 2007.
9. Gorski M. Gebrauchsanweisung für Deutschland. München, 2002.
10. Путеводитель по Санкт-Петербургу от Юрия Нежинского. //URL: <http://ispbguide.com> (дата обращения – 25.06.2018).