
1. Kali, R. Processing speed in childhood and adolescence: Longitudinal models for examining developmental change / R.Kali, E. Ferrer // Child Development. – 2007. – № 78. – P. 1762.

2. Ахметшина, Л.Р. Педагогические условия повышения качества экологической образованности детей старшего дошкольного возраста: автореф. дис. канд. педог. наук:13.00.07 / Л.Р. Ахметшина; КГПУ – Казань, 2003. – 234 с.

3. Кулев, А. В. Научный доклад как итог исследовательской работы школьника / А. В. Кулев // Пазашкольноевыхаванне. М. – 2003. – № 4. – С. 12 – 25.

4. Экологическое образование школьников. / Под ред. Ю. И. Зверева, И.Т. Суравегиной. М.: Педагогика, – 1983.

Синкевич Е.И., студентка 115 гр.

Научный руководитель – Сащeko В. В.

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА И.-В. ГЕТЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОГО ТЕАТРА

К какой бы области искусства мы ни обратились, так или иначе мы встретим имя Гете. И это не случайно. К.А. Тимирязев справедливо отмечал: «Гете представлял собой, возможно единственного в истории человеческой мысли, сочетающего в одном лице великого поэта, мыслителя и выдающегося ученого» [3].

В XIX веке Россия узнает Гете как поэта и государственного деятеля. Гете также проявлял интерес к России, поддерживал отношения с вдовой Павла I Марией Федоровной: «Трудно такое представить, но Гете

откладывал все свои дела, в том числе и работу над «Фаустом», чтобы написать сценарий маскарада к приезду матери Марии Павловны» [6]. С авторитетной подачи Гете, его интерес и доброжелательное отношение к России были замечены культурной частью европейского общества и подхвачены ею. XIX век в истории русской культуры был наполнен событиями, оказавшими влияние на всю последующую культурную жизнь страны. В это время русский театр активно развивается: пишутся пьесы, создаются театральные постановки, актуальность которых не снижается и в наши дни; в этот период появляются актеры и театральные деятели, имена которых навсегда вошли в историю русской и мировой культуры.

Какова же связь Гете с театральным процессом Европы и России? Конечно же в первую очередь на театр оказала влияние трагедия «Фауста». Впервые на русской театральной сцене было поставлено не «Фауст», а «Клавиво» Гете. 9 октября 1780 года на сцене Петровского театра М.Е. Медокса был показан «Клавиво», затем в 1887 г. «Эгмонт». С «Фаустом» русская театральная публика познакомилась впервые в виде балета Перро и оперетки Герве «Фауст наизнанку». Этот опереточный «Фауст» шел в конце 60-х гг. XIX в. на Александринской сцене, – в период, когда легкий жанр особенно процветал в императорском драматическом театре. Первое представление французской оперетки было дано в бенефис режиссера Яблочкина, причем русский текст делал поэт В. Курочкин. Занимавшийся в то время рецензентством А.С. Суворин о либретто отзывался неодобрительно [6].

Конец XIX в. был ознаменован тем, что в Россию, пусть с опозданием, пришли идеи «Бури и Натиска», возникшие в Германии под влиянием идеологии Просвещения, в основу которых была положена идея отказа от культа разума, и его замена активной человеческой деятельностью, основанной на идеологии индивидуализма.

Исключительный интерес представляет период «бури и натиска» в жизни театра революционной эпохи. Этот период начался осенью 1920 года спектаклем «Зори» в здании бывшего опереточного предприятия на Старой Триумфальной площади. Расцвет его относится к 1922-1924 годам. Его конец может быть помечен 1925 годом, годом постановки «Бубуса». Этот период целиком связан с Театром имени Вс. Мейерхольда. Собственно, эти проблемы – познания, места человека в мире – поднимал И. Гете в трагедии «Фауст», и этим можно объяснить то внимание, которое оказывала передавая русская общественная мысль этому произведению. «Фауста» стали рассматривать в первую очередь как манифест нового мышления, раскрепощения человеческого разума. Кроме того, трагедия была наиболее доступным философским произведением, пришедшим в Россию вместе с новыми просветительскими идеями [2].

А.В. Луначарский отмечал: «Есть ли какая-нибудь руководящая идея во всей драматургии Гёте? Сам Гёте относился крайне скептически к постановке вопроса о руководящей идее. В одном из разговоров с Эккерманом он интересно высказывается о «Фаусте». Он говорит, что его несколько раздражает постоянный вопрос – какова идея Фауста? «Разве можно, – говорил Гёте, – выразить в немногих словах то, что я считал нужным выразить в огромном произведении? Все там нужно, все там существенно, и вы никак не сожмете это богатство в краткую формулу. Правда, можно сказать, что это – история человека, который среди бурных стремлений, многих неудач и падений в конце концов идет к возвышению, но разве это что-нибудь говорит? При всей широте этой формулы – она пуста, как всякая формула» [4].

Важно отметить и другую сторону влияния Гете на русский театр – воздействие его театральной теории. В 1791 году событием европейской театральной жизни являлось создание Гете совместно Шиллером

Веймарского воспитательного театра. Он просуществовал до 1817 года, но и в этот кратковременный период было совершено немало открытий. Именно в Веймаре была проделана грандиозная работа с актерским коллективом над воспитанием голоса, мимики, жеста, декламации, созданием мизансцен. Впервые в театре была сделана попытка создания настоящего актерского ансамбля. Гете внес в сценическую культуру своего времени подлинно творческий и высоконравственный дух, сделав ее открытой для всех веяний и начинаний. Известно, что Иоганн Гете стал создателем такого понятия как «монодраматического спектакль». Ученые отмечают одну из важных характеристик монодрамы – наличие одного героя, но при этом относят к ней разные по жанру и стилю пьесы. Следует выделить монодраму «Прозерпина», а так же некоторые сцены из «Фауста». И. Гете фактически открыл литературные возможности монодрамы как театральной формы. Многие из его начинаний впоследствии отразились и на положении театральной жизни в России, особенно с началом деятельности патриарха русского театра К.С. Станиславского, который, как известно, в начале своей деятельности был под сильным влиянием немецкого театра.

К.С. Станиславский, несмотря на признание реформаторской роли Веймарского театра, совершенно не принимал гетевскую теорию актерского и сценического искусства. Однако если провести сопоставительный анализ идей И. Гете и К.С. Станиславского, можно предположить, что реформатор русской сцены опирался на систему Гете, изучая его записи. Как и Гете, К.С. Станиславский стремился к сочетанию правды и правдоподобия в единое гармоническое целое. Так, Гете, сравнивая труппу с оркестром, заявляет о том, что «каждый подчиняется замыслу композитора и со своей стороны делает все, чтобы его выразить, независимо от того, мала или велика его партия. А разве артисты не могли

бы поступать так же? И находить свое величайшее счастье и удовольствие в том, чтобы подыгрывать, друг другу и ценить только тот успех, который выпадает на долю спектакля, сделанного со вкусом всеобщими стараниями?» [1, с. 155].

В этом высказывании Гете сквозят не только художественные, но и этические нормы существования актеров актеров, – то, что впоследствии К.С. Станиславский определил как «театральная этика». Важно отметить театроведческой мысли Гете мотивы, которые позже Станиславский сформулировал как «сквозное действие» и «контрдействие»: «Гете называет два средства, которые, по его мнению, особенно важны для драмы. Во-первых, это мотивы, «устремляющиеся вперед, такие, которые ускоряют действие», а во-вторых, противоположные – «замедляющие, которые задерживают ход действия» [5].

Так единство действия, призванное в его истинном смысле «возвышать не только драму, но и любое произведение, «означает, по мнению Гете, отчасти простоту действия, отчасти – искусное и органическое соединение многих действий. Такая трактовка помогает более глубоко проникнуть в суть произведения, которое рассматривается как нечто целое, соединяющее в себя множество самых разнообразных крупных, средних и мелких событий и фактов [5].

Таким образом мы видим, какой огромный вклад Гете внес в развитие русского театра.

1. Гете, И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера / И.В. Гете. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1959. – 548 с.

2. Волков, Н. Гете в русском театре [Электронный ресурс] / Н. Волков. – Режим доступа: http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom4-6/15_Волков.pdf. – Дата доступа: 16.03.17.

3. Лишевский, В. Вечный спутник: Климент Аркадьевич Тимирязев [Электронный ресурс] / В. Лишевский. – Режим доступа: <http://nt.ru/ri/ls/up04.htm>. – Дата доступа: 10.03.17.

4. Луначарский, А.В. Вольфганг Гете [Электронный ресурс] / А.В. Луначарский. – Режим доступа: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-6/volfgang-geete>. – Дата доступа: 10.03.17.

5. Сазонова, В.А. Гете как реформатор сценического искусства [Электронный ресурс] / В.А. Сазонова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/gete-kak-reformator-stsenicheskogo-iskusstva>. – Дата доступа: 7.03.17.

6. Ставицкий, А.В. Гете и Россия [Электронный ресурс] / А.В. Ставицкий. – Режим доступа: <http://skeptimist.livejournal.com/884037.html>. – Дата доступа: 7.03.17.

Синявская В.А., студентка 211а гр.

Научный руководитель – Подобедова Н.А.

ФИЛОСОФИЯ СТИЛЯ ВЕЛИКОГО МЕТРА МОДЫ ИВ СЕН ЛОРАНА

Прошрое столетие было самым красочным и ярким, таким, что до сих пор дизайнеры и дома моды вдохновляются коллекциями прошлого для создания новых. В наше время, когда мода, исчерпав себя, перешла к бесконечным повторам и комбинациям того, что уже было, изобретательность и стилистическая неповторимость становятся еще более значимым и весомым. Ни один из модельеров не был столь изобретателен, ни один не создал такое количество стилей. Чутко улавливающий дух времени, он первым принес в высокую моду волну революционных