

Баринов Вячеслав Александрович

**ФОРМЫ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВЫРАЖЕНИЯ НАИВНОСТИ В ЦИРКЕ**

Статья представляет собой опыт исследования циркового искусства в области категории наивности как одного из основных факторов цирковой выразительности. Попытки подобного обзора ранее не предпринимались.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2011/6-1/3.html](http://www.gramota.net/materials/3/2011/6-1/3.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. I. С. 16-20. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2011/6-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2011/6-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

4. Саидов З., Сабуров А. Таджикистан на рубеже тысячелетий: реализация национальных интересов на международной арене. Душанбе, 2005. 245 с.
5. Унланд М. Освобождая Таджикистан от мин // Научно-информационный журнал ОБСЕ. 2008. Июнь-июль.
6. Хайдаров Р. Д. Влияние глобализации на процесс формирования внешней политики Республики Таджикистан // Таджикистан и современный мир. 2006. № 2.

**REPUBLIC OF TAJIKISTAN COLLABORATION  
WITH ORGANIZATION FOR SECURITY AND COOPERATION IN EUROPE (OSCE)**

**Rafoat Rashidovna Alieva**, Ph. D. in History, Associate Professor  
*Department of General Disciplines  
Institute of Economics and Trade  
Tajik State University of Commerce  
rafoat50@mail.ru*

The author gives the characteristic of Republic of Tajikistan interrelations with Organization for Security and Cooperation in Europe (OSCE), reflects OSCE role in establishing peace and national harmony in the country, reveals the ways of the development of the connections between Republic of Tajikistan and OSCE in the sphere of military-political aspects, gender and human rights strengthening.

*Key words and phrases:* integration; collaboration; safety; gender; women's rights; foreign policy; sovereignty.

УДК 18.7.01.791.83.

*Статья представляет собой опыт исследования циркового искусства в области категории наивности как одного из основных факторов цирковой выразительности. Попытки подобного обзора ранее не принимались.*

*Ключевые слова и фразы:* трюк; эмоция; эстетика; образ; цирк; артист.

**Вячеслав Александрович Баринов**, к. филос. н.  
*Дворец творчества детей и молодежи «Восточный», г. Москва  
amateur-circus@yandex.ru*

**ФОРМЫ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВЫРАЖЕНИЯ НАИВНОСТИ В ЦИРКЕ<sup>©</sup>**

Наивность как эстетическая категория включает в себя не только организацию художественных форм, но и способ поведения артиста как психологию личности, которая является специфической реакцией на окружающие обстоятельства. Понять причины возникновения этих реакций и способы реализации неадекватных форм поведения на цирковой номер способна гештальтпсихология. Гештальт описывается в психологическом словаре как определенная функциональная структура, действующая по присущим ей законам. Гештальт упорядочивает многообразие отдельных форм и явлений и «распространяется на область физических, физиологических, социальных и других явлений. Среди законов гештальта были выделены:

1. тяготение частей к образованию симметричного целого;
2. группировка этих частей в направлении максимальной простоты, близости, равновесия;
3. прегпантность - тенденция каждого психического феномена принять более определенную, отчетливую и завершённую форму» [4, с. 90].

Изучение основных положений гештальтпсихологии всегда положительным образом влияет на формирование поведенческого стимула артиста в соотношениях с реквизитом. Гештальт цирка оказывает влияние на выбор форм и принципов организации циркового пространства в единстве с эмоциональной деятельностью артиста. В цирке, как и в жизни, артист ставит для себя вопросы, касающиеся разъяснения понятия «Я» и «окружающего мира» и его данности - Кто? Когда? Где? Соединяя их воедино, артист, тем самым, отвечает на поставленные вопросы и придает им новое звучание и смысл. Этот процесс освоения циркового пространства идет от необходимых истоков сознания артиста до разумных пределов его итогового выражения. В некоторых случаях артист поднимается над ситуацией, рассматривая ее как экзистенциальную встречу с обстоятельствами его окружающими, как событийный процесс в формате «Я - Ты», как необходимый диалог артиста со зрителем, в котором проявляются способности и готовность к сопереживанию. Артист для решения этой проблемы часто возвращается в своем сознании в прошлое и «вытаскивает» в качестве воспоминаний страсть из прошлого в настоящее, тем самым придает своим телесным формам выражения искренность и открытость с целью самосовершенствования. Таким образом, артист осуществляет действия, при которых важным становится не то, что из него сделали обстоятельства, а то, что он сам делает с тем, что из

него сделали. То есть продукт общественного воздействия преобразуется в продукт индивидуальных особенностей, личностных приоритетов, свойственных конкретному артисту. Для артиста это представляется аксиомой, предметом его ориентации в собственных действиях.

Отказавшись от пораженческой теории прошлого как невозвратности и непознанныости окружающей среды как данности, артист находит в себе силы для продуктивного освоения и приобретения собственного пространства для проявления личной свободы и ответственности. В результате такой позиции артист достигает необходимых преобразований в поведении и в форме общения с реквизитом, образуя новые смыслы. Сопутствующими факторами этого процесса будут чувственные и драматические события, что отвечает трем центральным понятиям гештальта: актуальность - осознанность - ответственность, что помогает артисту воспроизводить себя как автора в своих поступках. При этом соблюдаются открытость реализации своих возможностей, верность новизне и традициям. Такое понимание своей деятельности позволяет артисту найти свой путь, свой стиль, что придает его действиям жизнелюбие и внешнюю раскованность. Артист добивается такого результата в процессе подготовки номера на основе выработки техники психодрамы, куда входят совершенствование техники исполнения трюков и формы различных взаимодействий с реквизитом, с партнерами, с животными. Возникающая при этом монодрама предполагает последовательное проигрывание ситуации на уровне «ролевых» и всплывающих из памяти опытов, навыков.

В этих случаях на помощь артисту приходит техника гештальта, которая включает в себя усилия артиста, направленные в сторону поиска необходимых жестов, ощущений, чувств. Эта же техника предполагает и выявление новых возможностей для коррекции самовосприятия и самооценки своих действий. Поэтому гештальт-подход в творческой деятельности артиста формирует особый образ жизни в цирковом пространстве, способ мышления, систему отношений, позволяющих добиваться необходимых успехов. Так как гештальт считает своими ценностями: актуальность, осознанность и ответственность перед выбором цели, где принцип развития определяется в формате «...с позиции современной психологии проблема решается иначе. Просто надо принять, что принцип развития никак не вытекает из целостности, и не может быть, таким образом, объяснен. Принцип развития - это самостоятельный принцип, и, наоборот, он объясняет, как в ходе развития психики процесс естественным путем приобретает свойства целостности и структурности» [2, с. 283-284]. И далее эта мысль продолжается на примере: «Назвав палку палкой, ребенок усваивает ее “социальный статус” и реализует в соответствии с ним, а не с тем, где и как лежит палка в зрительном поле» [Там же, с. 283]. Для большей убедительности изложенного возьмем, например, репризу Карандаша «Фокус». У артиста всего два предмета в руках - тарелка и молоток. Он произносит всего одно слово «фокус» после чего молотком разбивает тарелку. При этом сами действия никак не отвечают зрительскому понятию «фокус», во время которого должно произойти что-то удивительное, что-то исчезнуть или что-то появиться, а происходит что-то уж очень банальное, наивное действие - тарелка просто разбивается на мелкие части молотком. В этом есть и элемент неожиданности, и социальный аспект предназначения предметов, и философия наивности. Но в сравнении с гештальтом этого действия артист, как и любой ребенок, действует на свое усмотрение, как ему подсказывает видение жизни. Он тарелке и молотку присваивает собственные с его точки зрения функции, которые должны соответствовать этой ситуации, т.е. ему представилась возможность у всех на виду совершить самый примитивный акт - разбить молотком тарелку. Вот и все! Это и есть самый настоящий наив, но в ситуации гештальта.

На первый взгляд, можно рассуждать, что «деяние - это мышление, а недеяние - это отсутствие мыслей. Недеяние - это не пустота, а это состояние забвения и памяти одновременно, это выход из круговорота жизни и смерти; в нем только дух и нет мысли, нет формы, нет постоянства. Недеяние - это просветление, озарение» [3, с. 66]. Именно недеяние, выраженное в том, когда артист ничего не делает публично, в цирке будет обозначено паузой, которая предполагает некое размышление или готовность к исполнению сложного трюка, поэтому недеяние оправдывает паузы и создает необходимую атмосферу напряженности, выступает как предвестник нового поворота в событии, скачка, смысла. Поэтому недеяние в паузе имеет значительное место в процессе развития и формирования события. Именно номер в своей цельности соединяет вместе деяние и недеяние.

В книге «Гештальт-психология» авторы сравнивают недеяние с творческим процессом: «Когда художник пишет свою картину, пребывает ли он в деянии? Он создает художественное полотно, некоторым образом это - действие. С другой стороны, за самим действием у художника не стоит определенного четкого плана, это есть схема - он “слушает” мироздание, “слушается” своего творения. Если он действительно в процессе творчества, то он не знает наперед, какие детали, какие световые эффекты станут именно этой картиной. И когда он пишет, то и сам неизбежно меняется вместе со своим творением. Они оказывают взаимное влияние, попадают в единый ритм» [Там же, с. 67]. Находясь в таком пребывании, артист направляет свое внимание на сам процесс, а не на результат. Артист в недеянии, в паузе всю свою энергию и объем собственных знаний направляет на процесс, в котором настраивается весь организм на одну тональность с реквизитом, с партнером, с пространством, чтобы достичь рискованным трюком соответствующего результата. Таким образом, инициируется определенное движение в мотиве. Поэтому гештальт можно назвать неким фактором движения и действия, в который входят все компоненты выразительности, включая импровизацию.

В тот момент, когда артист осознает и принимает то, что есть, то, что происходит в нечто волшебном, напоминающем импровизацию, артист тут же меняется в своем поведении и в своих оценках, и тут же меняется ситуация, в которой он находится. Этот процесс можно назвать самоорганизующимся процессом, подпадающим под определение прогрессивной науки - синергетики, которая рассматривает именно

самоорганизующиеся процессы, происходящие во всех науках, в том числе и науке об искусстве цирка. Например, согласно синергетике можно утверждать, что «основу музыки составляет не мелодия, а ритм, нормирующий мелодию. Песни основаны, главным образом, на ритмике фонетической и эмоциональной голо-совой организации, смысловая же сторона текста никакой существенной роли не играет» [1, с. 146]. Подобные оценки можно применять и в отношении цирка, когда импровизация вносит некий диссонанс в общий строй трюковых последовательностей в номере и тогда во главу угла встает не образование трюковых комбинаций, а мысль, двигающая трюки в тех направлениях, которые подсказывает конкретная ситуация. Это и будет самоорганизующий процесс циркового номера. «Для эволюции искусства таким количественным критерием можно считать критерий самоорганизации художественных произведений, а саму эволюцию целесообразно отождествлять с самоорганизацией... такой критерий, скорее всего, имеет информационную природу, и его изменение должно отражать тенденцию насыщения искусства необычным (неожиданным, невероятным, невозможным), что ведет к росту плотности информации в произведении. Если задача искусства вызывать у человека эмоциональные переживания, то уровень развития искусства можно соотнести с уровнем технических возможностей создания необычных ситуаций, в основном зрительного происхождения» [Там же, с. 147]. Подобные действия оправдывают поиск все новых и новых форм. При этом учитывается, что после интенсивного количественного роста в развивающемся жанре как системе одинаковых номеров наступает момент, когда такой переход от простоты к сложности, в результате которого появляются новые качественные структурные свойства трюков, увеличивает разнообразие форм поведения артистов.

Чтобы вызвать интерес у зрителей, нужно усложнить номер, например, пройти по канату с гимнасткой, стоящей руками на голове канатоходца. В этом случае развитие означает умение стабилизировать более неустойчивое состояние. Наблюдая за номером, где основанием является неустойчивое состояние артиста, зритель испытывает стремление обеспечить устойчивость действиям артиста, от чего рождается сопереживание, что усиливает чувство восприятия красоты. Свойство «неустойчивости» использовал П. Пикассо в картине «Девочка на шаре». Девочка балансирует, стоя ногами на шаре, чтобы сохранить и перевести неустойчивое положение в устойчивое состояние, благодаря чему она выглядит очень грациозной. Как контрагумент, расположен в картине ее педагог, который сидит на большом, тяжелом квадрате, что утверждает его стабильность, а, значит, уверенность в своем опыте. Такие противопоставления свойственны цирковому искусству, где актерское мастерство сопряжено с критическим состоянием собственного тела в пространстве как явлением неоднозначности. Еще Л. С. Выготский указывал, что искусство есть всегда «преодоление природных свойств материала». В цирке таким материалом являются собственная психическая и физическая организация артиста в сочетании с реквизитом. Задача артиста цирка - преодолеть не только физический материал - реквизит, но и собственный психобиологический, т.е. себя как личность. В решении данной задачи важно учитывать эмоциональную реакцию на происходящее внутри номера, что захватывает не только головной мозг, но и весь организм в целом. Поэтому, исходя из представлений об эмоции, раскрытия причины ее воздействия на поведение артиста, становится более понятным и поиск форм пластического выражения. При этом все невероятное, невозможное и неожиданное, что случается в цирке, отражается в новых формах выражения неизвестного. Неизвестное для зрителя, содержащееся в произведении цирка, требует своего познания и вызывает у него неподдельный интерес к происходящему.

В свое время С. Эйзенштейн говорил, что цирковое искусство есть именно тот случай, где имеется дело с такой разновидностью искусства, в котором сохранялось еще в чистом виде только небольшое количество чувственных компонентов. Цирковое искусство самосодержательно и как чувственный арсенал зрелищ самоисчерпаем и в меру необходимости наивен. Обладая необходимым количеством различных приемов использования алогизма и парадокса, цирк создает благоприятные условия для проявления у зрителя эмоций, которые возникают при наличии непредсказуемых событий и ситуаций. В полностью предсказуемом мире нет места ярким эмоциям.

Человеческие страсти - неотъемлемая черта циркового представления, они же помогают артисту стать «героем», который вопреки всем преградам утверждает смысл собственной жизни в цирковом пространстве. Артист публично представляет себя творцом цирковой жизни, он превращает эту жизнь в полноценное и целеустремленное бытие, позволяющее ему в необходимой мере достигнуть целостности своей личности. Человеческие страсти, которыми наделен артист, это отнюдь не психологические комплексы, которые можно объяснить путем обращения к событиям и впечатлениям раннего детства. Эмоции, связанные с воспоминаниями детства, можно понять только в событиях реальной жизни, т.е. подвергнуть анализу собственную попытку, придать смысл своей творческой жизни; пережить самые острые, самые мощные потрясения бытия (в условиях «если бы»), дабы в цирке для этого предостаточно возможностей. Самокритичное и благоразумное овладение страстями, которые являются экспрессивными как «опьянением борьбой» или «воинственным азартом» могут придать формам поведения артиста необходимую эмоциональную окраску.

Поведение артиста можно понять лишь в том случае, если он осознанно и неосознанно зримо формулирует мотивы, побуждающие его к совершению поступка-трюка, и представляет их в реальных эмоциональных высказываниях. Каждая манера поведения артиста различна и зависит от наличия мотивирующих импульсов, которые чаще всего скрыты от исполнителя. Разница лишь в том, что каждый отдельный артист отмечает причинную связь разной глубины, и чем глубже лежит причина, тем меньше она осознается. Чем глубже уровень осознания, тем больше артист получает информации от окружающей его реальности для понимания и построения собственного поведения.

Попадая в мир цирка, артист сохраняет постоянное ощущение относительной стабильности, даже когда эта хрупкая стабильность, равновесие оказываются под угрозой. Поэтому он находится в состоянии постоянного поиска, стремления изменить мир вокруг себя; в этом процессе он изменяет и самого себя. Постоянный поиск новых выразительных форм заставляет артиста обращаться к своему детству, где можно найти способ решения проблем. Искренняя вера в непогрешимость прошлого, в искренность детских впечатлений, приводит артиста к решению применить формы наивного поведения к настоящим событиям. Наив - это, в некотором роде, защитная реакция артиста и одновременно способ самовыражения. Поэтому оправданы поиски комических ситуаций, ситуаций, связанных с риском, с загадочностью обстоятельств, с ловкостью принятия решений. Все эти различные формы проявления наивности используются в цирковых номерах. Всевозможные попытки охарактеризовать природу цирковой выразительности приводят артиста к сущности наивного поведения, что можно представить как некую степень эффективной деятельности. Быть эффективным, а значит и эффективным, следовательно, быть успешным, означает органично существовать в трюках и в эмоциях.

По И. П. Павлову, причиной эмоции, например, смеха является несовпадение, рассогласование наблюдаемых человеком действительных ситуаций со сформировавшимся у него стереотипом. «Из принципа доминанты Ухтомского следует важный вывод: если наше внимание целиком поглощено необычным в искусстве, у нас не остается возможности для размышления, анализа и подлинные правдивые истории оказываются в одинаковом положении с вымыслом» [Там же, с. 118]. Открывая любую книгу, мы видим в ней, прежде всего, желание остановить свое внимание на чем-то особенном. Раскрывая «книгу» цирка артист желает выразить в обыкновенном необычное.

Процесс самоорганизации в цирке - это процесс формирования художественного образа номера, процесс превращения хаоса, беспорядочного набора отдельных трюков во что-то организованное, в некий порядок, представляющий собой законченное произведение циркового искусства. Обратный путь в своем сознании продельвает зритель. Он в определенные моменты восприятия раскладывает номер на его составляющие - трюки - с целью понять возможность или невозможность их исполнения, делая соответствующие умозаключения. Та и другая работа сознания, как индуктивный и дедуктивный метод анализа, безусловно, имеет творческий характер. Центральную роль в распознавании причастности детали к целому и целого к детали играет предварительно накопленная информация. Если зритель не знает, что такое кульбит, стойка на руках, то этот уровень знаний не затронет его эмоционально. При этом присутствие в действиях артиста элемента риска всегда будет иметь соответствующий эмоциональный отклик. Цирковой номер организуется в неустойчивой, пограничной, критической ситуации, как, например, аттракцион под руководством В. Тихонова с дрессированными яками предполагает множество рисков. Именно критические ситуации вблизи фазовых переходов «жизнь - смерть» придает аттракциону с хищными животными эмоциональную заряженность и зрелищную эффектность. То же можно сказать и о других, более мелких номерах, где каскадеры или воздушные гимнасты, находящиеся в зоне риска, представляют зрителю «щекочущие» нервы ситуации.

Другая форма существования циркового аттракциона - это погружение зрителя в тайну происходящего, что возможно в иллюзионном представлении. Такой аттракцион можно отнести к самоорганизационным явлениям в информационной сфере, которые связаны с нарушениями границ нашего знания. Трюк в этом аттракционе находится в критической области на границе тайного и явного и поэтому проявляет себя в «чуде» в конце своего действия или на протяжении всего аттракциона, когда в конце действия тайное становится явным или наоборот.

Следующий вид аттракциона выражает зрительное представление «чуда». Такие аттракционы содержат в себе артистические действия, которые нарушают законы природы. Наиболее ярко подобное происходит в аттракционах воздушной гимнастики, где артисты парят в воздухе словно птицы, они перелетают из одного места в другое, преодолевая значительные расстояния под куполом цирка. Есть и такие аттракционы, когда акробаты, получившие толчок подкидной доской, совершают немислимые перевороты и приземляются в манеж.

Подобные аттракционы не только создают необходимое впечатление, но и являют собой принцип самоорганизации художественной формы цирка. Подобные зрелища располагают зрителя к цирку, вовлекают его в некую живую, реальную сказку, в которую трудно поверить, не убедившись самому и не обратившись к своей памяти, уходящей корнями в детство, т.е. наив. Таким образом, зритель убеждается, что сказка цирка сопряжена с наивом, с безмерной верой в чудо, в несбыточное, в парадоксальное. Осознав все прелести цирковой сказочности, зритель преобразовывается внутренне, он ощущает все увиденное физиологически и духовно, тем самым зритель преодолевает порог качественного обновления. Отсюда рождается желание вновь посетить цирк и испытать знакомые желанные чувства.

В цирке творчество артиста надо рассматривать как поединок человека со своим внутренним «демоном», поединок героический, грозный и одновременно любовный, когда демон вселяет дух беспокойства за конечный результат и дух искания, который толкает артиста на поиски гармонии и порядка в стихии трюкового хаоса мира цирка. «Человек, по его убеждению, призван продолжать начатое самой природой дело по созданию красоты и порядка мира и на определенном этапе его эволюции становятся решающим фактором его организации» [5, с. 313]. В этом направлении артист выбирает или конструирует ситуации, открытые к самоорганизации в области синергетического подхода к своему творческому процессу. Творческий процесс в целом до настоящего времени достаточно изучен и предполагает множество свойств и причин своего проявления: от разумного до безумного, граничащего с сумасшествием, как неким озарением, вспышкой рождения идеи, мысли. Поэтому некоторые аспекты творческой деятельности В. И. Самохвалова так описывает в своей книге «Творчество»: «Известно, например, что в свое время в силу ряда предубеждений и

непонимания называл А. Ф. Лосев безумцем А. М. Горького, характер доводов которого весьма показателен для способа объяснения подобных обвинений. Если Лосев, условно говоря, представлял некий дзэн рациональности, т.е. шок к достижению дзэнской спонтанности ума, то Горький, идущий вообще как бы из другой сферы жизни, другой ментальной традиции и, имея совершенно иную цель, представлял собой движение от спонтана экзистенции к организации его выражения. Это пример того, как трудно понять другого, но как легко обвинить его, если он другой» [Там же, с. 317]. Таким образом, разные формы человеческого сознания могут активно участвовать в творческом процессе. «Организуя порядок жизнедеятельности человека, творчество является залогом не только психического, но в целом и физического здоровья, ибо здоровый дух в активности его проявления порождает и здоровое тело. Действительно, свободное вхождение в процесс творчества, управление творческим поведением, осознание нахождения в состоянии вдохновения может контролироваться человеком. Творец может сознательно готовить себя к переживанию выхода в спонтанное состояние, как это регламентируется, например, в психотехнике дзэн, может произвольно, по своему желанию выйти из переживания, особенно состояния сознания. Нездоровый же психический человек не свободен в своих «перемещениях» по реальностям духа, он не свободен, войти в них (он «попадает» туда) и столь же не свободен, выйти (или не выйти) из них. Можно даже сказать, что трансцендентное пространство выхода оказывается неоднородным: психодинамический выход переносит человека на уровень аркетиических матриц» [Там же, с. 323]. В созидательной деятельности артиста природа цирковых выражений становится реальностью, а окружающая артиста действительность художественно симулируется.

#### Список литературы

1. **Евин И. А.** Искусство и синергетика. М.: УРСС, 2004. 164 с.
2. **Келлер В., Коффка К.** Гештальт-психология. М.: АСТ, 1998. 704 с.
3. **Лебедева И., Иванова Е.** Путешествие в гештальт. СПб.: Речь, 2005. 560 с.
4. **Психологический словарь** / под ред. Ю. Л. Неймера. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. 640 с.
5. **Самохвалова В. И.** Творчество. М.: Рос. ун-т дружбы народов, 2007. 538 с.

#### NAÏVETÉ EMOTIONAL EXPRESSION FORMS IN CIRCUS

**Vyacheslav Aleksandrovich Barinov**, Ph. D. in Philosophy  
 “Eastern” Palace of Creativity of Children and Youth in Moscow  
 amateur-circus@yandex.ru

The author presents the results of circus art research in the sphere of naïveté category as one of the basic factors of circus expressiveness. The attempts of such review have not been undertaken so far.

*Key words and phrases:* trick; emotion; aesthetics; image; circus; artist.

УДК 802/809-54

*Как известно, язык играет важную роль в передаче и хранении информации, являясь необходимым условием существования культуры и цивилизации. В статье делается акцент на языке как инструменте познания исторической действительности, в частности, анализируется проблема возможности реконструкции научной картины исторического развития народов на основе выявления особенностей русского языка и сравнительно-исторического анализа других языков.*

*Ключевые слова и фразы:* язык; праязык; родственные языки; сравнительно-историческое изучение языков; этимология; язык и духовно-практическая деятельность; язык и историческая действительность; язык как средство познания; роль языка в изучении генезиса народов.

**Татьяна Ивановна Бармашова**, д. филос. н.  
 Красноярский государственный аграрный университет  
 akaDevilisha@yandex.ru

**Вера Николаевна Юрданова**  
 Кафедра иностранных языков  
 Сибирский федеральный университет  
 akaDevilisha@yandex.ru

#### ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ НАРОДОВ<sup>©</sup>

Мы живем в реальном мире, где в суеде повседневных забот и проблем наблюдается некоторое безразличие наших сограждан к собственной истории и культуре, а порой безразличие и нежелание вникнуть в суть проблемы. Мы живем в мире, где стремление обрести материальные блага, богатства зачастую преобладает над здравым смыслом, достоинством, гордостью за историю своей страны, своего народа. В связи с этим