

**Берестовская Д.С.
СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**

Цель статьи – продолжить анализ проблемы, связанной с воплощением «закона всеобщей аналогии» (Ш.Бодлер), синтеза выразительно-изобразительных средств различных видов искусств в создании художественного образа.

Объект исследования - проза М.Горького, С.Н.Сергеева-Ценского, поэзия Я.Рицоса, И.Сельвинского, живопись А.Матисса и других художников.

Новизна предлагаемого материала обусловлена концепцией автора цикла статей, последовательно анализирующего различные явления отечественного и зарубежного искусства с целью выявления общих закономерностей создания художественного образа на основе своеобразных «аналогий» и «соответствий», коренящихся в целостности чувственного восприятия человека.

Ш.Бодлер писал: «Все краски, запахи и звуки заодно». Широко известен его сонет «Соответствия», в котором выражена мысль о существовании «соответствий» не только между различными видами искусств (музыкой, живописью, поэзией), но и между явлениями природы и внутренним миром человека, между материальным и духовным мирами. На чем основаны эти «соответствия»? Существует ли некое «общее чувство», которое объединяет все остальные, воспринимающие «краски, запахи и звуки»?

Размышляя над этой особенностью человеческого восприятия, Аристотель писал: «Каждое из чувств имеет своим предметом: слух – слышимое и неслышимое, зрение – видимое и невидимое... Для общих же свойств мы имеем общее чувство... Но не может быть особого органа для восприятия общих свойств - они воспринимаются каждым чувством привходящим образом; таковы движение, покой, фигура, величина, число, единство» [1, с. 424].

Подобные «соответствия» и способность их восприятия «общим чувством», коренящемся в «каждом чувстве» человека, – лежат в основе «закона всеобщей аналогии», выведенного Ш.Бодлером как проявление феномена синтеза искусств.

В предыдущих статьях [2] мы анализировали принципы синтеза искусств, нашедшие образное воплощение в поэзии, прозе, живописи, музыке. Они опираются на **синестезию** как одну из форм взаимодействия в полисенсорной системе восприятия. Синестезию можно охарактеризовать как сложную специфическую форму взаимодействия в целостной системе человеческой чувственности, как концентрированную и симультанную актуализацию чувственности в широком спектре ее проявлений. Синестезия отличается субъективностью человеческого восприятия, которое основано на непосредственной оценочной реакции.

Под влиянием синестезии формируется метафорический язык искусства, отражающий способность человека к синестетическому чувствованию, к сопоставлению различных явлений, иногда очень далеких друг от друга, в рамках единого целостного образа.

Синестезия находит воплощение в различных видах и направлениях искусства, дающих возможность ее функционирования как проявления сущностных сил человека.

В литературоведении синестезией называют специфические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами и сопоставлениями. Синестезия становится формой поэтического мышления, находящего воплощение в межчувственных тропах («цветной слух», «звучащий цвет» и др.), метафорах, синестетических эпитетах и т.п.

Принято считать, что синестезия особенно глубоко проявилась в нереалистических направлениях искусства, эстетическая концепция которых основана на первенстве творчества над жизнью. Как пример приводится сонет А.Рембо «Гласные», где все звуки окрашены в определенные цвета: «А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый, О – синий...». Подобные «межчувственные» соответствия находим у Бальмонта, Белого и других поэтов-символистов (Бальмонт: «Флейты звук зарево-голубой»). В данном случае имеется в виду частное проявление синестезии – «цветной слух».

Интересное объяснение этому явлению дал В.Г.Короленко. Рассуждая о синестетическом выражении «малиновый звон», он пришел к выводу, что в глубине души человека «впечатления от цветов и звуков откладываются как однородные. <...> Вообще звуки и цвета являются символами одинаковых душевных движений» [4].

Таким образом, синестезия раскрывает свою сущность как проявление невербального мышления, которое находит свое воплощение в метафорическом образном строе, где сопоставления, сравнения возникают между разномодальными впечатлениями.

Российский исследователь Б.М.Галеев, опровергая тезис о преимущественной принадлежности синестезии романтическим (в том числе символистским) направлениям в искусстве, обращается к анализу творчества М.Горького, у которого находит «тонкое и изощренное метафорическое мышление». Примеры приводятся не только из «Сказок об Италии» («аудализация видимого»), где «трепет звезд, <...> как тихая музыка», из «старухи Изергиль», где голоса жуенция «казались разноцветными ручьями» и т.п., но и из сугубо реалистических произведений: «Фома Гордеев», «Жизнь Клима Самгина», даже «Мать» и другие. Например: «Необыкновенная тишина.. она как будто всасывалась во все поры тела и сегодня была доступна не только слуху, но и вкусу, терпкая, горьковатая». Из этого же произведения: «Из бури ее (толпы) слитных криков все чаще раздается, сверкает, точно длинный, гибкий нож, шипящее слово: Линч!» Примеров много, Б.М.Галеев уверен, что «Горький является подлинным «чемпионом синестетизма» в русской литературе, затмевая в том даже Бальмонта с его шумными синестетическими манифестами в защиту «аромата Солнца!» [5, с. 196–201]

Не имея никаких возражений против номинации Горького на место «чемпиона синестезии», обратим внимание на то, что Горький формировался как писатель, как художник слова на рубеже XIX – XX вв. - в период расцвета нереалистических направлений не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, музыке на подмостках сцены. Очевидно, каковы бы ни были теоретические установки художников (в широком смысле слова), на них оказали огромное влияние поиски новых средств художественной вырази-

тельности, новых образных систем.

И действительно, в творчестве Горького «синестезия - это не случайность, это одна из самых ярких красок в его художественной палитре» [5].

В подтверждение мысли об «общности времени» и «близости образного мышления» обратимся к творчеству С.Н.Сергеева-Ценского, который в этот же период создавал и реалистическую «Печаль полей», и символический этюд «Береговое». В обоих произведениях «закон всеобщей аналогии», выведенный Ш.Бодлером, нашел ярчайшее воплощение. Оговоримся: кто сегодня решится разложить творчество крупного русского писателя «по полочкам» направлений и методов?

Многогранность и многомерность художественного образа, отражение вечных проблем человечества: жизнь и смерть; движение и покой, тишина; день и ночь - отличают раннюю прозу С.Н.Сергеева-Ценского. Уже современники (К.Чуковский, В.Кранихфельд) отмечали «музыкальность» его таланта и «пейзажную живопись» его прозы. Даже композицию повести «Движения» писатель объяснял стремлением «гармонически расположить три краски: зеленую (хвойная зелень - тишина, холод, смерть), желтую - (теплота, сытость, мелькание, жизнь) и голубую (рок, бог, небо)». [6] Синестетическую взаимосвязь слова, цвета, звука находим в поэме в прозе «Печаль полей», архитектура которой построена по законам музыкального произведения. Слово Ценского обрело возможность передать все многообразие красок и голосов природы (поля «жалуются глухим горизонтам», «у осенних туч, как милости, просят поля закутать их с головы до ног снегом, чтобы не видеть смеющегося над ними неба» и т.п.). символический и метафоричен язык «Берегового» (о море: «Это просто застыли звуки, реявшие когда-то вверху, и упали вниз, а внизу слились в беспокойную музыку красок, в ожидание, жалость, страсть и смутную дрожь, от вечного холода на дне». Или: «Оно было теперь тихое, голубое. Круглые полосы брызнули по нем, как струны... Что оно играло на них ночью?...») [7]. «Живопись словом» с.Н.Сергеева-Ценского во многом была подкреплена его увлечением живописью; в его доме нередко звучала музыка; все это сыграло немалую роль в формировании образного мира его произведений, в котором нашел воплощение синтез слова, звука и цвета.

В плане нашего исследования интересно обращение к образной системе поэта XX века - Ильи Сельвинского, названного М.Волошиным «поэтом-оркестром». О музыкальности, красочности языка Сельвинского сказано немало. Известно, что сам поэт обращался к теоретическим обобщениям («О просодиях», «Студия стиха», «Стихия русского стиха»), дающим возможность сделать вывод о неразрывном единстве музыкального многоголосья и «необузданной щедрости красок» его образной системы, о сочетании в творческом облике поэта-драматурга и композитора, и архитектора словесных масс», способного своим неповторимым голосом воссоздать звучащие и живописные картины - «портреты, жанровые сцены, пейзажи - масло и акварель.» [8, с. 50, 52]

Эти особенности находят проявление уже в юношеских стихотворениях Ильи Сельвинского. Вот одно из них - «Автопортрет» (1917 год), созданное в гимназические годы.

Юный поэт воссоздает свой автопортрет, используя образные средства изобразительного искусства: четкий рисунок, жесткая определенность характеристик, как бы широким мазком обозначенные черты романтического облика, они символизируют нечто невыразимое - «силу гроз», «огонь творящих болей», резкие контрасты, свойственные романтизму. Это дает образу напряжение, внутреннюю энергию.

Автопортрет статичен, но в нем есть скрытое движение, выражающее душевное волнение юноши, напряженно и тревожно всматривающегося в мир.

Я вижу в зеркалах суровое лицо, Пролет широких век и сдвинутые брови, У рта надутых мышц жесткое кольцо И губы цвета черной крови. Я вижу низкий лоб, упрямый срез волос, Глаза, знакомые с огнем творящих болей - И из угрюмых черт мне веет силой гроз. Суровую жестокостью и волей.

Это образ молодого человека, вступающего в жизнь в суровое грозное время. Подобные портреты писали живописцы: французский художник-романтик Теодор Жерико, создатель романтического типа «портрет-характер» в начале XIX века русский художник Орест Кипренский, впервые осознавший в портрете свойства нового человека (так называемый «Автопортрет с кистями», 1808-1809). В подобных портретах душевное состояние передают мимика, жест, поза.

Четко определена мимика и в «Автопортрете» Сельвинского. Любопытная особенность: ясно обозначены характеристики всех деталей сурового лица («широкие веки», «сдвинутые брови», «жесткое кольцо» мышц вокруг рта, «низкий лоб», «упрямый срез волос», «губы цвета черной крови»), кроме глаз. В живописном романтическом портрете глазам придавалось значение беспредельности (Жерико, «Молодой человек в студии художника», «Портрет Эжена Делакруа» и др.), они являли символ неопределенного, невыразимого. В «Автопортрете» И. Сельвинского нет четкого определения глаз, их цвета, формы. Но они, «знакомые с огнем творящих болей», - символ, исполненный стихийной мощи, энергии, скрытой динамики. Юный поэт преследовал цель - показать свой лик в моменты критические, поворотные.

Стихотворение «Пейзаж» из этого же раннего сборника. И здесь пейзаж увиден глазами живописца. Поэт как бы намечает ближние и дальние планы на живописном полотне, отмечая ясно видимые детали, придающие всему изображению характер наглядной конкретности.

По гребням стадо туч ползет на синем брюхе, Рябые валуны, сухие деревья;

Под ними черный ров, где ночью реют, духи, Где в щелке вырвалась ежевая трава. А дальше в топях речонка копошится, И солнце в ней дрожит, как золотой намет. А там опять холмы, табак, айва, горчица И проходивших коз маслиничный помет.

Позднее, уже в пятидесятые годы, Сельвинский скажет:

В стихах я решаю темы

Не кистью, а мастихином.

Но в этом раннем «Пейзаже» все четко выписано кистью, все обозначено предельно ясно: сами объекты изображения и их цвет, форма («рябые валуны», «сухие деревни», «черный ров», «ежевая трава» и т.д.). Колорит пейзажа характеризуют цвета: синий, черный, золотистый цвет сухого дерева, - создающие

сдержанное, но выразительное созвучие. Пейзаж рождает спокойно-созерцательное настроение, близкое к идиллическим картинам природы, созданным Клодом Лорреном. Таковы пейзажи «Полдень», «Вечер», «Утро» и «Ночь», где движение вглубь («Утро») достигается последовательным высветленным планов по мере их удаления, посредством переходов от затененных силуэтов деревьев первого плана к пронизанным нежным светом далям. Источник света у Лоррена, как правило, в глубине картины. Читаем у Сельвинского:

А дальше в тополях речонка копошится, И солнце в ней дрожит, как золотой намет.

В более позднем стихотворении «Евпаторийский пляж» (1922), казалось бы, сходная по манере создания живописного пейзажа картина:

А за яхтой море. А за морем Тающий лазурный Чатыр-Даг Чуть светлее моря. А над ним Небо чуть светлее Чатыр-Дага.

Но нельзя не заметить эволюции образных изобразительно-выразительных средств. От четкой прорисовки деталей поэт уходит в область тонкой чувствительности к цвету, чисто художническому восприятию колорита, умению видеть оттенки и цветовые переходы, что дает возможность передать не только тончайшие нюансы света и цвета, но и впечатление, т.е. импрессионистское видение природы. Настроению природы – «глауберова поверхность», «испаряющаяся, как дыханье», дремлет... – соответствует и настроение поэта. Весь сюжет стихотворения – на грани сна и действительности, каких-то неясных ассоциаций – «море пахнет юностью!». И образ девушки – «белорусой Сольвейг» – это тоже неясное впечатление, рожденное в виду «тающего лазурного Чатыр-Дага».

Можно сказать, что поэт-живописец сменил кисти на мастихин, что дало ему возможность воссоздать мир, полный дыхания жизни, но его материальность более сложного порядка, чем чувственная конкретность реальных форм, свойственная раннему творчеству («Автопортрет», «Пейзаж»). Поэт, как художник, стремительно наносит открытые крупные мазки, создающие неисчерпаемые по богатству красочные созвучия, полную жизни и одухотворенную стихию.

Все это обуславливает художественное богатство образа, его многозначность, обилие его предметно-смысловых связей как внутри, так и за пределами текста.

Известно, что Илья Сельвинский был в Лувре и видел работы К.Моне, О.Ренуара и других импрессионистов. Об этом свидетельствует поэтический цикл «Лувр», где сквозь призму иронии поэта-конструктивиста описаны впечатления от картин Тинторетто, Анри Руссо, статуи Венеры Мелосской («Голова Венеры», «Тинторетто», «Сюзанна в бане», «Анри де Руссо» и др.). Но конструктивист уступает место импрессионисту, когда И. Сельвинский передает свое впечатление от картин К. Моне («К. Моне. «Женщина с зонтиком»»):

Эта кисть – из пламенно-мягких.

Не красками писано – огнями!

И здесь уже не кисть, а мастихин берет в руки поэт. Все стихотворение

– как полотно, где колорит – сочетание двух цветов: лазурного, лазоревое и – цвета «яростных маков», но «красный» прямо нигде не назван. Эти цвета переливаются, «зыблются» на горизонте в мареве летнего зноя:

Поле в яростных маках, Небо лазурное над нами.

лазури – маковый зонтик,

А в маках – лазоревое платье. ^ Как зной голубой на горизонте, Зыблется оно и пылет.

Здесь небо босыми ногами

По маком трепетно ходит,

Земля же в небо над нами

Кровавым пятном уходит.

Интересно привести здесь высказывание теоретика импрессионизма

Дж.Ревалда, дающее возможность охарактеризовать образный мир поэта:

«...манера суммарно обозначать детали, создавать формы не при помощи линий, но противопоставлением цветов» [9, с. 223].

У Сельвинского: «лазоревое небо» – «красное пятно» земли (обобщенный образ маков). Рождается символический образ: земля стремится к небу (мир дольний – к миру горнему).

И ясно, что все земное

К идеальному кровно стремится!

Само же небо – от зноя,

От земного зноя томится.

Еще более близок поэтике живописного импрессионизма образ тумана в стихотворении «Великий океан». Серия картин К. Моне, посвященная лондонским туманам. Здесь цвет и свет, соединенные с реальными предметами (мосты, здания) в непривычные, непредсказуемые сочетания, рождают ощущение иллюзорности происходящего.

Известно, что К. Моне научил лондонцев видеть туман не серым и однообразным, а разноцветным, украшающим их город, расцветивающим его сиренево-розово-голубоватыми оттенками. Таков туман и в «Великом океане» И.Сельвинского.

Солнца нет. Но воздух не сер. Туман пронизан оранжевой искрой.

Он золотился, роился, мигал, Пушком по щеке ласкал, колоссальный,

Как будто мимо проносят меха

Голубые песцы с золотыми глазами.

И опять – торжествующая лазурь как символ неба, высшей справедливости и недостижимой красоты:

И эта лазурная мгlistость несетя

В сухих золотинках над мглой глубин,

Как если б самое солнце

Стало вдруг голубым.

Поэт упивается этой лазурью, этой загорающейся синею вод, сливающейся с «лазурной мгlistостью» неба. И его стих становится «стаканом океана» на столе любимой.

Мы видим эти поэтические картины как живописные полотна, написанные именно мастихином - широко, размашисто, обобщенно, динамично.

Закон «всеобщей аналогии», явление синестезии - особенности не только литературного творчества. В этом плане не менее значительно обращение к изобразительному искусству, в частности, к живописи. Интересная деталь, отличающая образ жизни многих великих художников: они любили музыку, многие из них владели музыкальными инструментами.

Визуальные и слуховые впечатления, сливаясь воедино, с юности вошли в душу И.Айвазовского. В его доме играли А.Рубинштейн, Г.Венявский; сам Айвазовский играл на скрипке, музицировал вместе с композитором Спендиаровым, посвятившим художнику серию симфонических зарисовок «Крымские эскизы».

Известно, что профессионально владел скрипкой Энгр, играл виртуозно и даже очаровал на вилле Медичи своего аккомпаниатора, молодого Гуно. Делакруа тоже колебался, чему отдать предпочтение:

музыке или живописи? Матисс долгое время занимался скрипкой [10; с. 98].

Луи Арагон в книге «Анри Матисс, роман» [II], рассуждая об особенностях образной системы великого французского художника, в основном о цвете, колорите его живописи, приходит к интересным сопоставлениям – «аналогиям». В главе «О цвете, или вернее об определенном цветовом ладе» [11, т.2, с. 136-137] писатель приводит строки греческого поэта Яниса Рицоса из его стихотворений «Неумная» и «Голубая». Эпиграфом к этой главе Арагон ставит отрывок из «Неумной»:

Не синее небо. Небо - красно, - говорит она, -

На небе желтые пятна. Вот что она говорит. И подымает руку,

Берет красную тарелку из буфета, разрезает яблоко,

И выбрасывает в окошко и тарелку, и яблоко.

Остановилась у зеркала и причесывается -

Красные туфли, зеленые волосы, синяя грудь -

И нож в зубах ее как удила.

Сейчас на красном фоне она перепрыгнет свое отражение,

Одним скачком, игриво мельком зардеет в глубинах зеркала.

(Перевод Е.Гулыги).

Чистый цвет, в который облекаются люди, различные предметы, преобразенные цветом и образующие, по выражению Л.Арагона, «сцены групповой любви предметов», гармония цветовых пятен - особенности творческого почерка Анри Матисса, пришедшего к «новому, смелому шагу в цвете», доминанте его живописи.

Создается впечатление, продолжает Арагон, что греческий поэт создал буквально иллюстрацию к живописным произведениям художника, хотя неизвестно, видел ли он их. Многие картины Матисса напоминают Арагону и стихотворение Рицоса «Голубая»:

Она окунула руку в море, И рука – голубая. Красиво.

И нырнула она в море,

Стала вся голубая.

Голубой ее голос и голубое молчанье...

Голубая,

Многие любовались ею,

Никто не любил.

(Перевод Е.Гулыги).

«Вопреки всякой очевидности», заключает Арагон, что греческий поэт как бы поэтически воссоздал образ, созданный Матиссом в двойной аппликации «Джаз» - ^елой и синей, синей и белой, обнаженной женщине, -пластическое совершенство которой («этот образ, эта тень себя самой») Луи Арагон приравнивает к высоким творениям искусства античной Греции. Взволнованный судьбой поэта, дважды сосланного на острова Эгейского моря (преступлением поэта было то, что он «слишком хорошо изъяснялся на языке Гомера»), Арагон пытался заинтересовать Матисса творчеством Рицоса: «я предпочел бы, чтобы он иллюстрировал Рицоса», - настолько оказались близки образные и эстетические системы художника Матисса и поэта Рицоса.

Эти «аналогии» дают нам поразительный пример синтетического мышления, нашедшего воплощение в сюжетных ситуациях различных видов искусств, различных образных средств, в метафорическом языке поэзии и живописи, явившем способность сравнивать, сопоставлять казалось бы далекие явления в рамках единого целостного образа. Внимание и поэта, и художника акцентируется на цветовых, пластических образах - звучащих в поэзии и пространственно воспроизведенных в живописи. Рицос не видел альбома с репродукцией «Джаза» Матисса, который не читал стихов греческого поэта, но их творческие манеры отразили поиски того «синтетического фонда», которым отличалось искусство первой трети XX века.

В поэтическом языке Рицоса – тот же открытый, чистый цвет, те же цветовые локальные пятна, которые образуют «определенный цветовой лад» живописи Матисса: небо «синее», «красное», на нем - «желтые» пятна, у женщины - «красные» туфли, «зеленые» волосы, «синяя» грудь, она видит себя в зеркале на «красном» фоне; женщина, погружая руку в море, видит ее «голубой», вся становится «голубой», погружившись в морские волны. Но у Рицоса «голубым» становится ее голос, и даже молчанье. Вспомним работы Матисса: «Голубая ваза с цветами на синей скатерти», «Интерьер красный и голубой», «Розовая статуэтка и кувшин на красном комод», «Дама в голубом», «Дама в зеленом», «Белые перья» и т.д.

Рассуждая о необъятной глубине и знаковом, символическом характере живописи Матисса, Луи Арагон видит, как в его образах проявляются в разных комбинациях «разом фигуранты тысячи опор, лес аксессуаров, годы изумления, сгруппированные как попало на тот случай, если мудрецу в светлых одеждах... вздумается протянуть мечтательную руку к хрустальному бокалу или глиняному кувшину» [11, т. 1, с. 153].

Рассматривая возможность сопоставления, «аналогией» между поэзией и живописью, следует обратиться к интерпретации живописного произведения как своеобразного текста отдельной фразы, в которой «слова» - выразительно-изобразительные элементы при помощи своеобразного «синтаксиса», способа сочетания этих элементов, образуют смысл всего произведения, который может отличаться от смысла каждого отдельного элемента. «Фраза» в живописи, конечно, отличается от языковой фразы, ибо живописная «фраза» не рассказ, не сообщение, протекающее во времени. На картине запечатлен миг, нашедший странственное воплощение в цвете. Но, как и в поэтической или прозаической фразе четко определено место каждого слова («Попробуйте переставить какое-нибудь слово у настоящего писателя... написанное умрет», - Л.Арагон), так и в композиции живописного произведения организация пространства определена расположением сюжетно-композиционного центра и пластических масс по отношению к нему. В живописном произведении существует ритмическая логика в распределении световых пятен, которая объединяет их в единое целое, выделяет главное, создает единство в восприятии картины. Своеобразие живописи Матисса - в сопоставлении по принципу контраста цветовых пятен, каждое из которых представляет определенный знак, иероглиф. Интервалы между ними определяют ритмический рисунок картины.

Более подробный анализ творчества Матисса будет дан в следующей статье, которая продолжит цикл, посвященный проблеме синтеза искусств в литературе, живописи, музыке, хореографии, в создании образного языка великой картины мира искусства.

Источники и литература

1. Аристотель. – Соч. в 4-х т. – М., 1976. – Т. 1.
2. Берестовская Д.С. Слово, цвет и звук как воплощение «закона всеобщей аналогии» (из наблюдений над образом крымского пейзажа) // Культура народов Причерноморья. – 1997. – №1. – С.35–39;
3. Берестовская Д.С. Закон «всеобщей аналогии» (Ш.Бодлер) и образ крымской природы в прозе С.Н.Сергеева-Ценского. // Культура народов Причерноморья. – 1998. – №2. – С. 117–123; Берестовская Д.С. Закон «всеобщей аналогии» (Ш.Бодлер) и символический мир ранней прозы С.Н.Сергеева-Ценского // Культура народов Причерноморья. – 1998. – №3. – С. 95-100; Берестовская Д.С. Синтез искусств как принцип создания крымского пейзажа // Культура народов Причерноморья. – 1998. – №5. – С. 167–176.
4. Галеев Б.М. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. – М., 1992. – С. 5–9; Галеев Б.М. Человек, искусство, техника / Проблема синестезии в искусстве. – Казань, 1987; Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусства. – М., 1982.
5. Короленко В.Г. Слепой музыкант.
6. Галеев Б.М. О синестезии у Максима Горького // Ученые записки Казанского университета. – Т.135. Языковая семантика и образ мира. – Казань, 1998. – С. 196–201.
7. ЦГАЛИ. – Ф. 155. -Оп. 1. Ед. хран. 470.
8. Подробный анализ этих произведений дан в перечисленных ранее статьях.
9. Озеров Л. Илья Сельвинский - поэт-оркестр // Советская музыка. –1998. – №1.
10. Ревалд Дж. История импрессионизма. – М., 1952. Ю.ЭскольеР. Матисс. – Л., 1979.
11. Арагон Л. Анри Матисс, роман. – Т. 1,2. – М., 1984.

Бубнов Е.Г.

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ К РАБОТЕ В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КРЫМА

Постановка проблемы. В современных условиях развития качественно нового общества высшая школа выступает мощным фактором возрождения нации, воспитания у будущих педагогов национального самосознания и сознания, профессиональной и гуманитарной национальной культуры современного специалиста.

Цель исследования. Раскрыть основные компоненты новой модели профессионально-педагогической подготовки будущих учителей.

Разработка проблемы. На сегодня готовность студентов к работе в поликультурном пространстве Крыма (Украины) по воспитанию у дошкольников положительных, уважительных отношений к малым этносам на основе ознакомления их с культурным наследием малых народов не исследовалась в педагогике.

Этнопедагогика стала первоосновой становления и развития национальных школ малых народов в Крыму. Основы ее заложили такие ученые как И. Гаспринский, А. Крымский, И.Казас, С. Шапшал, С. Пампулов, К.Эгиз и др. Моральные, этические аспекты этой проблемы рассматриваются философами (Г.И. Ващенко, Ю.М. Завгородний, В. Котусенко, Ю. Терещенко), которые считают ценностное отношение к человеку - важная предпосылка активности личности в социальном и культурном творчестве. Педагоги (И. Герашенко, Д. Донцов, В. Ковальчук, И. Кравченко и др.), психологи (И. Бех, А. Киричук, И. Кульчицкая, В. Москалец, О. Старовойтенко) исследуют ценностное отношение к человеку как состав-