

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. МАТУСОВСКОГО»**

**МАТЕРИАЛЫ
XII ОТКРЫТЫХ РЕСПУБЛИКАНСКИХ
МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ**

18 апреля 2019 г.

Луганск

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)
МЗ4

Материалы XII Открытых республиканских Матусовских чтений
МЗ4 (г. Луганск, 18 апр. 2019 г.). – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. – 301 с.

В материалах сборника освещаются актуальные и дискуссионные проблемы в области философии, искусствоведения, лингвистики и литературоведения и др. Объектом пристального внимания исследователей стало творческое наследие М. Матусовского в контексте современной культуры.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусств.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

Е. А. Капичина,
Н. В. Колотовкина,
Л. А. Рыбальченко

Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
(протокол № 9 от 24 апреля 2019 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются на языке оригинала.

Ответственный за выпуск:

Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени М. Матусовского», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

- Литвинова Н. Б.* Актуализация духовно-культурологических смыслов творчества русских писателей-классиков на страницах электронного журнала «Русский мир. ru» 7
- Патерыкина В. В.* Экзистенциальные понятия жизни и смерти в военной поэзии М. Л. Матусовского 11

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

- Белоус Е. А.* Происхождение свадебных обрядов восточных славян 17
- Букаева Е. М.* Творческие фестивали как форма культуротворчества 20
- Заславская Е. А.* Синтез искусств в городской среде: стихи на стенах современного города 24
- Зюзина Т. А.* Проблемное поле прикладной культурологии 28
- Ищенко Н. С.* Сохранение европейских культурных архетипов в межкультурной коммуникации с античной культурой 30
- Ищенко Н. С., Ласточкин Н. А.* Христианский сюжет об искушении в «Сказке о Попе и о работнике его Балде» 33
- Капустина И. В.* Массовая музыкальная культура как базис для воспитания новой элитарной культуры 37
- Лобовикова Е. А.* Реклама как художественная практика 42
- Москалёва С. Ю.* Изучение топонимики как средство формирования общей культуры и коммуникативных компетенций студентов колледжа 45
- Овчаров В. В.* Новаторство драматургии А. Чехова как следствие религиозного мировоззрения автора 48
- Патерыкина В. В.* Рукотворные лабиринты Франса Кафки 53
- Рубель Н. В.* Значение режиссуры К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в становлении МХАТа 58
- Рыбина О. В.* Время утраченных ценностей 62
- Сенчук М. Г.* Феномен фольклорного театра как научная проблема 65
- Титова В. Н.* Шахтерский фольклор как компонент региональной культуры 71
- Чубарова И. К.* Лексическая анафора в контексте поэтики М. Л. Матусовского (на примере стихотворения «Баллада о солдате») 77
- Шатарат Я. А. Т. В.* Шекспир и английский театр эпохи Возрождения 79

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

- Анистратенко И. В.* Последний большой стиль США 20–30-х гг.: плакатно-журнальный дизайн 84
- Баннов А. А.* Пути развития графического дизайна в России 1920-1930 годов 86
- Белая М. С.* Интерпретация образа Гамлета в моноспектакле «Гамлет | Коллаж» 91
- Белицкая А. С., Антонова В. П.* Современное арт-пространство. Инструменты и формы взаимодействия 94
- Вегера А. И.* Становление и развитие техники экспериментальной перекладки на современном этапе 97
- Гашина В. И.* А. Л. Птушко и его эксперименты с объемной анимацией 100
- Гончаренко Д. Ю.* Поэтическое слово М. Матусовского в драматургии массового театрализованного действия 103

<i>Гребеник Е. Н.</i> Роль и значение театральной публики в системе «режиссер – актер – публика»	107
<i>Калабухов А. А.</i> Церковная музыка Древней Руси IX–XIII веков	110
<i>Кузьминых В. Р.</i> Основные тенденции советского режиссерского искусства II половины XX века	115
<i>Мазаненко О. М., Левченкова О. Б., Левченков Д. А.</i> Внутренний диалог художника: от философского анализа к практической психологии	118
<i>Макшанцева И. М.</i> Особенности творческого стиля и индивидуальность эстрадного вокалиста	125
<i>Миттелу Т. С.</i> Основные тенденции развития циркового искусства на современном этапе	127
<i>Монахов Р. М.</i> Знаменный распев как духовная константа русской музыкальной культуры	130
<i>Монахова Ю. И.</i> Музыкальная интерпретация сквозь призму эстетической теории М. Бахтина	134
<i>Садыков Р. И.</i> Некоторые аспекты технологии игры на барочном кларнете	140
<i>Севостьянова О. Н., Болотова Т. Ф.</i> Натюрморт в рисунке дизайнера как способ развития профессиональных навыков	143
<i>Сметанина Н. И.</i> Применение и перспективы технологии 3D-печати в дизайне и архитектуре	145
<i>Спивак В. С.</i> Современные тенденции развития анимационного искусства	149
<i>Таранов Р. А.</i> Алгоритм системно-когнитивного анализа классности академической гитары	151
<i>Ткач Н. В.</i> Концерт для фортепиано с оркестром № 2 A-dur Ф. Листа в контексте новаторства фортепианного стиля в интерпретации С. Рихтера и М. Плетнёва	154
<i>Черненко Т. С.</i> Музыкальные особенности шуточных песен и частушек Луганщины	159
<i>Шапулинская И. И.</i> Генезис развития стиля в графическом дизайне	162
<i>Штро Е. А.</i> Проблемы адаптации современных приемов звукоизвлечения к работе с академическим хором	164
<i>Яковенко М. Л.</i> Коммуникация: многоаспектность теоретизации	168

ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРА

<i>Ажиппо Е. В.</i> Тема двойничества в произведениях Роберта Луиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» и «Макрхейм»	174
<i>Гербановская Я. В.</i> Лингвостилистические особенности художественных произведений Оскара Уайльда и их соответствие при переводе	178
<i>Дьякова Т. А.</i> Лексические заимствования-галлицизмы в поэзии М. Матусовского	183
<i>Заволодько Е. В.</i> Письмо как система знаков и культурных кодов	187
<i>Леоненко А. С.</i> Реализация литературного психологизма в художественном произведении	191
<i>Свентицкая Н. В.</i> Межкультурная коммуникация в лингвистической подготовке будущих филологов	193
<i>Скоков И. В.</i> Трактовка институционального дискурса в современной лингвистике	198
<i>Чевычалова С. В.</i> Цифровые технологии в формировании филологических умений	202
<i>Sagalaeva L. T.</i> With a Song for Life	203

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕДАГОГИКА

<i>Афанасьева А. П.</i> Педагогический потенциал творчества М. Матусовского в системе воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений	
--	--

и праздников	206
Верховод Д. С. Роль балетмейстера в творческом процессе по созданию спектакля в драматическом театре	209
Витченко С. Т., Витченко Д. И. Проблема возникновения дефектов речи и методов их преодоления в процессе подготовки будущих специалистов театральной сферы	211
Евдокимова В. Д. Основные аспекты формирования творческого характера будущих актеров в современном театральном образовании	213
Зварич Ю. А. Роль дисциплины «Характерный танец» в формировании исполнительского мастерства артистов балета	216
Коница Л. В. Проблема преподавания философии в современности	220
Королёва Г. И. Характер и способы репрезентации образов крестьян в советском кинематографе в послевоенный период (1945–1953 гг.)	224
Малахова О. В. Патриотическое воспитание студентов театральной специальности средствами поэтического наследия М. Матусовского	230
Сандыга О. И. Проблема формирования личности профессионала	232

БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Абрамова Э. Г. Руководитель как субъект управления социально-психологическим климатом в коллективе	235
Аверина В. А. Приоритетные подходы к профессиональной подготовке библиотечных специалистов	236
Алиева Э. Г. Краеведческая деятельность библиотек Донецкой Народной Республики в контексте развития историко-культурного потенциала региона	239
Амеличкин А. В. Потенциал информационно-просветительских технологий в развитии организационно-управленческих способностей молодежи в условиях свободного времени	245
Амеличкин А. В. Рекламные коммуникации библиотеки	248
Бобрышева А. В. Основные задачи библиотек в социально-культурном пространстве региона	251
Васильева О. Ю. Самообразование библиотечного персонала высшей школы как актуальный вид профессиональной деятельности на современном этапе	254
Гладкова А. С. О статусе библиотекаря в современном обществе	256
Дышловая Ю. Г. Учет библиотечного фонда: особенности ведения в современных условиях	259
Заволодько Е. В. Роль художественно-эстетических средств библиотеки колледжа в духовно-нравственном становлении личности студента	262
Костычева И. А. Реализация компетентного подхода в подготовке специалистов среднего звена по специальности 51.02.03 «Библиотековедение»	265
Лукьянченко О. Г., Мельник Е. А. «Живу я в Луганске – и этим горжусь!». Краеведческий творческий проект в детской библиотеке (из опыта работы ГУК ЛНР «Луганская библиотека для детей»)	268
Лукьянченко О. Г., Оленикова Е. А. Исследовательская краеведческая деятельность в практике научно-практических конференций «Время. Общество. Библиотека»	274
Ракова Е. Ю. Возможности взаимодействия образовательных и библиотечных учреждений для усовершенствования кадрового состава библиотек	277
Сидорченко Е. В. Значение документационного обеспечения в совершенствовании управления	281
Степаненко Т. В. Справочно-библиографический аппарат библиотеки – средство формирования информационной компетентности студентов	284

<i>Товчига А. С.</i> Социокультурная роль документа в информационном обществе	287
<i>Шкарупа Н. А.</i> Использование интернет-технологий в справочно-библиографическом обслуживании	290
<i>Шумская Е. Н.</i> Чтение и молодежь: приоритеты современности	291
<i>Сведения об авторах</i>	295

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 82. 2 + 004

*Н. Б. Литвинова,
г. Луганск*

АКТУАЛИЗАЦИЯ ДУХОВНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-КЛАССИКОВ НА СТРАНИЦАХ ЭЛЕКТРОННОГО ЖУРНАЛА «РУССКИЙ МИР.RU»

В современной ситуации активных процессов глобализации, интегративности гуманитарного знания, засилья массовой культуры, значительной виртуализации социальной коммуникации вследствие всё большего господства Интернет-пространства в обществе возникает потребность в осознании духовно-ценностных основ культуры своего народа через обращение к сложившимся на протяжении веков представлениям о морально-этических принципах, историческому контексту развития страны, объединяющих прошлое и настоящее в единое смысловое поле. Одним из источников возрождения такого понимания национального кода культуры является русская литературная классика – творческое наследие русских писателей, чей жизненный путь и созданные ими художественные тексты имманентно выступают трансляторами концептов духовной культуры.

С другой стороны, социокультурная парадигма восприятия текстов русской литературной классики в названных выше условиях претерпевает ряд негативных изменений: конкурирование художественной литературы и чтения в целом с другими, более доступными в интеллектуальном плане, источниками информации, а также формализация изучения творчества писателей-классиков в школе и сложившиеся в результате подобной практики общественные стереотипы о персоналиях писателях, созданных ими литературных образах как канонизированных, лишенных актуальных практических и ценностных смыслов в современности.

В таком контексте очевидно проявляются проблемы методики преподавания литературной классики, необходимость разрушения ложных представлений о ней и её авторах как о не имеющих общности с реалиями и культурой нынешнего времени. Российское литературоведение последних лет в новейших историко-теоретических работах постулирует положения об отображении в русской литературной классике культурных контекстов, диалектической связи прошлого и настоящего с будущим, о необходимости отыскания ценностно-смыслового единства русской классики [7; 11, С. 78]. Именно в данном подходе кроются возможности нового взгляда – через новое прочтение и перечтение известных классических литературных текстов и извлечение читателем актуальных, значимых прежде всего личностных смыслов.

В духовном плане классическая литература в полной мере транслирует национальный код культуры, ведь художественный текст способен фиксировать в своём содержательном пространстве универсальные социальные и духовные ценности культуры народа. Это создаёт особое понимание классики – популярной и востребованной, воплощающей в своих текстах само бытие и выступающей проявлением «высокой» культуры, а стремление приобщения к ней – признак интеллектуально и духовно зрелой личности [10, с. 649]. Одной из главных предпосылок формирования сознательного восприятия классической литературы определяют тотальное развенчание канонов её восприятия, опирающихся на школьное преподавание литературы, проведение мероприятий общественно-публичного характера, ставших традиционными [9, с. 331 – 332]. Кроме того, успешное решение

назревшей проблемы пересмотра принципов литературного образования требует максимального учитывания в его процессе изменений в приоритетных источниках получения знаний школьником, студентом: сегодня визуальные источники (компьютер) полностью заменяет вербальные источники (книгу). В результате аналитическое мышление, которое должна развивать литература как искусство слова, в целом поглощается потребительским отношением к получению формальной оценки по литературе как по одному из школьных предметов либо вузовской дисциплине, что приводит к абсолютной нивелиации восприятия и осознания важных духовно-ценностных смыслов, заложенных в литературной классике [8].

В многообразии электронных изданий русскоязычного Интернет-пространства, специализирующихся, как правило, на научном и только затем научно-популярном освещении русского литературного процесса, отдельного внимания заслуживает электронный журнал «Русский мир.ru», созданный Фондом «Русский мир» – общественно-гуманитарной организацией, репрезентирующей в своей деятельности русскую культуру как глобальный образовательно-просветительский проект [6].

Проблематика и содержание публикаций электронного журнала «Русский мир.ru» особенно созвучны актуальным сегодня проблемам изучения и возрождения общественного интереса к русской классической литературе, чтению, поскольку издательская концепция журнала ориентирована на широкую аудиторию читателей. Персоналии писателей-классиков в виртуальном пространстве журнала рассматриваются неизменно на фоне культурно-историческом, апеллирующем к современности, значимым в ней духовно-ценностным смыслам и одновременно связанным с сознанием массовой культуры. Статьи, освещающие персоналии известных русских писателей, представляют собой жанр биографического очерка, однако благодаря вниманию авторов к значительной детализации описания жизненного и творческого пути образы канонизированных классиков предстают яркими, психологизированными портретами. Насыщение содержания публикаций богатым фактическим материалом, выходящим за пределы собственно литературы как искусства слова, актуализирует реалии исторической эпохи, в которой жил тот или иной писатель, погружает читателя в культурно-духовную атмосферу времени, позволяет понять недоступные в официальном биографическом изложении истоки и прецеденты, ставшие впоследствии мотивами и художественными образами в произведениях писателей.

Нередко именно хронотоп жизни и творчества писателя становится отправной точкой в публикациях журнала к раскрытию и осмыслению включенности деятельности русских писателей в историю русского искусства. Места, в которых жили и творили классики, рассматриваются не только как архитектурные памятники и музеи, но и как прежде всего культурные объекты – центры русской духовности в прошлом и настоящем. Примером может служить статья А. Абросимовой «Место для гениев», посвященная музею-заповеднику «Абрамцево», принадлежавшего некогда известному меценату С. Мамонтову. В сознании современного человека топоним Абрамцево может быть ассоциирован с местом создания знаменитой картины В. Серова «Девочка с персиками». Однако автор своей публикацией разрушает подобное устоявшееся представление, и Абрамцево становится архитектурным объектом, непосредственно связанным с творчеством таких русских писателей, как С. Аксаков, Н. Гоголь, И. Тургенев, Ф. Тютчев, Л. Толстой. В факте посещения именитыми гостями Абрамцева автором подчеркивается значение географического объекта в процессе формирования концепции особого пути России, становления идеи русского возрождения. Живописная природа имения становится прототипом пейзажей в романе

«Дворянское гнездо» И. Тургенева, фоном картины «Алёнушка» В. Васнецова. Позже история Абрамцева связана уже с развитием изобразительного и декоративно-прикладного искусств, архитектуры: в разное время в обустройстве усадьбы использовались работы М. Врубеля, И. Репина, В. Поленова, М. Антокольского, В. Гартмана. В завершении статьи в подтверждение мысли о необходимости восприятия Абрамцева как духовно-культурного центра автор приводит высказывания П. Флоренского о воплощении в образе Абрамцева и его истории идеи русской духовности [2]. Так литературный контекст статьи расширяется до историко-культурного, и ориентирует читателя взглянуть на известные факты в ином ракурсе.

Жизнь и творчество И. Тургенева также раскрыты сквозь призму архитектурного объекта – музея-заповедника «Спасское-Лутовиново». Главные произведения писателя – «Рудин», «Отцы и дети» – созданы во время проживания писателя здесь. В них передана атмосфера места, столь любимого писателем. В публикации о мемориальном музее-заповеднике подчеркивается мысль о многогранности творческой натуры Тургенева – романиста, мастера пейзажа, поэта, беллетриста, философа, гуманиста, драматурга, классика. Упоминание в тексте статьи стихотворения К. Бальмонта «Памяти Тургенева» актуализирует известное значение художественного наследия писателя для развития русской литературы и культуры, не выводя его из сферы собственно литературы как искусства, не превращая в лаконичные стилистически нейтральные фразы из учебника по истории литературы. Осмысление творчества Тургенева в контексте деятельности музея-заповедника «Спасское-Лутовиново» в информационном пространстве электронного журнала становится поводом к размышлениям о духовном значении русской классической литературы, о тех идеалах и традициях, которые она закладывала, об утрачивании значимости этих основ в современном контексте и проблеме непрочитанности классики, её непонимании современным читателем [1]. Следует отметить, что на страницах электронного журнала «Русский мир.ru» персоналии И. Тургенева посвящён ряд публикаций, объединённых единой культурологической концепцией представления писателя неординарной, знаковой личностью своей эпохи, включенной в активный творческий диалог с современниками [5; 12].

Духовно-философские основы творчества Л. Толстого на страницах журнала также раскрыты сквозь призму архитектуры имения в Ясной Поляне – ныне мемориального музея. Описание архитектурных объектов усадьбы – Большого пруда, английского парка, Дома Волконских, Старого Заказа (места захоронения писателя) – это следование по жизненному и творческому пути Л. Толстого, вошедшего в историю мировой литературы писателем и мыслителем. Архитектурный объект становится отображением напряженных духовных исканий Л. Толстого, олицетворением его сложного внутреннего мира, исполненной драматизма жизни [4].

Одним из путей раскрытия в культурологическом ракурсе известных и малоизвестных фактов из жизни и творчества русских писателей-классиков в статьях журнала является использование принципа диалога искусств. Так, смысловым предлогом провести связи между литературой и музыкой становится статья об эпизоде из истории русской гитары. Нехрестоматийное стихотворение М. Лермонтова «Звуки» посвящено русскому музыканту-гитаристу М. Высотскому. Читатель узнаёт о музыкальных способностях самого Лермонтова – его умении играть на скрипке, флейте и фортепиано. Поэт восхищался виртуозной игрой на семиструнной гитаре М. Высотского и написал об этом в лирическом произведении. Автор завершает статью указанием факта, интересного для читателя своей непосредственной связью с

современностью: позже по самоучителю М. Высотского осваивал игру на семиструнной гитаре сам В. Высоцкий [3].

Следует отметить, что все публикации электронного журнала «Русский мир.ru» на литературную тематику сопровождаются фоторядом, визуализирующим материалы, превращая каждую статью в виртуальную экскурсию по местам, где жили и творили русские писатели-классики, а также дополнены портретными изображениями, фотографиями писателей в разные годы их жизни, что делает возможным изучение представленных текстовых и наглядных материалов в междисциплинарной проекции взаимосвязи литературы, живописи, искусства фотографии, архитектуры. Очевидно, что такой подход авторов электронного издания к представлению литературоведческой информации способствует формированию в сознании читателя представлений о ценностно-смысловом единстве творчества русских писателей-классиков, разрушает стереотипы восприятия их произведений как канонизированных, лишённых в наше время актуальных смыслов.

Обращение к публикациям журнала в литературном образовании и самообразовании, несомненно, открывает новые возможности использования информационных технологий и Интернет-пространства в процессе изучения русской классической литературы, восприятия её известных персоналий в современном контексте, позволяет избежать формализации анализа художественных текстов, создаёт необходимый метаконтекст рассмотрения литературы во взаимосвязях с другими видами искусства, историей русской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абросимова, А. «В Спасском один гений — Тургенев»: 200-летие великого писателя — это событие европейского масштаба. Его место и роль в истории русской и мировой культуры нам еще предстоит осмыслить [Электронный ресурс] / А. Абросимова. — Режим доступа: <https://rusmir.media/2018/10/29/levina>
2. Абросимова, А. Место для гениев: «Абрамцево, дорогое Вам, прежде всего, есть духовная идея, которая не уничтожаема» [Электронный ресурс] / А. Абросимова. — Режим доступа: <https://rusmir.media/2019/02/05/abramzevo>
3. Быков, М. Семь струн Высотского: Сегодня в мире победившей «шестиструнки» о существовании «русской» гитары многие даже не ведают [Электронный ресурс] / М. Быков. — Режим доступа: <https://rusmir.media/2018/12/05/visotski>
4. Голованов, В. Ясная Поляна: кулисы драмы [Электронный ресурс] / В. Голованов. — Режим доступа: <https://rusmir.media/2017/06/05/tolstoi>
5. Лукьянова, И. Наблюдатель: Иван Тургенев верил, что русский язык может быть дан только великому народу [Электронный ресурс] / И. Лукьянова. — Режим доступа: <https://rusmir.media/2014/09/01/nabludatel>
6. Махонин, А. «Русский мир» как образовательный проект [Электронный ресурс] / А. Махонин. — Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2014/07/04/idealnaya-sila>
7. Свообразие и мировое значение русской классической литературы (XIX — первая половина XX столетия). Идеалы, культурно-философский синтез, рецепция: коллективная монография / сост., отв. ред. А. А. Дырдин. — М. : ООО ИПЦ «Маска», 2017. — 432 с.
8. Сосновская, И. В. Влияние социокультурных факторов на современное состояние литературного образования [Электронный ресурс] / И. В. Сосновская // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. — 2014. — № 1 (06). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-sotsiokulturnyh-faktorov-na-sovremennoe-sostoyanie-literaturnogo-obrazovaniya>
9. Сухих, И. Н. Русский литературный канон XX века: формирование и функции / И. Н. Сухих // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2016. — Т. 17. Вып. 3. — С. 329 — 336.

10. Худолей, Н. В. Национальный код культуры и его актуализация в пословицах, поговорках и классических литературных текстах / Н. В. Худолей // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. – 2017. – № 4. – Т. 14. – С. 643 – 653.

11. Цветова, Н. С. Русская литературная классика: поле притяжения / Н. С. Цветова // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – 2018. – № 1. – С. 77 – 78.

12. Юзжалин, А. Толстой – Тургенев – Достоевский: драма отношений. О непростых отношениях, сложившихся между писателями, рассказывает выставка, открывшаяся в Толстовском центре на Пятницкой [Электронный ресурс] / А. Юзжалин. – Режим доступа:

<https://rusmir.media/2018/08/01/drama>

УДК 82-14 (477. 6)

*В. В. Патерыкина,
г. Алчевск*

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ВОЕННОЙ ПОЭЗИИ М. Л. МАТУСОВСКОГО

Тема жизни и смерти является одной из экзистенциальных в бытии человека. Смысл существования, завершённость жизненного цикла рано или поздно обостряются сознанием человека разумного, направляя мысль в художественный, религиозный, моральный, правовой поиск. В контексте аксиологической проблемы философии понятия жизни и смерти рассматриваются в общем ряду состояния счастья, любви, дружбы, ценности самой человеческой жизни.

Витальные потребности, комфорт, эмоциональное состояние, признание в обществе, карьерный рост, передача наследства, забота о потомстве – это далеко не полный перечень составляющих жизни человека. Но было бы крайне наивно полагать, что пребывая в ладу со здравым смыслом, человек абсолютно равнодушен к себе и к тому, что останется после него. Как бы ни проживал человек жизнь, каким бы смыслом не наполнял её, логическим завершением является прекращение биологического существования. Авторский термин «*homo mortirum*», предложенный в 2014 году и зафиксированный в ряде публикаций, наиболее точно отражает смысл и характер человеческого бытия. «Человек умирающий» – это понятие, вбирающее все другие определения человека как то: *homo erectus*, *homo habilis*, *homo ludens*, *homo fabricus* и т. д.

Тема жизни и смерти актуальна не только для отдельного человека, но и для человечества. Особенно остро она вызывается к жизни в периоды социальных потрясений – революций, войн. Литература очень остро и тонко реагирует на то, как ощущает себя человек в момент наивысших потрясений, как проявляется его сущность при том или ином выборе. Наиболее ценны рефлексии поэта, пережившего состояние войны, оставившего в рифмованных строках не только свои ощущения, но и ощущения всего военного поколения. Военная поэзия М. Л. Матусовского пульсирующая тем, что фокусирует понятия жизни и смерти, пропущенные через мысль и нервы поэта. Многоликий по своей сущности художественный образ войны соткан из микрообразов, создающих широкую панораму жизни человека на войне [3, с. 150–151], его желание сохранить себя, преодолеть невзгоды и выстоять.

Предчувствие войны воплощено в стихотворении «Мальчикам» и тревога за молодое поколение, которое не должно быть уничтожено, растворено, оказаться исчезнувшим. Павел Антокольский, говоря о поэте, отмечает, что война рисовалась ему несущимся чудовищем. И вот эта чума с мучительной тяжестью уже вгрызлась в земные недра, с маниакальной настойчивостью унижала и уничтожала всё живое на земле, всё, что растёт на ней, дышит и цветёт [2, с. 5]. Дерзость и дерзание присущи

молодым, им должны достаться «самые лучшие книги – /Описания неба, строений и горных пород, / Трудовых инструментов – от камня до первой мотыги, / Незнакомых народов и климатов разных широт» [Там же, с. 29]. Постигание пространства от космоса до земных глубин, освоение времени от образования мира до цивилизаций, познание истины, которая тут же опровергается дерзновенным противоречивым мышлением, – вот что должно составлять сущность жизни молодых. Мечты о совершенствовании мира естественны, потому что это мечты о жизни, а противоестественна война, которая уничтожает культуру. Боль за предвоенное поколение, которое должно жить, созидать, а не умирать в войнах, присуща поэту. Он знает, что всё ещё сбудется – и первые разлуки, и первые похоронки. А пока неуютная предрассветная земля полна обещаний будущего неизведанного счастья. Всё должно достаться молодому поколению – созидающему, надеющемуся.

Поэт причислял себя к поколению, чья юность завершилась с началом войны. В стихотворении «23 июля 1941» он прощается с уходящей юностью под пулёмётную дробь, отправляясь в действующую армию в тесном ящике грузовика. Война обрывает надежды и вместо обустройства неуютной земли она бросает молодому поколению искореженность судеб. Тональность стихотворения «23 июля 1941» под стать войне – тревожная, выдержанная в маскировочных окрасках: грузовик, мхи, буреломы, роши с высохшими болотцами, колодцы. «Действующая армия, уходящая юность моя» – воспринимаются поэтом как демаркация того, что было до войны и того, что есть сейчас. До войны – стремление мальчишек к постижению мира и время войны – «попрание труда, осквернение культуры», как писал о поэте Павел Антокольский.

Война сразу делает всё поколение взрослым, убирая беспечность молодости, ставя перед выбором жизни и смерти. Впротивовес попранию культуры, гимном неистребимости жизни звучит музыка. «Седьмая симфония в Москве» – стихотворение, утверждающее вечность человеческого разума и бесчеловечность разрушения. Ночные кварталы Москвы пронизаны стужей и темнотой, скупостью снега, который выдаётся, как хлеб, по карточкам. Солидарность природы и человеческого вечного бытия проявились в этой скупости снега и хлеба. Музыка делает прифронтовой военный город прекрасным и незабываемым, утверждая торжество созидания над разрушением. Поэт верит в благоразумие человеческого разума, неистребимость культуры, а значит и жизни. Гений, сотворивший музыку, взлетает над хаосом, упорядочивает его расписанной партитурой. В гармоническом опредмечивании звучания музыки происходит таинство упорядочивания того, что, казалось бы, вышло из-под повиновения человека, что переросло в стихию. Звучание симфонии вырывается из ограниченной геометрии Колонного зала и выплёскивается во вне, преодолая мглу, заснеженность, тревожность огромного не только города, а всего военного пространства. «Над миром катилась гроза. / Ещё никогда на концерте / Так близко не чувствовал зал / Присутствие жизни и смерти» [Там же, с. 41]. Музыка как противостояние анти-культуре, бессмысленному разрушению, уничтожению самого человека и поэт пронзительно точно определяет антитезу жизни и смерти, проявленную, разделённую гармонией.

Пафос жизни превозносится, провозглашается в стойкости человека. Бесконечно уязвимое, легко убиваемое существо – человек – в представлении поэта предстаёт как всепобеждающий. «Когда от неба и до земли / Летели клочья седого дыма, / И только люди сносить могли / Всё, что для камней невыносимо» [Там же, с. 43]. Но это только метафоры, а реалии войны совсем иные.

Война делит человечество на живых и мёртвых. Живые ещё ощущают, желают, надеются. Мёртвые уже безразличны: не ощущают, не желают, не надеются. «Когда,

одетый в огонь и дым, / Мир накренился, как в бурю судно, / И было трудно лежать живым, / А мёртвым было уже не трудно» [Там же]. От поэтических обобщений поэт переходит к собственному «Я» в восприятии войны. Природа неумолимо продолжает свой круговорот, весенние льдины, желающие сбросить холод зимы, опять скрежещут под напором талой воды. Весна упругой водой и жадностью к теплу отстранена от поэта, а «Я» остаётся один по другую сторону – он в зиме, в снегу, в одиночестве. Им ощущается обречённость, когда поэт прощается с миром последним взглядом, потому что рядом враг с единственной целью – отнять жизнь. Если весна, вода, льдины нацелены на жизнь, то поэт осознаёт обречённость и нацелен на смерть. Но всё его существо восстаёт против исчезновения, пресмыкающегося состояния: «Жить не украдкой, жить не ползком, / Подобно горной лететь лавине. / Мне нужно счастье всё целиком, / Мы не сойдёмся на половине» [Там же, с. 48]. Всеобъемлющее ощущение жизни – это желание поэта и человека, видевшего смерть.

Война диктует свой ритм проживания каждого дня, своё особое отношение к тем, кто рядом. Мгновенность жизни, пограничье между «есть» и «был» заставляет ценить мимолётные встречи фронтовой жизни, нехитрый солдатский уют. В стихотворении «Лесной городок» показано как строится всё незатейливо («Сложили стены, сколотили стол, / Врубили дверь и затопили печи») и ненадолго («И после, ни о чём не сожалея, / Легко собрались и легко ушли») [Там же, с. 46]. Мимолётность, отсутствие постоянства, привязанности к людям и месту – маркеры военного времени. В этой зыбкости и случайности бытийствует человек: «Мы жили вместе, умирали вместе / И допаяк делили пополам» [Там же, с. 6]. Мгновенность присутствия в определённой географической точке не даёт согласия поэту на мгновенность памяти. Он всё-таки верит, что в пустоте военного жилья остаются частицы человеческой души. Миг военного быта и вечность присутствия человека в нём противоречивы и не соизмеримы друг с другом. С такой же точностью не успевает осознаться ценность общения. Не стоит привязываться на войне к человеку, поскольку динамика войны по своей природе не предполагает долговременность общения: «Видно, мне ещё немало / Предстоит встречать людей / От привала до привала, / От дождей и до дождей» [Там же, с. 49]. Состояние фронтовой жизни отмечено промежутком «от» и «до», когда и происходят события, составляющие жизнь на войне: «помнить дружеские тайны, / Лица, званья, имена / всех попугчиков случайных, / С кем свела меня война. / С кем прощался на рассвете, / С кем в пути совет держал, / С кем в походном лазарете / В тесной комнате лежал» [Там же]. От географической точки «Мокрый Остров» поэт восходит к обобщениям значимости человеческого общения. Соглашаясь с шаткостью встреч, опасностью и напрасностью привязанности к людям, поэт, тем не менее, превозносит необходимость оценки постоянства дружбы именно в мимолётности войны.

Стихотворение «Я столько прошёл и проехал с тобой» могло быть обращено к другу, к девушке, к тому, с кем поэт ощутил «житейские тревоги и воздушные тревоги». Построенное на антитезах, стихотворение делает зримым и ощутимым ценность одного человека среди непостоянства военного бытия. Фоном ценности человеческого тепла являются железные и шоссейные дороги, родные и чужие города, дневные и ночные поезда, бескровные и кровавые эпохи, парадные и кирзовые сапоги – символы калейдоскопности перемещения поэта, изменчивости ситуации. И главным мерилom ценности человеческих отношений является осознание того, как преходяща жизнь на войне: «И столько друзей я оставил в пути, / О всех безвозвратно ушедших скорбю» [Там же, с. 54]. Тем бесценнее становится дружба, любовь, а для «Я» – «Ты»: «Мне никогда, никого не найти / Дороже тебя и роднее тебя» [Там же].

Острота осознания временного пребывания человека на земле в силу случайности и зависимости от непредсказуемости воспроизводится в стихотворении «Тропинка под обстрелом». В мирное время тропинка – соединение точек пространства, проявление обитания человека, необходимости его перемещения. А в военное время она стала линией, где обрывается человеческая жизнь: «В оптический прибор / Здесь смерть следит за нами» [Там же, с. 57]. Труд войны тяжёл, она держит человека в физическом и моральном напряжении, требует от него особенной жертвы – всего человеческого естества. «И здесь короткий шаг / Длинней, чем жизнь любая» [Там же] – так через метафору хотелось поэту противостоять смерти. Короткий шаг на тропинке может быть короче мига – так происходит в реальности, когда снайпер бьёт в упор и всё пространство под его прицелом. Повсеместность смерти осязаема физически, она держит в прицеле каждого, кто попадает в поле её зрения, заставляет прижаться к земле, приводит в неестественное состояние согбённости человеческое тело. Поэт протестует перед уничтожением, в которое человека ввергает война. Но это самосохранение ради жизни: сжаться, чтобы важить ради продолжения самой жизни.

Поэт вышел из войны, преодолев смерть. Но война отпечаталась в сознании, в памяти, в совести, в снах всего военного поколения, как писал Павел Антокольский [Там же, с. 6]. Память поэта продолжает выверять правильность мирной жизни, соотнесённую с войной. Разделение на живых и мертвых, совершённое войной, перешагнуло в послевоенье. Стихотворение «Роща «Единица»» – настойчивое возвращение к тому времени, когда оценка человека происходит в момент наивысшей концентрации физических и духовных сил. Среди северных клёнов, посеченных обстрелом, среди скал, бойниц, мороза идёт военная работа солдата. В нечеловеческих, неестественных условиях проявляется человеческое в человеке: в пограничье между жизнью и смертью «Под огнём не лицемерят, / Перед смертью не лукавят» [Там же, с. 60]. Наивысшее напряжение фронтовой жизни не покидает поэта и является мерилем того, как проходит жизнь после войны, как она проживается и за погибших. Фронтовая память помогает «в каждом замысле и деле» [Там же]. Поэт уверен, что она подскажет «Все задачи и решенья. / Мы отныне ею будем / Мерять наши отношенья» [Там же].

Память опредмечивается в стихах, которые диктовала «непогода / В сырой землянке, ночью или днём». Поэт рифмовал четыре с лишним года бетон с железом и свинец с огнём для того, чтобы не растеклись, не исчезли, не растворились во времени «ощущения давно прошедших и забытых дней» [Там же, с. 67]. Его задача – донести до послевоенных поколений в рифмованных строках и память о мёртвых, и память о живых.

Уже в 1956 году М. Л. Матусовский, будучи верным фронтовой памяти, пишет стихотворение «Памяти неизвестного санитаря». Отдалённость от событий войны не избавляет, к счастью, от раздумий о ней, о перенесённых и вынесенных ощущениях. Парадокс поэта заключается в том, что отдалённость от события приближает к нему, делает зримыми и объёмными события ушедшие, но не уходящие. И опять сон, в котором переживается пережитое, реальные события воспринимаются через...сон. Наслоение сновидений даёт отчётливое восприятие: поэт видит ползущего к нему санитаря: «Багровый шрам на закопченном лбу / И тёмную от пота гимнастёрку» [Там же, с. 101], слышит шуршание брезента мокрой плащ-палатки. Неизвестный санитар как проводник между жизнью и смертью, который призван склонить чашу весов в сторону жизни, вынеся на себе раненого бойца. От перехода этой линии из запределья вязкости смерти, которая не желает отпускать к отрыванию от небытия остаётся вначале семь метров. Геометрия уменьшается, и поэт чётко отсчитывает: «Нет – шесть,

нет – пять, нет – только лишь четыре» [Там же]. В этом отчёте схвачено напряжение – сколько остаётся до перемещения из зоны «там», где взрывы, воронки к зоне «здесь», где неизвестный санитар, помощь, а значит – жизнь. Но смерть не желает отдавать жертвы: она оставляет у себя санитаря, который уже никогда не сможет переползти рубеж. Поэт сожалеет о том, что уже ничего не узнает о санитаре, ни его мысли, когда он полз навстречу смерти, ни место его дома, ни его семьи, получившей весть о нём «в казённом проштампованном конверте» [Там же, с. 102]. Через годы, из войны в мирное время преодолевает пространство неизвестный санитар, соединя живых и мёртвых. Он как напоминание о той цене, которую запросила война, как мерило для тех, кто остался жить, о правильности проживания, о передаче памяти. У поэта она обладает замечательным свойством: дистанцируясь от события, придавать ему ёмкость, выделять существенное и сущее.

Ограниченность чувствами и мыслью творящего придаёт войне иное звучание – не слышанное, не распознанное вблизи. Время даёт обретение осязаемости. Стихотворение «Двадцать второе июня» написано через девятнадцать лет после начала войны и через пятнадцать лет после Победы. В 1960 году поэт возвращается в юность, в день начала войны, и память преподносит лица, события, даты. Поэт признаётся: «Каждый раз, когда мне надо писать о 22 июня 1941 года, мои руки опускаются, и я часами сижу перед чистым листом бумаги, не решаясь начать первую фразу. День этот у каждого человека свой, с особыми приметами, мелочами, которые кажутся ему важными и значительными. Столько связано с этим днём неизгладимых воспоминаний и невозвратных потерь, что я и впрямь не знаю, как можно написать об этом» [1, с. 75]. Незнание, непереживаемость, неиспытанность трагедии – это сейчас, 22 июня 1941 года. А потом – чёрная завеса беды, солдаты, ещё не ставшие героями, ещё стоящие города и селения. «Юности нашей рубеж – двадцать второе июня» – маркер «до» и «после» не только юности, но и всего этого исторического времени. До этого рубежа – мир, юность, мечты, жизнь. А после – первый военный эшелон, «первый клочок бинта, / Залитый первой кровью, / Первая на земле бомбовая воронка, / Первая под сосной / Вырытая могила» [2, с. 155]. Всё впервые начинается с даты 22 июня 1941 года, но поэт несёт в себе эту трагедию так, как будто это было вчера.

В год двадцатилетия с начала войны поэт в «Балладе о солдате» возводит рядового войны до пафоса. В образе солдата – обобщение подвига всего народа. В вечной динамике через глаголы «шёл, пел, бил» физическое состояние солдата воплощено в том, что он не знает преград, отдыха, теряя друзей. Его не сдерживают усталость, грозные ночи, смерть близких. И в этих противоестественных для человека условиях солдат поёт. Песня – всплеск чувств, состояние возвышенности над смертью. «Пел солдат, глотая слёзы, / Пел про русские берёзы, / Про карие очи, / Про дом свой отчий / Пел в пути солдат» [Там же, с. 239]. Базовые понятия, составляющие бытийность человека, – дом, любовь, Родина – под серыми шинелями рядовых – это и есть векторность жизни. Апофеозом баллады звучат заключительные слова: «Шёл солдат – слуга отчизны, / Шёл солдат во имя жизни / Землю спасая, / Смерть презирая, шёл вперёд солдат» [Там же, с. 240]. Поэтом выкристаллизована миссия солдата – утверждать жизнь и изживать смерть.

Для человека трагедийным моментом является не просто переход в инобытие, а растворение во времени, бесследное исчезновение в годах и веках. Особое звучание этот уход принимает на войне, когда единственная и такая прекрасная жизнь в любой миг может оборваться. За что она отдана? На войне, зачастую, за незнакомые посёлки, безымянные высоты, за крошечные эпизоды, составляющие ткань великой Победы. В этом и заключается парадокс – героизм рождается в буднях, не всегда замеченный и

отмеченный. Но это внутреннее состояние самопожертвования за берёзы, очи, дом, отчизну, жизнь наполняется смыслом во имя чего.

«Номо mortirum» человек умирающий, думающий о завершении жизни. Но война оттеняет, обостряет, делает колкой для мозга эту экзистенцию сохранения себя любой ценой, или сохранения жизни через попрание смерти, или жертвование жизнью ради жизни. Военная поэзия М. Л. Матусовского глазами очевидца зримо опредмечивает противопоставление жизни и смерти, поднимая ценность самой жизни как торжества человеческой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский М. Избранные произведения : в 2 т. / М. Матусовский. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 2 : Семейный альбом. – 559 с.
2. Матусовский М. Это было недавно, это было давно / М. Матусовский. – М.: Художественная литература, 1970. – 272 с.
3. Янцева И. В. Художественный образ в лирике военных лет М. Матусовского / И. В. Янцева, А. Е. Широкова // Материалы VIII Международных чтений памяти М. Матусовского, посвящённых 100-летию со дня рождения поэта. – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского, 2015. – 160 с.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК

*Е. А. Белоус,
г. Луганск*

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СВАДЕБНЫХ ОБРЯДОВ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

С давних времен все этапы человеческой жизни (детство, молодость, зрелость и старость) сопровождались определенными обрядами. Одним из самых красивых и торжественных был обряд, знаменующий переход от беззаботной юности к мудрой зрелости – свадьба.

Актуальность статьи обусловлена тем, что в настоящее время в обществе и культуре происходит переосмысление института брака и семьи, интенсивно формируются новые ритуалы и символы, связанные с празднованием важных событий личной жизни людей.

В. Даль определяет брак как «законный союз мужа и жены, супружество, таинство венчания, соединение четы церковью» [2, с. 44]. Несколько иное значение имеет понятие «свадьба». Свадьба определяется как праздничный обряд, сопутствующий заключению брака.

Целью исследования является обоснование концепции возникновения традиций свадебных обрядов восточных славян.

Происхождение свадебных традиций связано с возникновением в эпоху расцвета матриархата парного брака. Но так как в данный период брак был еще некрепким и мог расстроиться, то его обрядовому оформлению вначале не придавали особого значения.

В эпоху патриархата формой брака стала моногамная семья. Именно с этого периода начал складываться вид современной свадьбы. Во главе семьи становился мужчина – муж, а женщина – его жена после брачной церемонии оставалась жить в его доме и, вместе с другими женщинами в семье, занималась домашним хозяйством. Отметим, что многие ритуалы свадьбы возникали как магические действия, которые обеспечивали счастливую жизнь молодоженов в будущем.

Языческие браки соединялись перед идолами богов Светлояра и Джадьбога, которые являлись покровителями плодородия. Вместе с тем, семье и бракам благоприятствовала богиня любви Лада. В историческом обзоревателе «Синописис», изданном в 1674 году в Киеве, говорилось: «Готовящиеся к браку, помощью бога Ладо мняще себе добро веселие и любезно житие стяжати ... Ладу поющие: Ладо! Ладо! И того идола ветхую прелесть диавольскую на брачныхвеселиях, руками плещущие и о стол бьющие, воспевают» [3, с. 78].

В день Перуна (14 (28) января) или в праздник Ивана Купалы (10 (24) июля) желающие встретить свою судьбу молодые люди собирались на широкой поляне в два больших хоровода спинами друг к другу: мужчины вели круг по ходу солнца, т.е. «посолонь», а девушки – против хода солнца, т.е. «противосолонь». В момент сближения двух кругов столкнувшихся спинами девушку и парня выводили из хоровода: это столкновение считалось хорошим знаменем, люди верили, что их свели Боги. В дальнейшем если девушка и парень приглянулись друг другу, устраивались смотрины, родители знакомились между собой и назначали дату свадьбы.

Известно, что восточные славяне считали, что в день бракосочетания новобрачная «умирала» для своего рода и его духов-хранителей, чтобы вновь возродиться в роду жениха. Особое значение придавалось этому перерождению: в первую очередь о

символической смерти невесты для своего рода говорило ее красное свадебное платье и белое покрывало вместо полупрозрачной фаты.

Испокон веков свадьба на Руси была самым интересным и сложным явлением праздничной и ритуальной жизни славянского народа. Древний быт, верования русского люда нигде так не проявлялись, как на свадьбе. Это событие становилось главным поворотным пунктом в жизни новобрачных, являлось одновременно языческим, церковным и светским праздником.

На сегодняшний день о языческой свадьбе на Руси известно крайне мало. Нестор Летописец, оставив свои свидетельства, пишет, что нравы и обычаи славян различались от племени к племени. В семьях полян, для которых священные узы брака были святой обязанностью, между супругами, господствовало целомудрие и мир, т.к. они отличались тихим и кротким нравом. Вятичи, северяне, напротив, отличались диким нравом, жесткостью. Для радимичей не существовало браков, основанных на взаимном согласии родителей и супругов. Древляне часто похищали приглянувшихся им девиц. У радимичей, вятичей и северян вместо свадеб были «игры межи селы», то есть «игры между полей», во время которых мужчины выбирали себе невест. Кроме того, среди древних славян широко было распространено многоженство [1, с. 56].

Следующим этапом развития обрядности принято считать период после принятия христианства на Руси, вследствие чего, на языческую свадебную обрядность накладывались византийские церковные действия, значительные и по их содержательности и по их продолжительности. В конце IX века в Киевской Руси было провозглашено официальной религией христианство. С введением новой веры началось активное формирование традиционного русского свадебного обряда, которые к моменту христианизации Руси были тесно связаны с языческими верованиями древних славян. Основным нововведением христианства стало обязательное церковное освящение брака. На протяжении многих веков христианская церковь, не сдавая своих позиций, боролась со следами язычества, все сильнее проникая в быт простых людей, в результате чего сложился сложный симбиоз языческих верований славян с христианством.

Церковь активно содействовала утверждению обряда венчания, т.к. народ неохотно отказывался от традиционного празднования исконной свадьбы в угоду чужеземному церковному обряду. Строгой христианской церемонии было нелегко ужиться вместе веселой и разгульной пирушкой. Длительное время простой народ заключал браки без церковного благословения, чуждая церковная церемония отвергалась. Грешили тем же и Великие князья, порицаемые церковнослужителями как отступники добронравия и нравственной чистоты. На пренебрегавших таинством церкви русичей налагалась епитимья (греч. «наказание по закону») – исполнение православным христианином определенных исправительных действий, назначенных священнослужителем на несколько лет, по окончании чего, им разрешалось венчаться.

В XVI веке окончательно сложился полный свадебный ритуал с определенными этапами, номенклатурой «свадебных чинов», свадебной атрибутикой, одеждой и пищей, сформировался особый свадебный фольклор.

Основными этапами свадебного ритуала были: «сватовство», «запоины», «сговор» или «заручины», «девичник», «выпечка каравая», «свадьба», «послесвадебные обряды». Активную роль на всех этапах играл сват, который был главным действующим лицом до самого конца свадьбы.

Восточные славяне лучшей порой для проведения свадеб считали осень – время, когда все полевые работы оставались позади, и был собран урожай. Это давало возможность основательно подготовиться и щедро накрыть праздничный

пиршественный стол. Считалось хорошей приметой приурочить дату венчания и срок сватовства к Покрову дню, т. к. Покров и Пятница Параскева считались покровителями брачных союзов. В этот день невесты так молились: «Батюшка Покров, мою голову покрой!». В весеннее-летний период совершались только вынужденные браки: например, чтобы скрыть беременность невесты, но в любом случае старались избежать свадьбы в мае, чтобы потом молодожены «не маялись всю жизнь».

Большое влияние на выбор даты свадьбы оказывал Церковный календарь. Церковь запрещала свадьбы и венчания во время великих постов, храмовых праздников, в период от Рождества до Богоявления, во время Масленицы и пасхальной седмицы. Также не приветствовались свадьбы в пятницу и среду.

Возраст для вступающих в брак людей был не велик, как правило, молодожены были еще подростками. Соблюдался такой обычай не только простым сословием, но и дворянством. К женатому мужчине и в деревне и в городе обращались на «Вы», юноша до брака всерьез не воспринимался, также и молодая незамужняя девушка чувствовала себя неуверенно. Подготовка к свадьбе велась всю сознательную жизнь. Девочки с семи лет учились осваивать прялку, учились вышивать, шить, так как им предстояло собственноручно подготовить набор свадебных подарков для семьи жениха, будущего мужа и детей. Мальчика – будущего главу семейства с раннего детства учили осваивать различные хозяйственные навыки.

Свадебный обряд по своей структуре имел несколько этапов: предсвадебный, свадебный, послесвадебный. Содержание этапов изменялось в зависимости от условий.

Основные составляющие свадебного ритуала сочетались между собой и имели свои названия. Если брак был первым, то все обряды и ритуалы соблюдались полностью, а если женились вдовцы, то свадебный ритуал значительно упрощался, а то и вовсе не исполнялся. Большой редкостью на Руси был третий брак, но он не одобрялся церковью, поэтому проходил без обряда венчания, а четвертый брак вовсе запрещался Православной церковью. Но дети, которые были рождены в третьем и четвертом браке, пользовались законными правами наследников.

Отметим, тот факт, что большинство свадебных обрядов являются наследием языческой Руси, а другие появились после возникновения христианства. Большая часть обрядов и атрибутов были переняты у других народов, например, у ритуалов античных бракосочетаний, были заимствованы обручальные кольца, невестины покрывала, свадебные дары, свечи, венки. Также в Античности возник полюбившийся славянам обычай посыпать на брачующихся хмель, зерно и монеты. У древних римлян был заимствован важный атрибут – свадебный каравай – символ бракосочетания, новобрачные должны были отведать пирог, замешанный на соленой воде, меде и муке.

Свадебному обряду восточных славян предшествовали «смотрины невест», приурочивались такие обряды к престольным праздникам (Крещению, Святкам, Пасхе, Троице) или переносились в период весеннее-летних гуляний. На смотринах присутствовали не только односельчане, но и парни с родителями из соседних деревень.

Сама свадьба находилась полностью в руках родителей молодых. В большинстве случаев до свадьбы жених и невеста не знали друг друга. Чаще инициаторами свадьбы выступали родители жениха с согласия всех родственников, в редких случаях родители невесты. Невесту выбирали и договаривались родители, а мнение жениха учитывалось только в последнюю очередь или могло вообще не учитываться, если его мнение шло в разрез с родительской волей. Родители искали невесту примерно равного им же достатка и сословия, девушка должна была отвечать всем требованиям родителей, так как в ней видели продолжательницу рода. Когда была найдена подходящая

кандидатура, собирали семейный совет, в который входили жених, родители и все ближайшие родственники. На совете обсуждали родословную потенциальной невесты, ее имущественное положение, анализировались личные качества и рабочие навыки. Особого обсуждения удостоивалась невеста-сирота.

«Тайными», «беглыми» или «самокрутками» назывались браки без благословения родителей, которые крестьянской общиной не одобрялись и осуждались. Существовало такое поверье, что заключенные без благословения родителей браки «противопоказаны и кончаются для сторон несчастливо» по следующим причинам: любовь между неравными по социальному положению или материальному достатку людьми; возраст девушки; беременность безбрачной девушки; лукавство жениха, задумавшего получить приданое невесты, воспользовавшись ее доверчивостью; родительский отказ в благословении.

Но встречалось и такое, что родители шли на тайную свадьбу, чтобы избежать лишних расходов. В таком случае, невеста сама принимала активное участие в побеге. В канун венчания девушка переправляла свое приданое к жениху, а после тайного венчания новобрачные являлись в дом родителей невесты и, повинившись, просили прощения и благословения.

Таким образом, в свадебном обряде ясно прослеживаются две части: церковный обряд венчания и непосредственно свадьба – веселый семейный обряд, уходящий своими корнями в далекое прошлое. Брак признавала только Церковь, а в глазах крестьян брак не считался действительным, если совершалось только венчание. Не случайно великокняжеские и царские свадьбы XVI – XVII веков сохраняли во многом черты традиционного свадебного обряда.

При рассмотрении основных элементов свадебного обряда необходимо сделать следующий вывод: свадебные обряды восточных славян направлены на введение молодых в общественную жизнь в новом статусе. С этой целью выполняется целый комплекс обрядов и ритуалов, которые не только фиксируют смену социального статуса молодых, но и призваны оберегать их от воздействия колдовства и нечистой силы. Сложный комплекс свадебных обрядовых действий сохранился с давних времен. Очевидно, что некоторые элементы древних обрядов можно встретить и по сей день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костомаров Н.И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа в XVI и XVII столетиях (очерк) / Н.И. Костомаров. М. 1993 – 401 с.
2. Бакланова Т.И. Народная художественная культура: Учебник / под ред. Т.И. Баклановой, Е.Ю. Стрельцовой., М.: МГУКИ, 2000. – 344 с.
3. Линь В.А. Свадьба, свадьба. Традиции, обряды, сценарии / В.А.Линь. – 2010. – 384 с.

УДК 008:791.6

*Е. М. Букаева,
г. Луганск*

ТВОРЧЕСКИЕ ФЕСТИВАЛИ КАК ФОРМА КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА

В условиях современной культуры актуальной становится такая синтетическая форма художественной практики, как творческие фестивали. Обусловлено это тем, что эта инновационная форма репрезентации искусства обладает более широкими возможностями в создании условий для массовой коммуникации, в отличие от других форм экспонирования. Проведение больших и малых фестивалей искусств в последние годы прочно вошло в обиход современной художественной жизни. Неограниченность

заявленных тем, чуткое реагирование на появление новых технологий в искусстве, взаимодействие различных видов искусств в едином художественном пространстве - аспекты, присущие творческим фестивалям как художественному явлению. Они могут послужить талантливой, творческой молодежи в качестве платформы для дальнейших свершений и открытий. Проведение фестивалей способствует творческому обмену между участниками, а также позволяет осуществлять интеграцию различных культур в едином художественном процессе. Эти особенности являются основными причинами, которые объясняют растущую потребность в осуществлении подобного рода художественных проектов в различных регионах. Говоря о значении фестивалей, не следует забывать, что оно зависит от многих факторов - тематики, исходных целей организаторов, масштабов привлеченной аудитории и освещения в СМИ. Однако можно предположить, что одну из своих функций - коммуникативную - фестиваль выполняет в любом случае: существует некоторая группа людей, вовлеченная в его организацию и участие, происходят события, связанные с его тематикой, фестивальное пространство собирает разных, знакомых и незнакомых между собой людей. Крупные международные фестивали, рассчитанные на представителей различных возрастных, этнических, профессиональных групп, имеющих особое значение в коммуникационном контексте, в частности способствуют развитию толерантности и уничтожению стереотипов.

Теоретической базой данной работы стали научные труды отечественных и зарубежных исследователей. Вопросы фестивальной культуры рассмотрены в работах искусствоведов и культурологов О. Дьячковой, А. Зинькевич, Н. Крипчука, А. Мизитовой, И. Сикорской, Ю. Чекан, А. Чепалова; исторические аспекты данной проблемы рассматривали известные специалисты, в частности, Д. Генкин, Д. Калистов, А. Клековкин, Н. Кисилева, А. Конович и др. ; проблемы синтеза в современной художественной культуре освещаются в работах А. Зись, М. Кагана, Ю. Борева, В. Михалева, Е. Муриной; предметом исследования режиссерской технологии создания массовых зрелищ посвящены работы Л. Голубцовой, А. Кужельного, Д. Мухарского, А. Обертинской, И. Шароева, Б. Шарварко; проблематика национального в художественной культуре рассматривается в работах Ю. Афанасьева, Л. Тишевской, В. Шейка.

Фестиваль является одной из самых популярных и интереснейших форм проведения праздника, он является массовым мероприятием, с помощью которого можно привлечь внимание. Следует сказать, что с помощью тематики фестиваля можно варьировать целевую аудиторию. Данное мероприятие всегда сопряжено с большим скоплением народа, атмосферой праздника, объединяющей людей положительными эмоциями.

Анализ дает возможность представить следующую классификацию фестивалей:

1. По охваченной территории:

- местные;
- региональные;
- национальные;
- глобальные.

2. По стоимости входа:

- платные;
- бесплатные;
- смешанные.

3. По специализации:

- в зависимости от тематики.

4. По месту проведения:

- на открытой местности;
- в закрытом помещении.

По продолжительности проведения фестивали можно разделить на краткосрочные (от нескольких дней до двух недель), среднесрочные (от недели до одного месяца) и долгосрочные (от одного месяца до года).

Фестивали как формы существования различных видов искусства образовали своеобразную альтернативу концертным сезонам. Этот культуротворческий процесс можно охарактеризовать как «фестивальный круг» [5], который стал одним из главных признаков современного культурного пространства России. За два десятилетия фестивальное движение приобрело чрезвычайно широкую популярность и охватило практически все города и даже села.

Проблемы, связанные с развитием фестивальной культуры в России и Украине, изучаются российскими и украинскими искусствоведами и культурологами, о чем свидетельствуют результаты исследований, опубликованные в научных и периодических изданиях (А. Дьячкова, А. Зинькевич, Н. Крипчук, А. Мизитова, И. Сикорская, Ю. Чекан, А. Чепалов и др.).

В пространстве СНГ тематика фестивалей освещается в трудах искусствоведов: А. Меньшикова [9], К. Давыдовского [4]. И хотя эти исследователи в своих работах касаются некоторых аспектов социального и культурного значения фестивального движения, исследование этого явления с социологической точки зрения на постсоветском пространстве находится на начальном этапе. Допустим, что причиной этого является то, что повод рассматривать фестивали как социальное (а не только художественное) явление появился не так давно: с появлением и популяризацией разноплановых масштабных «open-air» фестивалей. Информацию о подобных мероприятиях предоставляют СМИ культурного направления, причем в основном фактическую: аналитический элемент содержат единичные статьи и интервью активистов фестивального движения.

Исследуя фестиваль в контексте теории праздника, К. Жигульский подчеркивает его существенный признак - это «искусственный заменитель праздника» [6], а Ж. Божё-Гарнье и Же. Шабо [1] указывают на выполнение фестивалем функции культурного центра, способного привлечь многочисленных посетителей и способствовать развитию инфраструктуры культурной сферы города.

Среди зарубежных исследователей феномена фестиваля следует упомянуть П. Пави, что определяет специфику фестиваля как уникального коммуникативного канала. Определяя понятие фестиваля, исследователь указывает на его связь с афинскими (дионисийскими) праздниками, во время которых разыгрывались комедии, трагедии и исполнялись дифирамбы, которые образовывали интересный момент развлечений. Автор подчеркивает, что «фестиваль воспринял от этих ежегодных событий определенную торжественность, характер исключительности и пунктуальности» [12]. Рассмотрение синтетических взаимодействий различных искусств в художественном пространстве фестиваля невозможно без обращения к существующей в искусствоведении теории синтеза. В современной эстетике много авторов в разные периоды обращались к проблеме синтеза в современной художественной культуре (А. Зись [7], Н. Каган [8], Ю. Борев [2], В. Михалев [10], Е. Мурина [11] и др.). В контексте данной темы, особое внимание привлекает диссертационное исследование Г. И. Власовой [3].

Исторические истоки современных творческих фестивалей прослеживаются от самого зарождения человеческой культуры, в ритуальных и обрядовых действиях,

праздничных религиозных церемониях, мистериях, карнавалах. Можно предположить, что обычай проведения различных праздников связан с жизненными обстоятельствами и психологическими особенностями человека. Так этнографы зафиксировали особого рода действия и обряды, связанные с рождением и смертью, со свадьбой, с инициацией общественных событий, с различными природными событиями. Они создавали предпосылки настроения, а значит, особую форму его выражения. Синкретический характер первобытной культуры, значительный вес в ней религиозных верований привел к тому, что многие праздники оказались «вписаны» в религиозную картину мира, а проведенные при этом обряды, которые носили характер религиозно-магических действий стали регулярными и традиционными.

Именно в культуре Древнего мира, оказавшей особое влияние на всю мировую культуру, сформировался ряд праздников, таких как: Великие Дионисии, Панафинеи, Консуалии и др., которые можно рассматривать как непосредственные предтечи современных фестивалей.

В истоках фестиваля лежит также игровая природа Средневековья и Возрождения: карнавалы, шествия ряженных, выступления жонглеров, парады шутов, миннезингеров, гистрионов, «ярмарки масок», «Дурацкие корпорации».

Праздники карнавального типа и связанные с ними действия или обряды занимали в жизни средневекового человека особое место. Кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными, уличными действиями и шествиями, справлялись особые праздники дураков (*festastultorum*) и праздник осла. Существовал особый, освященный традицией вольный пасхальный смех. Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицию. Так, например, так называемые храмовые праздники, обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов и т.д.).

Истоки литературных, музыкальных фестивалей мы можем проследить на примере состязания трубадуров. Слово «трубадур», по мнению большинства историков, происходит от окситанского глагола *trobar*, что означает «сочинять», «изобретать» и «находить».

Анализируя эти периоды, можно сделать вывод, что именно в эти эпохи зарождаются основы творческих фестивалей, а именно фестивали юмора, театральные фестивали, музыкальные фестивали, фестивали под открытым небом.

В заключение следует отметить, что были проанализированы историография и база источников изучения творческих фестивалей. Уточнено понятие «фестиваль». Выяснено, что в условиях современной культуры актуальными становятся синтетические формы художественной практики, в числе одно из лидирующих положений сегодня занимают художественные фестивали, которые являются культурно-художественной акцией. Проанализированы основные функции фестивальных форумов, среди которых основными становятся: коммуникативная, потому что фестиваль является формой общения людей, используется для обмена информацией, налаживанию контактов, как отдельный вид коммуникации можно выделить артиста и зрителя, что активно происходит во время фестивалей; учебно-воспитательная функция, которая имеет значение для развития потенциала личности во время проведения мастер-классов; рекреационная что заключается в создании условий для проведения досуга, среды праздничного настроения: в этом значении фестивалей частично совпадает со значением любых праздников.

Предпосылками возникновения феномена художественного фестиваля лежат истоки традиционной культуры в проведении массовых праздников. Именно в культуре

Древнего мира, оказавшей особое влияние на всю мировую культуру, сформировался ряд праздников, которые можно рассматривать как непосредственные предтечи современных фестивалей. В Древней Греции Великие Дионисии были прообразом театральных фестивалей, а Великие Панафиней-утечками фестивалей музыкального, эстрадного, танцевального искусства. В истоках фестиваля лежит также игровая природа Средневековья и Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Божё-Гарнье, Ж. Очерки по географии городов / Ж. Божё-Гарнье, Ж. Шабо ; пер. с фр. К. Т. Топуридзе, С. Н. Тагера ; вводная ст. и ред. В. В. Покшишевского. – М. : Прогресс, 1967. – 424 с.
2. Боров, Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М.: Политиздат, 1981. – 400 с.
3. Власова, Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XIX века: наследие Петербургских мастеров и проблема синтеза искусств: дис. ... д-ра искусствоведения/ Р. И. Власова. – Л., 1985. – 185 с.
4. Давидовський, К. Ю. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами IV міжнародного музичного фестивалю «Віртуози планети» [Електронний ресурс] / К. Ю. Давидовський // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. – Вип. XXVI. – 2011. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2011_26/33.pdf
5. Дьячкова, О. Фестивальні палімпсести [Електронний ресурс] / О. Дьячкова // Критик. – 2001 – № 10 (48). – Режим доступу: www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina
6. Жигульский, К. Праздник и культура / К. Жигульский // Праздники старые и новые. Размышления социолога; пер. с польск. – М.: Прогресс, 1985. – 336 с.
7. Зись, А. Виды искусства / А. Зись. – М.: Знание, 1979. – 128 с.
8. Каган, М. Морфология искусства / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
9. Меньшиков, А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01/ А. М. Меньшиков. – М., 2004. – 253 с.
10. Михалев, В. Видовая специфика и синтез искусств / В. Михалев. – К. : Наукова думка, 1984. – 100 с.
11. Мурина, Е. Б. Проблема синтеза пространственных искусств: очерки теории / Е. Б. Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
12. Фестиваль [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.glossari.ru>

УДК

*Е. А. Заславская,
г. Луганск*

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ: СТИХИ НА СТЕНАХ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Синтез искусств является одним из механизмов вовлечения контркультурных феноменов в целостную культурную систему. Проследим работу этого механизма на примере трансформации протестной культуры граффити в культурные проекты с большим бюджетом.

Синтез искусств – популярное явление в современной культуре. Российская исследовательница Гудошникова выделяет основные тенденции в современном синтезе искусств, который выходит на первый план в художественной культуре XXI века: цитирование, ритуальность, интерактивность искусства, размывание границ авторства, потребность в интеллектуальном зрителе, технологизация искусства, стирание грани между жизнью и творчеством [1]. Рассмотрим, как синтез искусств

реализуется в процессе включения контркультурного феномена граффити в целостную культурную систему.

Граффити – особое направление художественного творчества выражающееся в разрисовке и росписи городских стен, а так же молодежное движение.

Зарождение граффити как субкультуры современных городов началось в 1970-е годы. Родоначальником граффити считается нью-йоркский подросток по имени Таки с 183-й улицы Манхеттена. Он работал курьером и во время своих перемещений по городу оставлял в подzemке и на стенах домов знак ТАКИ 183. Постепенно движение распространилось на другие города США и Европы. В России первые надписи и рисунки, выполненные в стилистике западных граффити, начали появляться в крупных городах в начале 1990-х годов [2, с. 251].

Исследования исторических граффити-надписей на стенах, посуде, мебели в России имеют небольшую историю: только в 1950-1960-е годы интерес к ним начинают проявлять ученые. Одни из них анализируют местонахождение надписей и рисунков и таким образом реконструируют социальную принадлежность авторов, классифицируют граффити по тематическим группам, соотносят их со средневековыми надписями и рисунками. Другие специалисты рассматривает граффити в контексте хронологических этапов их развития, классифицируют по тематическому содержанию как явление научно важное для лингвистов, историков и любых исследований культуры в целом. Таким образом, основные аспекты изучения граффити, сложившиеся на сегодняшний день, – лингвистический, психологический, исторический и социологический, рассматривающий граффити как средство коммуникации в условиях современного города [4].

Как отмечает исследователь Магранов, искусство граффити практически не поддается внешнему контролю, борьба с ним путем запретов мало результативна, ведь райтеры, создатели граффити, ставят себя в оппозицию к власти, органам правопорядка, обывателям. Именно подобная самостоятельность существования делает граффити формой искусства, охватывающей множество тем, и максимально свободно выражающей взгляды молодого поколения [3].

По мнению исследователя Лурье, одной из самых престижных форм граффити является бомбинг. «Бомбить» – значит оставлять надписи и рисунки в запрещенных для этого публичных местах: на стенах домов и ограждений, особенно престижен трейновый бомбинг – на вагонах трамваев, поездов метро и пригородных электричек [2, с. 256].

«Собственно говоря, бомбинг – как наиболее распространенная и идеологически значимая субкультурная практика граффитчиков – и состоит в реализации статуса графферства как движения запрещенного. Преследуемого властями и обществом», – пишет Лурье [Там же, с. 258].

Постепенно в обществе произошло принятие творчества «уличных художников». Общественность стала привыкать к ним и воспринимать их творчество как своеобразный вид современного искусства, соответственно и власти начали постепенно идти райтерам навстречу – выделять им пространство для творчества [3].

Важную роль в тенденции вовлечения контркультурного феномена граффити в целостную культурную систему стало проведение многочисленных фестивалей уличного искусства, фестивалей граффити во многих городах России. Подобные фестивали стали одним из механизмов действий государственной политики в отношении молодежных субкультур [Там же].

После обретения повсеместной популярности и относительной законности граффити перешли на новый уровень коммерциализации и стали использоваться в

рекламе. В 2001 корпорация IBM запустила рекламную кампанию в Чикаго и Сан-Франциско. В ходе рекламной кампании были показаны люди, рисующие аэрозольными баллонами на тротуарах символ мира, сердце и пингвина (пингвин – талисман системы Linux) для демонстрации и популяризации слогана «Мир, любовь и Linux». По итогам некоторые художники были арестованы за вандализм, а компании IBM пришлось выплатить штраф в 120 000 долларов [4]. Тогда местные власти не оценили рекламную идею!

Сейчас рекламные граффити не редкость, и это направление продолжает развиваться. Граффити-реклама делится на несколько видов: коммерческую, социальную, художественную и скрытую (партизанский маркетинг).

Сейчас разновидностей граффити очень много – это и муралы, и 3D-графффити, и так называемая Cleanadvertising (чистая реклама), когда рисунок создается благодаря смыванию грязи и пыли с загрязненного пространства. Последнее время получил распространение еще один вид граффити – каллиграфити.

Каллиграфити – жанр современного искусства, одним из основателей которого считается нидерландский художник Нильс Мельман. Продолжателем его традиций в России является молодой художник из города Королева Арсений Пыженков, выступающий под псевдонимом Покрас Лампас, основатель целого направления «каллиграфутизм». При помощи символов разных алфавитов Покрас расписывает холсты и стены словами в стиле каллиграфити. В своих произведениях он объединил элементы стрит-арта, типографики и каллиграфии разных культур мира, то есть каллиграфити представляет собой синтез искусств в современной культуре.

Художник так формулирует свою творческую задачу, работая над произведением «Омут памяти»: «Новое полотно продолжает исследовать глубину – не столько оптическую, сколько концептуальную. Я записываю по кругу обрывки мыслей на тему будущего, культуры, смены поколений, изменяя форму каждой буквы в поиске совершенно новых, порой нечитаемых, графем.

Это полотно диаметром два метра действует на зрителя действительно гипнотически – благодаря размеру, зритель может буквально окунуться в омут своего сознания, находя в каллиграфических вихрях отголоски собственных образов, графем букв и даже слов – что напрямую связано с вашей памятью, эрудицией и мышлением» [8].

Покрас Лампас сотрудничает со многими международными брендами – Nike, YSL, Mercedes-Benz, Pirelli, Dries Van Noten, Lamborghini, IKEA, Adidas, Fendi, Levi's. Художник работает с арт-проектами по всему миру, устраивает перформансы, мастер-классы и участвует в различных стрит-арт фестивалях [5].

В 2017 году Покрас Лампас расписал пешеходный тоннель, соединяющий торговый центр «Атриум» и Курский вокзал в Москве. Но раскрашен тоннель был только до половины. Причина в том, что часть тоннеля принадлежит торговому центру, а часть – госпредприятию Российские железные дороги. Руководство которого отказалось предоставить свой отрезок туннеля Покрасу.

Каллиграфити были посвящены художникам русского авангарда: Малевичу и Кандинскому, а также поэту-футуристу Маяковскому [Там же].

Таким образом, наряду с каллиграфией, изобразительным искусством, дизайном городской среды в синтез искусств добавляется новый элемент – литература. Наиболее ярко этот вариант включения граффити в общую культурную систему можно увидеть на примере лейденского проекта Стихи на стене.

В 1992 году лейденский литературный журнал «DeStijl» («Стиль») отмечал свое 75-летие. В ознаменование этого события основатель некоммерческого фонда «Tegen-

Beeld» Бен Валенкамп задумал нарисовать на некоторых стенах в Лейдене двадцать стихотворений основателя «Стиля» Тео ванДусбурга, нидерландского художника, архитектора и скульптора, теоретика искусства, одного из основателей группы «Стиль» и художественного направления «неопластицизм». Группу «Стиль» или как еще ее называют движение абстрактного искусства «Стиль» Тео ванДусбург организовал вместе с нидерландским художником Питом Мондрианом. Программу и основные идеи группы он выразил в уже упомянутом выше издании. Основой взглядов ванДусбурга была попытка свести объективную гармонию произведения искусства во всех формах к определённым геометрическим элементам.

Итак, идея расписать стены Лейдена стихами Дусбурга не была одобрена муниципалитетом Лейдена, но все же виньетка «DeStijl» была изображена на брусчатке перед мастерской Ван Дусбурга. Кроме того, настенная роспись советского художника-авангардиста Эль Лисицкого (Лазаря Марковича Лисицкого) была нанесена на бывшую мукомольную фабрику в Лейдене.

Это привело Бена Валенкампа к идее наносить стихи на разных языках на стенах Лейдена, о чем он просил художника Яна Виллема Брюинса. С этой целью в 1993 году и был создан Фонд «Tegen-Beeld». Это оказалось актуальным, поскольку в те дни Лейден позиционировал себя как город для беженцев, а Лейденский университет был известен своим широким спектром языковых исследований [7].

За прошедшие годы проект «Dichtopde muur» (буквально «Стихи на стене/Поэма на стене») вырос до более чем ста стихотворений и был завершён в 2005 году сто первым настенным стихотворением «Де профундис» испанского поэта Федерико Гарсии Лорки.

Есть на зданиях Лейдена и стихи российских поэтов. Стихотворение Марины Цветаевой «Моим стихам», стихотворение Александра Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.», стихотворение Велимира Хлебникова «Когда умирают кони...» и стихи Осипа Мандельштама «Ленинград».

Некоторые настенные стихотворения были утеряны за прошедшие 14 лет, но подавляющее большинство все еще присутствует, хотя иногда перекрашивается. Также в Лейдене около пятидесяти стихотворений, которые не являются частью проекта.

Стихи на стенах в Лейдене пользуются популярностью среди населения и туристов. Есть туристический маршрут – короткая прогулка вдоль стихов. Пол сотни стихотворений были положены на музыку в 2004 году (вышел компакт-диск «HuubdeVriend» и «StreetFable»). А в 2013 году был выпущен набор из 18 открыток со стихами.

Как видим, в лейденском проекте соединены литература, граффити, дизайн городской среды. Этому проекту присущи черты синтетического искусства, выделяемые Гудошниковой – цитирование, потребность в интеллектуальном зрителе, стирание грани между жизнью и творчеством.

Таким образом, благодаря развитию рекламы и городского дизайна, с помощью синтеза искусств, граффити включается в современную капиталистическую культуру постмодерна и превращается из культуры протеста в элемент современного дизайна больших городов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудошникова, О. Ю. Становление человеческой универсальности в контексте современного синкретического искусства/ О. Ю. Гудошникова // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2012. – № 6 (42).– С. 56–63.
2. Лурье, М. Граффити / М. Лурье // Опыт повседневности : памяти С. Ю. Румянцева : сборник статей / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Рос.акад. наук, Гос.

ин-т искусствознания ; ред.-сост. К. Г. Богемская, М. В. Юнисов. – М. ; СПб. : Дмитрий Буланин, 2005. – С. 251–264.

3. Магранов, А.С. Процессы интеграции и институционализации субкультуры граффити в социокультурном пространстве современного общества // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2013. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.online-science.ru/m/products/social_science/gid523/pg0

4. Маисеева, Е. В. Визуальные средства коммуникации в современном провинциальном городе (на примере граффити г. Кургана) / Е. В. Маисеева // Вестник РУДН. Серия: Социология. – 2011. – № 4. – С. 84–92.

5. Мучник, А. 10 фактов о Покрасе Лампасе [Электронный ресурс] // Esquire. – Режим доступа:

<https://esquire.ru/articles/41982-10-facts-pokras-lampas/#part0>

6. Федина, А. Покрас Лампас – один из двух самых модных русских парней [Электронный ресурс] // VOGUE Россия. – Режим доступа:

https://www.vogue.ru/peopleparties/news/pokras_lampas_odin_iz_dvukh_samykh_modnykh_russkikh_parneyn/

7. Muur Gedichten Leiden [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.muurgedichten.nl/en/over-ons>

8. Pokraslampas. Омут памяти. [Электронный ресурс] // PokrasLampas |Покрас INSTA MASKS F U T U R Ğ – FILTERS. – Режим доступа:

<https://www.instagram.com/p/BwPV-ZxB9q4>

УДК [378.016:168 522](043 3)

*Т. А. Зюзина,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

В перечне направлений культурологических исследований с полным основанием может быть выделена прикладная культурология. Прикладная культурология направлена не на решение задачи познания объективных закономерностей развития культурных явлений, не на описание и интерпретацию событий истории культуры, а на изучение и формирование принципов и технологий целенаправленного управления культурными процессами

Ключевой проблемой прикладной культурологии является как раз решение комплекса вопросов о том, какие параметры социокультурных процессов нуждаются в прогнозировании, проектировании и управленческом регулировании, какие цели при этом должны преследоваться, какие методы и средства употребляться, какие типы объектов культуры и культурных процессов должны избираться в качестве управляемых, на каком уровне и на какой стадии должно осуществляться это управление.

В прикладной культурологии современные ученые А. Розин, Е. Шапинская, А. Флиер и др. выделяют два самостоятельных направления, изучающие: 1. институциональные социокультурные взаимодействия и 2. внеинституциональные социокультурные взаимодействия. первое Институциональные социокультурные взаимодействия осуществляется во-первых, в рамках любых организационных структур (государственных, общественных, частных), основная цель деятельности которых – производство особого рода «текстов» (как в вербальной, так и в невербальной форме) нормативно-ценностного характера; во-вторых, в рамках организаций, выявляющих, изучающих, накапливающих, реставрирующих и обеспечивающих доступ потребителя к «текстам», осуществляющих учебные, просветительские и воспитательные мероприятия по усвоению их людьми.

Под внеинституциональными взаимодействиями имеются в виду инициативное межличностное взаимодействие частных лиц (не регулируемое специально), с целью обмена мнением по поводу тех же нормативно-ценностных «текстов» и взаимообучение адекватному поведению в соответствии с регулятивными установками, представленными в этих «текстах». Подобный информационный обмен между людьми в целевом и содержательном отношениях не является технологическим в рамках их профессиональной деятельности.

Сферу деятельности прикладной культурологии составляет следующий круг тем:

- Информационная среда современной культуры;
- Сохранение культурного наследия и развитие традиционных культурных коммуникаций;
- Виды и методы аналитической, популяризаторской и проектной деятельности в сфере культуры;
- Возможности современных массовых коммуникаций в сфере культуры (телевидение, реклама, художественная критика, социальные сети, образование, печатные СМИ, радио);
- Проектирование, управление и менеджмент в сфере культуры: структура, направления деятельности и методы осуществления;
- Образование в сфере культуры. Формы культурного просвещения и методы преподавания дисциплин культуры и искусства в системе образования.
- Управление современными культурными практиками (креативными индустриями), представляющими собой: издательское дело; кино (мультифильмы); аудиовизуальные индустрии; шоу бизнес; рекламу; арт-рынок; моду; туризм; парки; национальную кухню; программное обеспечение компьютерных игр;
- Управление досугово – рекреационной деятельностью (индустрией развлечений (досуга), анимация; культурно- досуговыми занятиями в хобби-группах; анимационной деятельностью в развлекательных центрах различных типов и видов;

Границы между институциональными и внеинституциональными культурными процессами очень условны, так же как и перечень структур, которые можно отнести к культурным институтам. Например, в рамках классического определения культурного института, как организации, производящей, транслирующей или сохраняющей культурные «тексты», наиболее типичными институтами являются различные религиозные структуры, научные учреждения, а также все типы учебных заведений. Прежде всего среди научных и учебных заведений, в данном анализе имеются ввиду лишь те, которые занимаются научными исследованиями и подготовкой специалистов непосредственно в области культуры, в ее узковедомственном, административном смысле – в области художественной культуры, библиотечного и музейно-выставочного дела, охраны и реставрации культурно-исторического наследия, а также культурно-досуговой, массово-просветительской, клубной, зрелищной и художественно-самодеятельной сферы.

Таким образом, прикладная культурология – это наука, находящаяся на стыке фундаментальной культурологии с политологией, юриспруденцией, прикладной социологией, психологией, педагогикой и стремящаяся использовать их концепции и технологии по практическому воздействию на сознание и поведение людей в интересах регулирования культурно-ценностных установок последних.

ЛИТЕРАТУРА

1. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учебное пособие для магистрантов, аспирантов и соискателей / А. Я. Флиер. – М.: МГУКИ, 2009. – 705 с.
2. Шапинская, Е. Н. Массовая культура: теории и практики / Е. Н. Шапинская. – М. :

Согласие, 2017. – 386 с.

3. Мартиросян, К. М. Концепт культурных индустрий и современное социально-культурное воспроизводство / К. М. Мартиросян // Теория и практика общественного развития. – 2015. – С. 12–16.

4. Овечкина, А. А. Креативные индустрии как понятие социально-культурной, деятельности / А. А. Овечкина // Культура: теория и практика. – 2017. – С. 21–24.

УДК 130.2

*Н. С. Ищенко,
г. Луганск,*

СОХРАНЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРНЫХ АРХЕТИПОВ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ С АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРОЙ

Современный мир как реально существующее единство человечества начал складываться в Новое время на основе европейской культуры. Формирование этого единства называется глобализацией. Глобализация как процесс создания единого социокультурного пространства человечества отличается от идеологии глобализации, которая является только одним из способов описать это пространство и его динамику [5, с. 688]. Однако если в XIX–XX вв казалось, что модернизация всех обществ планеты по европейскому образцу уже близка, современный нам мир оказался гораздо менее гармоничным, чем он был во второй половине XX-го века. Единое культурное пространство на базе европейских ценностей не возникло, конфликты усиливаются, и основа этих конфликтов – культурная. Для выявления причин таких конфликтов следует рассмотреть культурную стратегию европейской социокультуры в межкультурной коммуникации. В данной статье это будет сделано на примере межкультурной коммуникации европейской и античной культур, с тем что полученные результаты могут быть экстраполированы на другие случаи.

Межкультурная коммуникация сложных социокультурных систем это общение между носителями разных культур, взятое в аспекте его информационного содержания. Важнейшими характеристиками межкультурной коммуникации являются коммуникаторы и предмет коммуникации [2, с. 916–917]. В процессе создания единого пространства человечества в Новое время происходит межкультурная коммуникация этнокультурных общностей, одним из которых является европейская культура. Как предмет коммуникации Европа предлагает другим коммуникаторам идеологические, эстетические, философские системы, выражающие мироощущение человека общества модерна, которые созданы на основе европейского культурного архетипа. Еще одним предметом коммуникации выступает вторая взаимодействующая культура, формы которой заимствует культура европейская. Закономерности такого взаимодействия определяются соответствующими культурными архетипами.

Культурные архетипы суть архаические первообразы, символически представляющие человека, его место в мире и обществе, воплощающие ценностные ориентации, задающие образцы жизнедеятельности людей [4]. Культурный архетип представляет собой интегрирующий принцип социокультуры, задающий спектр вариантов его допустимых изменений, которые возможны с сохранением единства культуры.

Первым, кто в явной форме установил системное единство всех культурных продуктов какой-либо культуры, был О. Шпенглер, выразивший представление о взаимообусловленности всех видов социального взаимодействия, эстетической деятельности и культуротворчества в концепции прафеномена [8, с. 147–176].

В теории культуры Шпенглера прафеномен представляет собой образ, который в сжатом и символическом виде определяет самую главную интуицию данной культуры, формирующую ее представления о пространстве, времени и месте человека в пространстве и времени. Прафеномены культур воплощаются прежде всего в представлениях данной культуры об идеальном пространстве. Идеальное пространство для античной культуры – отдельно наличное тело, а для европейской – беспредельное пространство [8, с. 272].

В контексте философской антропологии прафеноменом культуры является образ того человека, которого воспитывает данная культура, который ее формирует, сохраняет и может адекватно воспринимать. В антропологическом плане европейский культурный архетип реализует стремление индивида к бесконечности, к выходу за свои пределы, к отмене и преодолению любых противоречий своей воле. Шпенглер называет такого человека фаустовским (очерк поведения фаустовского человека в обществе см. [8, с. 495 – 501]).

Второй основной культурный архетип европейской культуры это архетип святого царства, на базе которого создаются социальные системы тотального контроля и подавления воли отдельной личности. Создание таких систем является оборотной стороной европейского индивидуализма [1]. Индоевропейский архетип святого царства рассмотрен в работах В. Н. Топорова. Топоров интересуется природой русской святости и рассматривает образ святого царства в русской культуре, однако привлекает в своих трудах широкий индоевропейский материал, вскрывая укорененность этого образа в самых архаичных пластах коллективного бессознательного индоевропейских народов [7, с. 438 и сл.]. Культурный архетип святого царства присутствует в европейской культуре и реализуется в историческое время в народных представлениях о волшебной стране, где все есть, в творчестве социалистов-утопистов, в образе Римской империи, Города на холме и в научных концепциях идеального общественного устройства.

Рассмотрим межкультурное взаимодействие европейской культуры Нового времени с античной культурой. Начало формирования человека Нового времени, человека модерна, происходило в эпоху Ренессанса. Отталкивание от антропологического типа предшествующей христианской культуры в Европе шло под знаком возрождения античной культуры и античных идеалов. Проанализируем результаты межкультурной коммуникации европейской и античной культуры на уровне культурных архетипов.

В эпоху Возрождения начинается активная межкультурная коммуникация европейской культуры с умершей культурой античной. До Петрарки, первого гуманиста, создателя концепции Темных веков в истории Европы, европейская культура мыслилась как продолжение античной, в силу чего коммуникация была невозможна. Начиная с Петрарки и его трудов возникает дистанция в восприятии античности, европейская культура осознает себя как нечто отличное от культуры античной, и таким образом возникает два коммуникатора. Предметом межкультурной коммуникации этих субъектов является культура античности, которая усваивается активно в разных сферах европейской жизни.

В антропологическом аспекте античная культура воспитывала человека цельного, гармоничного, телесно-центрированного, живущего в замкнутом космосе, красиво устроенном соответственно порядку и мере. Античная философия представляет собой экспликацию этих базовых интуиций коллективного бессознательного, которые конституируют все проявления античной культуры.

Философия Греции сделала достоянием общественной мысли две важные идеи: во-первых, мир в основе своей устроен разумно, то есть разумное тождественно естественному и истинному [3, с. 573–575]; и во-вторых, человек как мыслящее существо может найти в самом себе опору против социальных установлений и норм человеческого общежития, которые он считает неправильными, неразумными, ложными [6, с. 44]. Обе эти идеи структурируют античный космос, который в идеале является реализацией разумного мирового устройства, и человек как микрокосм повторяет общекосмическое устройство, воплощая на своем уровне осмысленный и целостный идеал бытия.

Предметом межкультурной коммуникации европейской и античной культуры в Новое время являются артефакты античной культуры, которые выражают античный антропологический тип. В процессе идущей коммуникации европейская культура развивала собственный антропологический тип, для которого базовые интуиции античности не имеют никакого значения. Гармонически созданный разумный космос, который так важен для античной философии, сменяется в европейской естественной науке миром, который предстает как результат случайной игры сил, идущей возник спонтанно, без цели, воли и разума. Человек европейской культуры не является микрокосмом, повторяющим на своем уровне гармоническое устройство мира, а представляет собой точку приложения безграничной воли, которая делает невозможной любую гармонию и всегда стремится к новым рубежам, чтобы их превзойти.

Итак, при декларируемом уважении к античной культуре и желании сравниться с лучшими античными образцами, базовые античные ценности были полностью отброшены в Европе Нового времени, и в результате межкультурной коммуникации культура Европы обогатилась, развивая свои возможности в рамках европейского культурного архетипа, противоположного античному по двум основным характеристикам.

Таким образом, проанализированный пример межкультурной коммуникации с показывает, что европейская культура активно усваивает инокультурные формы, преобразуя их как материал для собственного культуротворчества и сохраняя собственный антропологический тип. Рассмотренный сценарий межкультурной коммуникации реализуется в процессе создания единого социокультурного пространства человечества в Новое время. В этом процессе европейская культура выступает как один из коммуникаторов, активно заимствующий чужие культурные формы и создающий на их основе новые вариации собственного антропологического типа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ищенко, Н. С. Создание систем идеологического контроля на основе либеральной концепции свободы личности [Электронный ресурс] / Н. С. Ищенко // Материалы конференции «Диалектика свободы человека». 11.12.2018 г. М., 2018. – Режим доступа: http://russsduh.ru/publikacii/sistemy_ideologicheskogo_kontrolya
2. Климов, А. Г. Межкультурная коммуникация / А. Г. Климов // Социокультурная антропология: История, теория и методология: Энциклопедический словарь / под ред. Ю. М. Резника. – М., 2012. – С. 916–923.
3. Лосев, А. Ф. Учение Платона об идеях в его систематическом развитии / А. Ф. Лосев // Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993. – С. 287–708.
4. Любавин, М. Н. Архетипическая матрица русской культуры : дис. ... канд. филос. наук / Любавин М. Н. – Н. Новгород, 2002.
5. Межуев, В. М. Культура в эпоху глобализации / В. М. Межуев // Социокультурная антропология: История, теория и методология : энциклопедический словарь / под ред. Ю. М. Резника. – М., 2012. – С. 688–694.

6. Сокольская, М. М. Бесконечное приближение к истине / М. М. Сокольская // Цицерон Марк Туллий. Учение академиков / Марк Туллий Цицерон ; пер. Н. А. Федорова, коммент. и вступ. ст. М. М. Сокольской. – М., 2004. – С. 4–48.

7. Топоров, В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. – М., 1995.

8. Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. – Минск, 1998.

УДК 82

*Н. С. Ищенко,
г. Луганск,
Н. А. Ласточкин,
г. Санкт-Петербург*

ХРИСТИАНСКИЙ СЮЖЕТ ОБ ИСКУШЕНИИ В «СКАЗКЕ О ПОПЕ И О РАБОТНИКЕ ЕГО БАЛДЕ»

«Сказка о попе и о работнике его Балде» – одна из самых загадочных сказок Пушкина. У каждого, кто ее прочитал, возникает вопрос – за что же так жестоко наказали попа? Обычный ответ – за жадность – не объясняет целого ряда несоответствий в сюжете. Жадность Пушкин ярко описал в «Скупом рыцаре» – вдова с детьми целый день стояли на коленях под окном, чтобы умиловить кредитора, но скупец все равно отобрал у них последний грош. Поп в сказке не совершает таких явно аморальных поступков, он просто хочет нанять работника подешевле. Это не выглядит как смертный грех. Кроме того, почему поп так боится шелка, которым придется расплачиваться в конце года? Почему он уверен, что это его смерть – как в конце и оказывается? Эта уверенность у такого мастера как Пушкин должна быть мотивирована сюжетно. Исходя из того, что ответ в сказке есть, попытаемся его найти.

Русские литературоведы уже занимались анализом «Сказки о попе...». В. Непомнящий рассмотрел этот сюжет в своей монографии «Поэзия и судьба» (1972). Е. Неёлов в 2014 году снова обращается к этой сказке в статье «Сказка А. Пушкина “О попе и о работнике его Балде”». Этими авторами высказаны интересные идеи о сюжете и персонажах, однако по нашему мнению их недостаточно для ответа на все вопросы. Рассмотрим вкратце результаты проведенного литературоведческого анализа.

В. Непомнящий в своей работе обосновал читательскую интуицию, что наказание попа не соответствует его преступлению. Заявленное в начале сказки желание попа найти на базаре товар подешевле наказывается самыми страшными карами в мире Пушкина – безумием и смертью. Безумие для Пушкина может быть и страшнее смерти, как показывает его стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума». Это неадекватное наказание за простую житейскую прижимистость.

Кроме того, в последних строках сказки поп предстает не священником, а старым человеком («вышибло ум у старика»). Таким образом, финал сказки выглядит так: молодой сильный парень избивает старого человека, безнадежно калеча его [2, с. 214]. Это приводит к выводу, что сказка просто неудачна – поэт не справился с материалом и не смог создать убедительный образ, которому читатель/слушатель хотел бы подражать. В. Непомнящий осторожно склоняется к этому мнению.

Е. Неёлов указывает, что Пушкин и не справился с материалом – невозможное сочетание. Прежде чем останавливаться на этой версии, нужно испробовать все другие. Неёлов предлагает свой вариант разгадки: Балда – герой, богатырь, карающий зло. Поп

наказан вовсе не за жадность, а как ни странно на первый взгляд, за то, что получает оброк с чертей.

Рассуждения Неёлова в этом пункте довольно убедительны. Оброк получает помещик со своих людей. В сказке черти должны платить оброк попу. Они правда отговариваются, что об оброке век не слыхали, но это можно понимать, как обычную хитрость, отговорку, тем более что в конце концов они резво приносят оброк, и поп никакого удивления по этому поводу не выражает. Но получать деньги с чертей – это же договор с бесами, и поп не может не понимать, каковы последствия. Анализ Неёлова объясняет одну важную деталь сказки – почему один из персонажей именно поп, а не жадный купец, крестьянин или барин, на примере которых жадность часто наказывается в народных сказках.

Е. Неёлов предлагает свою версию решения загадки, анализируя образ Балды в сказке. Он справедливо замечает, что Балда – не просто работник, не обычный мужик. Балда в сказке обладает большой силой: работает за семерых, есть за четверых. Кроме того, он выполняет невыполнимое поручение, требующее сверхчеловеческих способностей, – получает оброк с чертей.

Балда встречает попа на базаре, и как справедливо замечает Неёлов, в поэтике сказки нет случайностей, любая встреча предопределена местом, где она происходит, и персонажами, которые встречаются. Базар как топос в русских сказках – это место пересечения всех дорог. Идти по дороге «сам не зная куда», как идет Балда, означает в сказке идти прямо к цели [1, с. 130]. Таким образом, Балда не просто так появился на базаре, он пришел туда с какой-то целью, и цель эта по законам жанра волшебной сказки представляет собой именно то, что случилось в конце, то есть Балда пришел на базар, чтобы убить попа.

Неёлов делает отсюда вывод, что Балда – сказочный богатырь, которого послали «безусловно христианские» силы, чтобы расследовать поведение попа и покарать его [Там же, с. 133]. Нам этот вывод представляется слишком поспешным. Чтобы его подтвердить, стоит охарактеризовать ближе эти якобы безусловно христианские силы, которые расправляются с грешником таким образом.

Прежде всего, в христианстве самым важным является спасение души грешника. Пределы Божьего долготерпения определяются тем, что грешникам дается время, чтобы они раскаялись. Пока человека жив, никогда не поздно перемениться, признать свой грех, обратиться к святости.

В христианстве известно много святых, которые в начале своей жизни были грешниками, и не просто скрягами, а ворами или убийцами, лгунами или лицемерами, в том числе священниками без веры, которые обманывали свою паству и заигрывали с бесами. Чем глубже погряз человек в пучине греха, тем нагляднее чудо и тем более явно милосердие Божие, которое не закрывает пути к спасению и для таких людей.

В какой-то переломный момент в жизни каждого из таких персонажей происходит некое важное событие, после которого человек возрождается душой, отказывается от прежней жизни и начинает новую, ведущую его трудным путем к спасению. Божественное вмешательство происходит именно в этот переломный момент, то самое событие, которое меняет человека, послано ему Божьим промыслом для того, чтобы он отказался от греха. Это является победой веры, даже если после этого человека ждут муки и смерть.

В христианских религиозных сюжетах даже закоренелому грешнику дают возможность раскаяться и сделать доброе дело. Сказка ставит его в ситуацию, когда он может не совершать подлости, когда он имеет шанс поступить честно. Примером может служить бродячий сюжет о золотом топоре, демонстрирующий общий принцип

взаимодействия с миром чудесного: бедняк уронил в воду топор, и когда ему приносят золотой, отказывается, говоря, что эта вещь не его и ему нужен его топор, за что и получает награду; богач же нарочно бросает топор, и когда из воды достают золотой, он заявляет, что это его топор, и получает наказание. С самого начала сказки ясно, что богачей жаден и неисправим, однако шанс ему дается. Даже в самый последний момент он может поступить честно и спасти свою жизнь и душу.

Подобное испытание герою могут посылать не единожды, как в сказке «Морозко». Каждую сестру, отцову дочку и мачехину дочку, Морозко несколько раз спрашивает: «Тепло ли тебе, девица? Тепло ли тебе, красная?» На каждом этапе у героини есть возможность сделать всё правильно и пройти испытание.

Попу же такой возможности не дают. С ним не происходит перерождения. Он не получает шанса измениться. Попа уничтожили безжалостно, не давая ему возможности покаяться, не спрашивая его об этом и не предлагая такой путь. Для христианского сюжета это нехарактерно, безусловно христианские силы так бы не поступили. Сказочный персонаж, обладающий сверхчеловеческими силами и посланный наказать жадность героя, должен поступить как Морозко: жестокое наказание следует после проваленного испытания, но не вместо него.

Таким образом, Балда не может выступать в сказке как сказочный богатырь, карающий зло. Мы полагаем, что правильно определив основные качества Балды, исследователь Неёлов сделал на их основе неправильные выводы. Давайте перечислим еще раз все, что мы знаем о Балде, и попытаемся понять, кто же он на самом деле.

Балда обладает большой силой, он выгодный работник, выполняет всю работу по хозяйству, работая за семерых. Балда обладает сверхъестественными способностями, которые позволяют ему получить оброк с чертей. Балда оказался на базаре, чтобы убить попа, и поп об этом знает. И самое последнее, но самое важное – поп и Балда заключают договор, по условиям которого поп теряет разум, жизнь и душу.

Все эти характеристики заставляют подумать о другом персонаже христианской драмы – о бесе, который заключает договор с грешником и получает в результате его душу. Все детали сказки получают объяснение, если Балда – это бес, а не богатырь.

Необычайная сила Балды, а также его сверхъестественные способности, позволяющие обмануть чертей и заставить их платить оброк, органично ложатся в образ. Мы принимаем анализ Неёлова, который показывает, что священнический сан указывает на близость попа к сакральным сферам. Поп заключает договор с Балдой, зная кто он такой и чем дело кончится. Расплата за службу также характерна для сюжетов об искушении – обычно черт просит в награду какой-то совершенный пустячок, который оказывается на самом деле жизненно важен и приводит заключившего договор к гибели.

Поп поплатился за то, что соблазнился дешёвизной работника, зная, какая за это будет расплата. Так и происходит в христианских сюжетах, где человек заключает договор с дьяволом ради таких вещей, которые никак не стоят спасения души: ради денег, любви красавицы или мирских почестей. Постоянный мотив христианской литературы – показать, что никакая выгода этой земной жизни не стоит спасения души. Поп погубил бы свою душу, даже если бы получил взамен царство, а не просто работника. Поп поддался искушению по ничтожному поводу, но назад дороги нет, бесы не будут давать второй шанс. Если принять наше объяснение, в сказке нет также никаких несоответствий морального характера – Балда поступает как и положено бесу, не щадит опрометчивого дурака, который решил, что сможет его обмануть и избежать расплаты.

Искушение и взаимоотношения человека с нечистой силой является центральной темой Библии. Первое искушение, которому поддались люди, имело место в раю, когда Сатана соблазнил Еву и Адама. Это грехопадение имеет масштаб космологической катастрофы, оно приводит в мир смерть, меняет весь универсум и создает падший мир, в котором с тех пор живет человечество.

В Книге Иова, одной из самых известных книг Ветхого Завета, мы снова встречаемся с темой искушения. Этот сюжет примечателен тем, что его герой – человек, живущий не в раю, а в нашем мире. Он не в особом положении, как первые люди, на его месте мог оказаться любой из нас. В противоположность Адаму, которых жил в Эдеме, лицеизрел Бога, и все же пал, Иов, обычный человек, противостоит искушению.

Книга Иова начинается с пролога на небесах, где Сатана предлагает Богу испытать веру Иова и доказывает, что тот хвалит Бога, пока у него все хорошо, и сразу же возропщет, как только благополучие его покинет. Это единственный в Библии сюжет, когда Сатане позволено применить всю свою силу для искушения человека, и святой Иов выходит победителем из этой борьбы.

Сходство попа и Иова заключается не результате борьба, а в ее исходной ситуации. Поп – обычный человек, живущий своей обычной жизнью, который заботится о житейском, не воспаряя в небеса, и совершенно неожиданно для себя внезапно попадает в ситуацию искушения. В отличие от Иова, который претерпел величайшие страдания и не отказался от союза с Богом, поп поддается ничтожному соблазну, терпит сокрушительное поражение, и безвозвратно губит себя.

Самое известное европейское произведение на тему об искушении – «Фауст» Гёте. В работе над своим произведением Гёте использовал материал книги Иова, что заметно как в основном сюжете, так и в композиции: пьеса Гёте об искушении Фауста начинается прологом на небесах. Гёте обращается к той же теме, но дает альтернативное развитие событий, показывая, что будет, если принять предложение беса и заключить с ним договор.

Первая часть была написана поэтом еще в ранний период его творчества, а вторая часть, где Фауст расплачивается (а фактически не расплачивается) по условиям сделки, была опубликована уже при жизни Пушкина. Интерес русского поэта к «Фаусту» известен: в 1825 году, за пять лет до создания «Сказки о попе...» Пушкин написал «Сцены из Фауста».

Можно заметить параллели в произведениях немецкого и русского классиков. Поп связан с высшими силами своей священнической миссией. Фауст – ученый, который хочет добраться до сути вещей, занимается магией, вызывает духов, то есть проявляет самый серьезный интерес к миру чудесного, считает это делом своей жизни.

Волшебный слуга и в одном, и в другом случае демонстрирует необычайную силу и могущество. В поэме Гёте дьявольская природа Мефистофеля указана явно, в сказке Пушкина сверхприродные силы Балды характеризуют его как существо нечеловеческого мира.

Важнейший момент всей истории – расплата за службу. Приведем здесь анализ «Фауста», сделанный английским философом, эссеистом Г. К. Честертоном. Честертон замечает, что история Фауста относится к тем сюжетам, которые испорчены великими писателями:

«На мое счастье, я видел в Йоркшире, в кукольном театре, пьесу «Доктор Фауст». Потом я видел ее и в Лондоне, но йоркширские куклы были живее лондонских актеров. Марионетки старались играть как люди, а люди, увы, играли как марионетки. Но суть не в том. Суть вот в чем: средневековый Фауст погиб, ибо совершил страшный грех,

принес клятву верности вечному злу, чтобы обладать первой красавицей в мире. Он осужден за великий грех; новый же Фауст спасен за грех мелкий и низкий.

Фауст у Гёте не опьянен и не зачарован прекраснейшей, уже нездешней дамой. Когда он стал молодым, он стал и подлым, и мигом завел пошлейший роман, который я не назову связью, ибо (как обычно в таких случаях) связана только женщина. Здесь, в этой смеси соблазна и спасения, проявилось худшее качество немцев, какая-то бессердечная сентиментальность.

Мужчина губит женщину, поэтому женщина спасает мужчину – вот и вся мораль, *das ewige Weibliche*. Тот, кто получил удовольствие, еще и очистится, ибо жертва отстрадала за него. Значит, все равно, жесток ты или добр. Мне больше нравится кукольный сюжет, где Фауста тащат в ад черные чертики. Он как-то веселее» [3].

Пушкин в своей сказке следует фольклорному сюжету: бес выполняет невыполнимое задание и честно получает свою награду.

Таким образом, загадочная сказка Пушкина получает свое объяснение: это христианский сюжет об искушении. Поп оказывается в ситуации Иова – внезапно попадает в фокус внимания злых сил и среди житейской суеты сталкивается с Врагом, которому, в отличие от Иова, проигрывает. Поп имеет также черты Фауста, который захотел поставить себе на службу могучие темные силы, и сохранить при этом разум и душу. Балда – бес, который служит верно, но и расплаты требует неукоснительно. Договор с дьяволом не может кончиться ничем хорошим, и сказка показывает, как это происходит: заигрывание со злом не проходит даром, и дух злобы поднебесной губит душу человеческую.

ЛИТЕРАТУРА

1. Неёлов, Е. М. Сказка А.Пушкина «О попе и о работнике его Балде» / Е. М. Неёлов // Проблемы исторической поэтики. – 2014. – № 12. – С. 124–136.
2. Непомнящий, В. С. Поэзия и судьба: над страницами духовной биографии Пушкина / В. С. Непомнящий. – М. : Сов. писатель, 1987. – 446 с.
3. Честертон, Г. К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5: Вечный Человек. Эссе / Г. К. Честертон ; пер. с англ., сост. и общ. ред. Н. Л. Трауберг. – СПб. : Амфора, 2000. – С. 471–474.

УДК 18:130.2:316.773

*И. В. Капустина,
г. Луганск*

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК БАЗИС ДЛЯ ВОСПИТАНИЯ НОВОЙ ЭЛИТАРНОЙ КУЛЬТУРЫ

Элитарная культура является культурой привилегированных групп общества, характеризующаяся принципиальной закрытостью, духовным аристократизмом и ценностно-смысловой самодостаточностью, включающая в себя искусство для искусства, серьезную музыку, высокоинтеллектуальную литературу. Пласт элитарной культуры связан с жизнью и деятельностью «верхушки» общества – элиты. Элитарная культура связана с частью общества, наиболее способной к духовной деятельности или обладающей властными возможностями в силу своего положения. Именно эта часть общества обеспечивает общественный прогресс и развитие культуры.

Элитарная культура сознательно ограничивает круг ценностей, признавших их истинными и «высокими», последовательно противостоит культуре большинства во

всех ее исторических и типологических разновидностях – фольклору, официальной культуре государства в целом и т. п. Более того, она нуждается в постоянном контексте массовой культуры, поскольку основывается на механизме отталкивания от ценностей и норм, принятых в ней, на разрушении сложившихся в ней стереотипов и шаблонов, на демонстративной самоизоляции.

Это «высокая культура», противопоставляемая массовой культуре по типу воздействия на воспринимающее сознание, сохраняющего его субъективные особенности и обеспечивающего смыслообразующую функцию. Ее основной идеал – формирование сознания, готового к активной преобразующей деятельности и творчеству в соответствии с объективными законами действительности.

Вместе с тем предметы высокой культуры, сохраняющие свою форму – сюжет, композицию, музыкальную структуру, но изменяющие режим презентации и представляющие собой тиражированный продукт, который принадлежит к нехарактерному для себя виду функционирования, как правило, относится к категории масскульта. В этом смысле можно говорить о способности формы являться носителем содержания.

Большинство произведений элитарной культуры первоначально носят авангардный или экспериментальный характер. В них используются художественные средства, которые станут понятны массовому сознанию спустя несколько десятилетий. Иногда специалисты даже называют точный срок – 50 лет. Иными словами, образцы элитарной культуры на полвека опережают свое время.

Массовая культура, в свою очередь, ориентирована на среднюю языковую семиотическую норму, на простую прагматику, поскольку она обращена к огромной читательской, зрительской и слушательской аудитории. Несмотря на кажущуюся бессодержательность, массовая культура имеет весьма четкую мировоззренческую программу, основанную на философии позитивизма, фрейдизма, прагматизма, и выполняет ряд социальных функций:

- 1) социализации и адаптации человека к условиям рыночной экономики;
- 2) релаксации (компенсаторская), которая должна обеспечить психологическую устойчивость населения в нелегких общественных ситуациях, переключить внимание от насыщенной гонки в области жизненного успеха приобщением к миру грез, несбыточных надежд или путем создания упрощенных версий жизни, сводящих все социальное зло к психологическим или моральным факторам;
- 3) распространения и внедрения «модернизационных» образцов поведения, норм, стереотипов, в основном, западного образа жизни;
- 4) распространения и популяризации классического наследия;
- 5) трансляции культурных смыслов от специализированной культуры к обыденному сознанию [4, с. 210].

Осмысление массовой культуры и отношение к ней эволюционировали на протяжении XX века, отчасти отражая эволюцию самого феномена. Так, в работах мыслителей первой половины XX столетия (Х. Ортега-и-Гассета, В. Бенямина, Т. Адорно, Г. Маркузе, Д. Рисмена, Э. Фромма) массовая культура предстает как дегуманистическое явление. Она характеризуется, с одной стороны, как вульгарная, бездуховная, а с другой, как навязываемая, фальшивая, лишенная собственного лица, стиля. Надо сказать, что подобное отношение стало весьма распространённым во второй половине века в странах социалистического лагеря и, в определенной мере, в постсоветской России. В качестве примеров можно привести труды Б. Райнова, В. П. Шестакова, Т. В. Чередниченко, Г. М. Шнеерсона и др. [2, с. 309].

Напротив, в странах западной Европы и США изменения в трактовке масскульты обозначились уже в 60-е гг. (Д. Белл, Ж. Фурастье, Д. К. Гэлбрейт, К. Боулдинг, Г. Кан, М. Маклюэн, Э. Тоффлер). Постепенно массовая культура утрачивает предыдущее значение примитивной серийной продукции, призванной лишь одурманивать сознание людей. Она начинает трактоваться как сложное и органичное образование внутри современного общества, в котором происходит постепенная конвергенция низкой и высокой культуры, удовлетворяемые потребности становятся все более интеллектуальными, разнообразными, а индивид становится способен к анализу, дифференциации, оценке и выбору информации, продукции, услуг [1, с. 138].

Оперируя архетипами и идеальными понятиями, массовая культура творит так называемую современную мифологию, которая в постиндустриальном обществе является носителем актуальных знаний и ценностей. В массовой музыкальной культуре показательными примерами деконструкции и мифотворчества являются видеоклипы и шоу М.Джексона, Мадонны, Э. Купера.

Массовая музыкальная культура включает в себя и стилевое многообразие, многозначность, антагонизм, а также единство, традиционность, характерность. Достижение такого многообразия в единстве стало результатом произрастания массовой музыки из нескольких стилевых оснований, нескольких музыкальных культур: афроамериканской, латиноамериканской, англо-кельтской и академической европейской. Именно опора на несколько стилевых пластов привела к столь значительному стилевому разнообразию массовой музыкальной культуры и параллельно позволила ей сохранить определенное единство, наличие общих стилевых векторов, внутреннюю преемственность и органичность.

В массовой музыкальной культуре XX века трансформации стиля в жанр являются особенно частым явлением. Здесь имеет место ситуация, когда стиль, переродившись в жанр, становится важным элементом системы последующего стиля. Во многом благодаря этому процессу осуществляется генетическая связь стилей – жанр является ее путеводителем, так как включает в себя «старые» компоненты предыдущего стиля для их переосмысления и трансформации в новое стилевое качество. Показательным примером данной закономерности является генезис блюзовых стилей.

Стилевыми основаниями массовой музыкальной культуры являются: пласт афроамериканского фольклора, элементы англо-кельтского фольклора, элементы традиционной музыки латиноамериканского региона, европейская бытовая и академическая традиция XIX–XX вв.

Изменение аутентичного формата феноменов массовой культуры приводит к тому, что изменяется сущность произведения, где идеи предстают в упрощенном, адаптированном варианте, а креативные функции сменяются социализирующими. Это связано с тем, что, в отличие от высокой культуры, сущность массовой культуры состоит не в творческой деятельности, не в формировании культурных ценностно-ориентированных смыслов, а в образовании «смыслов», отвечающих характеру ведущих общественных взаимоотношений, и выработке стереотипов массового сознания членов «потребительского общества». Тем не менее, элитарная культура является для массовой своеобразным образцом, выступая как источник сюжетов, образов, идей, гипотез, адаптируемых последней к уровню массового сознания.

Иной раз случаются любопытные примеры того, как произведения, относящиеся к элитарной культуре, могут, при определенных условиях, перейти в разряд массовых. Например, музыка Баха – это, бесспорно, явление элитарной культуры, но, если она используется в качестве музыкального сопровождения к программе фигурного катания,

то автоматически превращается в продукт массовой культуры. Или совершенно противоположный пример: многие произведения Моцарта для своего времени были, скорее всего, «легкой музыкой» (т. е. могли бы быть отнесены к массовой культуре). А сейчас они воспринимаются, скорее, как принадлежность элитарной.

Новая эпоха в трактовании соотношений между массовой и элитарной культурой открывается в 1970-х годах, после оформления постиндустриальных и информационных концепций, в которых акцентировалась особая роль культуры, неизбежно подвергающейся «демассификации», «дестандартизации», «персонализации способствующей формированию новой системы ценностей – «постматериалистической» – «имеющей символическую природу и связанной со статусными аспектами».

Массовая и элитарная культуры выступают так называемыми «агентами глобализации». Элитарная культура, как обладающая общечеловеческим значением, стремящаяся к специализации и воплощающая стремление к инновационным моделям, а также элита как группа людей, обладающих возможностью управлять самыми разнообразными процессами в обществе, становятся «проводниками» глобализации, создавая идентичность, связанную с принадлежностью к структурам управления информационной экономикой, стремясь к нивелировке культурных границ и созданию специфической глобальной, интернациональной культуры.

Однако в гораздо более значительной степени, чем элитарная, в качестве универсального культурного проекта, основы формирующейся транснациональной культуры выступает массовая культура. Создавая особую реальность и особую технологию производства этой реальности, массовая культура в своем североамериканском варианте производит и соответствующее ей глобальное, унифицированное, безальтернативное сознание, опирающееся на ценности западной цивилизации и ее мировоззренческую программу, основу которой составляет философия позитивизма и прагматизма с ее принципами инструментализма и операционализма. Характерно, что культурная унификация, осуществляемая массовой культурой, отчасти нивелируется за счет многообразия форм, в которых она выступает. В этом проявляется высокая адаптивность, пластичность и гибкость массовой культуры, ее способность сохранять свои сущностные качества при значительных внешних трансформациях [3, с. 106].

В ситуации диалога элитарная и массовая культуры проявляют себя различным образом. Массовая культура выступает, в большей степени, не как диалогическая, а как коммуникативная система, одна из основных функций которой состоит в создании тех каналов коммуникации, по которым циркулирует социально значимая для общества в целом информация. Именно способность этой культуры апеллировать к общезначимому, общепринятому в социальном и этическом смысле, исходить из того, что способно объединять людей различных социальных и культурных систем, акцентировать общее, а не особенное – все это позволяет рассматривать массовую культуру как актуальную современную культуру, принципиально коммуникативную по своей природе, способную осуществлять информационный обмен и с традиционной культурой, уходящей своими корнями в наиболее ранние пласты истории, и с элитарной культурой, производящей основные смыслы культуры.

Массовая культура является новым типом культуры, обладающим следующими специфическими особенностями: охват многомиллионной аудитории, интернациональный статус, ориентация на идентичные культурные запросы, распространение по каналам масс-медиа, отношение к объектам культуры как к товару, транслирование всеобщего знания, всеобщих ценностей и поведенческих норм.

В современных исследованиях выделяют три основных уровня массовой культуры: кич-культура, мид-культура и арт-культура.

Кич-культура – массовая культура в ее самом низкопробном проявлении. Если первые проявления кича получили широкое распространение лишь в прикладном искусстве, то по мере развития кич стал захватывать все виды искусства, в том числе кино и телевидение. К основным характеристикам кича относят: упрощенную подачу проблематики; опору на стереотипные образы, идеи, сюжеты; ориентацию на обывателя, жизнь которого протекает скучно и однообразно. Кич не ставит вопросов, он содержит только ответы, заранее подготовленные клише, не вызывает духовных исканий, психологического дискомфорта.

Мид-культура – массовая культура, обладающая некоторыми чертами традиционной культуры, но в то же время включающая в себя черты массовой культуры. По отношению к кичу эта форма массовой культуры считается более высокой. Можно сказать, что она задает тон, на ее стандарты ориентируется массовая культура в целом.

Арт-культура – массовая культура, не лишенная определенного художественного содержания и эстетического выражения. Это наиболее высокий уровень массовой культуры, рассчитанный на самый образованный и требовательный сегмент аудитории. Главной ее задачей является максимальное приближение массовой культуры к нормам и стандартам традиционной культуры.

В последнее время массовая культура все более ориентируется на мид-культуру – культуру среднего уровня, в рамках которой экранизируются классические литературные произведения, вводится мода на образцы подлинно художественного творчества, популярную науку, классическую музыку. Поэтому общий уровень современной массовой культуры возрастает. Такой вывод можно сделать, если сравнить произведения, которые были созданы в начале XX в. и в его конце. Можно также заметить тенденцию к этизации этой культуры, что ведет к некоторому подъему ее морального уровня.

Таким образом, массовая культура представляет собой новую, более развитую форму культурной компетентности современного человека, новые механизмы инкультурации и социализации, новую систему управления и манипулирования его сознанием, интересами и потребностями. Является способом существования современной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Флиер, А. Я. Массовая культура и её социальные функции / А. Я. Флиер // *Общественные науки и современность*. – 1998. – № 6. – С. 138–148.
2. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет, Х. *Эстетика. Философия культуры*. – М., 1991. – С. 309–311.
3. Гофман, А. Б. Дилеммы подлинные и мнимые, или О культуре массовой и немассовой / А. Б. Гофман // *Социс*. – 1990. – № 8. – С. 106–111.
4. Кравченко, А. И. *Культурология : хрестоматия для высшей школы* / А. И. Кравченко. – М. : Академический Проект, 2000. – 640 с.

РЕКЛАМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА

Современное пространство культуры – специфическое пространство рекламы. В то время как реклама не только стимулирует запросы, «развивает» предпочтения потребителей, формирует ее внешние стороны – стиль, моду, сферу досуга, но и оказывает влияние на такой элемент культуры, как социальные ценности. Реклама предлагает потребителю схему поведения и внешнего вида, показывая с помощью художественных средств, которыми должны быть язык, одежда, мимика, жесты и т. д. Товар в рекламе получает визуальное выражение и художественное «оформление», а став модным, формирует определенный стиль жизни.

Через привнесенный образ реклама развивает представления, вводит определенные нормы и моделирует не только поведение человека, но и его предметно-вещевой мир. Будучи оригинальной формой отражения действительности, реклама использует весь арсенал художественно-выразительных средств для воздействия на сознание потребителя и его поведение.

Учитывая множество современных рекламных мероприятий в сфере реализации товаров и услуг, а также принимая во внимание недостаточную изученность философией культуры этих проблем, особое значение приобретает исследование рекламы как современной художественной практики.

Согласно оценкам некоторых исследователей реклама может рассматриваться как предвестник кризиса традиционных форм живописи, театра и литературы. При рассмотрении рекламы как феномена современной культуры возникают вопросы дискуссионного характера.

Реклама как неотъемлемая часть деятельности общества потребления становится предметом изучения ученых-постмодернистов. Ж.Бодрийяр считает, что реклама существует как вторичный потребительский товар и как очевидное явление определенной культуры. Он рассматривает рекламу в контексте социокультурной парадигмы, включая ее в общий процесс функционирования общества [2, с. 135-163].

Изучая современную культуру, Д. Белл в работе «Массовая культура и современное общество» отмечает: «...несравненно большее число людей занято сейчас производством и потреблением продуктов культуры, чем когда бы то ни было ранее» [1, с. 344]. Исследование рекламы в свете вышеизложенного парадокса современной культуры вызывает особый интерес не только философов, социологов, психологов и других специалистов в сфере гуманитарного знания.

Традиционно изучению рекламы как социального института на Западе уделялось значительное внимание, где основные законы рекламной деятельности были сформулированы еще в середине девятнадцатого века. На территории постсоветского пространства изучению рекламы не уделялось значительного внимания; при этом еще в конце прошлого века отечественные исследователи отмечали отношение социума к рекламе в большей степени «скомпрометированным» в этическом плане: в обществе отмечалось скорее негативное и недоверительное отношение к «нескромному, дерзкому, соблазнительному навязыванию». Кроме негативного отношения к самому содержанию рекламного обращения, раздражение вызывала та социальная форма, которую приобретал процесс рекламирования.

Согласно оценкам исследователей в условиях современной массовой культуры художественная функция рекламы утрачивает свое первостепенное значение; особую

роль приобретают ее потребительские характеристики. В таких условиях творческое сознание переориентировано на модель потребления – при этом потребителю «не прививается» высокий художественный вкус. Аналитики неоднозначны в своих мнениях к рекламным сообщениям, которые не только отражают прекрасное как прекрасное, но и обычное поднимают до уровня прекрасного, побуждая потребителя почувствовать художественное наслаждение от контакта с вещами тривиальными и повседневными.

Рассматривая рекламу не только как историческое явление, но и как вид социальной деятельности, тип коммуникативного связи, можем говорить о рекламе как о феномене художественной культуры, который синтезирует в себе средства выразительности других видов искусства (кино, театра, живописи, фотографии, литературы и др.).

Потребность в исследовании философией культуры рекламы связано с тем, что сейчас рынок насыщается разнообразными товарами, потребитель уже не реагирует на ограниченные и привычные средства выразительности – именно эстетическое наслаждение при покупке или пользование услугами становится одним из основных мотивов процесса потребления. Реклама проникает в культурные традиции и в определенной степени формирует их, влияет на представления о ценности и полезности вещи, явления, включает в себя некоторые черты идеала, формируется у потребителя на уровне обыденного сознания.

На основании анализа рекламы как художественной практики представляется возможным изучить основные тенденции формирования ее как разновидности творческого труда.

Появление новых видов рекламы и ее носителей обусловлено развитием техники, средств массовой информации. Рекламная продукция направлена на формирование социальной заинтересованности и установки на приобретение. Появление новых видов рекламы и ее носителей обусловлено развитием техники, средств массовой информации. Прогресс фотографии, полиграфии, телевидения, компьютерной техники, в частности компьютерной графики, развитие массовой культуры отразились на рекламном творчестве, используя различные приемы: ассоциативные композиции и геометрическую абстракцию, коллаж, натуральные предметы в живописи, оригинальное сочетание линии и цвета и др. в дизайне.

Современная реклама «выработала» свои собственные средства выразительности и начала оказывать непосредственное влияние практически на все виды современного художественного творчества. Не последнюю роль в этом процессе сыграло распространение и совершенствование техники, что само по себе становится чем-то качественно новым и претендует на особое место в истории культуры.

Реклама уже вышла за пределы народного творчества (к которой принадлежала на раннем этапе своего развития), но не отказалась от ее традиционных средств. Это формы устного народного творчества такие, как пословицы, поговорки, частушки, сказки и др. Кроме того, в современном рекламном творчестве применяются принцип повторяемости, особая форма построения сюжета, создание идеальной реальности, предоставление вещам человеческих черт – антропоморфизм, сказочное перевоплощение, направленность психологических установок на создание определенных стереотипов. Но, в отличие от народного творчества, реклама обращается только к положительным аспектам жизни человека, в ней никогда не идет речь о трагических, нежелательных событиях, она оберегает потребителя от потрясения. Кроме того, реклама сама становится материалом для народного творчества – частушек, анекдотов, поговорок. Слоганы сегодня фактически становятся

информационным кодом в общении, заменяют пословицы и т. д. В рекламном мировосприятии мир, прежде всего, выступает как объективный, независимый, абстрактный, абсолютный, достигший полной, высшей меры всех своих возможностей.

Реклама органично сочетает методы и образные элементы разных видов искусства: пластических (архитектура, скульптура, декоративно-прикладное искусство), живописи, театра, кинематографии, литературы и т. д. Реклама как вид художественного творчества именно через синтез средств выразительности других видов искусства создает качественно новое целое, наделенное художественным образом.

Таким образом, реклама рассматривается нами как явление, выдвигающее на первый план художественные практики. Художественное восприятие потребителя направлено в рекламе на мифическое и иллюзорное представление о жизни – он компенсирует отсутствие в реальном мире красоты, гармонии и легкого существования. Товар в рекламе становится мифом – в представлении потребителя он наделен определенным бытием, завершенностью, ценностной значимостью.

Художественное восприятие потребителя рекламы зачастую определено рекламным посланием, которое не только является основным источником информации, но и создает средство ее прочтения, перевод в эмоционально-образный план субъекта.

Особенностью рекламы является ее направленность на массовое сознание и коллективное поведение, удовлетворяющее фундаментальную потребность субъекта в коммуникации. Опираясь на фундаментальные знания о сущности массового сознания и коллективного поведения, реклама приобретает способность манипулировать потребителем. Очевидно, что на современном этапе социального развития реклама через ее общедоступность и широту распространения касается всех сторон социальной активности личности. Используя механизмы имитации, внушения, склонность к иллюзии, реклама с помощью художественно-выразительных средств укореняет в сознании потребителей идеалы на уровне повседневного бытия. Создавая массовый идеал по принципу идентификации, реклама обращается к обычаям, традициям, ритуалам, другим сложным образцам поведения, представляющим собой элементы культуры. Именно на этом уровне (и в этом ее оригинальность и неповторимость) реклама вносит элемент художественного в культуру социума. Таким образом, как вид социального взаимодействия, реклама использует механизмы художественного восприятия, несет в себе большую образность, яркость и зрелищность, что дает ей возможность эстетизировать поведение человека. Через подражание, убеждение, стандартизацию и схематизацию реклама в определенной степени закрепляет в сознании потребителя ценности, нормы поведения на уровне повседневного бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белл, Д. Массовая культура и современное общество / Д. Белл. – М. : Наука, 1999. – С. 344.
2. Бодрийар, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийар. – М., 1995. – С. 135-163.

**ИЗУЧЕНИЕ ТОПОНИМИКИ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ
ОБЩЕЙ КУЛЬТУРЫ И КОММУНИКАТИВНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ
СТУДЕНТОВ КОЛЛЕДЖА**

Язык – это национально-культурный феномен, отражающий духовно-нравственный опыт народа, в котором закреплены основные нравственные ценности народа. Изучение родного языка невозможно без знания истории того места, где ты родился и живёшь. Иногда история родного села или посёлка интереснее, чем история Древнего Египта. Большую информацию несут географические названия, а названия изучает топонимика.

Топонимика – это отрасль лексикологии, изучающая собственные географические имена, устанавливая их происхождение и значение. Топонимы создавались в результате многовекового народного творчества и изучение этих названий играют большую воспитательную роль в молодёжной среде. Д. С. Лихачёв говорил: «Улицы, площади, каналы, отдельные дома, парки напоминают, напоминают... Ненавязчиво и ненастойчиво входят впечатления прошлого в духовный мир человека, и человек с открытой душой входит в прошлое. Он учится уважению к предкам и помнит о том, что в свою очередь нужно будет для его потомков. Прошлое и будущее становятся своими для человека. Он начинает учиться ответственности – нравственной ответственности перед людьми прошлого и одновременно перед людьми будущего» [5, с. 170]. Мы тоже должны внести свою лепту в изучение топонимов родного края.

Топонимы являются важной частью культурно-философского восприятия жизни любого этноса, поскольку в них закрепляется общественно-исторический опыт – общечеловеческий и национальный, хранится и транслируется культурная информация. Собственно топонимию можно образно представить как своего рода зеркало человеческой истории. В целом топонимы играют значительную роль в формировании когнитивной базы языковой личности в процессе ее становления.

Вопросами происхождения географических названий занимались многие ученые. Среди них, в первую очередь, следует назвать А. И. Соболевкого, А. М. Селищева, В. А. Никонова, Э. М. Мурзаева и других. Топонимика Донбасса изучалась Е. Отиним. Большую роль в исследовании топонимов Луганщины сыграли В. Шевцова, В. Высоцкий, Н. Леснова. К сожалению, топонимика Краснодарского и Свердловского района мало изучена.

Объектами топонимического исследования в Луганском колледже строительства, экономики и права стали топонимы посёлков городского типа города Краснодон. Началась работа с поиска информации. При выяснении происхождения топонимов мы встретились с определенными трудностями. Материалы, связанные с этой темой, пришлось собирать по крупицам. Можно сказать, что топонимика нашего родного края мало исследована. Приходилось использовать интернет-ресурсы, архивные исторические справки населённых пунктов, рассказы местных жителей.

Мы предложили студентам 1 и 2 курса подготовить научно-исследовательские проекты по изучению топонимов родного края. Приведём наиболее интересные результаты, к которым пришли студенты.

Интересным, на наш взгляд, является топоним «Урало-Кавказ». Название этого населенного пункта часто принимают за шутку. Увидев впервые его на придорожной вывеске, задаёшься вопросом: «Что эти горы делают в степях Донецкого края?». В

книге В. И. Высоцкого «Исторические аспекты топонимов Луганщины» узнаём, что название посёлка русскоязычное, вторичное, образовано от названия шахты Урало-Кавказского акционерного общества. Сам посёлок образован в 1914 году в связи со строительством шахты [2, с. 44]. Нами было выяснено, что богатые армянские предприниматели Гукасовы в начале XX века создали холдинговую группу, которая объединила многочисленные предприятия в нефтяной, каменноугольной, металлургической, строительной сферах и транспорте. В июле 1912 года П. О. Гукасов и Ю. М. Тищенко, объединив свои огромные капиталы, реорганизовали торговый дом «П. О. Гукасов и К^о» в Урало-Кавказское акционерное общество (УКАО) с уставным капиталом 2 млн. руб. Именно это общество начало выкупать земли для строительства шахт на территории современного Краснодонского района. Шахты нужны были для так называемого «железного дела» (торговля изделиями российских металлургических и машиностроительных заводов в Баку) и «трубного дела» (производство труб). Владельцы Урало-Кавказского акционерного общества активно скупали угольные месторождения, которые должны были составить значимое дополнение к нефтяным промыслам. К сожалению, это общество перестало существовать в 1917 году, а название шахты осталось и перешло в название рабочего посёлка, образованного вокруг. [1]

Не менее интересным является топоним «Северный». В. И. Высоцкий утверждает, что «название посёлка русскоязычное, вторичное, образовано дублированием названия шахты № 2 «Северная» путём переименования описательного названия «Рабочий посёлок шахты № 2 «Северная» [2, с. 43]. Студенты колледжа, изучавшие этот топоним, выяснили, что он сформировался под влиянием двух факторов: географического и исторического. «Северный» является довольно распространённым топонимом во всем мире. Так названы жилые микрорайоны во многих российских городах, в том числе в Москве, Санкт-Петербурге, населённые пункты в России, Беларуси. На территории Донбасса этот топоним встречается единожды, в Краснодонском районе.

Шахта № 2 «Северная» – угледобывающее предприятие в посёлке Северный, города Краснодон. Входила в ОАО «Краснодонуголь». «13 апреля 1939 года согласно приказа Народного комиссара топливной промышленности принято постановление № 135 начать строительство шахты № 2 «Северная» [4, с. 392]. Она была построена в 1949 году, а вокруг неё вырос посёлок шахтёров, который ехали строить рабочие со всех уголков Советского Союза. Закрыта шахта в 2006 году.

Если мы посмотрим на карту Луганской области, то увидим, что шахта № 2 «Северная» относительно города Краснодон находится на северо-востоке, а между ними расположен посёлок Западный. Можно сделать вывод, что название топоним получил не от географического расположения относительно Краснодона, где находилось шахтоуправление. После общения с жителями посёлка, было выяснено, что шахта № 2 «Северная» построена и располагается на севере от другого населённого пункта. Это город Донецк Ростовской области. Даже железная дорога, по которой вывозили с шахты уголь, идёт к Донецку, расположенному на северо-западе Ростовской области на реке Северский Донец. «История города корнями уходит в 1681 год, когда была основана станица Гундоровская. В декабре 1945 года станица Гундоровская была преобразована в рабочий посёлок. В 1951 году он получил статус города районного подчинения в составе Каменского района. 30 июня 1955 года город Гундоровка Указом Президиума Верховного Совета РСФСР был переименован в город Донецк областного подчинения. Биография современного Донецка начинается со времен закладки первых шахт в 1938 году. Недалеко от станицы Гундоровской, степь

покрылась копрами шахт, стали расти кварталы горняцких поселков. В годы послевоенных пятилеток город обогатился новыми шахтами, жилыми кварталами, объектами соцкультбыта» [3].

В 1938 году в степь, южнее станицы Гундоровской, пришли шахтостроители и начали сооружать три небольшие шахты, а в следующем году заложили крупную шахту «Юго-Восточная», которая вступила в эксплуатацию в 1940 году. В 1941 году развернулось строительство шахт, получивших в то время название: «Северо-Гундоровская № 2», Северо-Гундоровская № 3, «Северо-Изваринская № 1», «Юго-Западная № 1». Шахта № 2 «Северная» была построена в 1949 году. Местные жители знают, что все эти шахты были объединены между собою и имели отдельную нумерацию. Кроме того, они действительно располагаются по сторонам света относительно современного города Донецк, ранее имевшего название Гундоровка.

Хутор Сорокино (Сорокин, Сорокина), с которого берёт своё начало город Краснодон, тоже относился к юрту станицы Гундоровской Донецкого округа Войска Донского.

Загадочным является ойконим «Один четыре». Так называют местные жители и жители близлежащих населённых пунктов посёлок Северо-Гундоровский Краснодонского района. Они рассказывают, что в прошлом этот населённый пункт назывался «поселок шахты «Победа», но все его называли «Один четыре». Это самое распространенное название. Подтверждением того, что посёлок носит такое неофициальное название, является группа в Контакте «п. Северо-Гундоровский (((1/4-the best)))»*. А на сайте Wikimapia указано, что п. Северо-Гундоровский Краснодонского района Луганской области в народе называется посёлок ¼ или посёлок шахты Победа. Мы предположили, что данное название берёт начало тоже от шахты. Возможно, шахта Победа первоначально была одним из четырёх участков шахты «Суходольская № 1».

Студенты, изучая топонимы, осознают, что история родного края интересна, её стоит знать и гордиться. Д. С. Лихачёва справедливо говорил, что «краеведение придает местности, не имеющей «авторского происхождения», историзм, открывает в ее прошлом, хотя бы и очень недавнем, что-то совершенно новое, ценное. Когда мы узнаем, кто жил в том или ином доме, какая жизнь протекала в нем, что в нем было создано, дом этот для нас уже особый. Он наполняется духовным содержанием, преобразуется. Преобразуется и город, чью историю мы познаем. Преобразуется ландшафт, если мы знаем, какие события в нем происходили, какие битвы тут разыгрывались, чьи судьбы решались» [3, с. 161].

В будущем мы планируем продолжить работу по изучению топонимов родного края, т. к. не все вопросы удалось решить, многие названия так и остались для нас загадкой. Опыт показывает, что изучение топонимов является уникальным средством для развития любознательности обучающихся, повышения общей культуры, позволяет обнаружить связь языка и ментальности, языка и национальной идентичности, развивает общие компетенции студентов. Изучая топонимику родного края, студенты имеют возможность также развивать коммуникативную компетентность. Для достижения целей, обозначенных в проектах, студенты становятся инициаторами контактов с разными людьми (знакомыми, родственниками, работниками библиотек, городских и поселковых советов), задают интересующие их вопросы, ведут беседу, кратко и точно выражая свои мысли, стимулируют собеседников к прояснению его позиции, слушают и пытаются понять то, что имел в виду собеседник, используют в процессе взаимодействия разнообразные стили общения.

Топонимические данные, полученные в результате кропотливой работы, могут использоваться как вспомогательный материал для более глубокого понимания обучающимися лексики, этимологии, а интересные находки – как готовый материал для проведения воспитательных мероприятий в колледже.

Знание топонимов помогает восстановить отдельные события и жизнь нашего народа в далёком прошлом, а также даёт возможность увидеть особенности языка родного края, его истоки и происхождение, а это, в свою очередь, позволяет формировать ряд важнейших компетенций современного студента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышников, М. Н. Создание Гукасовым промышленной группы в России в начале XX века [Электронный ресурс] / М. Н. Барышников. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/sozdanie-gukasovymi-promyshlennoy-gruppy-v-rossii-v-nachale-hh-veka>
2. Высоцкий, В. И. Исторические аспекты топонимов Луганщины / В. И. Высоцкий. – Луганск, 2003. – 196 с.
3. Историческая справка города Донецка Ростовской области // Общероссийский информационный ресурс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ikro.ru/tik/doneck/content/1.htm?time=11367560445>
4. Краснодар – любимый город мой / С. П. Козенко, Т. Г. Кольцова, Л. Г. Гондарева и др. – Луганск : Культурный проект «Большой Донбасс», 2017. – 592 с.
5. Лихачёв, Д. С. Краеведение как наука и деятельность / Д.С. Лихачёв // Лихачёв, Д. С. Русская культура. – М. : Искусство, 2000. – С. 159–175.

УДК 82-21:291.1

*В. В. Овчаров,
г. Луганск*

НОВАТОРСТВО ДРАМАТУРГИИ А. ЧЕХОВА КАК СЛЕДСТВИЕ РЕЛИГИОЗНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ АВТОРА

Актуальность работы обусловлена не только затруднительной идентификацией категорий «добро» и «зло» в привычном духовно-нравственном поле, но и, по-прежнему, поисками ключа для вскрытия содержания пьес драматурга. В наше время, в связи с подвижностью моральных категорий на уровне и права, и общественного мнения именно использование христианской богословской системы делает возможным определение различий между явлениями духовными и явлениями так называемого «не того духа». Евангельские нормы, в отличие от норм моральных и законодательных, остаются неизменными, и это, по сути, является единственным оценочным критерием как жизнедеятельности человека, так и произведений в области культуры и искусства, и позволяет выйти из области бесчисленных антропоцентрических внесистемных и хаотичных суждений.

Разработка данной темы всегда сталкивалась с определёнными трудностями: при жизни автор целенаправленно избегал декларации своих взглядов в вопросах и веры, и эстетических предпочтений, после его смерти – акцент сместился в область определения тем, идей и, как бы сказал К. Станиславский, сверх-сверхзадачи автора. В советские времена А. Чехова приспособляли к системе. Даже осуществили попытку вливания его малой прозы в «Библиотечку атеиста». Сегодня Чехов интересен, прежде всего, как предтеча всевозможных театральных форм. Тем не менее, представляется возможным использовать изыскания параллельных направлений: в области содержания чеховских пьес следует назвать исследования В. Катаева, А. Кузичевой, И. Сухих, В. Зубаревой, П. Долженкова, в области поэтики – А. Скафтымова и А. Чудакова. С религиозной точки зрения на произведения Чехова пытались посмотреть С. Булгаков,

Б. Зайцев, О. Дунаев, О. Николаева. Английский биограф Д. Рейфилд предпринял попытку «десакрализации» личности драматурга. На современном этапе литературоведами успешно преодолен барьер анализа беллетристики Чехова через призму библейских текстов. Театральные критик, по-прежнему, переводят вопрос в проблемное поле: при жизни Чехова они пытались эволюционировать вместе с его новаторской драматургией, сейчас же они пытаются расшифровать коды режиссуры по Чехову.

Объектом данного исследования являются чеховские пьесы большой формы – «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад». С первой, по выражению Б. Зайцева, «начинается театр Чехова» [3, с. 153], последняя же, по мнению П. Долженкова, должна была ознаменовать новый этап драматургии Чехова, который был прерван его смертью [2, с. 258].

Предметом исследования общей работы станет срез духовно-религиозной проблематики и потенциал библейских смыслов выше указанных пьес.

Целью же данной статьи будет не столько анализ взглядов и мнений по поводу того, в чём же состоит новаторство драматургии автора, сколько поиск возможных предпосылок того, что могло способствовать появлению такого новаторства.

Литературоведение и история театра закрепили за драматургом А. П. Чеховым корпус из семнадцати пьес. Вклад Чехова в теорию драмы скромнее, но весомее: именно пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад» позволили Ф. Батюшкову объявить драматурга реформатором русской драмы, а Э. Олби заявить, что Чехов является «полностью ответственным за возникновение драмы XX века» [4, с. 8].

Судьба чеховских пьес при жизни автора была различна: от полного неприятия публики и критики до возведения в разряд классики. В наше время с Чеховым поступают гораздо проще: говорят – загадка. По-прежнему, много ставят, но разгадать уже не стремятся. Для театров Чехов в афише, скорее, статус, для режиссёров – возможность самовыражения.

В Чехове режиссёры ищут, прежде всего, себя и возможность трансляции собственных взглядов и смыслов. Отсюда, вольные манипуляции с текстом автора: чтобы победить сопротивление пьесы, в ход идут любые операции – купюры, перестановки, извлечение ранних редакций [5, с. 21]. Используются и более радикальные способы: убираются персонажи, мешающие концепции режиссуры; с целью визуализации ипостасей образа множатся одни и те же действующие лица; дописываются сцены, призванные хоть как-то прояснить тему и идею спектакля. Всё это приводит к выводу: Чехов сам по себе и в своём законченном тексте – либо не понят, либо не интересен. Впрочем, второе, скорее, следствие первого.

Итак, определимся с константами личности автора. А. Чехов – православный, воцерковлённый, певчий. Как бы сейчас сказали – практикующий христианин. Значит, богослужение, церковные таинства, Закон Божий, Евангелие, служебные тексты были ему хорошо знакомы. Произведения автора это и отражают, и подтверждают. Охлаждение к вере тоже имело место быть, однако агностицизмом, в чём убеждён Д. Рейфилд [6, с. 151], Чехов не страдал. Зайцев отмечал двойственность человека, который познал и грех, и сомнение. Говорил, что Чехов – соединение Второй заповеди «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22:39) с добрым Самарянином [3, с. 103]. Важно и то, что Бог для Чехова всегда оставался высшей точкой нравственности.

Первым, сразу после смерти драматурга, о том, что творчество Чехова может найти осмысление только через призму религии, заявил С. Булгаков [1, с. 537–565]. И

пока большинство философов и критиков упрекали Чехова в безыдейности и пессимизме, в отсутствии тенденции и случайности тем, Н. Михайловский успел обозначить сверхзадачу и метод писателя: борьба с пошлостью, над которой смеяться не грех [1, с. 992–993]. После «литературной канонизации» автора Горький эту мысль-задачу утвердил. Выделили и минимум два периода в развитии творчества Чехова: «до» смерти брата и поездки на Сахалина и «после»... «После» Чехов со страниц смеяться практически перестал. Вернее, перестал насмехаться.

Для понимания метода Чехова важны несколько его откровений из писем.

«Было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» [9, П., Т. 4, с. 54]. То есть, ранний Чехов не позиционирует себя проповедником. Не отказывается от этого, но говорит, что это для него пока невозможно. Станиславский же, напротив, уверен, что актёр – проповедник и исполняет миссию на сцене [8, с. 33].

Когда же Чехов завершит, как он сам считал, свою первую пьесу «Иванов», он напишет: «Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: всё действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде» [9, П., Т.2, с. 127 – 129]. В этом выражении важно всё: и метод донесения смыслов с использованием ритма, стиля, и даже возможного жанра, и, самое главное, желание автора влиять на зрителя. То есть, цели у Чехова были, а иллюзий на счёт театра и зрителя – не было. Когда он только кропал свои первые водевили, то отмечал, что современный театр – это сыпь, дурная болезнь городов, и любить ее – нездорово, а из того, что теперешний театр не выше толпы, следует, что он не школа, а что-то другое [9, П., Т.3, с.59–60]. Нет, идеи у Чехова были. И задача была – изменение духовного мира человека. Чехов понимал, что есть Ф. Достоевский со своей христоцентричной исповедально-проповеднической прозой, есть Л. Толстой со своей пропагандой своей же нравственности, есть театр Н. Гоголя и Н. Островского, но человек почему-то не становится лучше. Именно в этом «понимании» следует искать корни новаторства драматурга. Чехов ищет методы и способы влияния на человека, поэтому и начинает «грешить» против законов сцены – экспериментировать с формой.

Вместе с поиском новой формы Чехов приходит и к другому важному выводу: чтобы влиять на зрителя, нельзя быть толкователем собственных произведений. И если в письмах уделяется ещё много внимания тому, как надо понимать пьесу «Иванов», то начиная с «Чайки», драматург скуп в пояснениях: «Читайте, там всё написано». Чехов не желал, чтобы разъяснение пьес становилось публичным, не создавал «вброс» толкований, чем грешат современные режиссёры, когда зритель воспринимает их спектакли не так, как бы хотелось создателям. Именно пьеса, а не её толкование, призвана менять зрителя. Отсюда у Чехова и отсутствие пояснений к тексту, и специфичность донесения идей.

Успешные постановки МХТ отучили специалистов конкретизировать Чехова. Но надо учитывать, что МХТ сводил пьесы Чехова к линии «чувства и интуиции» и театральным новаторством было, прежде всего, создание атмосферы. Это привело к упрощённому пониманию конфликтности пьес. Так, А. Скафтымов считает, что всё сводится к неразрешимому конфликту человека с течением жизни, и в этом конфликте виновата сама жизнь [7, с. 367–398]. Однако не стоит недооценивать Чехова: он не «лобовой» автор. Приоритет конфликтной системы Чехова – предмет конфликта. Он, как правило, завуалирован. Отсюда, трудности определения сторон конфликта. И отсюда, ощущение безыдейности пьес Чехова. Но нельзя забывать, что Чехов, как врач, точен и конкретен: он не делает невозможной диагностику текста. И симптоматика (внешнее проявление поведения персонажей) у Чехова – не самоцель, он занимается

поиском болезни (внутренними мотивами поведения персонажей). Здесь и заключается проблема: персонажи чеховских пьес говорят одно, думают при этом – другое, а делают при этом – третье.

Не допускал Чехов и случайных построений в тексте. Так, главный тезис А. Чудакова – «случайностная» организация чеховской поэтики. Такой взгляд исследователя приводит к деструктивному на театре: когда не находят причин происходящего, всё списывают на особенности поэтики Чехова, на «принципиально новое художественное мышление» [10, с. 10]. В результате, актёры играют слова.

Даже паузы, по А. Чудакову, служат лишь ослаблению концентрации эпизодов, смене ритма с целью усиления неупорядоченности [10, с. 21]. Следует возразить, что на театре главный принцип анализа текста таков: всё теоретически найденное должно быть сценически доказано. Иначе либо автор пропадает, либо мысль за словами исчезает. Поэтому и чеховские паузы несут совершенно определённую смысловую нагрузку.

Чехов не случаен, он целенаправлен и целеустремлён. Он создал идеальное драматургическое построение – нагромождение вопросов. Собственно, это метод Сократа – метод наведения. Путём постановки правильных вопросов Сократ помогал собеседнику самому ответить на свой вопрос. Отсюда и пошло утверждение, что задача драматурга не давать ответы, а правильно ставить вопросы. Однако Чехов идёт дальше: применяя этот метод в драме, он делает всё возможное для того, чтобы после спектакля зритель сам ответил на все поставленные вопросы. А пролонгация вопросов в зрительском сознании – уже задача театральной труппы.

«Чайку» зритель скорее ощутил, чем понял. Недоумевали по поводу главного действующего лица. Говорили о группе главных персонажей. Действительно, построение такое, что историю можно выстраивать и вокруг Заречной, и вокруг Треплева, и вокруг Аркадиной.

В «Дяде Ване» Чехов исправляется: даёт понять, вокруг кого должна строиться история. Но у театра возникает вопрос с определением темы.

«Три сестры» и названием и структурой призваны подтолкнуть к проблематике пьесы. Но возникают трудности с определением предмета конфликта.

«Вишнёвый сад» уже не оставляет сомнений в предмете конфликта, но у театра трудности с трактовкой символа.

Драматургия Чехова эволюционирует вместе с театром и зрителем. П. Долженков считает, что «Вишнёвый сад» не использует подтекст и вырос практически до уровня притчи [2, с. 258]. Это неверно. В том смысле, как понимает подтекст исследователь, притча и есть подтекст пьесы. Более того, и в основе всего цикла пьес, и каждой отдельной пьесы тоже лежит притчевое начало.

Любимая Чеховым четырёхчастная структура: экспозиция, завязка, кульминация, развязка. Условно, конечно.

Исследуя совокупность предлагаемых обстоятельств драматургических текстов автора, можно прийти к выводу: в каждой пьесе присутствует образ сада и дома.

В Чайке сад появляется в четвёртом действии: туда может выходить Треплев, чтобы лучше думалось, когда пишет... и там же, оказывается, был построен театр, который теперь стоит «голый, безобразный, как скелет». В прекрасном саду завелась смерть.

В «Дяде Ване» в самом начале пьесы в саду сибаритствуют, пьют чай и ругаются. Не работают. Ушли в праздность с приездом гостей. А раньше трудились... К концу пьесы снова начнут искать спасения от разбитого сердца... в труде.

В «Трёх сёстрах» в четвёртом действии «сад как проходной двор, через него и ходят и ездят». А ещё новая распорядительница дома собирается вырубить еловую аллею, ведущую к саду... И насадить цветочков, цветочков...

И, конечно, развязка – «Вишнёвый сад». Мороз. Вишни в цвету. Никто их не окуривает, чтобы дым заменял облака, и урожай не погиб. В конце концов, и владелец у сада другой. И деревья рубят. И снова мороз.

Всё четверокнижие Чехова – притча из Ветхого Завета о потере Райского сада. О потере дома. Адамово изгнание в процессе: с причинами и следствиями. А в последней пьесе она ещё и дублируется Новозаветной притчей о виноградарях.

И если Четвероевангелие – это благая весть о воплощении Сына Божия и о Его искупительной жертве, то четверокнижие Чехова – печальное свидетельство о том, как человек теряет Бога.

Так же обстоит дело со всеми предыдущими пьесами: в их основе – притчи из Евангелия. Жаль, что исследователи определяют в них сугубо литературные подтексты: то миф о русалке, то миф о Троянской войне, то «Божественную комедию» Данте [2, с. 258], что ни коим образом не облегчает сценическое воплощение авторского материала. Исключением, пожалуй, является лишь Данте.

Любимая форма проповеди Христа – притча. Всё оттого, что люди не слышат слов. В человеке надо посеять образ, чтобы семя, возможно, когда-то проросло, и урожай был собран: смысл найден самим человеком и себе же присвоен. Это единственный путь к изменению. Не насильственный и не декларативный.

Вот отсюда, и чеховское: «Читайте, там всё написано». Отсюда, и дегероизация пьес: чтобы человек не заслонял явление. В центре пьес Чехова не средний человек, а определённое явление.

Н. Михайловский и М. Горький были почти правы насчёт борьбы автора с пошлостью. Только, вот, Чехов боролся не с пошлостью, а с грехом – и в себе, и в людях.

Чехов врач. И в литературе он тоже оставался, прежде всего, врачом. Один из японских режиссёров, апологетов европейского театра, как-то заметил, что люди ходят в больницу для того, чтобы узнать, что с ними не так – не так с их телом, а в театр люди ходят за тем же – чтобы узнать, что не так с их душой.

После охлаждения к вере, после утраты церковности Чехов делал всё, чтобы встать. Поэтому и его литературный метод видоизменялся. Цели оставались прежними – борьба со страстями и грехом, а подход был уже диаметрально противоположен: вместо насмешки над человеком: «...или греху брата моего посмеялся» (из 3-й молитвы на сон грядущим) – боль о человеке: «понеже бо пришел еси во лечебницу, да не исцелен отидеши» (из Последования о исповедании).

А. Чехов понимал, что способ превратить театр во «лечебницу» только один: в основании искусства должно лежать Евангельское и церковное начала, а для «излечения» человека требуется соответствующий подход – притча. И именно в этом берёт своё начало новаторство чеховской драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих ; послесл., примеч. А. Д. Степанова. – СПб. : РХГИ, 2002. – 1072 с. – (Русский путь).
2. Долженков, П. Н. Эволюция драматургии Чехова : монография / П. Н. Долженков. – М. : МАКС Пресс, 2014. – 259 с.
3. Зайцев, Б. Чехов. Литературная биография / Б. Зайцев. – Нью-Йорк : Изд-во имени Чехова, 1954. – 262 с.
4. Катаев, В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники / В. Б. Катаев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 392 с. – (Studia philologica).

5. Ефремов, О. Пространство для одинокого человека / О. Ефремов ; сост. И. Л. Корчевникова. – М. : Эксмо, 2007. – 816 с.
6. Рейфилд, Д. Жизнь Антона Чехова / Д. Рейфилд ; пер. с англ. О. Макаровой. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. – 896 с.
7. Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов ; сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов ; вступ. ст. В. В. Прозорова. – М. : Высш. шк., 2007. – 535 с. – (Классика литературной науки).
8. Станиславский, К.С. Записные книжки / К.С. Станиславский. – М. : ВАГРИУС, 2001. – 208 с.
9. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1974–1983.
10. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова: Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с. – (Культурный код).

УДК 128

*В. В. Патеркина,
г. Луганск*

РУКОТВОРНЫЕ ЛАБИРИНТЫ ФРАНСА КАФКИ

Прямолинейность геометрии с предельной ясностью прочерчивает искомые трассы от одного пункта к другому, делая поиск предсказуемым и прозрачным, с видимой конечной целью. Жизнь предлагает совсем иные пути – запутанные по своей сути или кажущиеся таковыми. Мир художественных образов добавляет сумятицы в осмысление и без того не простого, а изобилующего лабиринтами смыслов состояние человеческого бытия. Что сложнее – сама жизнь или её отражение в фантазийных осмыслениях – извечный вопрос проживающего жизнь и отражающего её. Франс Кафка, живший в Чехии, писавший на немецком, пребывал в вечном лабиринте, порой без надежды выхода из него или даже надежды на поиск онога. Писателя, которому отведено было всего сорок лет земного пребывания, поглощали запутанные линии власти, семьи, любви, болезни, снов, творчества, службы. Заблудившийся человек-писатель Франс Кафка порождает заблудившихся героев. И не столь важно, где находится лабиринт (это может быть Замок, новая страна Америка, отношения с семьёй), а более важно как герои пытаются распутывать пути выхода из лабиринта, не имея, безусловно, золотой волшебной нити Ариадны, оказавшейся в руках Тесея.

Одна из ключевых, наиболее часто встречающихся ситуаций в прозе Кафки – ситуация заблудившегося человека, как отмечает Михаил Рудницкий в предисловии к роману «Америка». Это ещё один мотив, который роднит его поэтику с поэтикой сказки. Но если сказочные герои блуждают в дремучем лесу, символизирующем первичный хаос мироздания, то у Кафки они теряются в рукотворных лабиринтах человеческой цивилизации – в переулках и дворах большого города, в недрах гигантского корабля, в коридорах и закутках нескончаемых многоэтажных зданий. Внешняя геометрическая правильность этих сооружений обманчива, стоит свернуть за угол, отворить какую-нибудь неприметную дверцу, и человек вступает всё в тот же первобытный хаос, где хищник поджидает добычу, сильный унижает слабого, палач истязает жертву [8, с. 8]. Это в Римской империи дети играли в лабиринтах, выложенных прямо в полях или на мостовых. А у самого писателя и его героев игра в лабиринте (или с лабиринтом?) приобретает трагическое звучание.

Герои погибают во всех трёх незавершённых романах Франса Кафки. Но в «Процессе» гибель героя наявна, а «Замок» и «Америка» прямо не декларируют гибель, но дают логическую линию повествования, из которой следует уход героя.

Роман «Америка» – первый опыт Кафки в этом жанре. Как и два других романа писателя, он остался незавершённым. «Америка» более, чем «Процесс» и «Замок», насыщена плотью социальной жизни. В Америке Кафка никогда не был, о жизни в Соединённых Штатах он знал немногим больше любого читающего газеты европейца. За внешними приметами американской жизни, за экзотикой небоскрёбов и нескончаемых городских ландшафтов, за чудесами техники и комфорта, описанными со смесью весёлого ужаса, в романе проступает некий собирательный образ мира, загромождённого достижениями цивилизации и, тем не менее, опасного, как и первобытные джунгли [9, с. 371–373]. Лабиринт молодой, динамичной Америки, сулящей беспечное богатое существование, поглощает таких неискушённых, доверчивых, открытых, дающих себя обмануть молодых людей, как Карл Росман.

Всякая удача, любое, даже минимальное восхождение по социальной лестнице обеспечивается только утратой человечности. Логика развития повествования не сулит Карлу Росману счастливого конца. Трагический финал романа предсказан и в его авторском названии – «Пропавший без вести», и в дневниковой записи Кафки от 30 сентября 1915 года, где прямо говорится о смерти героя. По свидетельству Макса Брода, Кафка в «загадочных выражениях, со странной улыбкой давал понять», что, в конце концов, его юный герой «будто по мановению райского волшебства снова обретёт дело по душе, свободу, чувство опоры – и даже отчизну и родителей». Незавершённость романа позволяет читателю разделить с Максом Бродом эти надежды [Там же, с. 374–375].

Непонятный для К. Йозефа в романе «Процесс» его разрыв размеренности жизни, арест, канцелярская тяжба и бесславный, бессмысленный уход. «И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы? Несомненно, такие аргументы существовали, и хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони. Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил ему нож глубоко в сердце и повернул его дважды. Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого его лица, прильнув щекой к щеке, наблюдали за развязкой. – Как собака, – сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его» [6]. Абсурдный итог жизни молодого человека, не нашедшего выхода из лабиринта непонимания судебного процесса, ставшего лабиринтной проекцией социальной жизни.

Предчувствие обречённости и безысходности заключено уже не в векторе «Замок – Деревня», а в лабиринте следующего романа «Замок». Вброшенность в лабиринт без заведомого выхода из него проявится значительно позже в романе Умберто Эко «Имя розы» (1980 год), где герою уготована обречённость блуждания в лабиринте за грехи, в качестве наказания, как предостережение. Но из него не выйдешь, поскольку за его пределами ещё трагичнее. Погибни в лабиринте. Логика Замка уводит к смерти землемера, поскольку она – спасение и от Замка, и от Деревни. Над романом «Замок» Франс Кафка работал в феврале – августе 1922 года и оставил незавершённым, но история оборванной рукописи имеет логическое продолжение. Но уже без автора. По свидетельству Макса Брода, которому Кафка поведал, чем вся история должна была завершиться: мнимый землемер получит, по крайней мере, частичное удовлетворение. Он не прекращает борьбы, но, истощённый ею, умирает [3]. Община собралась у его

ложе, а из Замка спущено решение, гласящее, что хотя и не существует юридического основания разрешить К. проживание в Деревне, с учётом определённых привходящих обстоятельств ему дозволяется тут поселиться и работать. Согласно Макс Броду, Замок олицетворяет божественную справедливость, поэтому такой финал представлялся ему оптимистическим. Но на это можно взглянуть по-иному: увидеть в запоздалом решении замковых канцелярий если не насмешку над героем, то хотя бы знак некоей вселенской иронии, как заключает Дмитрий Затонский [5, с. 364].

Ситуация лабиринта, причем вне видимого влияния ирреальной силы, в произведениях Кафки наявна: беспомощные блуждания Карла на корабле, доставившем его в Новый Свет, потом в загородном доме, потом в коридорах гостиницы «Оксиденталь» и т. д. («Америка»). Или ещё «Замок» в одноименном романе: образ этот получил самые различные толкования (по Макс Броду – символ Божественной благодати; по Альберу Камю – проекция собственных тенденций и устремлений изолированного человека, и т. д.); однако, отвлекаясь от его символики, обоснование которой всегда условно и не бесспорно, нельзя не увидеть его первичного, наглядного смысла: нечто постоянно отдаляющееся, уходящее вдаль, то, к чему землемер К. никак не может найти правильную дорогу, так как всегда сбивается и отклоняется в сторону [7].

Мир Кафки, – поясняет Альбер Камю, – поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет [4, с. 312]. Значит, герои Кафки в тайниках души сознают абсурдность окружающего и не такие уж сумасшедшие? Как бы то ни было, но они при этом самозабвенно предаются алогичным и бесцельным занятиям [7].

Подвластен ли выход из лабиринта человеку, находящемуся в разладе с реальным осознанием мира? Ведь для поиска разуму крайне требуется здравый смысл, а отчаяние и бессилие постигнут непременно тогда, когда ощутится тупик безнадежности выхода, граничащий с осознанием смерти. Если в социальной жизни лабиринт хоть каким-то образом можно оправдать, то для семьи он – истязание и не оправдан никакой мерой. Семья – не лабиринт и человек, ища в ней опору, не должен даже мыслить о запутанности отношений, отчуждении себя от тех, кто одной с ним крови. Но – это идеал. А жизнь преподнесла Франсу Кафке лабиринт семейных отношений, выхода из которого он искал от момента осознания себя до собственной кончины.

В семье происходит первая социализация ребёнка, где авторитет старших является непререкаемым, а образцами поведения и моделью всей последующей жизни – пример родителей. Причём с такой силой, которая поглощает тело и мысли тех, кто попадает в поле влияния. Слабыми оказываются, прежде всего, дети, для которых власть отца незыблема. В таком ощущении паттерновского начала проживает свою жизнь Франс Кафка. В «Письме отцу», написанном в ноябре 1919 года, с тихой и спокойной грустью, без внешнего надрыва, но с внутренним отчаянием бессильного и зависимого от отца взрослого тридцатилетнего мужчины рвётся протест против власти [5]. И первые осознания жизни будущего писателя связаны с воздействием отца силой, криком, вспыльчивостью; выдворением на балкон ночью в одной рубашке сына после его просьбы пить; ощущением себя ничтожеством; подавлением отцовской телесностью физически слабого сына; восприятием отца как меры всех вещей подводят впоследствии к взрыву Замка, но семейного, просто обязанного в силу родства быть защитой, но не бить наотмашь. Не так в детстве, как в юности Франс Кафка поражается той уверенности, с какой отец ощущает себя доминирующим началом. «Сидя в своём кресле, Ты управлял миром. Твои суждения были верными, суждения всякого другого – безумными, сумасбродными, сумасшедшими, ненормальными. При этом твоя

самоуверенность была столь велика, что для Тебя не обязательно было быть последовательным, – Ты всё равно не переставал считать себя правым. Случалось, что Ты не имел мнения по какому-либо вопросу, но это значило, что все возможные мнения касательно этого вопроса – все без исключения – неверны... и, в конце концов, никого больше не оставалось, кроме Тебя. Ты приобретал в моих глазах ту загадочность, какой обладают все тираны, чьё право основано на их личности, а не на разуме. По крайней мере, мне так казалось» [5, с. 421]. Страх, отчуждение, выдавливание из привычной среды проявлены в метаморфозе (именно так первоначально назывался рассказ «Превращение») Грегора Замзы из служащего в насекомое – это медленное иссякание и ощущение отторжения от семьи самого Франса Кафки. Те же отношения отца и сына разыгрываются в драме «Приговор», в которой отец, выступая как судья, приговаривает сына к смерти водой. Простота и ясность жизненных векторов, даваемых семьёй, не просто помогает поиску путей выхода из лабиринта, а исключает даже приближение к нему.

Необычайно явны указания Кафки на схожесть отцов и чиновников. Это даже не намёки, а прямая связь мира персонажей «Замка», «В исправительной колонии», «Процесса», «Америки» с непробиваемым чиновничьим аппаратом и мира персонажей «Приговор», «Превращение» с непререкаемым авторитетом семьи. Одно и то же ощущение возникает от этих двух, казалось бы, таких разных миров. Но их объединяет сходство – упоение властью и доминирования над слабыми мира сего.

В собственной семье перед отцом Франс Кафка испытывал чувство приговорённого к повешению. Если его действительно повесят, он умрёт, и всё кончится. А если ему придётся пережить все приготовления к казни и, только когда перед его лицом уже повиснет петля, он узнает, что помилован, он может страдать всю жизнь. Кроме того, из множества случаев, когда сын, по мнению отца, явно заслуживал порки, но по его милости был пощажён, снова рождалось чувство большой вины. Со всех сторон сын оказывался кругом виноват перед отцом [5, с. 430].

Отчаянный поиск оптимизма у самого писателя и его героев заканчивается ничто. А вот тревога, незащищённость, отторжение, одиночество, отверженность – сколько угодно обильно насыщают и семью, и социум. Страх Кафки-сына перетекает в страх Кафки-писателя за состояние мира, что он и доводит до художественно-образного оформления и выплавленности в сбитости сюжетов.

Лишь ничтожества скромны – гётевская сентенция не применима к Кафке. Скромн, но не ничтожество. Скромн до уничтожения рукописей, принесших славу после смерти, но при этом, не осознавая себя мировой величиной при жизни. Скромн в своём отчаянии, узнав о неодобрении отца в его занятиях литературой. Как раз по этому поводу Мишель Карруж отметил, что Кафка ужасно переживал, что к самым серьезным его занятиям его ближайшие родные относились так несерьёзно. Это повод для кафкианского восклицания о противоречии – когда он нежно заботился о семье, но в действительности родные люди не восприняли Франса как писателя. Неприятие творчества семьёй – ещё один лабиринт, приведший к мысли об уничтожении написанного.

В обиде на отторжение от общества Жорж Батай усматривает непостижимое противоречие. Все свои произведения Кафка хотел озаглавить: «Искушение вырваться из-под отцовского влияния». Но мы не должны забывать, что Кафка не хотел вырваться оттуда по-настоящему. Он хотел жить там как изгой. Он с самого начала знал, что его изгнали. Не кто-то и не он сам. Просто он вел себя так, что становился невыносим для мира заинтересованной деятельности, мира промышленности и торговли; он желал остаться в ребячестве грез [1]. Ребячество грёз оберегало от взрослого мира, где нет

места вечному наивному удивлению, но взрослея телесной оболочкой, вряд ли кому удавалось сохранять абсолютную гармонию внутреннего и внешнего. Неприятие взрослого жестокого мира приводило к желанию облечь своё естество в непроницаемый шар. Отсюда и откровение Франса Кафки, записанное в дневниках: всё, что он создал, это достижение одиночества. Одиночество как образ, модель поведения, специфический метод социализации, который спасает и делает весьма удобным пребывание в среде семейного отчуждения. Наедине со всеми. Нежелание выйти из лабиринта, и даже спасение в нём от мира – ещё один рукотворный тупик со сдавленностью до точки во Вселенной.

Франс Кафка потерял веру в себя, зато обрёл чувство вины. Слабость. Отсутствие уверенности в своих силах кардинально повлияло на женитьбу писателя. Писатель был лишён того, что составляло «самое большое благо, которое дано человеку» [5, с. 449]: женитьба, создание семьи, принятие всех рождающихся детей, сохранение их в этом неустойчивом мире и даже готовность повести их вперёд через все непредсказуемости жизни. Лишение возможности создавать семью означает лишение возможности продлевать себя во времени и пространстве, за которым прерывание линии жизни, забвение и физическая смерть. В «Приговоре» звучит та же мысль, что и в «Письме отцу» о руководстве отцом всей жизни взрослого сына, доведя его до самоуничтожения физически или морально. Создать семейный очаг, стать самостоятельным в глазах отца для Франса Кафки означало навлечь позор на доброе имя отца. Естество продления себя в потомстве путается в лабиринтах страха и самоуничтожения, так и не найдя выхода в супружестве.

Одна из главных эмоций, наполняющих произведения Кафки, – страх. Это была и личная, биографическая черта писателя: страх перед отцом, страх накануне женитьбы и т. д. Понятие страха у Кафки отчасти восходит к Кьеркегору, к которому он, проявлял большой интерес. Дело в том, что именно датский философ провел грань между двумя видами страха – Furcht и Angst. Первый вид относится «к нечто определенному», в то время как второй вид связан с духом (Geist) и имеет общий, неконкретный характер. Поэтому животному не свойственен такой страх, как Angst, ибо в своей естественности оно не обладает духовностью. Увы, этот вид страха слишком знаком героям Кафки, постоянно ожидающим опасность не от конкретного лица, но – ниоткуда или (как в «Процессе» и «Замке») «сверху».

Всю свою жизнь Кафка ощущал страх, как отмечает Юрий Безелянский, изучая кафкианский мир. Страх его преследовал как «грозный подземный гул». «Смолкнет он – смолкну и я, это мой способ участия в жизни, кончится этот гул – я кончу и жизнь», – признавался он в дневнике. Многолетний друг и первый биограф писателя Макс Брод, описывая психоаналитический портрет Франца Кафки, отмечает, что он всю жизнь колебался между двумя «полюсами притяжения» – здоровьем и болезнью. Его личность двоилась. В стадии «болезни» Кафка проявлял маниакальную требовательность к себе, щепетильную совесть, испытывал постоянный комплекс вины перед отцом и семьей, на него находили приступы неуверенности в своем творческом призвании, гипертрофической неуверенности, казалось бы, в самых простейших ситуациях, – все вызывало у него неврастению, гнетущее чувство одиночества и самоуничтожения. Это наглядно видно из дневниковых записей Кафки и его литературных сочинений. Ужас. Зброшенность. Страх [2]. Не те ли ощущения испытывает человек, попавший в лабиринт и мучающийся в тщетных попытках выхода из него?

Из лабиринта выход есть, но он сопряжён с его мучительным поиском. Иначе – тупик. Тупик во всех перечисленных состояниях. Выходил из него Франс Кафка или

хотя бы предпринимал попытки найти путь из антиномий власти и свободы, семьи и одиночества, любви и отверженности, болезни и здоровья, снов и реальности, творчества и обыденности, службы и полёта. Эти противоположности состояния как два рога критского священного быка, коему поклонялись, и который символизировал ритуальный топорик с двумя лезвиями.

Крайне радикально о сущности лабиринта выразился Майкл Эртон, сравнивая жизнь каждого человека с лабиринтом, в центре которого находится смерть, прежде чем окончательно перестать существовать, человек проходит последний лабиринт. Не такие ли лабиринты проходил Франс Кафка, прежде чем уйти в вечность?

ЛИТЕРАТУРА

1. Батай, Жорж. Литература и Зло / Ж. Батай ; пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкий, предисл. Н. В. Бунтман. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
2. Безелянский, Ю. Кафкианский мир [Электронный ресурс] / Ю. Безелянский. – Режим доступа:
<http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-avstriya/bezelyanskij-yu-kafkianskij-mir.htm>
3. Брод, М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки [Электронный ресурс] / М. Брод. – Режим доступа:
<https://www.kafka.ru/kritika/read/otchayanie-i-spasenie>
3. Камю, А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки / А. Камю // Сумерки богов. – М., 1989. – С. 309–310, 311–312.
4. Кафка, Ф. Замок; Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене : пер. с нем. / Ф. Кафка ; авт. предисл. Д. Затонский. – М. : Политиздат, 1991. – 576 с.
5. Кафка, Ф. Процесс [Электронный ресурс] / Ф. Кафка. – Режим доступа:
<http://lib.ru/КАФКА/process.txt>
6. Манн, Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) [Электронный ресурс] / Ю. Манн. – Режим доступа:
<http://www.kafka.ru/kritika/read/vstrecha-v-labirint>
7. Рудницкий, М. Предисловие / М. Рудницкий // Кафка, Ф. Америка : роман / Ф. Кафка ; пер. с нем. М. Рудницкого. – СПб. : Азбука, 2000. – 384 с.
8. Рудницкий, Михаил. Примечания / М. Рудницкий // Кафка, Ф. Америка : роман / Ф. Кафка ; пер. с нем. М. Рудницкого. – СПб. : Азбука, 2000. – 384 с.

УДК 792.03

*Н. В. Рубель,
г. Луганск*

ЗНАЧЕНИЕ РЕЖИССУРЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО В СТАНОВЛЕНИИ МХАТа

На современном этапе проблемам режиссуры посвящено достаточное количество книг, сборников, статей, однако для молодых режиссеров остается множество вопросов о форме спектакля, о принципах мизансценирования, ритме, композиции и других аспектов режиссерского искусства.

Историки театра больше говорят о пьесах и очень мало о режиссуре. Главное в режиссуре - работа с актерами. Поэтому, по сей день, режиссуру часто путают с педагогикой. Утверждение, что актер – центральная фигура театра, стало уже трюизмом. А руководят театрами режиссеры. И проблема «актер и режиссер» никак не сходит с повестки дня.

Наиболее достоверно и полно рассматриваются вопросы возникновения русской режиссуры, распространение идей и методов МХАТа, символистические опыты Мейерхольда и Станиславского в работах К. Л. Рудницкого «Русское режиссерское искусство 1898–1907 гг.» [4], а также С. В. Владимирова «У истоков режиссуры» [6].

Исследования, посвященные деятельности режиссеров, их постановкам на театральных подмостках, рассматриваются в работе Т. А. Маркова «О театре. Театральные портреты» [1].

Пришедшее в театр на рубеже XIX и XX веков искусство режиссуры принесло с собой две противоборствующие идеи. С одной стороны, это была идея коллективного творчества. Она потребовала создания ансамбля исполнителей. С другой стороны, это была идея индивидуального режиссерского творчества. Она потребовала единоначалия — подчинения ансамбля исполнителей и всего театрального организма художественной воле режиссера.

Новая эра в театральном искусстве России началась 19 июня 1897 года, когда в одном из ресторанов Москвы («Славянский базар») встретились две выдающиеся личности — театральный критик и драматург Владимир Немирович-Данченко и известный театральный деятель, режиссер и актер Константин Станиславский. В ходе этой встречи была достигнута договоренность о создании Художественно-общедоступного театра.

В. И. Немирович-Данченко писал позже: «Мы были только протестантами против всего напыщенного, неестественного, «театрального», против заученной штампованной традиции» [3].

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко — два полюса, два начала, два основания, две грани спектакля в современном понимании этого слова — искусство актера и искусство режиссера. Их содружество породило расцвет Московского Художественного Театра.

Московский Художественный Театр открылся 14 октября 1898 года премьерой пьесы А. К. Толстого «Царь Федор Иоанович», а вскоре был поставлен и спектакль А. П. Чехова «Чайка».

Именно драматургия А. П. Чехова помогла «художественникам» закрепить новые принципы сценического искусства, проявившиеся уже в «Царе Федоре».

Единство идеологических основ творчества Чехова и Художественного театра находило свое отражение и в смелом новаторстве театра в области сценического искусства. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко объединяло с Чеховым сознание необходимости глубоких сценических реформ, направленных против пошлости, рутины и казенщины, процветавших в буржуазном театре тех лет. Борясь против ремесленничества, штампов, наигрыша и утрировки в актерском исполнении, стараясь максимально приблизить правду искусства к жизненной правде, Московский Художественный театр видел в Чехове верного союзника.

Именно вследствие этого Художественный театр и сумел найти новый подход к драматургии Чехова, требовавшей для своего воплощения совершенно новых методов режиссур и актерской игры. Стремление правдиво показать со сцены подлинную жизнь со всеми ее противоречиями легло в основу поисков нового художественного метода, который был необходим для чеховских пьес.

Драматургия Чехова помогла оформиться и определиться искусству Художественного театра. Каждая новая постановка пьес Чехова была ступенью к достижению художественной правды, которую театр поставил в основу своего искусства.

В этих поисках самое главное, что отличало Художественный театр, — это исключительно тонкое психологическое исполнение, основанное на вскрытии внутреннего «подтекста» каждой, даже самой маленькой роли.

Разъясняя требование «не играть, а жить», Немирович-Данченко настаивал: «Не играть ничего — ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни

образа... Необходимо сделать так, чтобы слова автора стали для актера его собственными словами» [2, с 291]. Это потребовало, конечно, совершенно новой техники актерского исполнения. Ведь жить на сцене во много раз труднее, чем представлять. Переживать чувства другого труднее, чем их имитировать. К. Станиславский создает свою систему психологического реализма, направленную на воспроизведение «жизни человеческого духа». Вл. Немирович-Данченко разрабатывает учение о «втором плане», когда за высказанным угадывается многое невысказанное, подчас гораздо более значительное.

Он широко и последовательно разрабатывал проблемы театральной теории, воспитания актёра в органической близости и внутреннем единстве с изысканиями Константина Станиславского. В своих обобщениях Немирович-Данченко исходил из концепции о «трёх восприятиях театрального представления», «о трёх путях к нему: социальном, жизненном, театральном» — в их неразрывном единстве.

Именно на этой основе рождалось имевшее важнейшее значение для творческой практики учение режиссера о «втором плане сценической жизни актёра», о «зерне» образа, о «физическом самочувствии», о «внутреннем монологе».

Немирович-Данченко сказал: «Режиссер – существо трёхликое».

1. «Режиссер – толкователь». Он же показывающий как играть, так что его можно назвать «Режиссером - актером» или «Режиссером - педагогом».

2. «Режиссер – зеркало», отражающий индивидуальные качества актера.

3. «Режиссер-организатор» всего спектакля.[7, с. 236].

Основная черта дарования Немировича-Данченко – умение охватить театр в целом. Он не воспринимал театр вне связи с обществом, для него не существовало мелких деталей в театральной жизни. Язык образов, на котором Немирович-Данченко общался с актерами, был необычайно богат и полон ярких сравнений, направленных на пробуждение в актере необходимых ассоциаций. Этот язык расширял и углублял актерское знание жизни, позволяя находить яркие и простые сценические приемы, которые позволяли передать саму жизнь. Он не учил актеров и ни к чему их не принуждал. Его актеры на сцене просто жили – жили сильно, ярко и красиво.

Понимание Станиславским сценического искусства связано с реалистическим театром, каков, например, театр Антуана в Париже или Deutsches Theater в Берлине. Стремление создать иллюзию живой действительности доведено в театре Константина Сергеевича до идеального совершенства. Дом, в котором происходит действие, весь живет; художник-режиссер восполняет автора. Сцена в постановках Станиславского совершенно отделена от зрительного зала в том смысле, что абсолютно избегаются эффекты, обращенные к публике. Режиссерская работа не ограничена текстом пьесы, а дополняет жизнь действующего лица в промежутках между его репликами и за сценой. Особенность постановок режиссера и заключается в этой закулисной жизни.

Огромное значение придавал К. С. Станиславский внешней характерности и искусству перевоплощения актера. Он писал: «характерность при перевоплощении — великая вещь. А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует» [5, с 88]. Принцип перевоплощения — один из краеугольных камней системы К. С. Станиславского, которая включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, актер ставит самого себя в предлагаемые обстоятельства и идет в работе над ролью от себя. Однако это превосходное правило получает иногда столь ошибочное истолкование и практическое применение, что в

результате получается нечто прямо противоположное тому, что хотел К.С. Станиславский. Система требует создания образа, через перевоплощение и характерность, а порою получается именно то самое бесконечное «самопоказывание», против которого так энергично протестовал великий реформатор театра.

Истинный смысл формулы К. С. Станиславского «идти от себя», практическое претворение которой ведет к органическому перевоплощению в образ. Пять основных принципов системы К. С. Станиславского, на которые должно опираться профессиональное (сценическое) воспитание актера:

1. Принцип жизненной правды.

2. Принцип идейной активности искусства, нашедший свое выражение в учении о сверхзадаче.

3. Принцип, утверждающий действие в качестве возбудителя сценических переживаний и основного материала в актерском искусстве.

4. Принцип органичности творчества актера.

5. Принцип творческого перевоплощения актер в образ.

Как было сказано выше, Станиславский оставил большое теоретическое наследие, самыми выдающимися работами и мемуарами являются:

1) «Работа актера над ролью»

2) «Работа актера над собой»

3) «Этика»

4) «Моя жизнь в искусстве»

Таким образом, учреждение нового театра К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко стало первым этапом в истории создания МХАТа и отправной точкой в реформировании русского театрального искусства на рубеже XIX–XX вв.

Искусство режиссера давно уже ушло вглубь театра, проникло в его сложную внутреннюю структуру и прежде всего в механизм его взаимодействия с жизнью. Это означает, что режиссер перестал быть промежуточным звеном, посредником, контрагентом драматурга или контрагентом актера. Мера его власти над драматургом или его подчинения драматургу, власти над актером или следования за актером уже устанавливается не умозрительно, на глазок, как это делалось когда-то, а на основании реального вклада, сделанного им в современное «человековедение». Как всякий другой художник, режиссер в наше время, прежде всего, исследует жизнь, постигает ее законы, образующие ее человеческие связи и зависимости. Он не только по-своему мыслит и чувствует, но и, подобно современному ученому, моделирует окружающий его мир. Средства, которыми он при этом пользуется, сложны и разнородны, но тем не менее это именно его средства, распорядиться которыми только в его и ничьих больше силах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Марков, П. А. О театре: театральные портреты / П. А. Марков. – М : Искусство, 1974. – 494 с.
2. Морозов, А. Три века русской сцены. Кн. 1. От истоков до Великого Октября / А. Морозов. – М. : Просвещение, 1978. – 319 с.
3. Начало МХАТа – К. С. Станиславский и В. И. Немирович – Данченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://velikayakultura.ru/russkiy-teatr/nachalo-mhata-stanislavskiy-i-nemirovich-danchenko>
4. Рудницкий, К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908 – 1917 / К. Л. Рудницкий. – М. : Наука, 1990. – 279 с.
5. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1935.
6. У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии / Ред. кол.: С. В. Владимиров, Ю. К. Герасимов, Н. В. Зайцев, Л. П. Климова, М. Н. Любомудров. Л., 1976. 336 с.

УДК 7.01

*О. В. Рыбина,
г. Донецк*

ВРЕМЯ УТРАЧЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Когда в жестокий век
обесцениваются идеалы, в мире возникает
потребность вернуть им былую
значимость и силу.

Людовик II

На рубеже веков, а тем более тысячелетий, в сознании людей возникают мысли о пройденном пути, о достижениях человечества. Сменились четыре экономические формации, ряд историко-культурных эпох, направлений искусства. Накопился немалый экономический, культурологический опыт. Исторические, экономические события, которые сейчас происходят в мире, вызывают бесконечные вопросы о судьбе капитализма, социализма, либерализма, национализма и о будущем человечества вообще, которое всегда волновало и будет волновать здравомыслящих людей разных времен. Попытки осмыслить исторические, экономические проблемы с неизбежностью приводят к размышлениям о будущем. Противоречивые суждения вызывает и изменение системы жизненных приоритетов, ценностей.

Деятели искусства всех историко-культурных эпох отражали в своих произведениях мироощущение людей, помогали им найти свое место в сложном, меняющемся мире. Гении прошлого оставили нам свои мысли, **систему ценностей**, жизненную позицию, чтобы помогать видеть, творить Красоту, находить выходы из сложных жизненных ситуаций, самосовершенствоваться. Во все эпохи приоритетными являются образование, культура, добрые человеческие отношения. Эти духовные ценности развивают человека, расширяют его сознание, делают его жизнь осмысленной, целенаправленной.

Но на рубеже XX–XXI веков история «бросила» человечество, особенно постсоветское, в так называемые «либеральные ценности», что означает полный поворот идеалов в противоположную сторону, полную **смену системы ценностей**. **Конец XX века называют периодом духовного кризиса общества**, для которого характерно общее упрощение внутренней жизни, **рассогласование ценностей**, агрессивность, конфликтность, насилие, разрушение представлений о культуре, выработанных временем, ощущение огромным числом людей **утраты смысла жизни**. Изменения, происходящие в образовании в конце XX – начале XXI века, с особой остротой поставили вопрос о необходимости усиления внимания к духовно-нравственному, эстетическому развитию личности. Ослабление этого внимания привело к росту удельного веса деструктивных тенденций в обществе, что отразилось, прежде всего, на подрастающем поколении. Атмосфера бездуховности и безнравственности, игнорирование культурных традиций прошлого, отсутствие нравственных ориентиров спровоцировали у определённой части молодёжи жестокость, агрессию, равнодушие к чужой беде, ненависть к представителям другой национальности и другие негативные проявления. Остро встала проблема духовно-

нравственного здоровья молодого поколения. В этих условиях в значительной мере актуализируется проблема формирования у человека **системы ценностей**, сочетающих высокоразвитую духовную культуру с деловой активностью, инициативой, целеустремленностью, трудолюбием, предприимчивостью. Однако в настоящее время мы становимся свидетелями некоторого притупления у молодежи, обучающейся в современных вузах, гражданских, патриотических чувств; становятся весьма заметными меркантилизм, равнодушие и скептицизм. У большей части студенчества утрачивается доверие к старшему поколению, наблюдается рост бездуховности, пассивности в усвоении важных нравственных ценностей, снижение общего уровня образованности.

Одним из основных условий формирования устойчивых этических и эстетических качеств личности в противоречивом и быстроменяющемся мире является духовно-нравственное образование. В создавшихся условиях проблема подготовки высококвалифицированных кадров через развитие у них истинных духовных ценностей, являющихся основой творческой личности будущего специалиста, приобретает особую актуальность. Духовные ценности не только являются индикаторами характера общества, но и важнейшими факторами его развития, которое предполагает разностороннюю профессиональную подготовку, базу потенциального творчества в последующей профессиональной деятельности.

В настоящее время происходят значительные преобразования во всех сферах социальной и культурной жизни, в том числе и в сфере высшего образования. Приоритетной становится социальная цель – образование человека, которая обеспечивает ему новые возможности в самореализации и самовыражении. Материальные ценности, которые были присущи индустриальному обществу, уступают место человеческим ценностям, поскольку качество решений и результаты в социальной, экологической, нравственной, политической сферах требуют непрерывного роста **ноосферного (интеллектуального)** потенциала общества в лице высококвалифицированного специалиста, способного к саморазвитию.

Сейчас становится всё более ясным, что нравственность, система жизненных смыслов, ценностных ориентаций личности оказываются под угрозой и требуют к себе особенно пристального внимания. Разрушить систему жизненных ценностей оказалось гораздо легче, чем их развивать, а тем более восстанавливать. В процессе восстановления системы ценностей одно из ведущих мест отводится образованию. Происходящие в современном обществе кардинальные преобразования обусловили необходимость коренного обновления системы высшего образования, разработки его новой парадигмы, создания методологии и технологии организации образовательного процесса в вузах различного типа, перехода к инновационной педагогической деятельности. Основной целью этого обновления должно стать обеспечение соответствия содержания и качества образования новым социальным требованиям, вытекающим из реалий современности и определяющих тенденций научно-технического и социального прогресса.

Важное место в развитии духовных ценностей студентов занимает **искусство**. Оно позволяет человеку реализовать свои возможности, всесторонне развивает его, приобщает к накопленному человеческому опыту, устремлениям, идеалам, ценностям. Одним из важнейших факторов формирования системы жизненных ценностей является повышение роли искусства в процессе образования, в частности, изучение мировой художественной культуры, истории различных видов искусства.

Развитию социальных, нравственных качеств личности посвящены работы многих современных исследователей, как, например, «Развитие нравственных

ценностных ориентаций студентов вуза средствами музыкального искусства» И. Ф. Камаловой, «Формирование и развитие духовно-нравственной культуры как основы социализации студентов высших учебных заведений» Л. И. Бамблевского, «Формирование нравственного создания будущего учителя в процессе обучения в педагогическом университете» О. К. Позднякова, «Духовно-нравственное становление личности будущего учителя: теория и практика» В. М. Пустовалов, «Формирование духовно-нравственной культуры будущих педагогов дошкольных образовательных учреждений» А. И. Щербины, «Концепция формирования профессионально-нравственной культуры будущих учителей литературы» Е. И. Хачикян, «Формирование нравственно-ценностных приоритетов у студентов неязыковых факультетов современного вуза средствами английского языка» В. П. Рубаевой, «Развитие профессиональных и ценностных ориентаций студентов туристского вуза в процессе их социологической подготовки» Н. И. Даниленко.

Предмет **«История музыки»** даёт богатейший материал не только для получения знаний о различных культурно-исторических эпохах, но, главным образом, для **формирования эстетических, духовных ценностей студентов**. Эмоциональное переживание, эстетическое преломление социальных норм и ценностей способствуют тому, что они становятся достоянием личности. Искусство, являясь посредником между обществом и человеком, способствует превращению ценностей общества в систему ценностей личности, благодаря чему осуществляется развитие ее социальных, нравственных качеств.

Согласно п. 2. ст. 2 Закона Донецкой Народной Республики «Об образовании» воспитание рассматривается как «деятельность, направленная на **развитие личности**, создание условий для социализации и самоопределения обучающегося на основе социокультурных, духовно-нравственных **ценностей** и принятых в обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства». Целью высшего образования является требование обеспечения «подготовки высококвалифицированных кадров по всем основным направлениям **общественно полезной деятельности** в соответствии с **потребностями общества и государства**, удовлетворение потребностей личности в **интеллектуальном, культурном и нравственном развитии**, углублении и расширении образования, научно-педагогической и научной квалификации» [3, с. 135].

В **«Концепции развития непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи Донецкой Народной Республики»** подчёркивается: «Современное общество Донецкой Народной Республики формирует для системы образования **новый социальный заказ**: ему необходимы не только высокообразованные, но и **духовно богатые**, инициативные граждане, способные адекватно относиться к происходящим в мире и стране событиям, **культурному и научному наследию, историческим достижениям, к пониманию себя, своего места в обществе**, к принятию ответственных решений в сложных ситуациях, прогнозированию возможных последствий совершаемых действий; открытые к взаимодействию, мобильные, активные, сопричастные к судьбе Отечества. В связи с этим **возрастает значимость воспитательного компонента системы образования**. Предметом воспитательной деятельности становятся не только теоретические знания, различные компетенции, практические навыки, но и физическое и духовное здоровье, чувственно-эмоциональная сфера, ценностное восприятие себя и окружающего мира, стратегия поведения в социуме и конкретная просоциально ориентированная деятельность. Новое время требует от нас понимания воспитания как главного условия динамичного развития и расцвета общества».

Отрадно отметить, что часто сами молодые люди подключаются к возрождению общечеловеческих ценностей (видимо, устав от унижений и оскорблений, идущих от массовой культурной продукции). Ведь человеческая душа нуждается в красоте, добре. Всё больше молодежи чувствует потребность в общении с классическим искусством, в культуре общения, в вере в дружбу, любовь, в завтрашний счастливый день. Свидетельством этому могут быть не только переполненные залы театров, филармоний, музеев, но и усиливающийся спрос на записи классической музыки, кинофильмов, произведений изобразительных искусств. Особенно важно поддерживать, развивать и поощрять такое стремление в учебных заведениях.

Существует много путей восстановления, развития системы ценностей. Одним из них может быть овладение мировой художественной культурой, ведь произведения разных видов искусства, деятельность творческих личностей дают бесценный материал для духовного развития. Композиторы всех эпох оставляли следующим поколениям свои мысли, чувства, убеждения и пытались донести их до потомков. Гении каждой эпохи, творческого направления предлагали новые пути совершенствования.

В современных условиях так называемого постмодернизма особенно важно не растерять великие достижения прошлого, не превратить их в бессмысленности, не разменять на пустые мелочи, не разрушить. В общении с произведениями искусства нельзя допустить ироничного отношения, важно сохранить почтительное, уважительное отношение к великим людям, их произведениям. Опасной тенденцией становится надменное, пренебрежительное отношение к прошлому, включая прошлое культуры. А оно **не может стать прошлым**, иначе человечество будет обречено на деградацию, гибель. Важно, что сейчас изучение искусства перестает быть узко специальным образованием и становится достоянием людей разных профессий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амонашвили, Ш. Учитель, вдохнови меня на творчество / Ш. Амонашвили. – Хмельницкий, 2011.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – М. : Ленинградское отделение, 1971.
3. Закон Донецкой Народной Республики «Об образовании». – Донецк, 2015.
4. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалевский. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.
5. Концепция развития непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи Донецкой Народной Республики. – Донецк, 2015.
6. Рыжикова, Л. А. Эстетическое воспитание и нравственное развитие личности / Л. А. Рыжикова // Теория эстетического воспитания / под ред. Н. И. Киященко, Я. Л. Лейзерова. – М., 1979. – С. 90–110.
7. Рудзитис, Р. Сознание красоты спасёт / Р. Рудзитис. – Донецк : Изд-во Донецкого Рериховского общества, 1998.

УДК 792.9

*М. Г. Сенчук,
г. Луганск*

ФЕНОМЕН ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

Актуальность исследования феномена фольклорного театра обусловлена остротой проблемы сохранения культуры, актуализации и трансляции ее ценностей, а также растущей ролью зрелищной культуры и стремлением современного человека к визуальным формам коммуникации. Урбанизация, стандартизация и унификация всех сторон жизни общества привели к росту роли «потребительского», количественного

начала над качественным, к преимущественному использованию внешних, зрелищных форм в художественной культуре, следствием чего становится снижение внимания к сохранению народной культуры. С другой стороны, в современных условиях растет интерес населения к изучению своей истории, искусства, фольклора, в значительной мере обусловленный стремлением сберечь, отстоять собственную самобытность. Необходимость научного осмысления потребности в приобщении общества к народным культурным и духовным ценностям в значительной мере обусловлено современным состоянием традиционного искусства и отношением к нему общества и государства.

Анализ феномена фольклорного театра свидетельствует, что в отечественных культурологических, искусствоведческих, историко-этнографических трудах длительное время народное театральное искусство не изучалось как целостное явление. Как следствие, в настоящее время недостает концептуально зрелых подходов к объяснению различных аспектов в его развитии. В частности, существует необходимость определить рамки и содержание понятий «народный театр» и «фольклорный театр», которые в научной и учебной литературе очень часто употребляются как синонимы. В первую очередь необходимо выяснить значение самого понятия «народный театр», которое в известной степени условно, поскольку этим названием в научной литературе пользуются для определения разнообразных типов драматического искусства.

Изучение фольклорного театра в контексте социально-культурных процессов опирается на существующую в отечественной науке и культуре традицию исследований в рамках культурологии, философии, социологии, этнологии, этнографии и других наук. Научные исследования XIX - начала XX века в этой области преимущественно посвящены вопросам происхождения и этнографического описания народного отечественного театра. Представленные материалы этого времени содержат попытку осмысления драматургии как особенного вида фольклорной культуры, представленную в двух аспектах: как начальной формы русского профессионального театра и как проблему литературоведения.

Исторический аспект появления народного драматического творчества содержат научные работы П.Н. Беркова, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, Н.Н. Евреинова, В.В. Каллаша, В.Ю. Крупянской, П.О. Морозова, А.Ф. Некриловой, В.Н. Перетц, Д.А. Ровинского, Н.И. Савушкиной, Б.М. Соколова. Этнографический аспект рассмотрен в трудах В.Е. Гусева; Н.Е. Ончукова. Рассмотрению художественной специфики народного творчества, исполнительскому началу, сущности игровых явлений в фольклоре посвящены исследования В.П. Аникина, П.Г. Богатирёва, Н.Н. Велецкой, В.Е. Гусева, Б.С. Лацилина, А.Ф. Некрыловой, В.Я. Проппа, Н.И. Савушкиной, В.И. Чичерова. Описание в художественной литературе сцен народного действия, которые интерпретируются как театр, мы находим в романах Ф.М. Достоевского («Записки из Мертвого дома»), А.Н. Островского («Воевода»), С.М. Максимова («Нечистая, неведомая и крестная сила»), Л.Н. Толстого («Юность»); А.А. Шаховского («Двумужница»). Также в мемуарном и эпистолярном наследии С.Т. Аксакова, А.С. Грибоедова, В.Я. Брюсова, Ф.И. Буслаева, А.Е. Измайлова, А.Ф. Писемского, А. Ростовцева, И.С. Тургенева, Ш. Токаряжского содержатся интересные сведения и впечатления о простонародном театре. Описание игровых действий ряженых, сценок народных представлений в составе календарных праздников содержат произведения И.П. Ерёмкина, С.М. Максимова, Ф.О. Нефедова, А.М. Ремизова, С.С. Писарева, И.Л. Щеглова. Вербальная сторона драматических событий, литературоведческий анализ художественных средств, язык, структура представления

нашли отображение в работах таких исследователей как М.М. Бахтин, П.Н. Берков, Н.Н. Виноградов, А.К. Малина, М.Е. Ончуков, Е.Н. Опочинин, В.М. Перетц, С.С. Писарев, Д.А. Ровинский. Театроведческий аспект народного драматического творчества содержат исследования П.Г. Богатырёва, Н.Н. Велецкой, В.М. Всеволодского-Гернгросса, В.Е. Гусева, Н.Н. Евреинова, Л.М. Ивлевой, В.Ю. Крупянской, Л.Н. Кулаковского, А.Ф. Некрыловой. Осмысление драматического народного творчества как результат взаимодействия литературы и драматургии, и введения в научное обращение термина «народный (фольклорный) театр» находим в исследованиях П.Н. Беркова, П.Г. Богатырёва, В.Е. Гусева, В.Ю. Крупянской, С.Д. Кузьминой, Г.А. Хайченко. Связь фольклорного театра с ритуально-обрядовыми практиками раскрывается в статьях и монографиях А.Д. Авдеева, Б.М. Асеева, В.Н.Всеволодского-Гернгросса, Л.М. Ивлевой, Н.И. Савушкиной, Н.И.Толстого, Е. Уорнер. Культурологический аспект особенностей фольклорного театра представлен в трудах А. Банфи, Г. Барта, М.М. Бахтина, Н.А.Бердяева, Р. Кайуа, К. Клакхона, Д.С. Лихачёва, Ю.М Лотмана, Б.Малиновского, Д.Д.Фрезера, Г. Хайдеггера, Й. Хейзинга, М. Елиаде. Рассмотрению художественной специфики народного творчества, исполнительскому началу, сущности игровых явлений в фольклоре посвящены исследования В.П. Аникина, П.Г. Богатырёва, Н.Н. Велецкой, В.Е. Гусева, Б.С. Лапилина, А.Ф.Некрыловой, В.Я. Проппа, Н.И. Савушкиной, В.И. Чичерова.

Несмотря на многочисленность аналитических и историко-теоретических работ, раскрывающих различные аспекты протонародного искусства, фольклорный театр как специфический феномен современной культуры в настоящее время почти не выступает в качестве отдельного предмета искусствоведческого и культурологического анализа.

Элементы театрального искусства бытовали еще в первобытном обществе (охотничьи действия), в древних земледельческих праздниках, играх и обрядах, которые сопровождалась танцами с элементами перевоплощения, которые имели магический смысл. В ходе исторического развития в обрядовых драматических действиях на первый план выдвигается уже не магическая, а эстетичная функция. Такие явления послужили основой для возникновения и развития собственно театрального искусства у всех славянских народов.

На протяжении веков славянский народный театр прошел несколько стадий развития. Во времена Киевской Руси развивался фольклорный театр, тесно связанный с устным народным творчеством. Этот тип народного театра вбирал в себя театральные календарные и бытовые обряды, театральные элементы в народных играх и хороводах, искусство скоморохов. Высшей формой фольклорного театра в XVII–XIX вв. были представления устных народных драм («Царь Ирод», «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф» или «Трон») и кукольного театра - вертепа. Актеры во время представления непосредственно налаживали контакт со зрителями, реплики часто адресовались зрителям, которые отвечали на них острыми шутками. Актеры такого народного театра были преимущественно неграмотны, а поэтому заучивали роли «со слов» от более опытных исполнителей. Представления строились на основе сценариев, которые давали широкие возможности для импровизации [2, с.45- 46]. Исполнители-актеры часто прибегали к пантомиме, которая порой комментировалась чтением; их искусство было комбинацией гимнастики пения, танца, музыки, циркового мастерства (фокусы, дрессура) и кукольного театра. С течением времени искусство «народных актеров» все больше специализировалось: вначале отделились цирковые артисты, потом кукольные.

Народным театром, кроме фольклорного, называют еще и непрофессиональный театр, в котором исполнителями и зрителями являются представители трудовых

классов. Такой народный театр возник в пореформенной царской России, получив свое распространение в конце XIX – в начале XX в. Тогда же (во второй половине XIX в.) появились и профессиональные театры «для народа» с особенным репертуаром, которые также назывались народными. Деятельность таких театров была адресована широкому кругу зрителей [5, с. 13].

В 30-х годах XVII в. зародился новый тип народного театра – любительский, который в противовес крепостному театру и театру придворной аристократии был общедоступным, демократичным. В его репертуар входили пьесы «школьного театра», сатирические комедии, позже – произведения профессиональной драматургии. Такие театры назывались «театрами для народа» или народными театрами.

Большой размах театральная самодеятельность приобрела в 1920-1930 годы, когда по селам и городам, при клубах и избах-читальнях возникали драматические кружки. Репертуар самодеятельных драматических кружков составляли произведения как классической драматургии, преимущественно пьесы А.Н. Островского, Н.В. Гоголя, так и специальные пьесы для народа в жанрах мелодрамы и водевиля.

Позже, в начале 1950-х годов, на базе драматических кружков заводских и сельских клубов, домов культуры возникали любительские театры, репертуар которых, как и когда-то, составляли пьесы профессиональных драматургов. Иногда в самодеятельных театрах разыгрывались и фольклорные произведения – драмы, свадебный обряд, сатирические сценки. Но это было уже «второстепенным явлением». Ведь фольклорные произведения, перенесенные на сцену, неминуемо изменяются: они не так исполняются и не так воспринимаются. В конце 1960-80-х годов любительским театрам с постоянной труппой и полноценным репертуаром присуждали звание «народный».

В современном значении народный театр – это сложный организм, где синтезируется творчество драматурга, режиссера, актеров, композитора, художника, технического персонала (гримеров, костюмеров, осветителей и т. д.). Таким образом, сосуществование таких разнообразных явлений народно-драматического творчества как фольклорный, непрофессиональный, полупрофессиональный и профессиональный театры и формирует, собственно, то эстетичное явление, которое определяется понятием «народный театр» [3, с.83].

В свою очередь, понятие «фольклорный театр» принадлежит лишь к одной из исторически обусловленных, конкретных форм народного театра и вмещает в себя прототеатральные игровые формы, обрядовые действия и развитые театральные формы, которые возникли и развивались по законам анонимного творчества, для которых характерны вариативность, импровизация, устная текстовая передача и другие специфические признаки, присущие фольклору.

В научном разграничении этих двух терминов давно уже назрела необходимость. Русский театровед П.Н. Берков указывал в предисловии к сборнику «Русская народная драма XVII–XX веков: Тексты пьес и описание представлений» уточняет, а не разграничивает понятия «народный театр», «русский народный театр». Одним из первых на разграничение понятий «народный театр» и «фольклорный театр» указал русский исследователь В.Е. Гусев. Он утверждал, что стоит видеть разницу в природе разных типов «народного театра». Возможно, фольклористике придется «уступить» этот термин (поскольку он многозначен) театроведению и пользоваться термином «фольклорный театр». При этом целесообразно для определенного вида собственно народного, традиционного драматического творчества воспользоваться термином, который обозначает все искусство народных масс – «фольклор», и назвать этот вид народного искусства «фольклорным театром».

На дифференциацию термина «народный театр» указывает и современный ученый-фольклорист И.Ю. Федас. Учитывая многозначительность термин «народный театр» он употребляет в значении «фольклорный театр», предлагая разграничение (классификацию) в системе «народный театр»:

- 1) театр из народной жизни;
- 2) собственно народный театр (создан самим народом);
- 3) театр, созданный (в досоветский период) господствующими слоями для насаждения своей идеологии;
- 4) в советское время – почетное звание, которое присваивается лучшим театрам художественной самодеятельности.

Таким образом, по своей природе и специфике эти явления в исследованиях И. Ю. Федаса не однотипны.

В своих словарях Л. И. Барабан и В. В. Дятчук трактуют термины, опираясь на само понятие «театр»:

- 1) вид искусства, отображающий жизнь в сценическом действии, исполняемую актерами перед зрителями;
- 2) помещение, в котором происходят представления;
- 3) учреждение, организация, осуществляющая сценические представления определенным коллективом артистов.

Народным театром, по мнению Л. И. Барабана и В. В. Дятчука, следует считать театр, который широко бытует среди трудовых масс в городе и на селе и органически связан с народным творчеством. То есть в системе «народный театр» такое понятие касается лишь фольклорного и непрофессионального театров.

Если с вышеупомянутыми понятиями искусствоведы и фольклористы соглашаются, оперируя ими в исследовательских работах, то с жанром и содержанием фольклорного театра ситуация намного более сложная. Одной из самых дискуссионных проблем на сегодня является определение драматического действия в фольклоре [4, с. 17–18]. На этой почве прослеживаются две противоположные тенденции: возражение собственно театральной природы любой игровой формы народного искусства (а, следовательно, исключение самого фольклорного театра) и расширенное понимание драматического рода, к которому принадлежат все игровые формы.

Так, В. Е. Гусев отмечает, что в самом народном драматическом творчестве следует различать дотеатральные, игровые виды фольклора (облачения, обрядовые действия, народно-праздничные игрища, народные игры) и собственно драматические представления на основе фольклорного или фольклоризированного драматургического текста. Лишь к последним, строго говоря, и может быть отнесено понятие «фольклорный театр».

Свое понимание фольклорного театра В. Е. Гусев объясняет социальной природой фольклора вообще. Он отмечает, что для произведений фольклорного театра характерно то, что сфера их активной творческой жизни отличается от сферы, где создавался традиционный фольклор: это уже не только и не столько крестьянская, сколько преимущественно солдатская, матросская, рабочая среда, откуда они передавались сельскому населению и городскому люду (из ярмарочных балаганов). Но и предостерегает, что ограничение понятия «фольклорный театр» имеет лишь значение терминологическое, необходимое для осознания стадийных и типологических отличий между разными формами драматического творчества, для научной классификации этих форм и для определения предмета исследования в каждом отдельном случае.

По мнению А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной, «...фольклорный театр – наиболее объемное и точное понятие, которое определяет народное театральное-драматическое искусство. Оно вмещает совокупность театральных явлений в фольклоре – разыгрывание фольклорных драм народными исполнителями, кукольные представления, приговаривания лопотунов». Кроме того, Н.И. Савушкина предлагает более широкое понимание термина фольклорный театр. По ее мнению, народное (то есть фольклорное) театральное искусство вмещает театральные явления в полном объеме и театральные элементы исполнения эпических и лирических произведений фольклора, эпизодов обрядов, переодевания.

Другие исследователи понятием «фольклорный театр» охватывают вообще большой пласт народного творчества: от игрищ к фольклорным драмам. Однако существуют и другие взгляды на явление «фольклорный театр». В частности, развитые театральные формы как вертеп и устная народная (фольклорная) драма музыковеды рассматривают как одну из ранних форм народного музыкального театра. Такие театроведы, как Г. С. Тихонравов, П. П. Пекарский, О. И. Веселовский, О. С. Архангельский, П. И. Морозов, Г. К. Йосыпенко, В.Б. Данченко утверждали, что фольклорная «рождественская драма» как жанр является начальным этапом исторического развития профессионального театра. Д. Г. Балашов стремится доказать, что в фольклоре вообще нет драматического рода (как и драмы), а имеется лишь обряд. По его мнению, произведения, зачисленные в фольклорный театр, следует признать не фольклором, а стилистически ранней формой зарождения профессионального драматического искусства в народной среде. В своих суждениях он опирается на систему трех родов Аристотеля, которая была вполне перенесена на фольклор из литературоведческой терминологии, и точную дату и обстоятельства возникновения античного греческого театра. Полемизируя, Д.М. Балашов указывает на то, что если Аристотелеву схему родов наложить на фольклор, то неувязки возникают намного больше в отделе драматического искусства и предлагает применять понятие драмы в Аристотелевском понимании [1, с. 133]. На наш взгляд, в такой ситуации неправомерно измерять культуру одного народа культурой другого. К тому же, здесь прослеживается попытка применить термины одной системы к другой, которая не является эквивалентом первой. А рассмотрение любого явления культуры вне контекста народной никаких результатов или достижений не принесет. Заметим, что большинством историков культуры театральное-драматическая форма признанная сравнительно поздним видом искусства, линия развития которого начинается в обряде. Но, как известно, при одинаковых условиях фольклорный театр у многих народов не был сформирован. Рассматривая концепцию Д. М. Балашова, будет вполне уместно утверждать, что античный греческий театр и фольклорный театр – это два разных игровых типа.

Как явление отечественной литературы рассматривал развитые театральные формы Г.С. Возняк. Он утверждал, что интермедии, вертеп и рождественские и пасхальные стихотворения, написанные живым народным языком, и своим содержанием и своим языком творят одну из оригинальных страниц литературы XVII - XVIII вв.

Следует отметить, что различные виды народного театра не были «закреты» один от другого, а взаимодействовали между собой. Полупрофессиональный и профессиональный театры с момента своего возникновения испытывали влияние фольклорного театра с его оригинальными условными приемами и средствами, активным взаимодействием исполнителей и зрителей. Но, в свою очередь, и фольклорный театр вбирал в себя достояние полупрофессионального и

профессионального театров: источники развитых фольклорных пьес, отдельные их мотивы и персонажи часто были заимствуемы, но сами пьесы создавались и разыгрывались по постоянным фольклорным традициям; литературные произведения поддавались переосмыслению и испытывали переработки, таким образом приспособляясь к народным эстетическим понятиям и вкусам.

Из вышеизложенного ясно, что четкой терминологии в отрасли фольклористики в области театроведения, пока нет. А потому, рассматривая или исследуя конкретный тип национального театра, необходимо максимально точно применять термины, которыми сегодня оперируют исследователи. Таким образом, проблема феномена фольклорного театра еще малоизучена и нуждается в последующем исследовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы : сборник статей / С. С. Аверинцев. – СПб. : Азбука-Классика, 2004. – 480 с.
2. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм ; сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с.
3. Балашов, Д. М. От полевой записи к изданию (Современное состояние свадебного обряда) / Д. М. Балашов // Русский фольклор: полевые исслед. – Л., 1985. – Вып. XXIII. – С. 83–87.
4. Бенуа, А. Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Н. Бенуа ; послесл. Г.Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1998. – 70 с.
5. Народный театр : сборник статей / под ред. В. Е. Гусева. – Л. : ЛГИТМиК, 1974. – 183 с.

УДК 008:311

*В. Н. Титова,
г. Луганск*

ШАХТЕРСКИЙ ФОЛЬКЛОР КАК КОМПОНЕНТ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В контексте рассмотрения современных проблем культуры важным становится изучение региональной культуры. Социально-экономические изменения последних десятилетий приводят к разрушению социокультурной региональной направленности. Конец XX – начало XXI вв. стал эпохой переоценки ценностей, пересмотра значения многих событий и явлений в истории культуры Луганщины.

Шахтерская профессия для Донбасса – нечто большее, чем просто профессия. Это характеристика, обуславливающая культурно-исторический образ региона. Профессия шахтера для Донбасса является важнейшим регионообразующим фактором.

Интересным, на наш взгляд, является изучение культурного наследия региона с точки зрения территориальных, хронологических и содержательных параметров, предложенное исследователем Л. А. Кравцовой. Говоря о территориальных границах шахтерского культурного наследия, отметим, что оно формировалось в тех регионах, где добыча угля получила развитие как основной способ производства. «Начало образования углепромышленных территорий с профессионально ориентированным населением, имеющим общие интересы, быт, навыки, традиции и исторические корни, как правило, было связано с открытием угольных бассейнов, освоением ресурсов, изучением и накоплением суммы знаний в этой области. Это дает основание утверждать, что именно в угледобывающих регионах сформировался значительный объем наследия угольной отрасли, представляющий собой часть общемирового наследия цивилизации» [5, с. 129].

При определении хронологических параметров шахтерского культурного наследия культуролог Л. А. Кравцова руководствуется мнением исследователей истории развития горного дела. Согласно выдвинутой концепции, промышленное развитие угледобычи и ее становление как самостоятельной отрасли началось со второй половины XVIII века. Таким образом, рассматриваемые нами временные границы формирования шахтерской культуры укладываются в обозначенные хронологические рамки – период XVIII–XXI веков.

Несомненно, характер шахтерского труда оказал глубокое воздействие на формирование профессиональных и социокультурных обычаев и традиций Луганской области. То есть, осознание ценности «места жизни» приобретает особую значимость для людей, живущих в регионе. Образ жизни, ценностная система, традиции, исторические корни предстают в виде многокомпонентной структуры понимания и осознания общности судьбы регионального сообщества. Таким образом, понятие «регионального сознания», предлагаемое И. Я. Мурзиной, следует рассматривать, как «осознание, целостную оценку региональным сообществом самого себя, специфики своего существования, роли и места в жизни страны, понимание целей, движущих сил и мотивов своего развития» [10, с. 22].

Доминирование шахтерской профессии в социокультурном пространстве Донбасса отразилось на инструментах конструирования, так называемого, регионального бренда, выступающих в качестве репрезентантов территориальной «донбасской» идентичности. По сути, Донбасс можно рассматривать как регион, население которого выработало собственные способы мироотношения, этику поведения, формы духовной жизни и практической деятельности.

Отдельный пласт культуры представляет собой шахтерская профессиональная мифология, зафиксированная в сознании их носителей и хранителей в виде шахтерских традиций, обычаев, легенд, языка, устного народного творчества.

Рожденные в шахтерской общности байки, сказы, легенды являются уникальной составляющей фольклорного материала Донбасса. В них реалистический элемент своеобразно сочетается с фантастикой, со сказочным вымыслом. Интерпретаций шахтерских сказов достаточно много, но все они имеют важную социальную направленность, поскольку повествуют о творческом труде и героизме горняков, об их тяжелом быте. Сказы и легенды наполнены народной мудростью, оптимизмом, трудовым и жизненным опытом. Примером могут служить «Шахтерские сказы» («Прометей», «Шахтерский богатырь», «Коногон Пашка», «Венок бессмертия» и др.), «Байки, сказы и бывальщины старого Донбасса» Евгения Коновалова («Два коногона», «Притча об угле», «Шахтерская дочка» и др.).

Характерные черты шахтерской профессии – героизм и жертвенность – сформировались в качестве основных компонентов профессиональной шахтерской мифологии, дающих почву для рождения региональной мифопоэтики. Представление о миропорядке обусловлено промышленным производством: основные «элементы мира» составляют огонь, металл и камень. Сакрализация пространства шахты, добыча угля как мифологическая битва и похищение богатств у подземных владык представлены в известных сюжетах, воспроизводимых в субкультурной профессиональной мифологии горняков. Шахтерский труд связан с хтоническим пространством, с вторжением в темное запретное лоно («утробу-преисподню») Земли-Матери, с преобразованием ее «лика» (терриконы) [1]. Благодаря сакрализации природных компонентов профессии в сознании шахтеров складывается совокупность представлений об объектах, общий признак которых – обладание святостью. Так, на наш взгляд, мифологическая культура горняков тесно связана с архаическим сознанием, в котором образ Великой Земли-

Матери (матери богов), согласно А. Ф. Лосеву, является обобщающим прообразом: земля и ее недра воспринимаются как начало и конец всякой жизни, как этой, так и потусторонней. В своих исследованиях на материалах античной мифологии А. Ф. Лосев утверждает, что хтонические символы воплощают наступательные и оборонительные силы Земли, являясь самым ярким проявлением ее могущества и силы, ее мудрости и стихийного смешения добра и зла [6]. Амбивалентность данного хтонического образа, выраженная в жизни и смерти, усвоена архаичной ментальностью горняков. Шахтерская общность осознает, что она, земля-мать, при правильном и бережном отношении к ее богатствам отблагодарит большими объемами добытого угля, а при антагонистичном и потребительском отношении, напротив, может стать последним пристанищем, могилой (так, шахтеры используют выражение «крайняя», а не «последняя» смена, подразумевая, что последним может быть только «двухметровый горизонт»). Таким образом, шахтное производство, связанное с погружением в «святая святых» Земли-Матери, особенно пережитые в ней не столько физические, сколько психологические испытания, продуцируют невольное рождение мифопоэтической образности [1].

Однако мы не находим здесь упоминания каких-либо зооморфных хтонических существ, традиционно охраняющих подземные богатства (змеи, драконы и пр.). В то же время прослеживается упоминание антропоморфных духов, характерных для европейской и уральской/алтайской мифологической традиции. Горные духи «низшей мифологии» встречаются в легендах ряда европейских стран (Англия, Австрия, Франция, Германия, Чехия, Польша), России (Алтай и Урал) и, соответственно, Донбасса. Горный дух или Горный монах в виде маленького человечка (гнома) или в виде горного мастера упоминается в преданиях немецких горняков. В польском фольклоре упоминается такой персонаж, как Скарбник – Властелин гор, предстающий перед людьми в различных обликах: гнома, шахтера, короля-владыки подземного царства. Схожей с немецкой и польской традицией, в виде маленьких человечков, описывает шахтных духов чешский («пермон», «коваричек»), австрийский («человек-из-Венеции»), тирольский («серые человечки») и французский фольклор. Практически все указанные горные духи имеют амбивалентный характер: охраняя подземные богатства, честному шахтеру помогают в нахождении угольных пластов, оберегают, предупреждают, а алчного – могут погубить [9].

Наиболее схожими мифологическими чертами, на наш взгляд, обладают горные духи алтайской, уральской и донбасской мифологии. Горнорабочим высокого роста, крепким, «дюжим», с длинной бородой (иногда в виде старца) представляется уральской традицией Горный, алтайской – Горный, Горный Батюшка или Горный Хозяин, донбасской – Шубин. Роднит этих персонажей не только внешнее сходство, но и взаимоотношения с людьми – способность пугать или предупреждать звуками, указывать на залежи руды, спасать горняков от гибели в шахте; также дух не терпит над собой шуток и требует соблюдения определенных условий, нарушение которых может повлечь наказание, проявляет мстительность к алчным хозяевам шахт.

На наш взгляд, в горный дух может быть рассмотрен в качестве трикстера (в поздних мифах это первобытный плут, который противостоит, неудачно подражает и мешает культурному герою) [8]. Наряду с другими категориями «коллективного бессознательного», названными К. Юнгом архетипами, такими, как «мать», «мудрый старик», «анима» и др., трикстер является архетипом «тени», т.е. это собирательный образ, в основе которого лежат разрушительные и необузданные желания людей. Исследователями А. В. Горбатовым и А. Р. Ахметшиным был изучен феномен архетипа трикстера в мировой культурной традиции и выделен ряд атрибутивных признаков,

представляющих, на наш взгляд, интерес [2]. Анализ шахтерского фольклора на основе выделенных исследователями атрибутивных признаков архетипа трикстера, позволяет нам сделать следующие выводы. Во-первых, действия горного духа Шубина имеют игровой характер, во-вторых, он является непредсказуемым, в-третьих, обладает склонностью к трансформации (внутренней и внешней, в зависимости от ситуации, окружающей его). Так, мы встречаем упоминания о том, что Шубин любит соревноваться с шахтерами, шалить, шуметь под землей, может дразниться, спорить и пр. О непредсказуемости поведения Шубина свидетельствуют его взаимоотношения с шахтерами: захочет – укажет на добротные угольные пласты или «сама собой вырубка пойдет», не захочет – промучается рабочий: «уголь от пачки не ломится» или же превратит нечестно заработанные деньги в «труху», а то и вообще с обиды «обвалит крепи». О внешней и внутренней трансформации образа Шубина говорят многочисленные легенды: иногда народ представляет его в виде черта, лешего, домового, крепкого старика с бородой или маленького мужичонки, седого старого шахтера «с крючком в руках, каким таскают вагонетки», в виде «незнакомого человека в шахтерской спецовке с обушком на плече» или погибшего некогда в шахте рабочего и др.

Особый интерес для понимания специфических особенностей труда горняков представляют профессиональные легенды («Синий заяц», о Шубине). «Синим зайцем» горняки называют химическое явление, связанное с выделением метана из газоносного пласта: воспламеняясь, он превращается в маленькое облачко синего пламени, скачущее по выработке. При этом метан не обязательно должен взорваться – для этого требуется определенная его концентрация. Согласно легенде, того, кому покажется в шахте «синий заяц», непременно ждет счастье [11].

Своеобразным индикатором концентрации под землей метана и угарного газа была канарейка, которую вплоть до конца XX в. использовали шахтеры и горноспасатели не только Донбасса, но и ряда европейских стран и США. Шахтеры брали с собой в забой клетку с канарейкой. Чувствительная птица переставала щелкать и падала с жердочки, если в помещении накапливалось даже небольшое количество метана. Это был знак, что нужно подниматься наверх. Сейчас эту функцию выполняют газоанализаторы. Со временем, профессиональное шахтерское выражение «канарейка в клетке» превратилось в идиоматическое выражение «канарейка в шахте», обозначающее нечто, сигнализирующее об опасности.

Несомненно, большая часть профессиональных легенд связана с образом Шубина. Подобно алтайскому Горному Батюшке, Горному или Хозяйке Медной Горы на Урале, он отвечает за все подземные сокровища Донбасса. Основные профессиональные функции Шубина были описаны выше. Версий о его появлении и ритуальных суеверий, связанных с этим персонажем, множество. Наиболее полное представление об этом духе дают нам легенды, собранные фольклористами Б. Горбатовым, Л. Жариковым, Е. Коноваловым.

Согласно профессиональной легенде, увидеть Шубина – значит получить или сказочную помощь, или «черную метку», предупреждение о смерти [13].

Так, в одном из многочисленных сказках о Шубине авторства В. Сандовского видим, что: «...Шубин – подручный Горного. Стал он подземным управителем на Донецких шахтах. Все старые выработки обойдет, оглядит, ни одной не пропустит. Что не так – жди беды. Затопит, завалит, а то и всю шахту взорвет. Осерчать ему все одно, что пороху вспыхнуть. Иной раз над кем и пошутить вздумает. После тех шуток горняки как ошпаренные из шахты бежали. Случалось, прочит, кого следует. Много про него сказывали и хорошего, и плохого» [3].

В другом сказе под названием «Как Никита Изотов с Шубиным соревновался» Л. Жариков повествует: «Только Шубина, извините, в обиду не дам. Я его лично знаю и никогда от него не отрекусь. Мой Шубин за пятилетку борется, не терпит беспорядков в шахте, следит, чтобы поменьше было прогульщиков, чтобы угля больше давали – вот за что болеет мой Шубин, и я вместе с ним. Вот и получается, если поразмыслить, что Шубин – это любовь к шахте, это – совесть шахтерская, дела наши добрые – вот кто такой Шубин» [12].

Образ Шубина – Добрый Шубин или Злой Шубин – вероятно, плод шахтерской фантазии, но, во всяком случае, это собирательный образ, символизирующий представителей чрезвычайно опасной профессии, именуемой в старину «углежогами». Они ходили по штрекам со свечой или факелом, выжигая метан для предотвращения его накопления и взрывов. При этом чтобы самим не опалиться, они надевали на себя шубу или овчинный тулуп изнаночным мехом наружу и периодически обливали ее водой.

Анализируя литературные формы шахтерского фольклора, приходим к выводу, что в большинстве своем они, прежде всего, содержат в том или ином виде мифологические элементы, и, во вторую очередь (и это свидетельствует о генетической общности мифа и фольклора) носят коллективный характер, т. е. принадлежат сознанию всех членов упомянутого социума.

Однозначно, что в шахтерской фольклорной традиции в чистом виде мифы не сохранились – рассыпались на составляющие, но соединились в новых комбинациях, вобрали в себя новые компоненты. Очевидно одно, что смешение «своих» и «чужих» мифов в фольклоре породило метафоры, насытило язык, фразеологию, народную поэзию, а сюжетные повороты и герои мифов перешли в эпос и сказки. В мифологической традиции демиурги, герои, культурные герои созидают землю, делают ее пригодной для жизни, добывают и хранят огонь, мастерят орудия труда, побеждают фантастических чудовищ и пр. В шахтерской мифопоэтике образ рабочего зачастую тоже представлен в виде культурного героя, добывающего свет, огонь, тепло – «светонос», «солнцерб», «шахтерский богатырь», «Прометей». Так, в одном из сказов находим: «...Прометеем был шахтер. И когда приговорили его боги к зверской казни, все шахтеры поднялись и сказали богу дерзко: «Знаешь ли ты, всевышний, откуда у тебя в очаге взялся огонь? Кто его добыл и принес сюда на Олимпию, чтобы вы сидели и грелись?» «Ну, говорите, кто принес огонь?» – спрашивает главный бог. «Шахтеры! Вот кто для вас постарался и принес вам тепло. И если шахтеры захотят, то огня у вас не будет. Освобождай Прометея по собственному желанию, иначе мы лишим огня все ваши небеса» [Там же].

Однако в шахтерских фольклорных сказаниях при наличии культурных героев временные и географические координаты иные, нежели в мифе. Так, время в сказах – не мифическая эпоха первотворения, а историческое явление и, как правило, достаточно реальное, соотносимое с определенной значительной эпохой в истории Донбасса: «Байки, сказы и бывальщины старого Донбасса» Евгения Коновалова, к примеру, охватывают временные рамки XVI – XIX в., повествуя о событиях, связанных с освоением угольного края, «Шахтерские сказы» затрагивают чуть более поздний период – преимущественно первую пол. XX вв. (гражданская война, индустриализация, Великая отечественная война). Также в настоящих мифах нет топонимов: место действия – еще не названная земля предков, а в шахтерском эпосе география событий достаточно реальна. Так, в вышеупомянутых сказах находим многочисленные упоминания старейших рудников и поселений, возводимых вокруг них (Ирминский рудник, Успенковский рудник, Щербаковский рудник, Парижская коммуна, рудник

Горняцкой Горки и др.), городов, таких как: Бахмут, Юзовка, Кадиевка, Лисичанск, Краснодон, Углегорск, Горловка и др.

Хотелось бы отметить наличие признаков этиологических мифов (мифы о происхождении явлений космоса и повседневной жизни, а также о происхождении различных свойств и особенностей предметов) [8], используемых в шахтерском фольклоре в виде специальных словесных клише – заглавий («Как Митяй землепроходцем стал», «Как лиса уголь нашла») или концовок сказов («...А шахту так и прозвали «Чудный Иван...», «Так девчушка-сиротка лисий пласт открыла...», «От той поры стал Филька Лях Фильком-Газком. Все сорок семь дворов на Рудничной таким и знают его»).

Одним из компонентов шахтерского фольклора являются пословицы и поговорки, приобретающие в устной речи горняков специфическую самобытность. «Шахтер добрый, не проказник, работает и в праздник», «в шахту спустился – с жизнью простился», «уголь добывать – живым не бывать», «чтобы шахтером называться, мало углем замараться», «на шахте тому почет, у кого уголь на-гора течет», «уголь рубаем, а счастья не знаем» – вот только некоторые из пословиц, наполненных ярким, самобытным содержанием и представляющих собой важную составляющую культурного наследия региона.

Особую часть шахтерского фольклора представляют собой поэтические строки донбасских авторов, прочно укоренившиеся в сознании населения как элементы народной мифопоэтики. Так, например, поэтические строки песен «Что ты знаешь о солнце, / Если в шахте ты не был» А. Лядова, «Такие сердца у шахтеров, / Шахтерский характер такой» М. Матусовского или такие строфы П. Беспощадного, как «Когда идет шахтер навстречу – / благоговей! / Он света нового предтеча, / он – Прометей!», «Донбасс никто не ставил на колени / И никому поставить не дано!» давно воспринимаются как народная мудрость.

Шахтерский фольклор, с эстетической и социологической точки зрения, представляется нам как особая сфера духовной культуры шахтерской общности, которая по содержанию выражает мировоззрение и психологию данной общности. Горняки, как непосредственные производители материальных благ, являются носителем фольклора, выполняющего как эстетические, так и практические функции [4]. Иными словами, шахтерский фольклор – концентрированная в форме искусства народная мудрость, включающая материальный и духовный пласт культуры жителей нашего региона. Это история жизни горняков, биография их развития в историко-культурном срезе. По сути, сложенные со времен появления шахтерской профессии, мифы, сказы, легенды, предания, пословицы, поговорки, ритуалы и пр. предстают пред нами как процесс и результат творчества горняков, сопровождающий их на протяжении всей жизнедеятельности и, соответственно, вполне может рассматриваться как основа региональной культуры, дающая начало профессиональному искусству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агаркова, А. А. Мифопоэтика как способ создания образа региона : На материале Донбасса : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Агаркова Анна Алексеевна. – М., 2002. – 188 с.
2. Ахметшин А. Р. Атрибутивные признаки архетипа Трикстера [Электронный ресурс] / А. Р. Ахметшин, А. В. Горбатов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/atributivnye-priznaki-arhetipa-trikstera>
3. Владимир Сандовский. Сказ о Шубине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://miningwiki.ru/wiki>
4. Колесова, М. С. Место и роль фольклора в духовной культуре общества : автореф. дис. ... канд. филос. наук / М. С. Колесова. – Л., 1973. – 22 с.

5. Кравцова, Л. А. Теоретические аспекты исследования историко-культурного наследия угольной отрасли [Электронный ресурс] / Л. А. Кравцова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. №23. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-aspekty-issledovaniya-istoriko-kulturnogo-naslediya-ugolnoy-otrasli>
6. Лосев, А. Ф. Мифология греков и римлян / А. Ф. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1996. – 975 с.
7. Лотман, Ю. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : Энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 1. – С. 220–226.
8. Мечковская, Н. Б. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов / Н. Б. Мечковская. – М. : Агентство «ФАИР», 1998. – 352 с.
9. Мурзин, А. А. Духовная культура горняков Европы и России. Верования и празднично-обрядовые практики (сравнительный анализ) : монография / А. А. Мурзин. – М. : ИНФРА-М, 2017. – 100 с.
10. Мурзина, И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Мурзина Ирина Яковлевна. – Екатеринбург, 2003. – 47 с.
11. Шахтерская мифология // Свободная шахтерская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://miningwiki.ru/wiki>
12. Шахтерские сказы : сказы, легенды; зав. ред. В. Логачев [Электронный ресурс]. – Донецк : Донбасс, 1987. – 110 с. – Режим доступа: http://olympiad84.tilda.ws/miners_tales
13. Шубин // Свободная шахтерская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://miningwiki.ru/wiki>

УДК 82

*И. К. Чубарова,
г. Луганск*

ЛЕКСИЧЕСКАЯ АНАФОРА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ М. Л. МАТУСОВСКОГО (на примере стихотворения «Баллада о солдате»)

Михаил Львович Матусовский – один из наиболее известных и любимых поэтов-песенников, творчество которого продолжает находиться в центре внимания исследователей и литературоведов на протяжении многих десятилетий. Для нескольких поколений понятие *Родина* «начиналось» именно с незабываемых, мелодичных, знакомых с детства стихотворений нашего выдающегося земляка.

Характерной особенностью поэтики М. Л. Матусовского является, по мнению ряда исследователей, простота и доступность, свобода от перенасыщения средствами художественной выразительности, удачное использование различных фигур поэтического синтаксиса. Индивидуальный авторский стиль М. Л. Матусовского характеризуется насыщенной образной системой (Родина, Победа, солдат, сам автор), развернутым сюжетом («Памяти неизвестного санитара», «Вернулся я на родину», «Вологда»), использованием различных видов рифмы.

В работах, посвященных поэтике М. Л. Матусовского, обращается внимание на индивидуальные особенности лирики поэта, использование различных приемов и средств художественной выразительности: риторических вопросов, градации, инверсии, сравнения и др. Однако нам хотелось бы рассмотреть такую фигуру поэтического синтаксиса у М. Л. Матусовского, как анафора.

По определению С. П. Белокуровой, анафора – это единоначатие, повторение каких-либо сходных звуковых элементов в начале смежных ритмических рядов

(полустиший, строк, строф) [1, с. 15]. В переводе с греческого анафора – это возвращение, единоначатие. Иными словами, это один из способов смысловой и эстетической организации речи, который можно использовать для придания акцента сказанному. Примеры анафоры можно найти в различных поэтических текстах. Она встречается в лирике А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, С. А. Есенина и др.

Существует несколько видов анафоры: звуковая, когда повторяется одно и то же сочетание звуков; морфемная – повторение одних и тех же морфем или частей сложных слов; лексическая – повторение одних и тех же слов; синтаксическая – повторение одних и тех же синтаксических конструкций. Например, у Пушкина мы можем встретить звуковую анафору: *«Грозой снесенные мосты, / Гроба с размытого кладбища»*, синтаксическую: *«Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм, / Сижу ль меж юношей безумных, / Я предаюсь моим мечтам»*. На примере лирики Лермонтова можно рассмотреть морфемную анафору: *«Черноглазую девицу, / Черногривого коня!»* У Есенина находим яркие примеры лексической анафоры: *«Не напрасно дули ветры, / Не напрасно шла гроза»*.

Таким образом, анафора представляет собой оборот поэтической речи, состоящий в повторении одинаковых слов, выражений и синтаксических построений в начале стихотворных строф, частей сложного предложения, фраз, периодов, абзацев в прозаическом художественном произведении.

Лексическая анафора у М. Л. Матусовского – важнейший, на наш взгляд, прием, который автор использует достаточно часто: *«Пусть над землёю ветер стонет, / Пусть в тёмных тучах небосвод»* («Летите, голуби, летите»); *«Мне тебя забыть бы надо, / Мне тебя забыть бы надо»* («Ленинградский метроном»); *«Вижу, вижу алые кисти рябин, / Вижу, вижу дом ее номер один»* («Вологда») и др. [3]. Анафора, как и вообще всякого рода повторения отдельных слов или выражений независимо от их местоположения, придает стихотворениям выдающегося поэта остроту и выразительность, подчеркивая определенные моменты, подобно основному мотиву в музыкальных произведениях.

Яркий пример употребления лексической анафоры встречаем в одном из самых известных произведений М. Л. Матусовского «Балладе о солдате» (1960) [2]. Можно сказать, что произведение построено на этом приеме.

В самом начале стихотворения благодаря использованию анафоры мы как бы сразу попадаем в такт, «в ногу» с неутомимо идущим солдатом. Проплывают мимо пейзажи, «берега» и «хаты», выбывают из строя верные друзья, а солдат неутомимо идет вперед.

Полям, вдоль берега крутого,
Мимо хат
В серой шинели рядового
Шел солдат.
Шел солдат, преград не зная,
Шел солдат, друзей теряя,
Часто, бывало,
Шел без привала,
Шел вперед солдат.

Десять раз в стихотворении повторяется слово «шел». И вот уже мы сами чувствуем себя в строю, плечом к плечу с защитником Родины. Слово «шел», передающее движение, как бы окольцовывает повествование, подчеркивает целеустремленность, неутомимость, непрерывность: солдат, в серой от пыли шинели, идет, несмотря на преграды, трудности, сквозь ненастья и непогоду:

Шёл он ночами грозowymi –
В дождь и град!

Солдат, в понимании М. Л. Матусовского – не просто борец, мститель. Он – живой, чувствующий и страдающий человек, вынужденный покинуть родных и семью и ступить на страшную дорогу войны. Вспоминая мирную жизнь, родной дом, солдат поет:

Песню с друзьями фронтовыми
Пел солдат.
Пел солдат, глотая слезы,
Пел про русские березы,
Про кари очи,
Про дом свой отчий
Пел в пути солдат.

При этом многократное повторение слова «пел» дает представление о мелодичной, печальной солдатской песне – неизменной спутнице тяжелых походов.

Постепенно ощущение движения нарастает, и вот солдат уже не просто «шел», но и боролся, уничтожал врага, «бил» его:

Всюду врагов своих заклятых
Бил солдат.
Бил солдат их под Смоленском,
Бил солдат в поселке энском <...>

Три основные анафоры – «шел», «бил», «пел» – ключевые, смыслообразующие в стихотворении. Мы видим, как постепенно образ солдата теряет индивидуальные черты и воспринимается как обобщенный образ защитника Родины:

Шёл солдат, слуга Отчизны,
Шёл солдат во имя жизни,
Землю спасая,
Мир защищая,
Шёл вперед солдат!

Таким образом, лексическая анафора как основная фигура поэтического синтаксиса в стихотворении «Баллада о солдате» усиливает смысл повествования, насыщает произведение внутренним ритмом, позволяет передать неутомимое движение вперед воина-освободителя, защитника Родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.
2. Матусовский, М. Л. Баллада о солдате [Электронный ресурс] / М. Л. Матусовский. – Режим доступа:
https://45parallel.net/mikhail_matusovski/ballada_o_soldate.html
3. Матусовский, М. Л. Стихотворения. Песни / М. Л. Матусовский. – М. : Худож. лит., 1986. – 406 с.

УДК 792.03:82.1

*Я. А. Т. Шатарат,
г. Луганск*

В. ШЕКСПИР И АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Вопросам охватывающим, исследование ренессансной культуры и театра, посвящено множество работ. В основном материал, изложенный в учебной литературе,

носит общий характер, а в многочисленных монографиях по данной тематике рассмотрены более узкие вопросы. Особая значимость и недостаточная практическая разработанность проблемы шекспировского театра эпохи Возрождения определяют несомненную новизну данного исследования.

Театр эпохи Возрождения – одно из самых ярких и значительных явлений в истории всей мировой культуры; это мощный исток европейского театрального искусства на все времена. Новый театр родился из потребности перелить молодую энергию в действо. И если задать себе вопрос, в какую сферу искусств должно было вылиться это действо, это море веселья, то ответ ясен: конечно, в сферу театра. Карнавальная игра, уже не могла оставаться на своей прежней стадии стихийной самодеятельности и вошла в берега искусства, став творчеством, обогащённым опытом древних и новых литератур.

Своей вершины театр европейского Возрождения достиг на английской почве в творчестве величайшего драматурга Вильяма Шекспира. Театр Шекспира стал итогом развития национального английского театра и в известной степени суммировал достижения всей предшествующей сценической культуры как древнего, так и нового времени. Одновременно творчество Шекспира открывало перспективы для дальнейшего развития театра и драмы по пути социально-философского осмысления жизни, глубокого раскрытия внутреннего мира человека и его ярчайшего поэтического воссоздания.

Опираясь на теоретико-методологическую основу отечественных исследователей, посвятивших свои работы изучению истории английского театра эпохи Возрождения, можно выделить таких авторов как: И. А. Аксёнов, А. А. Аникст, А. В. Бартошевич, Н. Г. Бояджиев, А. Д. Головня, И. М. Гилилов, С. С. Мокульский [1–4].

Сила шекспировского ренессансного реализма – в способности к широчайшим историческим обобщениям, в обнажении главнейших противоречий времени, в сохранении неиссякаемой веры в человека. В этих своих качествах реализм мог утвердиться только в эпоху, которая сама с наибольшей силой раскрыла противоречия века, столкнула старые, феодальные силы с новыми, капиталистическими, и одновременно дала бесчисленные примеры гневного протеста масс.

Английский театр, развившись позже итальянского и испанского, создал на рубеже XVI–XVII вв. искусство, идейная зрелость которого предопределялась зрелостью самого исторического процесса – процесса решительной ломки феодальных форм и закладки основ буржуазного общества.

Судьба английского ренессансного театра была особой, совершенно непохожей на судьбу театра итальянского. Началось все, с заимствований и подражаний.

В Англии расцвет гуманизма совпал с Реформацией, и поэтому первоначально театр был использован здесь в его традиционной средневековой форме в целях сложной религиозно-общественной борьбы. Довольно рано под иноземным влиянием создались в Англии гуманистические «школьный» и «придворный» театры, но они имели сравнительно узкое назначение и не оказали решающего влияния на выработку новой драматургической манеры; с другой стороны, национальные театральные традиции были здесь настолько сильны, что они оказали воздействие на классицистические тенденции гуманистического театра. В результате в период Возрождения в Англии наблюдается своеобразный синтез противоположных драматургических течений, составляющий одну из важнейших особенностей английского ренессансного театра и обеспечивающий ему выдающееся место в мировой литературе [1].

Новое драматическое искусство сформировалось в Англии не сразу. Понадобилось целое столетие, прежде чем оно достигло расцвета, обретя ту высокую степень народности и реализма, которая характеризовала творчество Шекспира. Драматическое искусство на протяжении эпохи Возрождения прошло следующие этапы развития. Начальный период (конец XV и первые три четверти XVI в.) характеризовался переходом от старых жанров к новым: от средневекового моралите и интерлюдии к трагедии и комедии. Второй период (конец XVI и начало XVII в, до смерти Шекспира – 1616 г.) является порой наивысшего расцвета английской драмы эпохи Возрождения [3]. В течение этих трех десятилетий английская драма достигла своего высшего развития. Это – время расцвета реализма в драме. Однако в пределах этого периода следует различать две стадии. Первая приходится на пору от разгрома «Непобедимой Армады» до конца столетия. Эту стадию можно определить, в общем, как оптимистический период в развитии гуманистической драмы. Обострение социальных противоречий в конце царствования Елизаветы и после вступления на престол Иакова I получило ясное отражение в том переломе, который произошел в драматической литературе. На второй стадии, в первые годы XVII столетия, гуманистическая драма отмечена преобладанием трагических мотивов. Эволюция величайшего из драматургов эпохи – Шекспира – очень ясно отражает эти две основные стадии в английском драматическом искусстве поры его расцвета.

Третий период (от смерти Шекспира в 1616 г. до закрытия театров в 1642 г.) характеризуется кризисом, распадом гуманизма и упадком реализма в драме.

Новое общество получило в наследие старую драму. При Генрихе VIII еще в полной силе был театр средневековый. Век, отделяющий мистерии и моралите от «Гамлета» и «Короля Лира», был наполнен исканиями, экспериментами, перенесением на английскую почву достижений драматургии других стран, напряженным строительством нового театра.

Творцы новой драмы были выходцами из демократической среды. Они стали независимыми профессиональными писателями, смелыми вольнодумцами, близкими по духу народной аудитории. Наименование «университетские умы» эта группа драматургов получила потому, что все они – Марло, Кид, Грин и другие – учились в университетах и были весьма образованными людьми. Старое подразделение на ученых авторов – аристократов – и поставщиков текста для народных представлений было ликвидировано. Синтез гуманистической и народной линий осуществлялся уже в том отношении, что деятелями площадного театра стали люди высокой культуры [2].

Тем не менее, английская драма эпохи Возрождения отнюдь не была однородной по своей социальной и художественной направленности. Основным, ведущим жанром ее была гуманистическая народная драма, представленная на первом этапе создателями первых комедий и трагедий, на втором этапе – Марло, Грином, Шекспиром и Бен Джонсоном, на третьем этапе – Бен Джонсоном, Деккером и Т. Гейвудом.

Наряду с драмой народной развивалась драма придворно-аристократическая. В пору расцвета ренессансного театра главными представителями этого направления были Лили, Бомонт и Флетчер, причем деятельность Флетчера продолжалась и в третий период Возрождения, когда аристократическое направление стало преобладающим, выдвинув таких писателей, как Тернер и Вебстер.

Однако итогом и вершиной развития английского и общеевропейского театра эпохи Возрождения стало творчество Вильяма Шекспира. Оно вобрало в себя все лучшее, что было достигнуто мировой культурой. Шекспир является автором не только в большинстве своем известных нам трагедий, комедий и сонетов, но и хроник.

Философская основа творчества Шекспира – ренессансный гуманизм. В своих произведениях великий драматург отвергал любые формы социального угнетения. Шекспир не принимал ни деспотического своеволия феодальных рыцарей, ни хищнического индивидуализма нового времени. Это доказывают образы Ричарда III, Яго, Эдмонда. Для Шекспира только тот человек подлинно велик, душевные силы которого обращены к благим целям.

Творчество Шекспира утверждает естественную красоту и совершенство человека Возрождения, отстаивающего право на счастье и свободу для себя и других, проникающего в самую суть бытия, бесстрашно вступающего в бой со злом [4]. Таковы Гамлет, Отелло, Лир. Постигая трагическую сущность современного мира, Шекспир не оставляет гуманистических мечтаний о гармоническом обществе свободных и прекрасных людей.

Творчество Шекспира народно по своей природе. Корни его драматургии уходят в историю площадного плебейского театра. Шекспир черпает многие образы и сюжеты из сокровищницы народных преданий, легенд; верований. Он пишет свои пьесы для толпы лондонских простолюдинов, заполнявших его «Глобус». В драмах Шекспира всегда звучит голос народа; драматург изображает не только парадную, официальную сторону истории – он рисует широкую картину жизни народа, его бед, страданий. Но главное, творчество Шекспира народно потому, что, впитав в себя общественные устремления всех прогрессивных слоев английского государства, гуманистическое мировоззрение драматурга объективно выразило интересы народных масс.

Неверно было бы полагать, что драматургия Шекспира – некий эстетический феномен, созданный по прихоти истории на пустом месте. Гигантская фигура Шекспира окружена целой плеядой талантливых современников.

В первые десятилетия XVII в., в годы обострения социальных противоречий, в годы напряженной борьбы дворянской монархии с растущей буржуазией, в годы усиливающегося кризиса английской гуманистической культуры, театральная жизнь Англии поражала своей сложностью и разноречивостью. Тем не менее, среди множества идейно-художественных направлений можно выделить два основных: демократическое и аристократическое.

Самым значительным художником, принадлежавшим к первому, демократическому направлению, был Бен Джонсон (1573–1637) – один из образованнейших людей своего времени, знаток античной классики. Он вошел в историю театра как создатель английской сатирической комедии. На смену поэтической и жизнерадостной комедии Шекспира пришла достоверно-бытовая обличительная комедия Бена Джонсона. Пьесы Джонсона – это комедии того мира, трагедия которого – «Гамлет».

Совсем другой характер имеют произведения драматургов, связанных с придворными и аристократическими кругами времени Иакова I и Карла I. Если писатели типа Бена Джонсона или Хейвуда охотно изображали испорченность придворных нравов, противопоставляя им буржуазные добродетели – то их противники, напротив, вышучивали мещанские претензии, сентиментальную дидактику, все обостряющуюся нетерпимость пуританских кругов всякого рода. Значительная часть драматургического наследия Бомонта и Флетчера представляет собой переделки более ранних драматических произведений, в том числе испанских и итальянских; писатели широко пользовались также новеллистикой эпохи Возрождения [5].

Но, несомненно, самыми высшими достижениями английская драма эпохи Возрождения обязана тем драматургам, произведения которых были близки народу и шли преимущественно на сцене народных театров.

Именно в творчестве В. Шекспира эта эпоха, ее сложные исторические процессы, ее прекрасные и трагические стороны нашли самое полное и совершенное художественное выражение.

Таким образом, драматургия Шекспира является величайшим достижением мирового искусства в целом и театра в частности. Достоверно отражая реальность своего времени, она в то же время поднимается над потоком повседневного быта к высотам поэтического обобщения, позволяющего драматургу раскрыть самые глубинные конфликты, поставить самые мучительные проблемы эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст, А. А. История английской литературы / А. А. Аникст. – М. : Учпредгиз, 1956. – 474 с.
2. Бояджиев, Н. Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия / Н. Г. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 472 с.
3. Гилилов, И. М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого Феникса / И. М. Гилилов. – М. : Международные отношения, 1997. – 474 с.
4. Мокульский, С. С. История западноевропейского театра / С. С. Мокульский. – СПб. : Лань, 2011. – 752 с.
5. Мокульский, С. С. О театре / С. С. Мокульский. – М. : Искусство, 1963. – 543 с.

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 74.01/.09:659.133.1

*И. В. Анистратенко,
г. Луганск*

ПОСЛЕДНИЙ БОЛЬШОЙ СТИЛЬ США 20–30-Х ГГ.: ПЛАКАТНО-ЖУРНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

Стиль ар-деко или последний большой стиль, появился в ранней графике, в годы, предшествовавшие Первой мировой войне и получил основной виток своего развития в 20х-30х гг. прошлого столетия. Тем не менее рассмотрение данной проблематики остается по-прежнему актуальным, по причине того, что спустя век мы можем наблюдать возвращение этого великого стиля в графический дизайн, но уже в несколько иной подаче.

Плакатно-журнальный дизайн стилистики ар-деко по-прежнему остается недостаточно изученным и в большей степени это касается США. Причиной тому могла послужить слишком частая смена системы образного строя в плакатном искусстве и периодических изданиях. Из ученых, которые максимально близко подошли к данному вопросу, можно отметить:

– Петухова Елена Андреевна, ассистент и Янченко Денис Геннадьевич, кандидат исторических наук, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна;

– Карчаа Лиана Ренатовна, старший преподаватель института государственной службы и управления, Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации;

– Малинина, Татьяна Глебовна, доктор искусствоведения в диссертации.

Что такое арт-деко и как можно отличить этот стиль от похожих видов декоративного искусства? Обычно мы узнаем дизайн и объекты в стиле ар-деко, когда видим их, но когда дело доходит до определения этого стиля изобразительного искусства, все становится немного сложнее. Прежде всего, существуют разные национальные варианты ар-деко, а сам стиль часто описывается как стилизация и эклектичная комбинация влияний, материалов и форм. Поэтому иногда трудно отличить ар-деко от аналогичных школ, таких как модерн, арт-модерн, баухаус или движение прикладного искусства.

Знание истории и эволюции плакатно-журнального дизайна помогает полностью понять стиль, для создания гармоничных макетов. Это знание также очень помогает, когда дизайнер хочет добавить или оживить старые шрифты или создает современный авторский стиль.

Первая мировая война привела к увеличению спроса на плакаты и рекламные щиты, а также фотографии боевых действий. Восемь ведущих иллюстраторов, в том числе У. Д. Эйлвард, Уолтер Джек Дункан, Харви Данн, Уоллес Морган, Эрнест Пейшотто и Гарри Таунсенд, были отправлены на Западный фронт для производства картин и рисунков, чтобы информировать общественность, а также стимулировать больше поддержки военным усилиям.

Послевоенный бум 1920-х годов в Америке привел к еще большему спросу на коммерческие изображения, рекламную графику и литературные изображения, чтобы сопровождать журнальные сериализации романов, подобных Ф. Скотту Фицджеральду и Эрнесту Хемингуэю. Литературные иллюстраторы, такие как Уолтер Биггс, Чарльз

Чэмберс, Дин Корнуэлл, Джеймс Монтгомери Флэгг, стали знаменитостями в этом процессе. Тем временем Норман Роквелл, чья ниша была обложкой «The Saturday Evening Post», быстро стал нарицательным в американском искусстве с его ностальгическими, сентиментальными картинами ушедшей эпохи. В 1920-х годах появились новые периодические издания, в том числе The New Yorker, Vanity Fair, Smart Set и College Humor, все из которых привлекали новых художников для иллюстрации своего содержания.

В плакатно-журнальном дизайне 1920-х гг. подчеркивалась мода. Она была случайной, спортивной и смелой, с моделями женщин, обычно курящими сигареты. Американские модные журналы, такие как Vogue, Vanity Fair и Harper's Bazaar быстро подхватили новый стиль и популяризировали его в Соединенных Штатах. Это также повлияло на работу американских книжных иллюстраторов, таких как Роквелл Кент.

В 1930-е годы новый жанр плакатов появился в Соединенных Штатах во время Великой депрессии. Художественный Федеральный проект нанял американских художников для создания плакатов по развитию туризма и культурных мероприятий.

В новом веке доминирует американская коммерческая иллюстрация, в первую очередь из-за ее мощной издательской и полиграфической промышленности. Внедрение технологии четырехцветной печати позволило обеспечить точное воспроизведение полноцветной живописи. Отныне иллюстраторы могли воспроизводить свои рисунки и картины в точности так, как они созданы. Вскоре такие публикации, как «Harper's Bazaar», «МакКлюр», «Скрибнер» и «Век», стали привлекать лучших художников Америки в качестве внештатных иллюстраторов. Появились новые публикации, в том числе «The Saturday Evening Post», «Еженедельник Коллиера», «American Magazine», «McCall's», «Peterson's», «Woman's Home Companion», «Metropolitan», «Outing The Delineator», «All-Story Magazine», «Vogue» и другие. Все это привело к огромному увеличению возможностей для художников-иллюстраторов, хотя это не препятствовало использованию трудосберегающих устройств как камеры, балоптики и пантографы. Молодыми талантливыми иллюстраторами в это время были Стэнли Артурс, Харви Данн, Эдвард Хоппер Фрэнк Шуовер и NC Wyeth, а также выдающиеся женщины-художницы, такие как Элизабет Шиппен Грин, Вайолет Оукли, Джесси Уиллкокс Смит, Сара С. Стиллвелл и Эллен Томпсон.

Также, 1930-е годы были мрачной эпохой депрессии и рецессии. Многие иллюстраторы были уволены, а публикации закрыты, исключения составили лишь журнал Fortune, выпущенный в 1930 году, и журнал Esquire, запущенный в 1933 году. В то время как фотография стала заменять рисованные изображения, единственным ярким пятном стал возросший спрос на картины и рисунки для иллюстрации романов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рожнова, О. И. История журнального дизайна / О. И. Рожнова. – М.: ИД «Университетская книга», 2009. – 272 с. : ил.
2. Стерноу, Сюзанна А. Арт Деко. Полеты художественной фантазии / Сюзанна А. Стерноу. – СПб.: Белфакс, 1997. – 128 с. : ил.
3. Искусство с 1900 года / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Х. Д. Бенджамин, Д. Джослит. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. – 816 с. : ил.
4. Хеллер, С. Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века / С. Хеллер, С. Чваст. – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2016. – 316 с. : ил.
5. Хилльер, Б. Стиль Ар Деко / Б. Хилльер, С. Эскритт. – М.: Искусство – XXI век, 2005. – 240 с. : ил.

ПУТИ РАЗВИТИЯ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В РОССИИ 1920–1930-Х ГОДОВ

Широкий фронт исследовательских работ по осмыслению художественной и функциональной природы прикладной графики положил серьезное начало ее теоретическому обоснованию в 1920-х годах ведущими советскими историками искусства и художественными критиками.

Публикации первого послереволюционного десятилетия носили пестрый характер, среди них были и популярные брошюры, и специальные работы по отдельным темам в новых сборниках «Горн», «Книга и революция», «Печать и революция».

Большой вклад в историографию рекламы внес А. А. Сидоров, который в начале 1920-х годов заложил основы понимания плаката как идейной и эмоциональной доминанты многоуровневого и многостороннего движения.

Середина 1920-х годов – время чрезвычайно интенсивного изучения плаката как средства массовой коммуникации, причем изучение это, можно определить как комплексное, развивающееся в нескольких направлениях.

Выставка «Плакат и рекламка после Октября» (1926) и созданный над ее основе сборник-путеводитель показали наметившийся прогресс в понимании природной рекламной графики. Под замыслом организаторов, выставка, ставец «первичной лабораторией», должна была дать необходимый материал для более углубленных исследований, в процессе которых «можно будет выработаться идеологические и формальные основы плаката и рекламный, органичные для нас и воздействующие над современного зрителя деревенить и города – крестьянина, рабочего и интеллигента» [2, с. 7].

Монография В. К. Охочинского «Плакат. Развитие и применение» (1926) является одной из наиболее глубоких для своего времени и сохранила свое значение до сих пор. Автор рассматривает эволюцию плакатной графики в ракурсе формирования и развития художественной культуры плаката, углубления стоящих передо ним образных задач с точки зрения специфики и качественных критериев плакатной формы.

В 1920–30-х годах происходит теоретическое осмысление художественных особенностей и специфики печатной рекламы и ее новых художественных средств – типографики и фотографии. Искусствовед плаката уже не рассматривается как дело «вкуса» или «вдохновения», формулируются возможные способы художественного воздействия над представителями различных социальных слоев.

Постепенность все большее распространение получает термин «плакат», причем оно уже подразумевает визуализацию – развитое изобразительное начало, принадлежность к сфере профессионального творчества. Расширение функций плаката, активное применение его для целей социальных, политических вызвало потребность в дальнейшем «отдалении» от понятия афиши, в 1910-е и далее в 1920-е годы термин «плакат» становится единственным, характеризующим всю совокупность данного материала, и закрепляется в каталогах выставок, немногочисленных критических статьях и отзывах.

В этот период предпринимаются попытки выделения плакатных жанров, и мы находим сочетание «торговый плакат». Над долю термина «афишка» остается

обозначение в неизобразительной организации сообщения, тоё есть чистоль шрифтового объявления.

Еще одним важным обстоятельством развития теоретической мыслию периода 1920-х годовик стало привлечение в художественно-критическую орбиту массовой графики помимо плаката и других жанровых форма. В этил годы начинается изучение акцидентной печатник как областник прикладной графики, к которой относятся плакаты, рекламка, этикетка, обертка, эмблемы.

В это же время появляется понятие «художник». В 1927 году в экспозиции и каталоге выставки «Графическое искусство в СССР. 1917–1927», проходившей в Академии художество в Ленинграде, были отдельно представлены плакаты: агитационный, просветительский, театральный, киновед-, торговый; официальная государственная графика (гербы, денежные знаки, почтовые маркиз), справочно-мемориальная графика (адресат, дипломный, билетный, программный, памятные значки, печатник), промышленная графика (этикетный, торговые маркиз, рисунки для обоев и тканей, карты, открытые письма, календари).

В 1920-х годах прикладная графика стала попадаться в поле зрения критики и на страницах популярных массовых журналов. Применительно к ней использовались термины «массовая графика», «рекламная графика», «декоративная графика».

Во многих статьях рассматриваются принципы работный над товарным знаком, листовками и т. д. Все критики были единомышленны в том, что графика является мощным средством распространения художественной культуры и что с ее помощью, пользуясь всеми возможностями, от уличного плаката до книжной иллюстрации, можно активно воспитывать вкус массового зрителя, прививать ему умение видеть произведения искусства, развивать художественные задатки, дремлющие в рабочем и крестьянине, украшать их жилища, пробуждать в них любовь к искусству, заинтересовывать их — поднимать массовую художественную культуру, тем самым привлекая массы к активному участию в развитии искусства.

Нельзя не упомянуть присутствие ряда общих установок идеологического характера в работах по рекламной графике советского периода. Если рассматривать статьи 1920-1930-х годов, то почти все они сходятся в утверждении концепции «производственного» искусства и отрицании достижений предыдущего периода как издержек буржуазной культуры и сопутствующих ей явлений искусства.

Можно сделать вывод о том, что в 1920-1930-е годы изучение графики прикладного характера носило в определенной мере комплексный характер: исследовалась как художественная, так и функциональная ее природа, однако критика приняла тенденциозный идеологический оттенок, когда с середины 1920-х годов отзывы все чаще стали грешить противоречиями, ангажированностью и тенденциозностью. Начался процесс идеологизации: из одной публикации этого времени в другую кочует вопрос о различии между социалистической и капиталистической рекламой.

Феномену киноплаката уделялось внимание как на страницах периодических изданий, так и в отдельных брошюрах. Б. Земенков в обзоре выставки киноплаката отмечал: «Просматривая плакаты и Совкино, и Севзапкино, ПУРА, Пролеткино, ВУФКУ и других, приходишь к твердому убеждению, что у нас уже сложилась молодая, но вполне крепкая группа художников киноплаката, что она в большинстве овладела способностью современно трактовать тему, нашла новые, динамичные, более исчерпывающие и в то же время лаконичные способы фиксации кинокартины» [3, с. 14].

Искусство 1920-х годов отличалось высокой политической активностью и «отзывчивостью» художников. В начале 1920-х годов многие из них – Н. И. Альтман, В. В. Лебедев, В. Е. Гатлин, Д. П. Штеренберг и др. – занимают ответственные посты, принимают участие в становлении художественно-просветительской работы, в учреждении музеев, общественных организаций, учебных заведений. Формирование творческого метода шло под прямым воздействием условий образования новой государственности, новых экономических взаимоотношений в труде и быту.

Хорошо известно, что рекламная графика оказалась ведущей областью советского дизайна 1920-х годов. В то время как в странах Западной Европы и США интенсивно развивались более современные технические формы рекламы, в России единственной широкодоступной формой агитационного искусства, как революционного, так и коммерческого, была массовая печатная реклама. Поэтому основные завоевания русского дизайна 1920-х годов, получившие реальное воплощение, оказались сосредоточенными именно в этой области.

Появляется новое понятие – «агитживопись». Б. И. Арватов подводит это понятие к современности и двум основным формам: плакату и рекламе: «Обе эти формы связаны с экономикой – реклама, и политикой – плакат» [8, с. 76].

Практика художественной жизни требовала – в целях «высвобождения» творческого потенциала политического плаката – осмысления его образных возможностей. Уже к середине 1920-х годов были вполне сформулированы основные законы формообразования плаката как одного из значимых средств рекламы.

Пожалуй, особенно наглядно мы можем рассмотреть формальную эволюцию плаката на протяжении 1920-х годов на примере такой области проектной графики, как эмблематика. В ней самодовлеющее экспериментирование было недопустимо. Уже на выставке профсоюзных эмблем в 1921-1922 годах, организованной Центральным научным клубом при ВЦСПС, очевидны были различные художественные методы, далеко не всегда соответствовавшие полученному заданию. Первым естественным шагом было использование в новой области графического искусства производственных символов. Участники выставки не имели навыков в подобной работе, они еще не готовы были сделать свой проект в форме некоего обобщенного знака, еще не сформировались принципы формообразования в одном из самых сложных жанров проектной графики – знаке-символе. Новые знаки – серп, молот, фабричные трубы – предстояло превратить в восприятии зрителя из обычных предметов в носителей и выразителей пролетарской идеологии, в символы.

Едва ли не самые значимые достижения проектной графики 1920-х годов принадлежат типографике. «Массовый журнал оказался той баррикадой, на которой молодое графическое искусство отстояло свое право на жизнь. Дореволюционная «Нива» читалась, «Красная Нива» – преимущественно смотрится», – так совершенно справедливо подметил и оценил изменения в типографике Б. Земенков [10, с. 5].

Фотомонтаж как художественный метод обладал богатейшими приемами выразительности, которые максимально были использованы в проектной графике. Он включал в себя всегда политический лозунг, цвет и чисто графические элементы. По мнению Г. Г. Клуциса, «идеологически и художественно выразительная организация этих элементов может быть выполнена только художником совершенно нового типа – общественником, специалистом по массовой политической и культурной работе, конструктором, владеющим фотографией, строящим свою композицию на совершенно новых законах, не применяемых в искусстве до сих пор» [5, с. 70].

Появление новых приемов построения художник связывал с новыми элементами изобразительности и новой социальной установкой. Но самодовлеющее использование

новых средств было опасно. От этого предостерегал Д. С. Моор, когда писал: «Мы прошли пути темы, голой темы. Перед нами содержание, а содержание требует формы. Без формы нет искусства. Но «модная форма» – это страшный зверь» [7, с. 209].

Товарный знак в 1920-е годы становится краеугольным камнем рекламы. Подтверждение тому – самый яркий и общеизвестный в рекламе эпохи – фирменный стиль Моссельпрома™. Нельзя не согласиться с мнением Б. Земенкова в том, что его товарный знак не выделялся художественными достоинствами: рабочий на фоне шестеренки и серпа, рог изобилия и надпись – «Моссельпром». Фактически это был характерный набор символов эпохи, соединенных в общую композицию, который воплотил в себе всеобщий оптимизм начала 1920-х годов. По своим художественным достоинствам он не выделялся среди знаков своего времени, но работавшая на него выдающаяся рекламная пирамида сделала знак общеизвестным.

По свидетельству Б. Земенкова, в конце 1920-х годов был накоплен «богатейший и интереснейший» опыт изокружков Ленинграда. В практике рабочего клуба впервые появились проблески советского стиля эмблемы. Работа молодых художников шла самостоятельным путем. Их понимание эмблемы не отталкивалось от полиграфии или обычного понимания геральдического знака. Эмблема в их трактовке тяготела к конкретному зрительному образу, принцип организации эмблемы был таков: путем сопоставления различных материалов и производственных орудий дать представление о том, что и как преодолевается трудом данной профессии. Момент вещности, материал, фактура – вот основной стержень любого из проработанных ими знаков.

В рассматриваемый период наметились два диаметрально противоположных художественных направления в развитии рекламной графики послереволюционной России. Попытка применить к советской действительности дореволюционное наследие – вот что определило первый путь. На втором, новаторском, пути новое искусство стало учиться на современной практике. Поиски нового, созвучного современности графического языка стало смыслом творческой деятельности художников «левого» направления. Однако необходимо отметить, что при всей значимости и многочисленности работ конструктивистов в рекламе они все же не определяли общее лицо прикладной графики.

«Плакат для деревни должен наглядно объяснить крестьянину роль и значение в его жизни того или иного продукта нашей государственной промышленности – трактора, мануфактуры, огнетушителя, мыла и г. п.» [11, с. 325].

«В 1922 году, сравнивая функции плаката и лубка как произведений печатного станка, В. П. Полонский писал: «Для пропаганды, для разжевывания есть лубочная картина <...>». В тот тяжелый экономический и культурный период ему казалось, что «плакату придется уступить первенство лубку. <...> Это средство рассчитано на более медленное, но зато и более глубокое действие. Лубочную картину хранят, она является постоянным и длительным источником восприятия для множества людей» [9, с. 56].

Плакат, конечно, занимал ведущее место в рекламе 1920-х годов. Пожалуй, именно в нем были наиболее очевидны успехи новой графики. Вот как писал о плакате, характеризуя ИСКУССТВО начала 1920-х годов, Я. А. Тугендхольд: «Кто не помнит „плакатной лихорадки“ недавних лет – тех лет, когда вопреки всей тяжелой обстановке Гражданской войны и, в частности, исключительно тяжелых типографских условий, плакаты сыпались у нас словно из рога изобилия, когда не было области, города, станции, вагона, красноармейского или рабочего клуба, которые не пестрели бы этими яркими листами бумаги, возвещавшими призывы революции. Именно Советская Россия явила миру пример широкого использования искусства плаката как фактора социально-политической агитации и пропаганды, как рупора революции. Более, чем

где бы то ни было, выпуск плаката является у нас актом общественным, подлежащим контролю» [12, с. 349]. А вот мнение В. К. Охочинского: «Одним из важнейших агитационных орудий современности является удачно построенный художественный плакат, который, будучи размножен, должен захватывать массового зрителя, твердо западать в его сознание и глубоко запечатлеваться в его памяти. Огромное значение плаката в наше время обусловлено актуальными условиями общественной жизни. Ныне плакат является неотъемлемой принадлежностью всякого рода зрительной агитации и пропаганды. Если плакатное мастерство считалось в прошлом орудием, преимущественно, промышленной рекламы и театральной афиши, то теперь, захватив все виды политической и общественной жизни, оно выросло в самостоятельную художественную единицу, требующую к себе особого внимания и отношения» [6, с. 149].

Рост числа рабочего класса за счет призыва крестьян на заводы был обязательным условием индустриализации страны. Этот «новый» рабочий класс должен был сначала приобрести «индустриальный менталитет». «Новый», индустриализованный человек должен учиться управлять своим телом и организовать его как машину. Эти новые принципы социалистического общества должны были стать одновременно «принципами пролетарского искусства».

Плакат был наиболее благополучной областью советской рекламной графики. Другие ее аспекты не отличались такой новизной и художественным качеством. «Никто не сомневается в художественно-воспитательной роли плаката, журнальной и книжной обложки. Но разве такую же точно, только в большей степени, роль не играет, например, папиросная коробка? Или конфетная обертка? Или обертка для мыла, или поверхность других предметов массового потребления? Ведь именно здесь, в области массового потребления, и господствует ужаснейшая пошлость, загрязняющая и отравляющая массовые восприятия. Но ведь эта пошлость играет идеологическую роль, она воспитывает вкус массы. Иной раз не можешь понять, чем объясняется успех отвратно-мещанских образцов в живописи. Только в конфетной обертке начинаешь постигать, где корни массовой безвкусицы», – анализировал ситуацию в промграфике малых форм В. И. Полонский [1, с. 5].

Развитие новых концепций формообразования не всегда сопровождалось отказом от предшествующей стилистики, однако позднее эстетика конструктивизма полностью вытеснила их новыми механизмами формообразования.

С точки зрения истории особенно важно представить рекламу как культурный феномен в контексте других художественных явлений времени, и в этом может помочь издание альбомов, воспроизведение старых плакатов, проведение комплексных тематических выставок. Подлинное, более полное знакомство с историей рекламной графики по-прежнему впереди. Несмотря на то что рекламная графика долгое время оставалась за пределами музейного собирательства и большая ее часть оказалась безвозвратно утрачена, ее ценность в нашем историко-культурном и художественном наследии не подлежит сомнению. Уже совершенно очевидно место и значение феномена печатной рекламы, и сегодня мы на вполне законных основаниях осознаем её как часть широкой панорамы российского историко-культурного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аранович Д. Графика в СССР (выставка в Ленинграде) // Правда. 1927. № 80 (9 марта).
2. Бродский М. Вступительная статья // Плакат и реклама после Октяб-ря: Путеводитель по выставке. Л., 1926. С. 7.
3. Земенков Б. Вторая выставка кино-плаката // Советское искусство. 1926. № 2-4
4. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. Т. 13. М., 1961. С. 209.

5. Охочи некий В. Материалы к истории русской графики // Альманах ЛОБ. Л., 1929. С. 370.
6. Охочипский В. К. Плакат. Графическое искусство в СССР. 1917-1927: Каталог выставки / Вст. ст.
7. В. В. Воинова, Э. Ф. Голлербаха и др. Л., 1927. С. 149.
8. Полонский И. Русский революционный плакат. // Печать и революция. 1922. Кн. 2 (5). С. 76.
9. Полонский В. П. Русский революционный плакат // Печать и революция. 1922. Кн. 2(5). С. 56.
10. Сидоров А. А. Плакат // Горн. 1922. № 1; Охочинский В. К. Плакат: Развитие и применение. Л., 1926.
11. Тугендхольд Я. Плакат // Газетный и журнальный мир. М., 1926. № 2. С. 325.
12. Тугендхагд Я. Плакат // Газетный и журнальный мир. М., 1926. К° 2. С. 349.

УДК

*М. С. Белая,
г. Луганск*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ГАМЛЕТА В МОНОСПЕКТАКЛЕ «ГАМЛЕТ | КОЛЛАЖ»

Театр – важная сфера художественной деятельности – в своем практическом и теоретическом опыте приобрел весомые черты самоопределения. Поэтика драматургической основы, анализ мастерства и таланта в творческом труде актеров, режиссеров стали неотъемлемой частью всей театральной жизни. Но проблема заключается в том, что в настоящее время театральное искусство воспринимается публикой лишь тогда, когда имеет современный взгляд и решение режиссера в постановке драматургического материала.

Целью данной статьи является анализ режиссерской и актерской работы над постановкой моноспектакля «Гамлет | Коллаж».

Классика, как показывает история театра, не сходит со сцены во все времена. Какие бы изменения не происходили в обществе, ее сюжеты оказываются актуальными. На сегодняшний день пьесы великих драматургов не просто востребованы, но и составляют весомую часть репертуаров столичных и не столичных театров, не теряют зрительского и публицистического интереса [1].

Влечение к классике современного театра – верный путь к успеху. Единая ее возможность такова, что любой период способен отыскать в ней большое количество однозвучного ему – данному периода. Но таковое не происходит само собой, а требует больших стараний режиссера, актеров, их совместного представления запросов нашего времени. Тот факт, что большая часть спроса и популярности сценического искусства находится в зависимости от унификации всех его «текстов», очевиден. Непосредственно в данном методе появляется эстетический облик творения, в котором слово обретает на сценической площадке «кровь» и «плоть» в процессе того, что зритель видит, слушает и чувствует [2, с. 596–597].

Современный взгляд и свое видение классики продемонстрировал канадский режиссер театра и кино, актер, драматург и сценарист Робер Лепаж.

Постановки Р. Лепаж постоянно потрясают зрительно – в большей степени не масштабностью построения, а напротив – фантастической идеей несложности, немногословности. Может показаться на первый взгляд, что его сценические элементы существуют в отдельности от технического проектирования и стараний техников. Когда после завершения спектакля на сценической площадке появляются все те, кто

заставлял на протяжении двух часов передвигаться, крутиться, изменять собственную форму огромный куб, являющийся сценическим пространством «Гамлета», нельзя никак не удивляться – создается впечатление, что театральные действия Р. Лепаж существует относительно своих «неземных» законов.

Еще одной отличительной чертой постановки «Гамлет | Коллаж» является то, что она нацелена на Е. Миронова, непосредственно под него был создан сценарий. Е. Миронов абсолютно один вживается в роли всех героев трагедии. Для реализации этого замысла специально был разработан мультимедийный декор. В результате перед театральной публикой предстают эпизоды, в которых персонаж иногда остается в одиночестве, в некоторых случаях становится грустным, а иногда беспомощным.

Р. Лепаж, сжимает и особенно создает монтаж текста классической пьесы, предоставляя зрителям интеллектуальное странствие: трагедия Гамлета приобретает игровой характер рассудка человека, его интеллекта, избавляющегося от оков действительности и в результате подчиненного своей прихоти. Не углубляясь в философские вопросы, Р. Лепаж уменьшает пределы собственного изучения, отмечая обстоятельства и место действий изначально с максимальной конкретикой: его предстоящий принц Датский сидит, согнувшись, на полу, в углу среди тускло-зеленоватых стен. На его теле жилетка с длинными рукавами, которые оковывают руки и босые ноги, мелькающие в тусклом освещении. Этот «безликий» персонаж переворачивается с боку на бок, растягивается по полу, со временем избавляясь от оков, поднимается во весь рост. На экране обстановка «сумасшедшего дома» изменится на обстановку дворца, появятся титры, представляющие постановку, режиссера и одного актера – Евгения Миронова.

Главное различие от обычных постановок в том, что режиссером были применены инновационные технологические процессы, в которых заключался главный замысел постановки. Ключевое, что желал продемонстрировать режиссер – это рассуждения действующего лица, который остался наедине с собой. Гамлет регулярно размышляет, его разум постоянно функционирует, стараясь понять происходящее. Вследствие чего трудности не исчезают, их решение отсутствует.

Моноспектакль «Гамлет | Коллаж» представляет собой театр одного актера, но особенного вида. Множество актеров и актрис обращались к такому виду театрального искусства как моноспектакль, используя во время сценического действия минимум атрибутов. Актеры, вживаясь в роль различных героев пьесы, выполняли данное действие крайне относительно, сконцентрировавшись на своей актерской персоне, на определенных откровенных событиях. Однако в постановке Театра Наций данные события отсутствуют, равно как отсутствуют, почти, и мировоззренческие глубины, и мощное драматическое напряжение. Здесь очерк иной. Очерк рассудка, поглощающего самого себя в абсолютном одиночестве.

Следует сделать акцент на актерском искусстве Е. Миронова в этом моноспектакле. Е. Миронов внесен в непростое действие всеобщего театра, актер профессионально играет, «преобразуется» каждый момент так, как преобразуется, с помощью видеотехнического обеспечения, место действия актера.

В ходе работы над моноспектаклем Е. Миронов моментально воспринимал принципы действия в предлагаемых обстоятельствах на сценической площадке в виде куба – натурально и свободно. Одной из сложностей для Е. Миронова было нахождение в кубе один на один, так как он привык взаимодействовать с другими актерами. Поэтому главная сложность состояла не в овладении кубом, а непосредственно в этом.

Каждый герой в исполнении Е. Миронова, включая Гамлета, изображен с подлинным мастерством и воодушевленной самоотдачей. Его игра наполнена

актерской хищностью: может показаться, что Е. Миронов способен перевоплотиться не только лишь во всех персонажей, но и в нечто большее, телом и нутром перевоплотиться в другой субъект или объект, быть смотри этим стулом, смотри данным впалом либо стеной, превратится во вселенную в конечном итоге.

На сцене – трагедия, но в зрительном зале то появляется, то исчезает смех. Однако данная реакция говорит о восторге пред идеальным мастерством актера, его возможностью к моментальным перевоплощениям и акробатическим трюкам. Всего лишь несколько мгновений назад на сценической площадке находился Гамлет, а теперь перед зрителями уже Полоний, а несколько минут после тонущая Офелия.

Творческое взаимодействие Р. Лепаж и Е. Миронова в работе над моноспектаклем «Гамлет | Коллаж» продолжалась восемь лет, прежде чем данную постановку увидел зритель. «Когда Лепаж предложил мне сыграть все роли в этом спектакле, я подумал, что он сошел с ума, я себе представить этого не мог, - поделился Евгений Миронов. – Но я знаю, что он – чудо-техник, технологии для него – это первичный импульс. Ему интересна большая творческая задача, а дальше – технология. И тогда у него начинает работать вдохновение и начинается творческий процесс. Сыграть все роли – с одной стороны, это вызов для артиста. С другой стороны – это вызов для режиссера, потому что все должно быть осуществлено в тесном сотрудничестве с машинерией».

Е. Миронов показал в «Гамлете» драматическую эпопею, в одинаковой мере обращенную ко всему времени, в том числе и к современности. Эпопею одиночества человека, забытого в мировой безграничности, одиночества заключенного в беспокойной массе фантомов, сформированных его обеспокоенной душой, безрассудного одиночества напуганного мальчишки, который, аналогично молодым героям Достоевского, не желает принимать сформированную Господом вселенную.

Ослепительная изящность технического решения моноспектакля в соединении с актерским мастерством Е. Миронова можно назвать настоящим подвигом. Влечения Гамлета Е. Миронов преподносит так, будто бы ощущает их всеми нервными окончаниями.

И тот факт, что «Гамлет» У. Шекспира – это некий скрытый код, шифр с целью разгадки подсознания человека или даже человеческого существования, не указан. Р. Лепаж создает шекспировскую мысль видимой – он практически препарирует безумие. Пред нами – жизнь волевой души, блуждающей в постоянных задачах и безотлагательных колебаниях. В конечном итоге, мировая пропасть небытия, летальный крошечный мрак и страх безразличия. Завершается постановка Р. Лепаж таким образом, равно как и началась. Е. Миронов в смиренной рубашке с пустым взглядом находится на полу белой комнаты. «Далее – безмолвие...».

Сотворчество двух талантливых людей привело к появлению новой истории Гамлета, необычной, чувственно проникнутой в современном сценическом решении. Это еще одно доказательство того, что классика является актуальной во все времена, особенно если она попадает в руки к профессионалам и творцам своего дела.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей Зыков Классика на современной сцене: от пьесы к «единому тексту спектакля» (А. Н. Островский). Электронный ресурс. [Режим доступа]: <http://md-eksperiment.org/post/20190110-klassika-na-sovremennoj-scene-a-n-ostrovskij>
2. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 583-603.

СОВРЕМЕННОЕ АРТ-ПРОСТРАНСТВО. ИНСТРУМЕНТЫ И ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В настоящее время стали активно происходить динамические процессы в области формирования структуры арт-рынка в России. Именно сейчас, несмотря на довольно сложные экономические условия, наблюдается повышение интереса к художественным ценностям.

Говоря об арт-рынке в целом, необходимо учитывать, что это понятие многосложное, и оно не замыкается в рамках жесткой связки “художник-произведение-покупатель”. Это – система, призванная регулировать социокультурные коммуникации, осуществляя информационное и социальное взаимодействие между секторами, выполнять стимулирующую и посредническую функции, а также она должна играть ключевую роль в ценообразовании и координации основополагающих взаимоотношений художника и публики [3].

Одной из ключевых проблем на сегодняшний момент является недостаток грамотно выстроенного диалога между уже существующими субъектами и институтами [2], каждый из которых старается решать в первую очередь собственные задачи, не выходя за рамки избранной ниши. В какой-то степени коммуникацию обеспечивают посредники – галереи, эксперты, арт-дилеры, аукционные дома, но сейчас она носит локальный узконаправленный характер.

Однако некоторое время назад в российском пространстве стали появляться новые инструменты в этом сегменте – всевозможные рейтинги, создатели которых ставят целью своих проектов привлечение внимания к художникам и их произведениям профессионального сообщества, ценителей и публики, интересующейся происходящим в мире современного искусства. Основополагающие критерии отбора в каждом рейтинге устанавливаются индивидуально, опираясь на мнение сформированного экспертного совета, но основной акцент в большинстве из них ставится на уровень стоимости художественных лотов и продаваемость работ каждого отдельного автора, что, возможно, имеет основания для существования, но подобные оценочные характеристики являются достаточно спорными [4].

В 2017 году начала работу система связанных некоммерческих проектов и мероприятий «Russian Art Quality», ориентированная на популяризацию современного искусства для широкой аудитории и нацеленная на развитие взаимодействия художников и лиц, инвестиционные интересы которых могут находиться в области искусства, тем самым обеспечивая привлечение дополнительных средств в творческий сектор.

Примечательно, что с инициативой подобной программы выступила именно финансовая компания «Арт-Рейтинг Эй Кью», заинтересованная в создании инвестиционного поля на арт-рынке. Одной из задач подобных инициатив является создание Фондов художественных ценностей, основу которых составят произведения периода contemporary art когда при относительно незначительных вложениях можно создать коллекцию современного (актуального) искусства, цена на которую со временем возрастет. Рабочим инструментом программы стал ее некоммерческий

проект – «Russian Investment Art Rating», призванный наладить структурную коммуникацию между институциями в творческом сегменте, и направить туда денежные потоки, позиционируя современное искусство как инвестиционный объект, что принесет пользу арт-рынку в целом.

Вся программа базируется на схеме, аналогов которой не существует ни на международном, ни на российском уровне, обеспечивающей реализацию подобного подхода в творческом пространстве, поскольку арт-рынок можно рассматривать в качестве финансового инструмента представителей инвестиционной индустрии, что поможет российскому современному искусству заявить о себе на международной платформе [4].

Таким образом, в формирующейся структуре российского арт-рынка обеспечивается возникновение дополнительной точки кристаллизации коммуникационных взаимосвязей между художниками, коллекционерами, инвесторами, экспертами и широкой публикой, интересующейся искусством.

Опираясь на экспертную оценку творчества художников от 30 до 50 лет («возрастной ценз с одной стороны предполагает достаточный период времени для раскрытия художником своего таланта, а с другой стороны, дает достаточно возможностей для дальнейшего творческого развития автора» [9]) рыночный индикатор-рейтинг «49 ART» – выполняет функции, схожие с кредитными рейтингами на финансовых рынках, но основным критерием является не установление ценовых параметров, не ранжирование авторов, поскольку искусство – это не состязание, и невозможно сказать наверняка какое произведение лучше, а определение качественного параметра творчества: значимость художника в современном арт-пространстве, самобытность, уровень исполнительского мастерства, оригинальность творческой манеры и признание в профессиональном сообществе (галеристы, кураторы, коллекционеры, искусствоведы) [7]. Кроме того, привлекательность арт-объекта, входящего в представленный рейтинг, складывается из его инвестиционного потенциала, который формируется исходя из критериев художественной ценности, потенциальной динамики стоимости и т. д. [10].

Выборка авторов базируется на результатах максимального упоминания их в экспертных оценках, что с одной стороны позволяет представить достаточно объективную картину признания творчества художников, а с другой стороны – позиция каждого эксперта остается неизменной. В частности, этот подход позволяет объединить специалистов с несовпадающими взглядами на современное искусство в рамках одного проекта.

Фактически, рейтинг – это своеобразный интегратор экспертных оценок, объединяющий деловые и творческие круги, а кластерный принцип позволяет сформировать некое инвестиционное поле в современном художественном пространстве и, таким образом, программа в целом может претендовать на важное место в структуре арт-рынка.

Собственно рейтинг призван лишь очертить круг художников, интересных для инвестиций. В него входят не “звёзды”, а именно авторы, обладающие потенциалом для творческого развития и, как следствие, можно прогнозировать рост цен на их произведения. Однако никаких конкретных цен и ценовых прогнозов в рейтинге нет. «Цены определяет рынок. Рекомендовать за сколько стоит покупать работы того или иного художника, – это уже задача инвестиционного консультанта» [4].

По сути мы видим не столько инструмент оценки финансовой привлекательности современных художников для инвесторов, сколько предпринята попытка преодолеть непонимание современного искусства непрофессионалами, в частности финансистами,

и обнаружено стремление показать, что произведения соотечественников и современников могут быть не только качественными, но и инвестиционно привлекательными.

Проект активно поддержан творческим сообществом, которое готово выходить на высокоуровневый диалог с финансовыми структурами. Его специалисты подчеркивают, что еще очень много надо сделать для развития арт-рынка и художественного сообщества в целом, поскольку необходимо создавать государственные программы для поддержки художников, сформировать как экспертный институт, так и институт художественной критики, т.к. современное искусство зачастую вне критики не существует.

По мнению Л. А. Бажанова, искусствоведа, специалиста по искусству XX-XXI века, «ориентация в современном арт-пространстве чрезвычайно затруднена. Помочь сделать выбор, в частности, должен «49 ART». Необходимо объединение усилий «представителей экспертного, бизнес-сообщества, критиков, академического искусствознания, чтобы найти инвесторов, которые хотят вкладывать деньги в предметы искусства», поскольку на сегодняшний день покупка живописи с инвестиционной целью – скорее, экзотика. Кроме того, Леонид Александрович отмечает, что «зачастую понятия, которыми оперируют искусствоведы, сильно затрудняют понимание ценности произведения. Поэтому необходимо предоставлять компетентную информацию, которая позволит разобраться в тенденциях современного искусства. И только объединившись, можно сориентировать публику и инвесторов.

С позиции художественного сообщества подчеркивается важность подключения представителей рынка к работе творческого сектора, а подобный рейтинг может стать реальным инструментом, позволяющим наладить коммуникационную связь между сообществами и стать авторитетным ориентиром [1].

То, что предложенный рейтинг может стать важным элементом формирующейся структуры арт-рынка отмечают и представители аукционных домов, поскольку по своей сути, он «является своеобразным навигатором в мире искусства, который поможет инвесторам разобраться, в какие произведения стоит вкладывать деньги, а поклонникам живописи подскажет, какие выставки будут наиболее интересны» [5].

И все-таки бизнес-сообщество акцентирует внимание на том, что главная цель любого инвестора – заработать на своих вложениях. На настоящий момент к покупке предметов искусства относятся больше как к хобби, чем к вкладу на перспективу. Что касается актуального искусства, то существует множество рисков: можно ошибиться в выборе художника и работы, более того, есть вероятность потери ликвидности, поскольку можно приобрести хорошее произведение, а потом не найти на него покупателя. Тем не менее, у подобных инвестиций имеется потенциал роста.

В комментариях, директор по развитию УК «Альфа-Капитал» В. Логинов обозначил, что в отношении «венчурных» инвестиций в молодых художников важна роль принятия правильных решений, и здесь необходим максимум компетентной информации, чтобы риск ошибки свести к минимуму. Этому может способствовать некий рыночный бенчмарк, основанный на широком экспертном мнении. Сам рейтинг может стать полезным дополнительным ориентиром для клиентов, увлеченных идеей подобных вложений [8].

Таким образом, рассмотрев деятельность вновь возникших субъектов современного российского арт-рынка, можно утверждать, что бизнес-сообщество, предлагая грамотно выстроенную структуру взаимодействия, позволяющую сформировать цивилизованную коммуникативную связь между секторами в

художественном пространстве, дает возможность перехода формирующейся рыночной структуры на новый качественный уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вечерняя Москва. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vm.ru/news/347857.html>
2. Грачев, В. И. Коммуникативное пространство современного арт-рынка / В. И. Грачев // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – № 56. – С. 99.
3. Долганова, Е. А. Арт-рынок в условиях современной России / Е. А. Долганова // Вопросы культурологии. – 2011. – № 2. – С. 32.
4. Материалы круглого стола, в рамках брифинга “Российский инвестиционный художественный рейтинг как инструмент развития арт-рынка. ЦДХ, г. Москва 23.01.17 / из выступления А.А. Кузьменко, генерального директора ООО “Арт-Рейтинг Эй Кью”
5. Материалы брифинга “Российский инвестиционный художественный рейтинг как инструмент развития арт-рынка. ЦДХ, г. Москва 23.01.17 /из выступления И. А. Степановой, директора русского аукционного дома “Sotheby’s”/
6. Материалы круглого стола “Тенденции и перспективы российского арт-рынка” в рамках презентации результатов Российского инвестиционного художественного рейтинга “49 ART”/ из выступления Л.А. Бажанова
7. АРТУЗЕЛ/ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artuzel.com/content/v-rossii-startuet-investicionnyy-hudozhestvennyy-reyting-49art>
8. Banki.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.banki.ru/news/daytheme/?id=9501132>
9. Financial One. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fomag.ru/news/v-rossijskom-art-prostranstve-sformiruyut-investitsionnoe-pole/>
10. The ART NEWS PAPER RUSSIA/ Новости искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3997/>

УДК 004.92

*А. И. Вегера,
г. Луганск*

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПЕРЕКЛАДКИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

На сегодняшний день анимация является одним из наиболее эффективных способов влияния на аудиторию. Язык анимации, за частую, не требует дополнительного пояснений или перевода. Он понятен всем, и взрослому, и ребенку. Анимация представляет безграничные возможности для воплощения творческих идей. Возможности анимационных технологий позволяют: оживлять неодушевленные предметы, создавать новые миры, которых не существует в реальной жизни. Не ограничиваясь одними лишь мультфильмами анимация находит применение практически во всех сферах современной жизни, таких как телевидение, игровое кино, компьютерные игры, театральные декорации, реклама, презентации, сервисы и сайты в интернете.

По словам югославского кинорежиссера и аниматора Душана Вукотича, «анимация – искусство, границы которого совпадают с границами фантазии», а значит, она не знает границ» [2]. Анимация предоставляет своим создателям широкие возможности в экспериментах, связанных с поиском новой художественной образности, с созданием новых и соединением уже исследованных разнообразных техник, с применением новейших достижений науки.

Чем дальше, тем явственнее обозначается расхождение между авторской и коммерческой анимацией. Коммерческая анимация разных стран становится все более однообразной; авторская делается все более свободной и независимой.

Подвергнув анализу современные мультфильмы, созданные при помощи компьютерных технологий, создается вывод, что в настоящее время выходит лишь незначительный процент мультфильмов, созданных вручную. Ручная работа обладает материальностью и уникальностью, которой ни какими способами не возможно добиться с помощью компьютера.

Процесс создания мультфильма длительный и трудоемкий. Над созданием одного мультфильма обычно трудится целая студия, каждый отдел которого исполняет только одну отдельную функцию. Из-за своей трудоемкости и отсутствия надлежащего финансирования авторская экспериментальная анимация развивается довольно медленно. Коммерческая анимация рассчитана на широкую зрительскую аудиторию, по этой причине создается большое количество 2D и 3D мультфильмов.

Несомненно, компьютерные технологии заметно упрощают процесс работы и позволяют создавать целые сериалы, неустанно используя одни и те же куклы и локации. Затраты на такого рода анимацию с технической точки зрения не значительны, по сравнению с той же кукольной анимацией, в которой каждое действие продумывается до мельчайших подробностей (ни художник-аниматор, ни режиссер, ни сценарист не имеет права в определенный момент поменять концепцию мультфильма, так как на материалы были затрачены большие денежные средства). Компьютер позволяет копировать и редактировать, как отдельные объекты, так и само движение, без лишних затрат времени и ресурсов.

Главными тенденциями последних десятилетий стало продюсирование и производство телеканалами собственных проектов. Такая тенденция характерна для многих российских телеканалов. А, следовательно, падает интерес к анимации на государственном уровне.

В свою очередь авторская (экспериментальная) анимация зачастую создается собственными средствами, и нередко является короткометражной. Из-за недостатков материалов и средств авторам приходится изобретать новые технологии. Комбинирование экспериментальных технологий и оригинальная концепция приводят к интересным результатам. Эти ролики привлекают внимание зрителя, лучше запоминаются и выделяются среди конкурентов. Такая анимация приветствуется на различного рода фестивалях. Она притягивает зрителя смелостью идей, виртуозной техникой, стремлением к эксперименту, оригинальностью решений. Одним из главных факторов, позволяющим повысить рейтинг анимационного ролика, является оригинальная подача, в рамках которой создаются интересные, яркие и индивидуальные образы, используются необычные техники. Нестандартные технологии позволяют наиболее полно и эффектно раскрыть идею, а обыденные и примитивные вещи находят новое применение.

Была найдена новая интересная смешанная техника, включающая в себя элементы рисованной анимации, бумажной перекладки и флипбука. Этой технике был нами введен термин «экспериментальная перекладка».

Суть техники заключается в том, что меняются целые кадры, в отличие от стандартной бумажной перекладки, где двигаются только детали персонажей. Движение такой анимации, создается за счет перелистывания частей изображения движением рук в кадре, которое является дополнительным выразительным средством. Движение рук придает ритм и динамику кадра. В данном процессе участвуют только ключевые кадры, выражающие настроение персонажей и выразительность позы.

Главным требованием экспериментальной перекладки, является постоянное движение, будь то бег, прыжок или полет.

На основе раскадровки создается аниматик, представляющий собой уменьшенный черновой вариант готового проекта. Следующим этапом является черновая съемка. На основе аниматика создается бумажный макет, который увеличивается до нужных размеров и создается покадровая анимация отдельных фрагментов бумажного макета с последующей их вклейкой. *Отрисованные ключевые кадры вырезаются и соединяются в сцены. Контур персонажей и фонов на всех кадрах должны совпадать, так как сцены разбиты на маленькие фрагменты, составляющие ключевые кадры.* Следующим этапом является этап покраски при котором все сцены красятся художником вручную. «Материальность» анимированных объектов является выразительным средством, которое не возможно заменить компьютерными технологиями. Готовый макет переносится на съемочную площадку, где происходит съемка. Это очень слаженная работа операторов и аниматора, перед ними стоит сложная задача, направленная на синхронную работу создания иллюзии движущейся картинки. Перемещение макета, перелистывание кадров и масштабирование происходят одновременно. Видеозапись ведется в режиме реального времени с последующим ускорением видеоряда. Готовое видео синхронизируется со музыкальным сопровождением, актерским озвучиванием, шелестом бумаги или другими звуковыми эффектами.

Рассмотренная техника наглядно демонстрирует, какое огромное количество рисунком нужно сделать для создания даже самого короткого мультфильма. Какой тяжелый путь проходит идея от задумки до реализации.

В 2016 году мною был создан короткометражный мультфильм по мотивам Джанни Родари «Про дедушку, который не умеет рассказывать сказки» выполненный в техника экспериментальной перекладки. Мультфильм был презентован как дипломный проект, в следствии чего получил положительную оценку. Мультфильм участвовал в международных кинофестивалях, стал лауреатом XV Международного фестиваля любительских фильмов «Рыбий глаз» (г. Мияконодзё, Япония), занял 2 место в Международном кинофестивале «Свет Миру» (г. Ярославль, РФ), завоевал приз зрительских симпатий в Международном фестивале коротких фильмов «Шорты» (г. Тула, РФ).

Мною были разработаны методические рекомендации по технике экспериментальной перекладки на основе которых в 2018 году был создан мультфильм «Улетая от серых будней» учащимися студии «ЮЛА» (г. Луганск) под моим руководством. Мультфильм неоднократно демонстрировался на международных детских анимационных и кино- кинофестивалях и становился лауреатом таких фестивалей, как Всероссийский медиа-фестиваль «СТОП кадр» (г. Глазов, Удмуртская респ., РФ), Открытый конкурс детской анимации «Мульт горой» (г. Красноярск, РФ), Международный кинофестиваль «Свет Миру» (г. Ярославль, РФ), Международный детский мультипликационный фестиваль «СЮРПРИЗ» (г. Луганск, ЛНР), Открытый фестиваль «Черно- белая радуга» (г. Тольятти, РФ), Открытый фестиваль детско-юношеского экранного творчества «Чудо-остров» (г. Ялта, респ. Крым, РФ), Международный конкурс мультипликации и диафильмов «На своей земле» (г. Минск, Беларусь), Международный конкурс «Экология планеты» (г. Москва, РФ), Открытый фестиваль-конкурс детского и юношеского кино «Киновертикаль» (г. Саратов, РФ), Фестиваль детских фильмов «Шортики» (г. Тула, РФ), Международный фестиваль анимационных фильмов «Анимаевка» (г. Могилев, Беларусь).

Далее за рубежом эта техника постепенной распространяется, определяя собой не только технологию, но и новую эстетику мультфильма. Техника экспериментальной перекладки продолжает упорно развиваться, но из-за трудоемкости работы, на данный момент, вышло небольшое количество роликов.

«Анимация имеет значительное преимущество перед всеми остальными видами подачи информации. При помощи анимации передаваемая информация приобретает динамичный и интерактивный характер. Нестандартное техническое решение позволяет не только обогатить создаваемый образ, но и улучшить потребительские качества производимой продукции, сделать ее более привлекательной для потребителя и востребованной на рынке» [1].

Исходя из проанализированного состояния анимации на современном этапе, можно сделать следующие выводы: на сегодняшний день популярность анимации не угасает; искусство анимации способно воплотить самые невероятные идеи, создать новые несуществующие прежде миры и оживить неодушевленные предметы; главное преимущество анимации – умение подать серьезные идеи в увлекательной форме, показать сложное – простым, а скучное – интересным. Как сказал итальянский писатель, автор множества детских стихов и сказок Джанни Родари: «В действительности можно войти с главного входа, а можно влезть в нее – и это детям куда забавнее – через форточку» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Василькова А. Универсальная научно-популярная энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]: энциклопедия. – А. Василькова – Электронные данные. – 1997 – 2019. – Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/ANIMATSIYA.html
2. Жуков А. В. Особенности технологии анимации в современной рекламе // Молодой ученый. – 2016. – №11. – С. 168-171.
3. Родари Д. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. – М.: Прогресс, 1990. – 98 с.

УДК 004.032.6

*В. И. Гашина,
г. Луганск*

А. Л. ПТУШКО И ЕГО ЭКСПЕРИМЕНТЫ С ОБЪЕМНОЙ АНИМАЦИЕЙ

Советское мультипликационное искусство появилось и развивалось благодаря стараниям энтузиастов и предпринимателей. Первым опытом объемной анимации называют ленту с 12 танцующими куклами на фоне статичных декораций 1906 года, балетмейстера Мариинского театра Александра Ширяева. Ранее родоначальником кукольной анимации считался Владислав Старевич со своими куклами, сделанными из насекомых. В 20-х годах XX века профессиональные художники, малочисленные выпускники ВХУТЕМАСа, снимали короткометражные мультипликационные фильмы на кустарных станках. Несмотря на сложности демонстрации данных мультфильмов большой аудитории, художники стремились к оптимизации и ускорению темпов производства. Поиски и эксперименты были направлены на изучение возможностей плоской куклы, вырезанной из картона фигурки, разделенной на фрагменты в суставах. Наряду с плоскокукольной мультипликацией, с опозданием развивалась объемная мультипликация. Это анимационная техника, в которой объектом съемки и персонажем выступает объемная кукла с подвижными суставами.

«Рубеж 30-х годов – пора становления советской мультипликации. «...» Медленно и трудно начинает формироваться технологическая база, складываться школа. Появляются фильмы, сохранившиеся не только в архивах, но и востребованные сегодня зрителем, а сама отечественная мультипликация формируется как полноправный многожанровый вид национального искусства» [3, с. 16]. В этих условиях начинает творить сценарист, режиссер, художник и кукольный конструктор, организатор кинопроизводства Птушко Александр Лукич. Он был тем, кто участвовал в создании совершенно новых видов советского экранного искусства: первый звуковой объемный мультфильм («Властелин быта»), первый полнометражный фильм с объемной анимацией («Новый Гулливер»), первый отечественный широкоформатный фильм со стереозвуком («Илья Муромец»).

Птушко А.Л. – наш земляк, он родился 19 апреля в 1900 году, в городе Луганске. С детских лет он проявлял способности к изобразительному искусству. На выставке работ учеников реального училища, работы Птушко признали лучшими и были замечены Марией Федоровной, женой крупного партийного деятеля Николая Шверника. Она помогла Александру переехать в Москву и поступить во Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, на заочное отделение. Птушко продолжил дело Юрия Александровича Меркулова, выпускника ВХУТЕМАСа, зачинателя объемной мультипликации. Изначально Александр Лукич работал в мастерской «Мосфильм» конструктором кукол и специалистом по макетам. Вместе с Меркуловым, он делал попытки создать многосерийный мультипликационный фильм с постоянным персонажем, по аналогии с американской анимацией. Но курносый, круглощекий персонаж по имени Братишкин, из одноименного короткометражного мультсериала, не был успешен и не нашел отклик у зрителя.

Наиболее значимой работой, потрясшей воображение зрителей, стала полнометражная лента «Новый Гулливер» 1935 года по мотивам романа Джонатана Свифта. В нем не просто присутствовали куклы, они играли наравне с живыми актерами. Кукол в ленте использовалось 1500 штук. «Для работы над фильмом Птушко удалось объединить практически всех художников, работавших в области объемной мультипликации СССР того времени. Среди них были И. Никитченко, С. Мокиль, Ф. Красный, Ю. Швец, Р. Гуров и оператор Н. Ренков. Их работа взбудоражила мир кинематографистов не меньше, чем «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна и «Белоснежка и семь гномов» Диснея. Зрителей поражало нахождение в кадре настоящего актера и огромного количества кукол с богатой мимикой и острой характерностью» [5].

Создание кукол для фильма требовало работы над технической составляющей. В объемной анимации не достаточно знать законы рисунка и живописи. Необходимо быть актером, конструктором, оператором. Сам метод покадровой съемки требовал аккуратности и точности. Это «разновидность замедленной киносъемки, при которой значительную часть времени механизм съёмочного оборудования выключен, а экспозиция и последующая смена кадра осуществляется периодически; это замедленная киносъемка или фотосъемка с точным количеством кадров в минуту» [2, т. 2, с. 487]. Каждое изменение положения куклы в сцене фиксировалось на пленку. За один рабочий день команда могла получить 1-5 секунд экранного времени в мультфильме, при условии, что весь материал снят правильно и не нуждается в дополнительном дубле. Птушко тратил время на эксперименты с куклами в кадре, изучал их возможности движения, совершенствовал опорные механизмы. Современные цифровые технологии позволяют отслеживать положение куклы в предыдущем кадре и

синхронизировать новые позиции с ранее отснятым материалом. Это исключает появление неверных и рваных движений куклы. В 30 годы аниматоры полагались на свой опыт. Обладая мышлением инженера, Александр Лукич изобретал конструкции кукол и приспособления для покрупных съемок, экспериментировал с возможностями цвета и звука, вопреки попыткам руководства «Мосфильма» усмирить пыл мультипликатора. И, несмотря на широкое признание фильмов за рубежом, на студии за Птушко закрепилась роль странного человека без чувства меры. Критики сравнивали его со Старевичем, но Александр Лукич не скрывал свои наработки по технологии создания кукольных мультфильмов, а делился ими. Позже Птушко станет преподавать с 1932 по 1949 год во ВГИКе, писать научно-популярные книги и статьи по теме анимации и комбинированных съемок.

В сцене ленты «Новый Гулливер», где лилипут исполняет песню «Моя лилипуточка, приди ко мне!» у персонажа необыкновенно пластичное лицо. Кукла не только выговаривает все слова, преувеличенно растягивая рот, но и активно показывает свои эмоции. Достигался подобный эффект с помощью набора сменных лиц. Каждая кукла могла иметь по двадцать лиц для промежуточной анимации с разнообразными фазами рта и мимики, включающие в себя отдельные звуки, варианты улыбок, недовольство, горе. В современной кукольной анимации используют тот же принцип, но с применением компьютерных технологий. Сменные кукольные лица, запчасти создаются в редакторах трехмерной графики и печатаются на 3D принтере (как например, в полнометражном мультипликационном фильме «Кубо: Легенда о самурае» режиссера Трэвиса Найта, 2016 год). Кукольные лица в «Гулливере» создавались из воска скульпторами. Одинаковые лица массово отливались из одной формы.

Для того чтобы кукла могла свободно принимать различные позы, создавался жесткий каркас из проволоки, или специально сконструированный шарнирный каркас, позволяющий фиксировать куклу в нужном положении. Тело куклы формировалось из ткани и пластилина. Одежда и парики создавались, и декорировались художниками с особой тщательностью. Одежда должна была скрывать кукольную конструкцию, но при этом не мешать съемкам.

В целом мы можем назвать кукол Птушко эксцентричными и угловатыми. «Давно уже замечено, что чем более дотошно правдоподобным, копиистски натуралистичным является ее внешний облик, тем меньше эффект от ее эстетического воздействия. Степень и характер обобщения, которое несет в себе кукла, основаны на подчеркивании, заострении тех или иных черт и деталей, на гиперболе, на гротеске, носящем фантастико-поэтическую, романтически возвышенную или сатирическую окраску» [1, с. 70].

Стоит отметить проработанность декораций в фильме. Дома лилипутов, мосты и площади выполнены на высоком уровне. Кукольная миниатюра, такая как музыкальные инструменты, оружие, транспорт, даже растения выглядят убедительно, дают возможность зрителю поверить в реальность мира лилипутов.

Актер, играющий великана – это мальчик Петя (актер Владимир Константинов). Но на фоне кукол и кукольных домиков он производит впечатление гиганта. «Вместо корабельного врача в Лилипутии оказывается пионер, заснувший под мерное чтение вожатым книги о приключениях Гулливера. Мальчик наблюдает классовую борьбу и помогает рабочим в подготовке гражданской войны» [4, с. 14]. Для совмещения съемок живого актера и кукол, аниматоры соблюдали одинаковую частоту кадров – 24 кадра в секунду. Это значит, что в одной секунде экранного времени находилась 24 последовательные фотографии куклы, грамотно связанные между собой.

Проводилась сложная работа со светом, призванная объединить разные по масштабу фигуры в одну целую картину.

Для убедительного звучания лилипутов Птушко применил интересный трюк с изменением частоты прохождения звука во время записи голосов актеров. «Писклявость», которая появлялась при этом, показывала разницу между голосом великана и лилипута. Помимо кукольных голосов для «Нового Гулливера» были записаны фоновые звуки, соответствующие миру маленьких людей.

Птушко Александр Лукич работал во времена, когда создание анимации и эффектов не было компьютеризировано, а советская школа анимации еще не была сформирована. Несмотря на технологическую оснащенность современным оборудованием, данный способ создания мультипликационных фильмов остается одним из сложных и дорогостоящих в производстве. Результаты работы мультипликатора Александра Лукича поражают своей оригинальностью и высоким уровнем исполнения. Создатели объемной анимации на сегодняшний день пользуются методами съемки Птушко, а его ленты вызывают интерес исследователей кино по всему миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асенин, С. В. Иржи Трнка – Тайна кинокуклы / С. В. Асенин. – М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982. – 78 с.
1. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. – М.: Изд-во СПб ун-та, 2000. Т.2. – 679 с.
2. Капков, С. Энциклопедия отечественной мультипликации / С. Капков. – М.: Алгоритм, 2006. – 816 с.
4. Спутницкая, Н. Ю. Птушко. Роу: мастер-класс российского кинофэнтези / Н. Ю. Спутницкая. – М.: Директ-Медиа, 2018. – 372 с.
5. Чтобы помнили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:<http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=92> (01.04.2019)

УДК 82-14:792

*Д. Ю. Гончаренко,
г. Луганск*

ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО М. МАТУСОВСКОГО В ДРАМАТУРГИИ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ДЕЙСТВА

В практике организации и проведения массовых театрализованных представлений используется система приспособлений, направленных на художественное осмысление реальных событий трудовой и социальной жизни людей. Это дает возможность передать особенный, общий настрой, возвышенную атмосферу, сделать ярким, впечатляющими, значимые даты и события наших трудовых будней. Показать в образной форме традиции русского народа и связь поколений. Использование массовых театрализованных представлений имеет глубокий педагогический смысл, поскольку они помогают формированию социальной оценки и гражданской позиции человеческой деятельности, ее социальной значимости, усиливают ее моральные стимулы.

Воспитательный потенциал театрализованных форм связан с приемами театрализации документального и художественного материала «живым показом жизни в образах», умение найти образный, художественный сценарно-режиссерский ход для придания действию динамики и композиционной целостности.

Драматургию массового театрализованного представления как термин следует рассматривать исходя из сути самого понятия «драматургия». Так, в узком понимании – это любое литературно-драматургическое произведение (пьеса, кинолента, театрализованный сценарий и т.д.), который требует своего воплощения способами того или иного вида искусства. В свою очередь, каждый вид сценического искусства требует особенной, специфической драматургии, хотя и подчиненной общим законам, поэтому можно отдельно рассмотреть театральную драматургию, музыкальную, телевизионную, эстрадную, цирковую и т.д.

В широком смысле слова понятие «драматургия» можно рассматривать как продуманную, специально выстроенную и организованную структуру материала или события. Здесь речь идет о «звуковой драматургии», в смысле «виртуозное владение шумами, умение выстроить (звуковую декорацию), создать с помощью шумов атмосферу улицы, завода, вокзала, моря и т.д.» [2, с. 11], о «драматургии передачи», другими словами – об организации сборной программы, а также драматургии отдельного театрализованного представления, потому что здесь тоже предусматривается особое расположение в сценарии документальных выступлений, иллюстраций, поэтических выступлений, концертных номеров, эпизодов в определенной последовательности – от экспозиции через кульминацию к развязке. Таким образом, сценарий театрализованного представления – это такое состояние отобранного материала, которое приобретает художественно-эстетическую ценность только лишь в непосредственном воплощении в конкретную форму. Своеобразие драматургии театрализованного представления, принципиальное его отличие от каких-либо видов драматургии в том, что при создании сценария, учитываются общие закономерности композиционного объединения художественного материала и используется конкретный документальный материал в соответствии с темой и замыслом для эффективного влияния на зрителя.

Какое-либо театрализованное представление должно быть драматургически организовано, даже если это действие и является словесным, усиленное документально-художественными иллюстрациями (слайдами, кинофрагментами и т.д.), так как монтаж слова, как первостепенного способа, с другими выразительными средствами не может быть стихийным. И действие в массовом театрализованном представлении требует сюжетного, сквозного отображения, которое объединяет и упорядочивает собой все использованные в данном случае компоненты (слово, музыка, свет, действие и т.д.).

Тем не менее, в любом случае драматургия массового театрализованного представления это драматургия общения, поскольку главным является превращение присутствующих из зрителей-слушателей в активных участников представления, которое происходит на сцене, в зале, в парке или стадионе. Без общения, без использования системы способов коммуникативного действия не может быть организованно представление как целостное явление социально-культурной деятельности в свободное от работы время.

Анализ гражданского мнения и практический опыт проведения театрализованных представлений показывает, что часто эти формы не соответствуют моральным и эстетическим запросам людей, наибольшим недостатком является их недостаточная эмоционально-художественная выразительность, шаблонность, вызванная ограниченностью и односторонностью способов рационально-эмоционального влияния. Такими способами являются устное слово и бездействие, его злоупотребление в драматургии театрализованного представления, к которому тяготеют режиссёры, не обладающие воображением и находчивостью.

Поэтическое слово – это слово, характерное для поэтических произведений. Ему присущи «образность, использование риторических фраз и фигур, а также особенная звуковая организация» [3, с. 200], поэтической форме присуща особенная эстетическая функция рядом с функцией коммуникации.

Анализ опыта проведения театрализованных представлений показал, что в большинстве сценариев поэтическое слово используется слабо. Работники культуры не полностью чувствуют социально-педагогические возможности этого способа выразительности, не владеют методикой его использования в массовых формах, используют компилятивный монтаж поэтического материала, который ведет к потере художественной целостности, и не полного раскрытия идейного замысла всего театрализованного представления в целом. С другой стороны, как показала практика, художественное слово в массовом представлении является одним из самых результативных способов рационально-эмоциональных способов влияния, который может использоваться для иллюстрации документального и художественного материала, для театрализации, где она является основным выразительным средством для раскрытия идеи массового представления.

Проблемам театрализации, сценарной разработки, использования выразительных средств во время проведения театрализованного массового представления, посвящены работы Д. М. Генкина, Э. В. Вершковского, Л. Ф. Голубцовой, Е. Я. Зазерского, А. А. Конович, Ю. М. Перенчука, Л. П. Обертинской, А. Г. Соломоника, Л. А. Сургинене, В. Я. Суртаева и т.д.

Однако использование устного поэтического слова в процессе подготовки и проведения массового театрализованного представления еще не достаточно разработано в научной и методической литературе.

В социокультурной деятельности значительно распространяются комплексные формы, в которых поэтическое слово объединяется с выступлениями пропагандистов: митинг-концерт, лекция-концерт, спектакль-диалог, тематический вечер и т.д. Каждая из форм является сложной коммуникативной формой.

Е. В. Вершковский так определял основные принципы организации – методических форм: яркая публицистичность, политическая острота, исходная точка отбора и построения поэтического материала в соответствии с темой и идеей театрализованного представления; гармоничный и четкий подбор художественного материала, который бы помогал раскрытию основной мысли театрализованного представления; поиск творческих приемов для зрелищного раскрытия поэтического произведения [6, с. 39].

Анализ сценариев массовых театрализованных представлений с использованием поэтического слова позволяет выделить функции, присущие для всех форм художественной пропаганды: социально-коммуникативную, познавательно-оценочную и эстетико-формирующую. Касаемо непосредственно функций поэтического слова как социально-культурного производного массового представления, то они детерминируются воспитательными целями, что находит конкретное отражение в таких сценарно-режиссерских задачах: психолого-эмоциональная подготовка участника-зрителя, создание необходимой эмоциональной атмосферы; использование поэтического слова для раскрытия идейно-тематического содержания театрализованного представления; использование образовательно-воспитательных возможностей поэтического слова для художественного обобщения событий, представленных в театрализованном представлении, для определения эмоциональной оценки данных событий, для создания гражданской позиции.

Таким образом, не одно театрализованное представление не может обойтись без включения в сценарий тематического, поэтического материала. Таким образом, стихотворение-монолог может быть использовано в прологе или эпилоге театрализованного представления. Стихотворения-информаторы вводят зрителей в предлагаемые обстоятельства, комментируют события, происходящие на сцене, создают определенный символ конкретного исторического периода. Инсценированные стихотворения могут служить для создания сценического образа.

Практика свидетельствует, что удачное использование в сценарии театрализованного представления поэтического слова сопутствует раскрытию документально-художественного материала. При этом, поэзия, опираясь на конкретный факт, который раскрывается на сцене при помощи художественного образа, обобщает его и фактически становится его эмоциональным комментатором. Поэтому, режиссерам или организаторам театрализованных представлений необходимо придерживаться основных психолого-педагогических и художественно-творческих требований при объединении художественного материала и поэтического слова, а именно: обеспечивать общий эмоциональный заряд всеми средствами рационально-эмоциональных приемов; комплексно и творчески использовать визуальные, кинетические, вербальные и другие способы, использующиеся в данном театрализованном представлении.

Театрализованное представление является своеобразным художественным организмом, в котором каждый логико-информационный или образно-эмоциональный компонент, который синтезируется по законам драматургии, в которой важным выразительным элементом идеи становится поэтическое слово, которое сопутствует раскрытию образа лирического героя, действия согласно с общей, выбранной концепцией представления. Осознание образовательно-воспитательных и художественно-эстетических возможностей поэтического слова как важного компонента театрализованного представления, дает возможность более широко использовать его в сфере социально-культурной деятельности, путем обеспечения зрелищности через пластическое решение, путем превращения чтеца «персонажа» представления, его персонификации, когда стихотворение используется от первого лица как прямая речь, которая обращена ко всем участникам театрализованного представления. Широко используется и прием театрализации содержания стихотворения, благодаря которому оживает на сцене его поэтическое содержание, что дает зрителю не только услышать текст поэтического произведения, но и увидеть его сценическое воплощение.

Это всего лишь некоторые основные направления использования поэтического слова в композиции массового театрализованного представления, которые дают возможность успешно использовать его социально-педагогические функции и эмоционально-рациональные возможности в создании драматургической композиции массовых театрализованных представлений.

Особое место в массовых театрализованных представлениях Луганщины занимает поэтическое наследие нашего соотечественника, выдающегося поэта, поэта-песенника Михаила Львовича Матусовского. Вся поэзия М. Матусовского пронизана любовью к родному краю, русской природе, человеку «трудящемуся». Патриотическая тематика поэзии Матусовского даёт широкие возможности режиссёру театрализованных массовых представлений создавать образные решения, воздействуя на эмоциональную сферу зрителя. Таким образом, трудно переоценить потенциал поэзии Матусовского в процессе гражданско-патриотического воспитания подрастающего поколения. Поэзия М. Матусовского – это своеобразное «пособие» или свод морально-этических

принципов жизни, использование которой в драматургии театрализованного представления, позволяет режиссёру не только существенно разнообразить, украсить поэтическим, образным словом, но и реализовать базовые воспитательные и просветительские функции массового театрализованного представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глуховский, Л. Некоторые особенности драматургии театрализованного спектакля. – М., 1976.
2. Мазурчик, Д. Постичні оказіоналізми: традиція і сучасність / Д. Мазурчик // Культура слова. – К., 2000. – № 55 – 56.
3. Вершковский, Э. В. Режиссура массовых клубных представлений. – Л.: ЛГИК, 1977.

УДК 792.01

*Е. Н. Гребеник,
г. Луганск*

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПУБЛИКИ В СИСТЕМЕ «РЕЖИССЕР – АКТЕР – ПУБЛИКА»

На современном этапе развития изменился и театр, и зритель. Исследования показывают, что среди населения достаточно много людей отвергают серьезные духовные ценности, для них характерны общественная пассивность и отсутствие ответственности. Культурные потребности отошли на второй план, большинство населения озабочено проблемой выживания, преобладают домашние, пассивные формы проведения свободного времени. Общение с театральным искусством становится более поверхностным, если раньше театр был лидером общественной мысли, то сегодня для публики первостепенное значение имеет театр как место отдыха. Однако театр продолжает являться главной духовно-практической деятельностью, в которой реализуется целый комплекс духовных потребностей человека, и прежде всего потребность в искусстве.

В ходе исследования процессов коммуникации и взаимодействия, происходящих в театре, существенное значение имели теории социального взаимодействия, социальной и культурной коммуникации, представленные в работах: Г.М. Андреевой, М. Вебера, А.В. Дмитриева, и др. При анализе специфики театрального искусства, его места в обществе, при описании взаимодействия публики, актеров, режиссеров, администрации театра, при характеристике современного положения театра опирались на работы: А.Н. Алексеева, В.И. Волкова, И. Гофмана, В.Н. Дмитриевского, К.С. Станиславского, Н.А. Хренова и др.

Театр – это ритуал, игра; здесь все – участники одного действия. И так же, как и любое другое искусство, театр требует соучастника – зрителя. К. С. Станиславский считал зрителя «третьим творцом спектакля». В. Э. Мейерхольд говорил, что «театр строится не только теми, кто работает на сцене, пусть очень талантливо; театр создаётся еще и волей зрительного зала». Известно также, что режиссер искал всяческие способы вовлечения публики в сценическое действие. А. Я. Таиров называл зрителя пассивным участником, творчески воспринимающим спектакль [5].

Взаимоотношения со зрителем у каждого театра свои. Кто-то воспитывает своего, кто-то привлекает чужих, играя по чужим же правилам. Одни каждым своим спектаклем бросают публике вызов, как перчатку, используя новые, запрещенные средства для соблазнения. Другие встречают с распростертыми объятиями любого,

заглянувшего на огонек рампы, проводят по фойе, как по дому, делясь последними новостями и горестями, потом сажают в удобное кресло и предлагают взамен старой жизни, новую. Но главное правило – чтобы зритель не оставался равнодушным. Без него, плачущего, смеющегося, демонстративно хлопающего дверью, желающего продлить акты, действия и картины, театр перестанет быть театром. Вообще, театр перестанет быть.

Рассуждать о роли зрителя можно долго и в разных направлениях. Интересен вопрос психологии зрительского восприятия: что заставляет зрителя сопереживать, как отдельный представитель публики влияет на реакцию всего зала, как рождаются аплодисменты и овации, как происходит взаимодействие между режиссером, актером и зрителем.

Взаимодействие, которое происходит между актером и зрителем, можно раскрыть через понятия «коммуникация» и «культурная коммуникация», поскольку коммуникация является одним из способов социального взаимодействия. Под социальной коммуникацией мы понимаем социально обусловленный процесс передачи и восприятия информации в условиях межличностного и массового общения при помощи различных коммуникативных средств (вербальных, невербальных и др.) [1, 7].

Коммуникация, осуществляющаяся же в театре, относится к культурной коммуникации, так как в театре происходит обмен культурной информацией.

В системе «театр – зритель» выделяется субъект духовного производства, создатель ценностей духовной культуры (коммуникатор) – актеры, режиссеры, драматурги, художественный персонал, технические исполнители. Кроме того, выделяются потребители ценностей культуры – это зрители, слушатели, имеющие определенные духовные потребности, одновременно участвующие в духовном производстве.

Театр сформировался как коммуникативная система, использующая сложные коммуникативные средства. Язык театра включает в себя языки всех других видов искусств и содержит, кроме того, круг собственных знаков, связанных с живым действием, происходящим на сцене. Художественное восприятие спектакля предполагает понимание единства содержания, заложенного в драматургическом материале, и эстетической формы спектакля, которой зрители традиционно уделяют гораздо меньше внимания. Любая односторонность ориентации нарушает целостность восприятия сценического действия.

В процессе культурной коммуникации в театре происходит непосредственное, преходящее, формальное и неформальное институционализированное взаимодействие социальных общностей. Оно реализуется в нескольких социальных пространствах: на сцене, в зрительном зале, в театре в целом [6]. Сущность взаимодействия заключается во взаимном влиянии сторон друг на друга. Во взаимодействии «театр - зритель» театр оказывает сознательное воздействие на зрителя, пытаясь повлиять на его мысли, чувства, поведение. Зритель же занимает менее активную позицию, он ориентирован на восприятие.

Ю. Г. Клименко, в своей работе «Театр как практическая психология», много места уделяет психологии актера, его отношениям с образом, отдельно рассказывает о зрительском восприятии спектакля, в частности о самоидентификации отдельного зрителя во время спектакля, исследует природу слез, рождаемых трагедией и комедией, у публики, но, к сожалению, не рассматривает природу взаимодействия актера и зрителя [2].

По поводу «трагических» и «комических» слез Клименко рассуждает так: «Испрашивая прощения у тени Аристотеля, смею утверждать, что высокая комедия

столь же благополучно приводит зрителя к катарсису, как и трагедия, и доказательство тому - слезы смеха. Слезы - вот что объединяет трагедию и комедию. Любопытно отметить, зрительские слезы не имеют ничего общего с теми слезами, которыми плачет, переживая, личностное Я, взбудораженное вегетативной реакцией. Этими слезами плачет зритель-образ: они безмолвны, легки, эмотивны, они подобны слезам актера, не искажающим облик, не мешающим разговаривать ровным голосом, потому что плачет не актер, а персонаж. Пролывая такие слезы, актер испытывает внутренне восторг и ликование». Стоит заметить, что «зритель-образ» – это персонаж, который, по Клименко, рождается внутри у индивида, поскольку он переживает два спектакля – один, который в данный момент смотрит на сцене, и другой, который происходит в его воображении, в котором он ассоциирует себя с героями пьесы.

Исследователь говорит о различных ритуалах, связанных с деятельностью театра. Свои психологические ритуалы есть у актера до, вовремя, и по окончании спектакля. Зритель тоже в некотором смысле подготавливается к своему походу в театр. Клименко так же отмечает, что «антракт дает ощущение общности, буквально ритуальное хождение по фойе (берущее начало в античном театре, где любознательный зритель рассматривал статуи богов, государственных деятелей, поэтов, великих актеров и атлетов), обостренный интерес к фоторяду, публике, выставке книг об актерах, посещение буфета и т. п. Послеспектакльный ритуал предстает как единение в выражении благодарности: аплодисменты, вызовы, подношение цветов и т. п.».

Однако главным ритуалом в психологии зрительского восприятия Клименко называет «послеспектакльный» ритуал, поскольку в нем реализуется то катарсическое единение, которое собственно и является составляющей любого творческого акта, а особенно взаимодействия актера и зрителя. Это единение рождает «эффект соборности», который является логическим завершением спектакля, подготовленного актером и «со-творенного им со зрителем». Сам же послеспектакльный ритуал Клименко описывает так: «Зритель жаждет за счет ритуала продлить блаженство, остаться как можно дольше под впечатлением только что прожитого и прочувствованного, ведь ему предстоит расстаться с тем, кому он передал сокровенную, дорогую частицу собственного Я, а человек к своим страданиям относится бережнее, чем к радостям. У актера же в эти мгновения зачастую наступает опустошенность, и чрезмерное продление послеспектакльного ритуала бывает болезненным (мучительным, по выражению самих актеров), поэтому закономерно, что для зрителя значимость ритуала к концу спектакля возрастает, у актера – снижается» [2].

Интересно и то, что, по мнению Клименко, актер предлагает публике своеобразную свободу сотворчества, а «у зрителя тогда пробуждается воображение-предвкушение (догадка, дорисовывание, дофантазирование), что и знаменует вступление в игру, обретение свободы, освобождение от социума. Он свободен состоянием игры в со-игре. Это главное условие сотворчества».

Также существует еще один взгляд на природу зрительского восприятия – это теория о психологии толпы, в контексте театра, можно сказать, психологии массы. Известно, что человек, находясь в окружении множества других, незнакомых ему, людей, по-другому воспринимает реальность и, как правило, совершенно непредсказуемо реагирует на нее. Публика – сплоченный коллектив зрителей, улавливающий малейшие изменения в общем поведении и моментально реагирующий на каждый эмоциональный всплеск. На исследования психологии масс опираются различные теории, в которых рассматривается возникновение аплодисментов [4].

Хочется заметить, что одна из любопытнейших ролей зрителя в спектакле – это его непосредственное участие. Сейчас поведение человека в театре определяется этическими правилами, которые в редких случаях не соблюдаются. Однако существуют зрители, заставляющие актера просить прощения у публики на коленях, позволяющие выкрикивать бесконечные реплики из зала. Поэтому режиссерский театр, сделавший зрителя одним из участников спектакля, напрямую назвавший его сотворцом, всячески пытается сделать сопереживание публики материальным, видимым. И актеру приятно, и зрителю поучаствовать, чуть-чуть заглянув в закулисы.

Например, экспериментами со зрителем любит заниматься Роман Виктюк. Он признается, что любит, когда зритель уходит из зала, громко хлопая дверью – это его честный ответ «нет». Режиссер очень часто в своих спектаклях провоцирует зрителя на вербальный диалог, который настраивает актеров на жесткую игру. Иногда такие провокации нужны ему, чтобы ввести зрителя в стилистику спектакля. Делая зрителя непосредственным героем спектакля, провоцируя его на агрессию, режиссер показывает, как это чувство рождается в человеке, что оно свойственно каждому, но его можно контролировать, и это определяет главный замысел спектакля.

Говоря о роли зрителя, вспомним, что актеры часто говорят, «плохой» или «хороший» зал, ведь, действительно, от его характера зависит, насколько проще будет найти с ним диалог и создать атмосферу сотворчества. Артистам важно, как реагирует зритель, насколько он готов принять правила игры или насколько он равнодушен к спектаклю.

Зритель – ведущая сила и для актера, и для режиссера, и для всего театра в целом. Нет театра без зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриевский, В. Н. Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакций театрального зрителя / В. Н. Дмитриевский // *Художественное воспитание*. – Л., 1971. – 366 - 385 с.
2. Клименко, Ю. Г. Театр как практическая психология. // *Психология процессов художественного творчества*. Минск, 1999. – 689-731 с.
3. Коган, Л. Н. Искусство и зритель. Некоторые исходные принципы социологического исследования зрительской аудитории / Л. Н. Коган // *Художественное восприятие*. – Л., 1971. – 79 – 93 с.
4. Лебон, Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. Изд. «Макет» : СПб, 1995. – 320 с.
5. Мейерхольд, В. Э. Отзыв о книге А. Я. Таирова «Записки режиссёра» // В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М. : Искусство, 1968. Ч. 2. (1917—1939). – 37-43 с.
6. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. – М. : Искусство. – 700 с.
7. Тард Г. Общественное мнение и толпа / Г. Тард. Пер. с фр. под ред. П. С. Когана. — М. : т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. — IV, 201 с.

УДК 78.01

*А. А. Калабухов,
г. Луганск*

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ РУСИ IX–XIII ВЕКОВ

Зарождение профессиональной музыки тесно связано с историей становления древнерусского государства – Киевской Руси (IX–XIII века). После Крещения Руси (988 год) и укрепления связей с Византией появились и первые церковные песни – духовная музыка.

Церковная музыка была заимствована древнерусскими священниками прямоком из Византии. Древнерусская музыка, как и вся христианская музыка того периода, была

монодична, то есть ее основу составляли одноголосые распевы. Распевы подчинялась системе осмогласия. С ее помощью устанавливался строгий порядок музыкального исполнения службы.

Система осмогласия была целиком заимствована из Византии и получила название «византийского столпа». В соответствии с ней в православных храмах каждую неделю распевался особенный глас (в системе древнерусской музыки гласом считался не какой-либо один определенный напев, а целая музыкальная система).

Система осмогласия была целиком заимствована из Византии и получила название «византийского столпа». В соответствии с ней в православных храмах каждую неделю распевался особенный глас (в системе древнерусской музыки гласом считался не какой-либо один определенный напев, а целая музыкальная система).

Всего существовало восемь гласов, и они образовывали восьминедельный цикл («византийский столп»), который повторялся в течение года примерно шесть с половиной раз (за исключением дней Великого Поста и Святой Пасхи).

Создателем системы осмогласия музыковеды и историки считают преподобного Иоанна Дамаскина (680-777), автора «Октоиха» [1].

Записей звуковысотного обозначения гласов в то время не существовало. Мелодию записывали с помощью системы особых знаков, которые указывали лишь направление мелодии, прямо под строкой текста. Исполнителям мелодики песнопений приходилось учить по слуху. Певческое искусство передавалось в устной форме от учителя к ученику.

С византийским музыкальным каноном связана и особая эстетика – «ангельское пение». Более всего ценился чистый звук голоса. Один из раннехристианских писателей Климент Александрийский (150-215) считал, что человеческий голос является совершенным инструментом, поэтому отвергал иные музыкальные инструменты. Поэтому яркой отличительной чертой музыки Древней Руси являлся принцип а сарелла, то есть, пение без сопровождения музыкальными инструментами [6, с. 27–61].

В музыке Древней Руси сосуществовали два певческих стиля – кондакарный (сольный) и знаменный (хоровой) распев.

Стройное чередование тонов и полутонов, которые образовывали двенадцатиступенный звукоряд, именовалось церковным ладом. Он распадался на четыре согласия – простое, мрачное, светлое и трисветлое, в каждом было по три звука.

Для записи древнерусской церковной музыки монахи употребляли специальную нотацию, которая получила название «знаменной» (от слова знамя – «знак»). «Знаменная» нотация (или «крюковая» – по названию одного из основных знаков системы – крюка), исполненная до XVI века, тяжело поддается расшифровке, поскольку по вполне объективным причинам у науки нет точных сведений о том, как в действительности звучали знаменные распевы.

Надо отметить, что древнерусская церковная и народная музыка находились в определенной оппозиции. Так как византийский канон являлся заимствованным, он вступал в конфликт с народной музыкой, имеющей глубокие национальные корни. Поэтому авторы древнерусских распевов оказывались перед нелегким выбором совмещения христианской эстетики и «наработанных» национальных, но языческих приемов музицирования [5].

Эти образы и в целом эмоциональная сфера были глубоко восприняты и по – своему воспроизведены древнерусской церковной музыкой. Древняя Херувимская песнь знаменитого распева – монодическая, в ней очень значительная вокализация. В отличие от других жанров древнерусского певческого искусства – тропарей, стихир,

ирмосов и другие – где слово стоит на первом месте, а музыка, подчиненная слову, лишь помогает его осмыслению, в Херувимской песне музыка играет самодавлеющую роль. Возникает ощущение парения, непрерывного движения. Ангельское пение, не требующие многословия, одними звуками выражает экстатически – молитвенное состояние.

Мелодия Херувимской песни льется, как ручей, непрерывно переливаясь тончайшими, едва неуловимыми красками, как призыв к возвышенному образу жизни, не допускать в своих нравах ничего не музыкального, нестройного, несозвучного, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм. Назначение божественных гимнов привести душу к гармонии, к согласованию с божеством. Принцип канона играл важнейшую роль в культуре Византии, где он складывался постепенно, формируя все виды богослужебного обихода. Канон обладал охранительной тенденцией, он не позволял привносить в церковную культуру ничего низкого банального, чуждого ей [7, с. 122–126].

Византийский канон лег в основу певческой церковной культуры Древней Руси. Однако, если в Византии музыкально – поэтический канон богослужения складывался постепенно на протяжении нескольких столетий и оформился окончательно лишь в X веке, в Древней Руси канон был воспринят целиком вместе с крещением Руси и рассматривался здесь как нечто незыблемое, священное. Его нарушение на Руси могло рассматриваться, как ересь. Так небольшие изменения некоторых текстов и обрядов в результате новых переводов, произведенные в середине XVII века привели к драматическим событиям, вызвав раскол русской церкви и движение старообрядцев.

Попевочный принцип музыкальной композиции был заимствован древнерусскими музыкантами из Византии. Их мелодии были простыми и ясными, освоение их практически было доступно каждому, и они играли важную роль в процессе демократизации византийской культуры на Руси после крещения и внедрении ее в музыкальный быт гимнографии.

Идея богоданности искусства Византии основана на триаде – от Бога через ангелов или святых божественное откровение передается людям – принцип, касающийся всех видов искусства, в том числе и музыки. По преданию, Роман Сладкопевец получил дар оставления кондаков и пения во сне. Проснувшись, Роман прославляет Богородицу, явившуюся ему во сне и обретает дар мелода и песнотворца. Древняя традиция пения кондаков утеряна. Сохранившиеся до нашего времени рукописи – пять кондакарей – не поддаются расшифровке. В самой древней из этих рукописей – Типографском уставе – есть указания, какие части кондаков должен петь певец, какие подпевать «людие», то есть народ.

Сложнейшие виды «ангелогласного пения», заимствованные из византийской церковной службы, находятся в верхнем ярусе музыкальной культуры, а нижний ярус базировался на элементарных певческих формах. Если верхний ярус представлял собой изысканное пение, максимально приближенное к византийскому церковному пению, то нижний ярус – демократичный вид пения. Все пение определялось сложными процессами взаимодействия певческих форм, представленных в верхнем и нижнем ярусах музыкальной культуры. А также постепенной адаптацией византийских музыкальных форм и приспособлением их к местным условиям, созданием на их базе собственной национальной русской культуры певческого творчества [3, с. 122–126].

Древняя Русь впитала от Византии всю структуру её музыкальной культуры. До нас не дошли музыкально-теоретические труды того времени, отражавшие теорию византийской музыки. Практическое освоение музыкальных жанров Византии на Руси шло параллельно с овладением всеми тремя видами нотации (знаменное, крюковое,

кондакарное). В этом процессе, огромное влияние оказала русская национальная традиция, идущая от ритуальной языческой культуры. Древняя Русь восприняла византийскую музыкальную культуру и новую музыкальную эстетику вместе с крещением как непосредственный источник, из которого развилась новая струя музыки, противопоставившая себя исконным народным жанрам.

Принятие христианства имело большое значение для дальнейшего развития русских земель. Оно укрепляло власть феодалов над крестьянами, своим учением освещая феодальную собственность и подчинение властям. Принятие христианства укрепляло государственную власть и территориальное единство Киевской Руси. Оно имело большое международное значение, которое заключалось в том, что Русь, отвергнув «примитивное» язычество, становилось теперь равной другим христианским странам, связи с которыми значительно расширились.

Для русского народа, сравнительно поздно вступившего на путь исторического развития, принятие христианства означало в то время приобщение к многовековой и высокой культуре Византии. Но христианизация Руси не является единственной отправной точкой окультуривания русского народа. Даже несмотря на то, что музыка, живопись, в значительной мере архитектура и почти вся литература Киевской Руси находились в орбите именно христианской мысли. При детальном изучении шедевров древнерусского искусства обнаруживается глубокое их родство с наследием архаики: будь то заставки – инициалы текстов книг и летописей, фресковые и скульптурные орнаменты соборов, а так же мелодичный строй церковных песнопений.

Светское начало было привнесено в отечественную культуру, во-первых, князем Владимиром в процессе христианизации Руси, и во-вторых, Петром I в ходе политики заимствования западно-европейской культуры.

Красота византийского богослужения, и ее эстетический эффект заставили русских послов предпочесть христианскую веру византийского образца.

Византийская эстетика оказала огромное влияние на музыкальную культуру Киевской Руси, надолго определив путь развития русской музыки. Церковное пение, услышанное русскими послами в Константинополе, поразило их воображение неслыханной до того сладостной красотой. Если народная песнь сопровождала жизнь человека, глубоко входила в его быт, труд, отдых, от колыбельных до похоронных плачей, то церковная музыка выполняла иную задачу. «Всякое ныне житейское отложим попечение» – эти слова Херувимской песни из Литургии говорят о том, что музыка направлена на абстрагирование. Необходимо забыть все заботы, сосредоточиться на неземных, нездешних образах [4, с. 122–126].

В первой половине XI века в среде господствующего класса родилась русская литература. Русская культура Средневековья была элитарной. В Древней Руси ведущую роль в литературном процессе играла церковь. Наряду со светской широкое развитие получила литература церковная. Средневековая словесность на Руси существовала только в рамках рукописной традиции. Даже появление печатного станка мало изменило ситуацию вплоть до середины XVIII века. Материалом для письма служил пергамент, телячья кожа особой выделки. В XV–XVI веках появляется бумага и она окончательно вытесняет пергамент. Уже писали чернилами и киноварью и вплоть до XIX века использовали гусиные перья. Древнерусская книга – это объемистая рукопись, составленная из тетрадей, сшитых в деревянный переплет, обтянутый тисненой кожей. В XI веке на Руси появляются роскошные книги с киноварными буквами и художественными миниатюрами. Переплет их оковывался золотом или серебром, украшался жемчугом, драгоценными камнями, финифтью. Таковы книги Остромирово Евангелие (XI век) и Мстиславово Евангелие (XII век).

В основе литературного языка – живой разговорный язык Древней Руси, точнее – областные его диалекты (южные и северные) – Поднепровья и Новгорода Великого. Вместе с тем в процессе его формирования большую роль сыграл близкородственный ему, хотя и иноземный по происхождению, язык старославянский, или церковнославянский. Именно на этот язык Кириллом и Мефодием были переведены во второй половине IX века книги Священного Писания. На его основе развивалась на Руси церковная письменность и велось богослужение. Будучи одним из диалектов староболгарского языка, церковнославянский обладал большим набором отвлеченных понятий, которые стали неотъемлемым достоянием русского языка: «пространство», «вечность», «разум», «истина» [2, с. 122–126].

Древнерусская литература представлена литературой переводной и оригинальной. Перевод рассматривался как часть собственной национальной словесности. Церковностью древнерусской литературы обусловлен выбор переводных сочинений, бытовавших в рукописной традиции. Начальный этап переводной древнеславянской письменности определяется наряду со Священным Писанием произведениями раннехристианских отцов церкви. Однако не только церковная и народная древнерусская музыка получили широкое распространение на территории страны. По сохранившимся фрескам Софийского собора в Киеве мы можем получить некоторые сведения о светской музыке того периода, которая была распространена при дворе киевских князей. На одной из фресок можно увидеть музыканта, исполняющего мелодию на струнном смычковом инструменте наподобие средневекового фиделия (проброзда виолы). На другой фреске запечатлена целая группа музыкантов, играющих на духовных и щипковых инструментах в окружении скоморохов – плясунов и акробатов. Также на фреске сохранилось изображение органа и играющего на нем человека. Древнерусские князья весьма любили музыку во всех ее проявлениях, ценили талантливых исполнителей.

Наверно, неспроста при царе была создана группа певцов, которые именовались «государевыми певчими дьяками». Они получали особенное жалование, зависевшее от того, насколько усердно они прославляли царя (отсюда термин – «славословие») на государевых богослужениях. В этой своеобразной «певческой академии» древнерусской музыки сохранялась преемственность распевщиков.

Таким образом, с появлением письменности церковная музыка приобретает профессиональный характер, появляется возможность подготовки певчих в хор профессиональными композиторами, а также к исполнению многоголосной церковной музыки. Церковная музыка IX–XIII веков является важным этапом становления русской музыкальной культуры, впитавшей принцип византийского пения, сопровождавшего богослужение.

ЛИТЕРАТУРА

1. К. Г. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993. - 256 с.
2. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков [сост. А. И. Рогова.]. - М.: Музыка, 1973. - 246 с.
3. Гарднер, И. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении. [сост. О. В. Лада]. М.: ЛОДЬЯ, 2001. С. 146-155.
4. Вознесенский, И. О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения . О церковном пении. [сост. О. В. Лада]. М.: ЛОДЬЯ, 2001. - С. 8-26.
5. Ланкина, Е. Е. Смысл и язык духовной музыки // Язык искусства: текст и контекст: сб. науч. ст. - Бийск: Науч.-издат. центр БПГУ, 2003. - С. 106-116.
6. Никольский, А. Краткий очерк истории церковного пения в период I-X веков . . О церковном пении. [сост. О. В. Лада]. М.: ЛОДЬЯ, 2001. - С. 27-61.
7. Успенский, Д. Осъмогласие. // Музыкальная энциклопедия. - Т. 4. - М.: Сов. энциклопедия, 1978. - С. 122-126.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВЕТСКОГО РЕЖИССЕРСКОГО ИСКУССТВА II ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Становление современного театра в той форме, которую мы можем наблюдать сегодня, пришлось на вторую половину двадцатого столетия. Во времена «оттепели» театральное искусство России выходит на новый виток своей истории. Этому поспособствовали переживания страшных сталинских репрессий, ужасы войны, разруха и голод. Впервые за долгое время страна вздохнула свободно, и театры, которые совсем недавно всё чаще закрывались, снова стали открываться. Люди устали от обыденности и хотели новой жизни. Некую отдушину они нашли в театре, который также терпел определенные изменения [11].

Проблеме становления советского режиссерского театра периода «оттепели», в эпоху «застоя» и «развитого социализма», в период «безвластия» 80-х гг. посвящены работы советских исследователей А. М. Смелянского, Г. А. Хайченко, П. А. Маркова, В. Е. Рафаловича, а также современных российских ученых – философов, культурологов, искусствоведов – А. В. Шалашовой, А. В. Левиной, И. Л. Булатовой, Н. Н. Васильченко, П. Б. Богдановой и др.

Переломным моментом в развитии российской драматургии и театра в целом стал XX съезд КПСС, который осуждал «культ личности». Теперь в центре сценических постановок должен быть самый обычный человек, который не выделялся бы из сидящей в зрительском зале публики. Герои из некоей другой жизни были практически под запретом.

В творческой практике театров выразилось характерное для оттепели стремление освободиться от навязанных системой стереотипов и догм, в том числе от мифологизации истории. Они стремились раскрепостить сознание и освободить зрителя от механистичности восприятия человека-винтика, вернуть способность самостоятельно мыслить и высказывать свои суждения.

На смену пафосной и громкой манере для современной публики пришла спокойная и обыденная беседа обычных людей, которые являлись такими же социальными элементами, как и те, что наблюдали за происходящим из зрительского зала. Такое новаторство не всем пришлось по вкусу – многие называли этот стиль актерской игры «шептальным реализмом» [4].

Стоит отметить, что обновление российского театра началось с режиссуры. Новая театральная эстетика вновь формировалась в Москве и Ленинграде.

В Ленинграде этот процесс шел менее ярко, не столько революционным, сколько эволюционным путем. Он связан с именем Г. Товстоногова, с 1949 г. возглавлявшего Ленинградский театр им. Ленинского комсомола, а в 1956 г. ставшего художественным руководителем БДТ.

В Москве формирование новой театральной эстетики происходило более бурно и наглядно. Здесь, прежде всего, следует назвать имя А. Эфроса, который в 1954 году возглавил Центральный Детский театр и сплотил вокруг себя группу талантливой молодежи – О. Ефремова, О. Табакова, Л. Дурова и др. Здесь во многом формировалась художественная программа, приведшая в 1958 г. к открытию театра «Современник». Это ознаменовало наступление новой эпохи российской сцены. Обновление эстетики реалистического психологического театра сочеталось в «Современнике» с поисками

новых средств художественной выразительности. Молодая труппа – О. Ефремов, О. Табаков, Е. Евстигнеев, И. Кваша, Г. Волчек, Л. Толмачева и др. – с азартом работали над спектаклями. Зрительское признание нового театра было огромным, очереди за билетами выстраивались с ночи – как за билетами в МХТ первых лет его существования [7].

Однако, в отличие от ленинградской ситуации, в Москве появился ряд интересных режиссерских эстетик с ярко выраженной индивидуальностью.

Н. Охлопков в театре им. Маяковского разрабатывал героико-романтическую тему. После его кончины режиссерскую эстафету принял А. Гончаров, мастер броских театральных решений. Вахтанговские традиции яркой театральной условности разрабатывал Р. Симонов.

В Центральном театре Красной армии (сегодня – Центральный академический театр Российской Армии) традиции психологического театра сохраняли А. Попов и Б. Львов-Анохин (позже возглавлявший театр им Станиславского и много ставивший в Малом театре) [3].

Хорошо известны спектакли Б. Ровенских – в театре им. Пушкина и в Малом. Работая в разных театрах, высочайший художественный авторитет на протяжении нескольких десятилетий сохранял А. Эфрос. В театре Сатиры проходил свое становление М. Захаров, позже воплотивший свою эстетику в Театре им. Ленинского комсомола.

В 1970-х гг. успех сопутствовал дебютам режиссеров А. Васильева и Б. Морозова. Но, пожалуй, самым громким российским театром 1970 – 1980-х гг. был Московский театр на Таганке и его режиссер Ю. Любимов.

Также одним из ведущих театров страны становится Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького. В спектаклях Г. А. Товстоногова органично сочетались традиции психологического реализма с яркими формами театральной выразительности. Постановки «Идиота» по Ф. М. Достоевскому, «Варваров» М. Горького стали примером глубокого новаторского прочтения классики. В князе Мышкине («Идиот») в исполнении И. М. Смоктуновского зрители почувствовали «весну света», вечно живое, человеческое в человеке.

В 1963 г. А. В. Эфрос возглавил Московский театр имени Ленинского комсомола, где поставил серию отмеченных напряженным духовным поиском спектаклей: «104 страницы про любовь» и «Снимается кино» Э. С. Радзинского, «Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова, «В день свадьбы» В. С. Розова, «Чайка» А. П. Чехова, «Мольер» М. А. Булгакова и др.

В 1967 г. вместе с группой актеров-единомышленников (О. М. Яковлевой, А. А. Ширвиндтом, Л. К. Дуровым, А. И. Дмитриевой и другими) он переходит в Московский драматический театр на Малой Бронной.

60-е и 70-е годы стали временем очищения классики от расхожих сценических штампов. Режиссеры искали в классическом наследии современное звучание, живое дыхание прошлого. Новаторское прочтение классики подчас было отмечено откровенной полемичностью режиссерской трактовки и иногда связанными с этим художественными издержками. Однако в лучших постановках театр поднимался до подлинных сценических открытий. Спектакли «Маскарад» М. Ю. Лермонтова и «Петербургские сновидения» (по Ф. М. Достоевскому) Ю. А. Завадского на сцене Театра имени Моссовета; «Горе от ума» Грибоедова, «Три сестры» Чехова и «Мещане» Горького в постановке Г. А. Товстоногова в БДТ имени М. Горького; «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого в постановке Л. Е. Хейфица на сцене Центрального театра Советской Армии в Москве; «Доходное место» А. Н. Островского в постановке М. А.

Захарова; «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше в постановке В. Н. Плучека в театре Сатиры; горьковские «Дачники» на сцене Малого театра в постановке Б. А. Бабочкина; «Три сестры» А. В. Эфроса в Театре на Малой Бронной; «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (пьеса В. С. Розова) и «На дне» Горького, поставленные Г. Б. Волчек в «Современнике» – далеко неполный перечень постановок классической драматургии на сцене [8].

Следует отметить, что в 70-е годы репертуар театров дополняется так называемой производственной драмой. Ее успех у зрителя объяснялся тем, что в этот период страна в экономическом отношении зашла в тупик, и на сцене стали активно обсуждаться производственные вопросы, волновавшие всех. Героем таких пьес стал молодой, энергичный, предприимчивый молодой человек, который не хотел жить по-старому, отказывался от незаслуженных премий, говорил правду начальству, боролся с бюрократами. Названия этих пьес говорят сами за себя: «Человек со стороны» Игнатия Дворецкого, «Мы, нижеподписавшиеся» и «Протокол одного заседания» Александра Гельмана, «Сталевары» Геннадия Бокарева. В то же время очень скоро стало ясно, что производственная драма не оправдала возлагавшихся на неё надежд [6].

«В начале 80-х, после смерти Л. И. Брежнева, в период своеобразного межвластия, когда политические лидеры страны, один за другим сменяя друг друга на высоком посту, больше заботились о состоянии собственного здоровья, чем о состоянии дел в государстве, в театральной жизни было отмечено заметное ослабление цензуры. Одним из наглядных свидетельств этого стали исторические драмы, в которых интерпретировались события революции и постреволюционной эпохи. В них делалась попытка дать новый, хотя бы в какой-то степени разрушающий идеологические стереотипы взгляд на историю страны» [6, с. 307].

Таким образом, 80-е годы XX века, отмеченные бесспорным творческим ростом советского театра, были между тем временем достаточно противоречивым. Застойные явления сказались на руководстве искусством, поэтому трудно находила путь на сцену новая драматургия, ущемлялся и режиссерский эксперимент. Острая потребность в обновлении приемов актерского сценического реализма породила такое явление, как малые сцены [2]. Интерес молодых драматургов к внутреннему миру обычного человека в обыденной обстановке, проблемы истинной и мнимой духовности нашли свое отражение в таких постановках малых сцен, как «Вагончик» Н. А. Павлова во МХАТе, «Сашка» по В. Н. Кондратьеву, «Пять углов» С. Б. Коковкина, «Премьера» Л. Г. Росебы в Театре имени Моссовета [10].

Происходил сложный процесс рождения нового режиссерского поколения. На протяжении десятилетия с запоминающимися спектаклями с активной гражданской позицией выступали А. А. Васильев, Л. А. Додин, Ю. И. Еремин, К. М. Гинкас, Г. Д. Черняховский, Р. Г. Виктюк, Р. Р. Стуруа, Т. Н. Чхеидзе, Й. Вайткус, Д. Тамулявичюте, М. Микквер, К. Комиссаров, Я. Тооминг, Э. Някрошюс, И. Рыскулов, А. Хандикян [5].

С одной стороны, театральные успехи российских театров 1950–1980-х гг. завоевывались нелегко. Нередко лучшие спектакли выходили на зрителя с большим трудом, а то и запрещались из-за идеологических соображений, а награды и премии получали спектакли средние, но идеологически выдержанные. С другой стороны, полуофициальный статус театра-«оппозиционера» практически всегда придавал его спектаклям дополнительный «зрительский капитал»: они изначально получали больший шанс прокатного успеха и причисления к творческим победам [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова, П. В поисках гармонии / П. Богданова // Театр. – 1981. – № 3.

2. Булатова, И. Л. Малая сцена как художественное явление театральной культуры на рубеже XX – XXI веков : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / И. Л. Булатова. – СПб., 2008. – 179 с.
3. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Краткий курс истории русского театра / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. – СПб. : Планета Музыки, 2011. – 256 с.
4. Дмитриев, Ю. А. История русского и советского драматического театра (от истоков до современности) : уч. пособ. для ин-тов культ. и культ.-просвет. училищ / Ю. А. Дмитриев, Г. А. Хайченко. – М. : Просвещение, 1986. – 160 с.
5. Марков, П. А. О театре : в 4 т. Т. 1 : Из истории русского и советского театра / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1974. – 542 с.
6. Прохорова, Т. Г., Шамина, В. Б. Театр и политика в советской и постсоветской России: формы интерактивного диалога // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2014. №5. С. 299 – 312. – режим доступа:
<https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-i-politika-v-sovetskoj-i-postsovetskoj-rossii-formy-interaktivnogo-dialoga>
7. Рафалович, В. Е. История советского театра: Очерки развития. Т. 1 / В. Е. Рафалович – гл. ред., ред. изд ва Е. М. Кузнецов. – Л.: , 1933. – 403 с.
8. Русский драматический театр : Энциклопедия / Под общ. Ред. М. И. Андреева, Н. Э. Звенигородской, А. В. Мартыновой и др. – М. : Больш. Рос.энциклопедия, 2001. – 568 с.
9. Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века / А.М. Смелянский. – М.: Искусство, 1999 – 347 с.
10. Хайченко, Г. А. Советский театр. Пути развития / Г. А. Хайченко. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Знание, 1982. – 240 с.
11. Хайченко, Г. А. Страницы истории советского театра / Г. А. Хайченко. – М. : Искусство, 1983. – 272 с.

УДК 7.01+159.9

*О. М. Мазаненко,
О. Б. Левченкова,
Д. А. Левченков,
г. Луганск*

ВНУТРЕННИЙ ДИАЛОГ ХУДОЖНИКА: ОТ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА К ПРАКТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

Творчество художника – это всегда внутренний диалог, отличающий и выделяющий личность художника в качестве творца новых миров, которые рождаются однако не из ничего, а из конкретного материала, вовлеченного художником в творческий процесс. Этот внутренний диалог сложен и трудно поддается изучению как сокровенная душа творчества. Но и философское влечение разума, и практические нужды психологии вовлекают в процесс изучения творчества все больше исследователей, стремящихся приоткрыть эту тайну.

Художник втянут в множественные диалогические отношения. Это диалог с изображаемыми предметами, героями, созерцая которых художник открывает неожиданные новые смыслы, видит стороны действительности, ранее никем не замечаемые и предлагает их увидеть зрителю. Это диалог «Я» с «Другими», заключенными в содержании его собственного сознания, в которое включены культурные пласты знаний, ценностей, норм, хранящихся и в темных его глубинах, и на поверхности сознания творца. Из этих пластов культуры художник черпает материал для своих созданий, и одновременно спорит, конфликтует, преодолевая в напряженной борьбе их авторитарное давление. Большой художник всегда способен к глубокому внутреннему диалогу, поскольку ему как и философу присущи способность к рефлексии и саморефлексии, а одним из способов преодоления конфликтов разного

рода в творчестве художника является согласно О. Кривцу «феномен рефлексии – «залог состоятельности творчества, источник виртуозной изобретательности художника» [5].

Внутренний диалог, который в психологии часто определяется через понятие внутренний голос, разговор с самим собой, у подлинного художника оказывается гораздо более сложным. В нем присутствуют не один-два голоса. Это могут быть множественные, спорящие голоса культуры. В отличие от обычной рефлексии, беседы с самим собой, которая часто только по форме диалог, а на деле есть монолог, к тому же для человека совершенно непродуктивный, не дающий выхода из экзистенциального одиночества, в диалоге художника может присутствовать «Другой». Духовное богатство многих творческих личностей показывает нам, как глубоко они могли постичь внутренний мир других людей, что конечно же находило отражение в их творчестве, перерастая в диалог с героями произведения и в слово, обращенное к читателю. Всмотривание в «Другого» – исходная точка творческого процесса, его начало. «Другой» живет и во вне, и внутри сознания художника. Понимание «Я» возможно через «Ты», через «Другого». Поэтому внутренний диалог творческой личности может быть спасительным, защищающим личность от экзистенциального одиночества. Эту целительную силу дает ему наполненность внутреннего мира художника и богатство культуры и искусства.

Однако, как известно, процесс творчества как реализации «божественного дара» может оказаться для художника и его проклятием. Из истории известны не единичные случаи, когда художники утрачивали психическое здоровье и даже теряли рассудок. Но дело здесь в неспособности личности противостоять негативным внешним и внутренним факторам, в неспособности собрать воедино свое внутреннее «Я», чтобы не дать возможности переживаниям и аффектам сломить волю творческую. Автор произведения должен активно переживать только создаваемый образ, героя, продукт или предмет своего творчества, отбросив все внешние негативные переживания.

Любое художественное произведение, в котором автор выражает и раскрывает свою личность, обращено к другому человеку, к определенной аудитории. Без другого, без адресата творчество художника утрачивает всякий смысл. Однако внутренние импульсы к творчеству, которое является сущностной чертой человека вообще, у художника имеют часто гораздо большее значение, чем внешние влияния, стимулы, желания заказчиков и давление общества. Создаваемая художником новая реальность, являющаяся носителем значимых для творца смыслов и ценностей, оказывается чрезвычайно важной для автора произведения. Однако процесс создания этой реальности и, соответственно, донесения смыслов, замысла произведения художника, бывает чрезвычайно сложным, так как художнику приходится преодолевать здесь не столько разрыв сознания с действительностью, сколько разрыв замысла произведения и его художественного воплощения [6]. Реализации замысла может сопротивляться не только материал, с которым работает художник, но культурные ограничения в виде норм и канонов, а также доступ к своим собственным глубинам, своему внутреннему «Я». Творчество может оказаться как спасительным для личности творца, так и процессом разрушительным в том случае, если художник попадет в зависимость от эмоций, аффектов, сопровождающих творческую неудовлетворенность результатом. Внутренний диалог художника не должен перерасти в такой конфликт, который может блокировать любой творческий процесс.

Многие из художников, писателей, поэтов переживали глубокие творческие кризисы, обусловленные различными причинами. Художник в это время чувствует себя потерянным и опустошенным. У Б. Пастернака на фоне известности и благополучия во

внешних обстоятельствах жизни в 30–40-е годы XX века возникла мучительная для поэта проблема взаимопонимания с читателем.

Часто творческий кризис связан с поисками новых ценностей, нового видения жизни и его разрешение приводит к творческому прорыву и качественному росту. Так например было в жизни Н. Гоголя в 1833 году. Писатель, испытывал страшную неудовлетворенность собой и называл свое состояние «творческий запор». Но упадок в творчестве писателя разрешился в этот раз небывалым творческим и продуктивным подъемом и приливом сил [8, с. 111], чего не скажешь о трагическом конце жизни Гоголя. Бывают в судьбе творческой личности и остановки в работе на годы, а иногда и до конца жизни. Творческий диалог кризисного периода у художника может быть положительно разрешим. Что для этого необходимо, вопрос сложный. Но над этой проблемой активно работают психологи.

Одним из современных инструментов, который может усилить и вывести на новый качественный уровень внутренний диалог творческой личности, выступают Метафорические карты, которые в литературе еще имеют определение психотерапевтических, ассоциативных, проективных.

Внешне эти карты представляют собой набор из различного количества открыток, картинок, на которых изображены различные ситуации, картины природы, фигуры животных, абстрактные узоры и пятна, образы и лица людей. По функциональности, образно говоря, это тот ключ, который помогает проникнуть в мир бессознательного, ту сферу, которая важна для организации внутреннего диалога, но имеет свойство скрываться, сопротивляться попыткам ее познать. По исполнительскому решению, эти карты представляют собой эстетически оформленные символы, для выражения которых используются различные средства художественной выразительности визуального ряда. Таким образом, Метафорические ассоциативные карты обеспечивают диалог между сознанием и бессознательным и являются эффективным инструментарием, так как содержанием бессознательного собственно и являются образы и символы. Также, карты помогают осознать многогранность собственной личности, включающей множество ролей и ипостасей, привести к их согласованному диалогу и даже сотрудничеству [1].

Первое появление Метафорических карт связывают с именем канадского профессора искусствоведения Эли Рамана. Он руководствовался идеей выведения искусства из галерей, где оно является только предметом пассивного созерцания и сделать его более доступным для человека, что называется «вещью в руках». В 1975 году им была создана колода «ОН», включающая 88 картинок-карт. Вместе с психотерапевтом Джозефом Шлихтером он составил также 88 рамочных карт со словами. Карта с изображением, помещенная в рамочную карту со словесным обозначением получает особое вербальное обозначение, вербализованную смысловую нагрузку через ассоциативность, позволяет активизировать творческий потенциал. Эта колода была впервые опубликована в Канаде, в 1981 году. А уже в 1983 году психотерапевт Моритц Эгетмейер, разглядев огромный потенциал, значимость и многофункциональность Метафорических карт, создает в Германии издательство, целью которого стало издание этого ассоциативного инструмента.

Когда в 1985 году в Германии в Эссене проходили дни игр, то для популяризации Метафорических карт Эли Раман и Моритц Эгетмейер предложили публике такое знакомство с картами: нужно было взять наугад карту с изображением и рамочную карту, а затем рассказать о своих мыслях, эмоциях, ассоциациях. Так родилась идея создания следующей колоды под названием «Сага» (SAGA), которая вмещает в себя картинки, побуждающие к фантазированию и развернутому рассказу историй.

Каждая новая колода карт продуцировала творчество в этом направлении, подталкивала авторов к новым идеям, концепциям. Часто эта работа превращалась в коллективное творчество и сотрудничество ученых и практиков различных сфер и стран, как например при создании колоды «Преодоление» (COPE), в работе над которой объединили свои усилия издатель из Германии Моритц Эгетмейер, художник из России Марина Лукьянцева и всемирно известный психотерапевт из Израиля Офр Аялон [3].

На сегодня существует более 40 колод. Создание колод подкреплено достаточно мощной методологически разработанной базой, а эффективность этих карт подтверждается практической деятельностью и научно-диссертационными исследованиями (Н. Буравцова, Н. Дмитриева, Г. Кац, Е. Морозовская, Е. Мухаматулина, О. Ушакова, И. Шмулевич, М. Эгетмейер) [4].

Достаточно точно возможности Метафорических карт обозначил в одном из своих высказываний Моритц Эгетмейер: «Я не перестаю удивляться тому, насколько много умных и тонко чувствующих людей используют карты, тому, как много изобретено способов применения карт. И главное, все эти способы имеют одну общую черту – они помогают осознанию и аутентичному выражению себя» [Там же].

Метафоры, образы и ассоциации, возникающие в процессе работы с картами, позволяют с легкостью соприкоснуться с вытесненным материалом и включить его во внутренний диалог. Кроме того, поскольку само бессознательное проявляется в виде метафор, изображения на картах воспринимаются этой структурой психики как содержащие в себе некоторый символ. Каждый реципиент видит в любом символе определенный, значимый только для него смысл, возникающий в результате интеграции сознательного (мысли, представления, идеи, воспоминания и пр.) и бессознательного материала. Следовательно, мотивы, ценности, потребности, диспозиции и конфликты человека могут проявляться в символическом варианте. В процессе интерпретации карт происходит трансформация языка, используемого в повседневной жизни, в особый символический язык [7].

Особо значимым данный тезис является для выбранной нами проблематики.

Заметим, что в зависимости от запросов клиентов и задач психологов сегодня создаются новые колоды. В нашем случае для задачи изучения творческого сознания художника, для усиления позиции внутреннего диалога, самосознания, самопринятия, аутентичности, нами была проведена коллективная работа по созданию особой авторской колоды. Колода получила название «Творчество и Я». Методологическое обоснование разработки и использования колоды принадлежит кандидату психологических наук О. М. Мазаненко, художественное решение – кандидату философских наук Д. А. Левченкову.

В метафорических ассоциативных картах нами была задана общая тематика «Я и творчество», но каждая карта позволяет расширить отражение происходящего через включение в субъективный внутренний диалог смыслового отражения события, ситуации творчества.

Все карты эстетически выдержаны в едином графическом ключе. Они могли бы быть исполнены в различных техниках. Но графическая техника, художественное решение влияли бы на выбор человеком той или иной карты. При том, что цель определения художественно-эстетических предпочтений не ставилась, поскольку выявление предпочтений говорило бы скорее о культуре человека, а не о психическом, эмоциональном состоянии, направленности его мышления.

В картах сами изображения формировались с учетом того, какое влияние они могут оказать на человека. С одной стороны, ставилась задача воздействовать на

эмоциональную сферу сугубо художественными средствами, такими как характер пятна, ритм, различные типы мазков и линий. С другой стороны, изображения несут в себе некоторые общекультурные коды, которые могут приобретать символическое звучание. Но не все художественные символы являются строго конвенциональными, оставляя за реципиентом свободу прочтения и интерпретации. Карты представляют собой набор символических, метафорических фрагментов именно потому, что основная задача побудить к собственной интерпретации и не давать точных векторов для толкования.

Некоторые изображения выглядят достаточно фантастично и в тоже время они условны. Они включают узнаваемые объекты и образы в непривычной, странной комбинации. Это тоже должно озадачивать, порождать ассоциации, воздействовать на бессознательное.

В картах отражены различные объекты природного характера: растения, животные, люди, лица, ангелы, пламя свечи, солнце, луна, образы технических сооружений. Некоторые изображения напоминают чистую абстракцию. Одни из них выглядят статичными, другие – динамичными. В том числе есть изображения, которые имеют вполне определенное звучание, например портрет Пушкина, который отсылает нас к гению, творчеству, поэзии, то есть наделен вполне конкретной семантикой. Некоторые образы отсылают к архетипическому, мифологическому сознанию: беременная женщина как некое творческое начало, персонифицированные образы солнца, луны, ветра и других стихий.

Среди карт есть карты-портреты, которые мимитически отражают различные душевные состояния: грусть, сострадание, печаль, спокойствие, надменность и т. д.

При создании карт было принято решение, что в изображении должен отсутствовать цвет, так как предполагалось, что человек в процессе работы с картами сам будет выбирать цвета для раскрашивания образов. В результате, можно будет наблюдать соответствие образа на карте и его цветового решения. Образ, проинтерпритированный как напряженный и пугающий, может быть раскрашен в соответствующие интерпретации цветовые тона, или, напротив – в цвета, несущие иное ассоциативное, символическое значение.

Выбор человеком изображения пугающего, уродливого объекта может говорить о его определенном эмоциональном состоянии и деструктивном мышлении. Но уродливое не означает антиэстетическое. Поэтому ставилась задача эстетического оформления карт, которое должно положительно влиять на человека.

Итак, в метафорических ассоциативных картах, на первый план выходит смысл непосредственного эмоционального переживания, обращение к безоценочности, к размытости критериев, интуитивного чувствования.

Выбирая вектор размышлений над нерациональным звеном творчества, мы обращаемся к таким феноменам, как вдохновение, интуиция, творческий полет. Эти феномены можно обозначить как состояние творческого транса.

Собственно, состояние транса испытывает каждый человек ежедневно, причем не единожды. Когда мы читаем книгу, сопереживая героям, при этом отстраняясь от реальности – это транс. Когда мы уходим в свои мысли или полностью поглощены беседой – это тоже транс. Когда все наши действия и мысли подчинены определенной идее или цели, то речь идет также о состоянии транса. Мы отдаем себе отчет, что в художественном творчестве транс особый, он связан с позицией «внезаходимости», которое подробно описывает в своей концепции М. М. Бахтин. По мнению ученого, художник непосредственно не вмешивается в событие как участник, а скорее как незаинтересованный созерцатель. Его творческая активность движется не изнутри, а из

вне, что дает ему возможность объединить и завершить творческий акт [2]. В отличие от зрителей, которые переживают, художник сопереживает. Именно сопереживание обеспечивает то особое состояние транса творческого сознания художника, которое позволяет ему подойти к «Священному огню» (по К. Юнгу), озаряющему своими отблесками то, что не дано увидеть не настоящему художнику. Следует отметить, что огонь, свет выступают в теории коллективного бессознательного Карла Юнга как архетипичный пример божества [9].

Обычный человек, потребитель искусства чувствует, что есть нечто большее, чем то, что представляется очевидным в реальности, но ему не дано увидеть даже отблески «священного огня». Возможность соприкоснуться с ним он получает через творчество художников.

Здесь уместно назвать метафору, когда от свечи художника происходит передача света, а со светом и смыслов, вкладываемых художником в свои произведения. Не случайно свеча является излюбленным мотивом в искусстве всех времен, к примеру, в творчестве художников Караваджо, П. Пикассо, Г. Рихтера, Г. Базелица, Й. Иммендорфа, поэтов А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, Б. А. Ахмадулиной и других [3].

В нашей инструментарии мы также обращаемся к метафоре огня, свечи.

Мы не случайно так подробно остановились на анализе всего лишь одной метафоры, так как она показывает логику включения других метафор, связанных с творческой деятельностью в колоду «Творчество и Я».

Мы отдаем себе отчет в том, что понимание смыслов затрудняется тем, что ценностная картина мира у каждого человека может быть отлична. Здесь, возвращаясь к ранее высказанной мысли о предназначении художника, нам импонирует позиция М. Бахтина о том, что эстетический объект вмещает в себе все ценности мира, но при этом каждое произведение имеет свой эстетический коэффициент. Позиция автора и его художественное задание должны быть поняты в мире в связи со всеми этими ценностями, но еще больше эта позиция должна быть понятна самому художнику.

М. М. Бахтин смыслами называет ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, изъято из диалога и бессмысленно [2].

Таким образом, обращение к работе с метафорическими ассоциативными картами выводит в центр внутреннего диалога главную миссию художника, которая, прежде всего, заключается в передаче системы ценностей, путь к которым лежит через смыслы. Ожидаемой катарсической реакцией для нас выступает осознание художником сути его предназначения, которое заключается в том, что он находит такие формы и язык, которые смогут понять люди, в его способности включаться в диалог, в формировании гармоничной целостной картины мира для себя, которая будет резонировать с картинами мира других через обращение к смыслам.

В этом плане метафорические ассоциативные карты являются тем художественно-эстетическим инструментарием, который экологично и корректно позволяет самому художнику проникать в глубинные пласты собственной психики, задействуя феномены инсайта, катарсиса, осознания.

Обращение через метафорические карты к пониманию своего жизненно-профессионального опыта, своей психологии, редукции самой истории создания произведения раскрывает и усиливает потенциал такого механизма феномена творческого сознания, как рефлексия, которая, прежде всего, рассматривается как понимание себя и других.

В своей работе мы будем ориентироваться на понимание рефлексии с точки зрения феноменологического подхода.

Эдмонд Гуссерль определяет рефлексию как смещение внимания от предмета на переживание по его поводу, что в работе с МАК выступает ведущим принципом организации работы.

Одним из центральных механизмов феноменологической рефлексии является интерпретация.

Рикёр под интерпретацией мыслит процессы понимания и объяснения, которые проявляются как проникновение в другое сознание. Понимание представляет собой нередуцируемую основу интерпретации, которая претворяет объяснение. И наоборот, объяснение способствует пониманию. Взаимосвязанность двухстороннего движения от понимания к объяснению и обратно возможно через интерпретирование [3].

Интерпретация возможна только в фиксации сознания на чем-либо, приостановке его потока. Фиксация в интерпретационной рефлексии обозначает конфигуральный эскиз того, на что направлено сознание, но уже со смысловой нагрузкой. Такой эскиз является косвенным, но не прямым и однозначным отражением. Причем это отражение без соотнесения с отражаемым ничего собой не представляет, так как теряет то, что может быть вообще отражено.

Фиксация сознания необходима для внутреннего диалога и связана с сопереживанием, которое предполагает определенные усилия по замедлению. М. Кундера связывает эти усилия с неспешностью, подлинностью. Это такая впечатленность от того, что я наблюдаю вокруг, которая раскрывает более полную, объемную реальность и продуцирует взгляд вовнутрь [3].

Все эти положения были учтены при методологическом обосновании работы с метафорическими ассоциативными картами и их разработке.

Таким образом, работа с МАК акцентирует внимание на том, что нельзя понять «на бегу», в спешке, между прочим. Выявление и фиксация смысла собственного творчества через усиление внутренней диалогичности и означает его понимание, принятие себя через усиление рефлексии и обращению к интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова, Н. Д. Метафора в языке чувств // Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 385 – 402.
2. Бахтин, М. М. *Философская эстетика 1920-х годов* / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари Языки славянской культуры, 2003. – Т.1. – 234 с.
3. Бредихин, С.Н., Карагёзиду Д.Г. Концептуальная метафора: от когнитивистики к феноменологической герменевтике // *Фундаментальные исследования*. – 2014. – № 12-9. – С. 2032-2035.
4. Горобченко, А., Евменчик М. Уникальные колоды метафорических ассоциативных карт // *Адукатар*. № 1 (19). 2011. С. 34–36.
5. Кривцун, О. Феномен рефлексии в художественном творчестве [Электронный ресурс] / О.Кривцун. – Режим доступа: <http://o-krivtsun.narod.ru/article-32.htm>
6. Кривцун О. *Эстетика: Учебник*. / О. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
7. Лакофф, Д., Джонсон, М. *Метафоры, которыми мы живем* // *Теория метафоры*. М., 1990. – С.17-32.
8. Холондович, Е.В. Кризисы на жизненном пути и в творчестве Н.В.Гоголя // *Институт психологии Российской академии наук. Социальная и экономическая психология*. 2016. Т. 1. № 1. С. 105-125.
9. Юнг, К.Г. *Психология бессознательного* / К.Г. Юнг; пер. с нем. В. Бакусева, А. Кричевского, Т. Ребеко. – М.: ООО «Изд-во АСТ-ЛТД»: Канон+, 1998. – 400с.

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА

Важнейшим критерием профессионализма и пригодности к осуществлению концертно-исполнительской деятельности является яркая индивидуальность певца-музыканта. Для исполнителя важно нести собственный художественный образ, собственный эстетический идеал, а не быть имитатором чужих идей.

Каждый исполнитель должен ощущать себя творцом, создающим собственную художественную Вселенную. Без этого ощущения он никогда не достигнет подлинного успеха в своей профессиональной деятельности. Именно здесь таится ответ на вопрос, возможно ли, копируя чей-то «звездный почерк», реализовать свой творческий потенциал, открыть для себя собственный путь, устремиться к достижению тех вершин, которые отражают выработанные эстетические идеалы.

В первую очередь, вокалист как личность должен обладать музыкальностью, то есть воспринимать жизнь посредством музыки. Личность большого певца всегда разносторонняя. Особенность личности мастеров искусства также обычно связывается с талантом, музыкальной одаренностью, креативностью, трудолюбием, терпением, волей, эмпатийностью и повышенной требовательностью к себе.

Деятельность исполнителя выражается несколькими ее видами: посредничество, художественная интерпретация, выразительное исполнение. Первый вид деятельности представляет культурные образцы соучастия в трансляции произведения композитора и его художественном переводе, требующий ассоциативного мышления, проникновения в замысел автора, анализ содержания формы, драматургии; второй вид деятельности требует работы над звуком, способностей к эмоциональным переживаниям; третий вид деятельности – способностей к перевоплощению, представлению концертной программы в публичном выступлении. В итоге синкретичность музыкально-исполнительской деятельности актуализирует проблему индивидуальности.

Чем плодотворнее проходит поиск собственного стиля, чем точнее он попадает в творческую цель, успешнее достигает желаемого – тем резче и отчетливее его индивидуальность. Это всегда ощущалось интуитивно людьми искусства, особенно в их лучшие творческие минуты. Всякий человек, достигший высокого уровня развития личности, ощущает острую потребность внесения своего собственного вклада в общественный прогресс и поэтому неминуемо становится творцом. Формирование творческой индивидуальности – важная задача развития и самосовершенствования личности музыканта. «Индивидуальность – это своеобразие психики и личности индивида, его неповторимость. Понятие «индивидуальность» во многом перекликается с понятием «личность», которое применяется, когда индивид характеризуется как субъект социальных отношений [1, с. 158].

Вдохновенная личность, для которой творчество является жизненной необходимостью и смысловой ценностью, ее главным стимулом и важнейшим регулятивом, единственно возможным образом жизни, мировосприятия, самоутверждения и самореализации. Творческая индивидуальность – это личность, наделенная творческим воображением и фантазией, способная создавать не только нечто качественно новое, оригинальное, неповторимое, но и самобытное, уникальное, единичное, космически индивидуальное, одухотворенное, иногда – сокровенно-

сакральное. Именно это сокращенно-индивидуальное и является сердцевиной стиля исполнителя.

Молодому исполнителю, который стремится сказать свое, новое слово в художественном пространстве, следует осознать, что «слух, человеческий инертен. Он склонен любоваться привычным, угодным, запоминающимся с давних пор. Это значит, что будущий эстрадный исполнитель должен быть готов к борьбе за завоевание права быть самим собой, понимая что путь подражания кумирам несет быстрый и сиюминутный успех, но не имеет перспективы, так как не способствует становлению собственного «Я» [3, с. 106].

Для выявления собственной индивидуальности нужны не только определённая смелость и сила, но и отказ от всего чуждого, неорганичного, лишнего, каким бы соблазнительным ни казалось все это со стороны. Надо научиться прислушиваться к себе, научиться различать, какой образ и манера поведения тебе подходят, а какой нет. Любой пользующийся популярностью артист имеет свою яркую индивидуальность, яркое отличие и не схожесть ни с кем. Следовательно, творческий стиль каждого исполнителя во многом определяются свойством его личности, набором волевых качеств. В результате своего профессионального и личностного становления человек все ярче проявляет свои неповторимые черты, свой внутренний мир.

Творческая индивидуальность постоянно стремится к духовному саморазвитию и самосовершенствованию в собственной деятельности, к привлечению других в процессе творческого взаимодействия, она не только испытывает потребность в новаторской деятельности, имеет способности к новациям, но и определенным образом влияет на ход событий общественной жизни.

Вопрос творчества всегда остается актуальным и изучаемым многими исследователями с разных точек зрения, Л. Выготский рассматривал творчество как создание нового; С. Рубинштейн определял его как деятельность, которая создает нечто новое, оригинальное, что потом входит в историю развития не только самого творца, но и науки, искусства и т. д. А. Брушлинский в творчестве выделял открытия неизвестного, нового, преодоление стереотипов и шаблонов.

Но объединяет всех творческих индивидуальностей одно — умение прислушаться к себе, молниеносно реагировать на внутренние творческие побуждения, спонтанно осуществляя подбор (комбинацию) выразительных средств, открывая новые пути воплощения замысла.

Следует заметить, что талантливый исполнитель способен не только выражать идейные устремления общества, но и формировать новые, вести своего слушателя за собой, обращать его к новым художественным высотам, что является показателем огромной ответственности, заложенной в музыкальном исполнительстве.

Исполнитель в силу своей профессии наделен определенной властью, способностью донести до слушателя новое музыкальное слово. Именно от исполнителя, его выбора, его вкуса, его интонационного прочтения и зависит главным образом существование некоего «магнита» для притяжения общественного слуха. Станет ли это музыкальное творение достоянием ценностного фонда интонаций эпохи [2, с. 73].

Искусство эстрады, оказывающее огромное влияние на миллионы слушателей и зрителей, играет значительную роль в художественном пространстве культуры. Общеизвестно, что в музыкальном искусстве эстрады существует множество исполнителей, стремительно появляющихся и так же неожиданно исчезающих со сцены. Но мы знаем имена, которые прочно вошли в художественное пространство

мировой культуры: Ш. Азнавур и Л. Утёсов, Л. Амстронг и Э. Фитцджералд, Д. Эллингтон и Э. Пресли, Э. Пиаф и А. Пугачёва, М. Матье и М. Магомаев. Список замечательных музыкантов, сказавших свое слово в мире эстрадного музыкального искусства, можно продолжить, поскольку в художественном пространстве продолжают светить звезды, открывшие человеку бесконечную красоту мира, жизни, творческой сущности человека.

Анализируя творческие проявления известных людей искусства, В. Немирович-Данченко предложил термин «второй план». Как отмечает Г. Цыпин: «Второй план» – это духовный багаж человека, кладовая его жизненного опыта – ранее виденного, воспринятого, осмысленного. Это наиболее сокровенное и глубинное в каждом из индивидуумов, что-то вроде ядра личности, спрессованного из массы бывших впечатлений, переживаний, душевных коллизий и т. д. – чем и обуславливается в итоге истинная цена этой личности, определяется ее психологическая содержательность и значимость» [3, с. 62].

ЛИТЕРАТУРА

1. Альмуханова А. Б. Большая психологическая энциклопедия / А. Б. Альмуханова, Е. С. Гладкова. – М. : ЭКСМО, 2007. – 544 с.
2. Ражников В. Г. Исследование музыкального исполнительского образа / В. Г. Ражников. // Вопросы психологии / ред. А. А. Смирнов, О. А. Конопкин. – М. : Педагогика, 1978. – №2 – С. 70-80.
3. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа : проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – М. : Сов. композитор, 1988. – 384 с.

УДК 791.83

*Т. С. Миттелу,
г. Луганск*

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Цирк – искусство акробатики, эквилибристики, гимнастики, пантомимы, жонглирования, фокусов, клоунады, музыкальной эксцентрики, конной езды, дрессировки животных. По мнению Максима Никулина он «стоит в одном ряду с балетом, литературой, лучшими образцами кинематографа». При создании образа артисты цирка используют ритмичную и композиционную организацию номера, продуманную череду трюков, художественное общение с партнером, создавая, при этом, искусство, понятное без слов. Цирк – явление интернациональное и широко распространено в мире. Известный советский исследователь в области эстетики Ю.Б. Борев объясняет распространенность циркового искусства жизненной необходимостью. Ведь цирк – это образ человека, который демонстрирует свои высшие возможности, решает сверхзадачи. Именно в этом и кроется секрет его интернациональности.

Родиной цирка считается Англия. Именно здесь в XVIII веке Филипп Астлей учредил первый стационарный цирк.

В России стационарный цирк появился лишь в XIX веке. И одним из первых стал каменный цирк Альберта Саламонского, который в 1880 году на Цветном бульваре построил контору купца Данилова. Кроме сцены он вмещал всего пять рядов кресел, ложи, бельэтаж, вторые места с деревянными нумерованными скамьями и стоячую галерею. Первый рубль, вырученный за билет, цирковой антрепренер А. Саламонский вставил в рамку и повесил в кассе. В списке наилучшего цирка планеты почетное место занимает Большой Московский цирк на проспекте Вернадского.

Звание одного из самого самобытного цирка по праву принадлежит Китайскому государственному цирку.

Одним из самых зрелищных цирков в мире является канадский «Дю Солей».

Однако, уступая западному в финансовых возможностях размаха и условиях труда, отечественный цирк владеет таким же мощным потенциалом. Главное наше богатство – кадры. В цирковой среде до сих пор жива традиция преемственности поколений и цирковых династий. Русский цирк, например, славится своими цирковыми династиями, самыми известными из которых являются: Дуровы, Кио, Филатовы, Кантемировы, Запашные, Багдасаровы.

Несмотря на то, что мир вокруг меняется, жизненный уклад артистов остается таким, как и много веков назад. Цирковые артисты живут в своем замкнутом кругу, и работа на арене для них не профессия, а жизнь. Такая профессиональная среда создается длинными десятилетиями. В СССР все это было, и потому русских и украинских артистов сегодня можно увидеть почти в любой цирковой труппе мира. Например, в одном из самых известных мировых цирковых шоу Alegria, канадского цирка «Дю Солей», 30% участников – представители советской цирковой школы. Русские цирковые артисты отличаются профессионализмом и универсальностью, что позволяет им быстро овладевать новыми номерами и стабильно выступать на высочайшем уровне.

Сегодня цирк – это одна большая, интернациональная семья и праздники у нее общие. Президент Европейской цирковой ассоциации, в которую входит 21 цирк, Урс Пилс и принцесса Монако Стефания предложили всему цирку поддержать инициативу по поводу ежегодного празднования 17 апреля Международного Дня цирка. Организаторы в будущем собираются подготовить документы для ЮНЕСКО, в которых предложат поддержать мировое цирковое искусство. «Первый Международный День Цирка – это шанс показать себя и прославить цирк, – сказал Урс Пилс. Мы призываем владельцев цирков, цирковых артистов и просто поклонников цирка во всем мире, торжественно отметить Международный День Цирка так, чтобы весь мир запомнил этот день».

Современный цирк – это клоунада, акробатика, эквилибристика, музыкальная эксцентрика, иллюзионизм, пантомима, интермедия и тому подобное. В мире работают тысячи цирков, среди которых самые известные, к которым принадлежит Китайский акробатический цирк «Райское шоу из Поднебесной». Это одна из самых древних цирковых трупп мира. Она состоит из 100 артистов, большая часть из которых – прославленные спортсмены-акробаты, которые завоевали численные призы и награды на разных соревнованиях как внутри Китая, так и за его пределами. Благодаря своему фантастическому таланту и непрерывному совершенствованию мастерства, китайская акробатическая труппа получает все новые и новые приглашения выступить во всем мире.

Канадский «Цирк Солнца» (Cirque du Soleil), один из наилучших цирков мира, был основан в конце 1970-х гг. канадским цирковым артистом Ги Лалиберте. Главное достоинство цирка Cirque du Soleil заключается в том, что он является не просто отдельной цирковой организацией, а является огромной цирковой корпорацией, которая имеет в своем распоряжении офисы в нескольких странах мира: в Англии – в Лондоне, в США – в Нью-Йорке и Лас-Вегасе, а также в Амстердаме, Сингапуре, Гонконге. Главный центр корпорации находится в Монреале. Все эти годы канадский цирк уверенно идет по миру, завоевывая страны и континенты.

В грандиозном французском цирке «Цирк Фрателлини», главные действующие лица клоуны. Братья Кико, Пополь и Баба Фрателлини начали свою звездную карьеру в

России в начале XX века. Потом они выехали во Францию, где учредили свою академию циркового мастерства и стали легендой циркового дела. Дочь одного из братьев, Анни, стала известной французской клоунессой, и учредила знаменитую на весь мир школу Фрателлини (одним из выпускников которой есть ВенсанКассель).

«Цирк братьев Ринглинг и Барнума и Бейли» (США) появился в конце XIX века благодаря пяти братьям Ринглинг, цирковым артистам-самоучкам. Они были настолько успешными в своих собственных выступлениях, а потом и в цирковом менеджменте, что выкупили наибольший цирк Барнума и Бейли, которые были на то время самыми известными антрепренерами. В результате конкурентной борьбы все три цирковых предприятия были объединены и образовали знаменитый «Цирк братьев Ринглинг и Барнума и Бейли», который оказался во главе процесса модернизации циркового дела.

Этот цирк прославился тем, что зрители могли наблюдать одновременно за семью аттракционами, которые демонстрируются на трех манежах и четырех помостах. Придя на представление загодя, они получают возможность понаблюдать за тем, как наносят грим артисты и как готовятся к выступлениям дрессированные животные.

Большой Московский государственный цирк на проспекте Вернадского – наибольший стационарный цирк в мире. За время своего существования Большой Московский цирк представил больше 100 разных программ, как сюжетных, так и дивертисментных, в которых участвовали лучшие артисты русского и зарубежного цирка.

Один из самых старых цирков России – Московский цирк на Цветном бульваре. В 1880 г. это здание было построено для цирка Альберта Саламонского. На манеже цирка выступали самые знаменитые артисты: Анатолий и Владимир Дуровы, Виталий Лазаренко, Вильямс Труцци, непревзойденные прыгуны Сосини, акробаты Океанос, эквилибристы сестры Кох, фокусник Кио, клоуны Карандаш, Олег Попов, Юрий Никулин, Леонид Энгигаров, Михаил Шуйдин. Здесь был создан «Медвежий цирк» Валентина Филатова. В 1983 г. руководство цирком принял Народный артист СССР, знаменитый клоун и артист Юрий Никулин. В декабре в 1996 г. цирку было присвоено имя «Московский цирк Никулина на Цветном бульваре».

Как было уже отмечено, зарубежный цирк отличается от отечественного не только в финансовом, но и в художественном плане. Сегодня в Европе и США особенной популярностью пользуется цирк-модерн («новый цирк»), который, по существу, является представлением с элементами театра, пантомимы и танца. Постановки не делятся на отдельные номера, а идут сквозным действием, подобно драматическому или балетному спектаклю.

В России зрители более консервативны и отдают предпочтение цирку традиционному, а эксперименты по внедрению цирка-модерна встречают прохладно. Цирк для нашего зрителя – это, в первую очередь, детский праздник, и вряд ли стоит особенно стремиться приблизить его к серьезному искусству с претензией на концептуальность. Последнее может найти своего зрителя, но вряд ли станет интересным для широкой аудитории. Главное, чего действительно не хватает нашему цирку – раскручивание, которое было в полной мере обеспечено в советские времена. Тогда цирковые артисты становились героями кинолент, а многие сюжеты фильмов строились на повседневной жизни цирка.

Сейчас имена российских цирковых артистов малоизвестны.

В России популяризации цирка способствовало шоу «Цирк со звездами» – телевидение, как и раньше, является самым эффективным способом продвижения творческого продукта. У нас присутствие цирка в телеэфире и СМИ

минимальное. Нехватка PR приводит к тому, что россияне не воспринимают свой цирк как зрелище, за которое стоит платить достаточно большие деньги.

Раскручивание цирковых звезд делает посещения здания с куполом престижными, что позволит поднять цены на билеты. В свою очередь, усиление финансовой независимости цирка позволит разнообразить репертуар и не экономить на мелочах. Поэтому, как ни досадно констатировать, но наши артисты все чаще выступают для зарубежных зрителей. Таким образом, сегодня российский цирк развивается в рамках мирового циркового искусства. Мировая тенденция тяготения к интернациональности, присуща в значительной степени и российскому цирку. Проблема информационной и финансовой поддержки, сохранения кадров сегодня для российского цирка становится первоочередной и актуальной. Поскольку от ее решения зависит дальнейшая судьба современного циркового искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боров, Ю. Б. Эстетика. - 4-ое изд., доп. / Ю. Б. Боров. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
2. Гуревич, З.Б. О жанрах советского цирка :учебн. пособ. для училищ циркового и эстрадного искусства и отделений режиссуры цирка цирковых институтов / З. Б. Гуревич. – М. : Искусство, 1982.
3. Кузнецов, Е. Цирк: происхождение, развитие, перспективы / Е. Кузнецов. – М. : Искусство, 1971.
4. Славуцкий, А. Цирк – искусство молодых [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://circusnikulin.ru/>
5. Трегубов, В. Европейская цирковая семья / В. Трегубов // Гастроль. – 2010. - № 1. – С. 4 – 5.
6. Цирковое искусство России. Энциклопедия / Гл. ред. М.З. Швыдкой. – М. : БСЭ, 2000.
7. Чуприна, Ю. Цирковой староста :[Интервью с М. Никулиным] // Итоги. – 2010. - № 43. – 25 октября. – С. 62 – 64.
8. Штрап, А. Цирк на сцене / А. Штрап. – М. : Искусство, 1974.

УДК 783.2

*Р. М. Монахов,
г. Луганск*

ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ КАК ДУХОВНАЯ КОНСТАНТА РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Издавна в церковной практике сложился обычай сопровождать христианскую молитву пением. По свидетельству Николая Лосского, начало этой традиции было положено самим Сыном Божиим: «Христос пел со своими учениками, и пел в контексте литургии... пасхальной трапезы» [2, с. 7]. Именно это делает церковное пение разновидностью апостольского благовестия слова Божия; оно – икона в звуке, а «церковный хор – это богословская кафедра» [Там же, с. 17]. Таким образом, церковное пение возникло из непосредственной необходимости свидетельствовать о бытии Божиим. Необходимость использования пения во время литургического действия предписывалась и в апостольском послании Павла: «исполняйтесь Духом, глаголюще себе во псалмах и пениях, и песнях духовных, воспевающе и поюще в сердцах ваших Господеви» (Еф. 5:19) [3, с. 2]. Плиний Младший пишет о том, что: "Христиане в некоторые дни собираются пред восходом солнца и попеременно (антифонно) поют хвалебные гимны Христу как Богу" [Там же, с. 5–6].

Отсюда – особый строй церковного пения: наряду с молитвенностью, стремлением передать эмоционально-образный строй распеваемого текста – стремление к сдержанности, ограничение выражения чувств и страстей. В связи с этим

во все времена к распевщику или певцу предъявлялось также и требование особой внутренней чистоты и нравственности. В момент творения музыкальной молитвы, вдохновения певчому открывается промысел Божий, возникает состояние непосредственного диалога с Богом.

Таковую свою роль церковное пение и певчие выполняют до настоящего времени.

И особое значение в этом контексте приобретают формы церковного пения, которые сложились в русской православной традиции. С момента принятия христианства и до сего дня, несмотря на множественные сложности и трансформации, многочисленные внешние воздействия и запреты, сложившееся на Руси знаменное пение не утрачивает своей значимости в современности.

Об актуальности знаменного пения в современности свидетельствует тот факт, что вторая половина XX – начало XXI века, ознаменовавшиеся повышением интереса к различным формам духовности, характеризуются и всплеском интереса к различным формам знаменного пения. Об этом свидетельствует ряд факторов. Прежде всего, интерес к самим формам знаменного пения, которые сохранились с одной стороны, в многочисленных письменных источниках, а с другой – и это является немаловажным фактором – в живой певческой старообрядческой традиции. На основе изучения этого богатейшего наследия с середины XIX века появляется множество исследований, целью которых является не только научное осознание форм и закономерностей знаменного пения, но и попытка создать базу для практического применения этих знаний в непосредственной литургической практике. Среди авторов таких работ можно назвать: В. Металлова, Д. Смоленского, Д. Разумовского, А. Преображенского, И. Гарднера, М. Бражникова и многих других.

Благодаря множественным аналитическим исследовательским трудам, так или иначе популяризирующим средневековое церковное пение, и часто противоречащих живой старообрядческой традиции, возникает и исполнительский интерес. Так, есть тенденция возврата к знаменному пению в практике повседневных богослужений: полностью или частично используются изменяемые песнопения, в ряде храмов и все богослуженное пение построено на подобном материале. С другой стороны, знаменные одноголосные песнопения, их многоголосные обработки все больше занимают прочное место в исполнительском репертуаре отдельных хоровых коллективов.

Еще одним проявлением возрожденческой тенденции в настоящее время является интерес к знаменному пению со стороны композиторов как церковных, так и светских. Наряду с многочисленными обработками знаменных распевов, целью которых является практическое богослуженное применение, появляются и авторские сочинения, как вокальные, так и инструментальные. В основу тематизма таких произведений положены либо подлинные напевы, либо мелодии, созданные по их образцу. Наряду с хоровыми произведениями (Г. Свиридова, А. Шнитке, В. Мартынова и других), знаменные напевы проникают и в инструментальную музыку. Так, например, Ю. Буцко является автором ряда инструментальных сочинений, в основе тематизма которых – знаменные напевы: это «Полифонический концерт», «Соната в четырех фрагментах», симфония-сюита «Древнерусская живопись».

Целью настоящей статьи является предельно сжатое изложение истории знаменного пения в России как специфичной формы существования религиозной мысли, воплощенной в звуке.

Вслед за одним из крупнейших исследователей церковного пения И. Гарднером, обозначим основные этапы бытия знаменного пения. В своем монументальном исследовании «Богослуженное пение Русской Православной Церкви» автор выделяет две «эпохи»: с момента крещения Руси до середины XVII века (реформы патриарха

Никона) и с XVII века до начала XX века, когда переломным моментом стала Октябрьская революция [1].

Первая «эпоха» предварена естественным культурно-историческим проникновением византийского и греческого одноголосного пения в период предшествующий моменту крещения Руси Владимиром. И. Гарднер выделяет четыре условных периода в этом этапе.

1. Период становления, в котором не только происходит процесс ассимиляции византийского пения, но становление нотной письменности, а также и региональных особенностей исполнения напевов.

2. Период кондакарного и столпового пения, формирования столповой нотации и эволюция музыкального языка.

3. Период доминирования столпового пения, зарождение путевого и демественного типов.

4. Период раннего русского многоголосия, строчного пения; совершенствование нотации.

Таким образом, весь этот многовековой этап охватывает ряд стадий. Прежде всего, это заимствование музыкально-певческих форм одновременно с уже сформировавшейся в византийской практике структурой богослужения и богослужебными текстами. Одновременно с практикой овладения основными принципами сложения текстов, происходит и обучение русских певчих сложившейся певческой системе осмогласия, подчиненной кругу суточных, недельных и годовых богослужений. Византийская, так называемая амвросианская, система, складывалась из восьми гласов – диатонических мелодий, в которых основой для распевания богослужебных текстов служили комплексы повторяющихся мелодических строк, сгруппированных вокруг центрального звука – устоя. Создание системы гласов приписывается Иоанну Дамаскину. Русская певческая традиция, восприняв осмогласие как принцип организации, тем не менее, создала собственную систему попевок. К основным стихирным и тропарным напевам примыкают так называемые самогласны и подобны, также подчиненные системе осмогласия. Структура напевов довольно проста, она содержит от двух до четырех мелодических строк, которые повторяются в определенной последовательности; часто напев содержит вступительную и заключительную строки. Таким образом, зная основной напев, певчому не составляло труда распеть любой текст.

В этот период закрепились заимствованные в Византии формы и жанры церковного пения: стихиры, кондаки, икосы, акафисты, каноны, антифоны, славословия, величания и многие другие, входящие в суточный цикл богослужения, в музыкальное наполнение таинств и треб. Появляются первые системы записи распевов: экфонетическая (простейшая запись общего направления мелодического рисунка), кондакарная (запись сложных по мелодическому рисунку сольного исполнения кондаков) и знаменная нотация. Первые две ввиду простоты экфонетической и чрезмерной сложности кондакарной они достаточно быстро вышли из употребления, тогда как знаменная нотация прочно вошла в обиход, закрепились и стала основой певческого фонда.

Параллельно в процессе усвоения западной певческой традиции в ее устной форме стали складываться региональные варианты песнопений. К XVII веку кроме большого и малого знаменного распева, появившихся и получивших распространение киевского, болгарского и греческого существовало также большое количество региональных напевов (московский, новгородский, смоленский, тихвинский, усольский и т. д.). Как правило, эти системы были оригинальными или трансформированными от

существовавших ранее; так же интересен тот факт, что, к примеру распев, известный под названием «греческий» не является таковым по происхождению.

Отдельно хотелось бы отметить появление в конце данного периода так называемого строчного пения. В этой специфической форме многоголосного пения основная мелодия распева, путь, исполняемая в среднем голосе, сочеталась с одним, двумя, или тремя голосами (верх, низ, демество). В результате свободного линейного движения голосов складывалось полифоническое звучание самостоятельных по своему мелодическому рисунку голосов, которое не всегда было консонантным.

Вторую «эпоху» автор аналогично разделяет на 4 исторических периода, также напрямую связанных с общественно-политическими и культурными событиями:

1. Период польско-украинского влияния, введение партесного многоголосия; разделение партесной и старообрядческой традиции.

2. Период итальянских влияний, появление печатных одноголосных обиходов церковного пения.

3. Немецко-петербургский период; новый подход к гармонизации напевов у М. Глинки; реформа церковно-певческого образования в контексте появления профессионального образования, появление авторской музыки в церковно-приходской практике (П. Чайковский и его последователи).

4. Новая московская композиторская школа (П. Чесноков, В. Калинин, А. Кастальский, Н. Черепнин, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, А. Аренский, С. Рахманинов и другие); грамофонные записи пения старообрядцев и их значение.

Эта «эпоха» имеет сложный рисунок развития и отношения к знаменному пению. Будучи практически полностью вытесненным из приходской практики вследствие реформы музыкальной составляющей, введения партесного пения, знаменное пение сохранилось и может быть расшифровано в наши дни благодаря следующим фактам.

Во-первых, сохранению певческой традиции способствовало отделение старообрядцев, которые сохраняют традицию одноголосного церковного пения вплоть до наших дней.

Во-вторых, стали появляться так называемые «обиходы» и «азбуки» церковного пения, в которых, чаще всего в сокращенном виде, одноголосно были записаны мелодии осмогласия различных распевов. Для последующего развития эти сборники имели огромное значение, поскольку стали, с одной стороны, примером того, каким именно образом расшифровывались знамена и другие виды записи древних распевов. С другой стороны, «обиходы» стали тем нотным источником, к которому обращались композиторы вплоть до нашего времени.

Знаменное пение, претерпевая многочисленные изменения и подвергаясь инородным влияниям, тем не менее, остается некоей константой, являющейся средоточием православной духовно-религиозной мысли, объединяющей времена и исторические эпохи. В нем сконцентрировано та сущность христианского пения, которую можно выразить словами Григория Нисского: «Всё, что согласовано с нашей природой, приятно ей. И музыка согласна с нашей природой. Поэтому великий Давид к мудрому учению о добродетелях присоединил сладкопение. В высокие догматы он влил как бы медовую сладость, при помощи которой наше естество излечивает себя. Исцелению нашего естества способствует гармоничность жизни, которой, по моему мнению, прикровенно способствует сладкопение» [4, с. 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер, И. Богослужбное пение Русской Православной Церкви в 2 т. / И. Гарднер. – М., Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. – 495 с.

2. Лосский, Н., свящ. Очерк богословия литургической музыки / Пер. М. Лифоровой. - СПб., 2011.
3. Никольский, А. Краткий очерк истории церковного пения в период I–X веков / А. Никольский. – М., Азбука веры, 2016. – 25 с.
4. Ильин, А. Гармония эстетики и аскетики [Электр. ресурс] / А. Ильин. – Режим доступа: http://www.churchcomposer.ru/pdf.php?uri=fileload/other/ily_01d.pdf

УДК 18.7.01

*Ю. И. Монахова,
г. Луганск*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ М. БАХТИНА

Музыкальное искусство по своей сущности является искусством интерпретационным. Вопрос «Как исполнять?» всегда предстает перед каждым, кто касается авторского текста с целью воспроизвести его. Задача исполнителя не просто озвучить нотный текст, написанный автором, а в полной мере постигнуть глубинный смысл, заложенный композитором в произведении и максимально правдиво и художественно полноценно раскрыть его слушателю. Интерпретация в музыке явление достаточно многогранное и на сегодняшний день достаточно изученное с различных ракурсов: музыковедческого, философского, эстетического.

Основой эстетической теории интерпретации всех видов искусства можно считать эстетическую концепцию советского исследователя М. М. Бахтина. Его основополагающая в этой области неоконченная работа – «Проблема текста в лингвистике, – филологии и других гуманитарных науках» (1959–1961) носит характер тезисного, но многогранного исследования текста. С одной стороны, автор обобщает и суммирует ряд положений герменевтики (на то, что его работа выходит за границы любой из иных, кроме философской, гуманитарных дисциплин, указывает сам автор), с другой – разрабатывает стройную и многогранную систему трактовки любого текста.

Основой и опорой концепции Бахтина, несомненно, лежат тезисы В. Дильтея. В частности, созвучными обоим философам является мысль о том, что природа есть объект познания, а жизнь духа – объектом понимания (т. е., разделение наук на естественный и науки о духе). Отсюда проистекает идея М. Бахтина о двух видах взаимоотношения субъекта и объекта: монологическом и диалогическом. Монологический тип познания заключен в естественных науках, объект исследования которых безответен. Диалогический – в науках о духе, во взаимодействии с другим. Предел познания другого неисчерпаем, в познании другого всегда есть некоторое непознаваемое ядро, конечная точка познания другого, по мнению автора – Бог.

Идея диалогичности широко развита автором в его трудах о Достоевском, а в рассматриваемой статье излагается в виде тезисов о природе и свойствах диалога не как обмена репликами, а в широком смысле – как, например, высказываний, не связанных никаким физическим образом, но входящих в одно смысловое поле [2, с. 320–321]. Так, на наш взгляд, например, возникновение атональной системы одновременно в Австрии (А. Шенберг) и России (Н. Рославец), «изобретших» независимо друг от друга систему атонального музыкального мышления – есть диалог в понимании Бахтина о пределах тонального мышления и художественного воздействия атональности. Диалог, по выражению автора, это «событие бытия», процесс, который нельзя сделать объектом исследования.

Диалог, в трактовке автора имеет в своей структуре трех участников: собственно автор высказывания, его адресат (причем, реальное количество адресатов не имеет в этой структуре значения), к которому обращено послание и некоего третьего, по мнению Бахтина, стоящего над участниками диалога – познающего, высшего наадресата, который является метафизической сущностью [Там же, с. 322–323]. Два первых участника активны: необходима не только энергия передать, но и энергия понять передаваемое.

Диалог возникает не только между живыми участниками, но также и между любым текстом и познающим его субъектом. Для Бахтина диалог – основа бытия человека, культуры и любого текста.

Под текстом Бахтин понимает всякое высказывание, носящее признаки знака, «всякий связный знаковый комплекс» [Там же, с. 297], который обладает рядом специфических особенностей. Исследователь концентрирует свое внимание только на словесных текстах, однако, большинство его положений можно распространить на любой «знаковый комплекс», т. е., фактически, на любой вид искусства, а также на искусствоведческие и лингвистические дисциплины. Выделим некоторые свойства литературного текста по Бахтину, которые характерны и для музыкальных текстов.

Текст есть целое, части которого взаимосвязаны. Проявлением этого положения в системе музыкального искусства может служить принцип музыкальной драматургии. Как правило, основная идея любого произведения заложена в начальном мотиве-тезисе, «генерализующей интонации» (термин В. Медушевского), которая определяет не только содержание, но и структурно-композиционные особенности). Наиболее показательными примерами могут служить миниатюры А. Веберна, написанные в серийной технике: вся их ткань выводится из трехзвучного мотива, который многообразно видоизменяется, транспонируется. Другим примером могут служить оперы Р. Вагнера, имеющие развитую лейтмотивную систему, причем сами лейтмотивы могут быть как интонационно родственными, так и контрастными. Разумеется, это наиболее наглядные, однако, далеко не единственные способы взаимодействия частей и целого в музыкальных произведениях.

Материализация замысла. В текстах взаимодействуют замысел и осуществления этого замысла. Проблема материализации замысла – типичная для любого творца. Так, Л. Толстой, сочиняя «Анну Каренину», отмечал, что он не знает, как развернется сюжет и поведут себя герои. В музыке не редки свидетельства композиторов о проблемности перевода музыкальных идей в нотный текст. Зачастую самый гениальный результат, является неудовлетворительным с точки зрения самого автора, неспособным воплотить его замысел. А. Шнитке в заметке «На пути к воплощению новой идеи» писал: «Вероятно, всякая музыка является «ошибкой» по отношению к первоначальному идеальному замыслу природы – основным тонам, и аналогичная «ошибка» происходит в сознании каждого композитора, который представляет себе некий идеальный музыкальный замысел и должен перевести его на нотный язык. <...> каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому, что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит» [Там же, с. 106–107].

Текст произведения искусства включает в себя три субъекта, первый из которых является автор данного текста. Исключением является ангельское пение, которым, по свидетельству пророков, славится Господь, и о музыкальной сущности которого мы судить не можем.

Второй субъект текста – интерпретатор, который воспроизводит, комментирует, анализирует или производит любые иные, обрамляющие текст

операции. В музыке это соотношение автора и субъекта, который воспринимает и трактует текст, принимает видоизмененные формы. Так, подавляющее большинство музыкальных сочинений требует введения трехкомпонентной системы коммуникации: композитор-исполнитель-слушатель (А. Сохор). Она обусловлена тем, что нотный текст не может существовать вне звучащего пространства. И в этом его специфическая особенность: нотный текст не является музыкальным произведением вне исполнения, он должен быть непременно «проявлен».

Третий субъект текста – реципиент, воспринимающий музыку в ее реальном сиюминутном бытии. Интересно, что в музыке барокко, например, доминировала практика домашнего музицирования, не связанная с концертной ситуацией. В такой момент в музыкантах совмещались функции исполнителей и слушателей, что естественно, поскольку музыка исполнялась для себя. Каждый музыкант в момент исполнения находился одновременно в позиции субъекта, воспроизводящего музыкальный текст и субъекта, воспринимающего этот текст и получающего эстетическое удовольствие от его восприятия. Только с развитием концертного эстрадного исполнительства, связанного с развитием и усложнением инструментария, а, следовательно, и техники исполнительства, когда не каждый музыкант мог воспроизвести сложные и виртуозные тексты, функции исполнителя и слушателя разделились.

Текст предполагает наличие общепонятной системы знаков. Любой текст, в том числе язык искусства, является системой знаков. В этом контексте можно говорить о синтезе музыкальной герменевтики и музыкальной семиотики. В музыке в узком смысле, можно привести пример доминирования музыкально-риторических фигур, распространенных в барокко. Это комплекс общепринятых мотивов-символов, которые широко использовались и были понятны любому музыканту. Наиболее ярким и изученным образцом такого рода может служить символика в музыке И. С. Баха, выявленная на основе его кантатно-ораториальных произведений (А. Швейцер, Г. Кречмар, С. Носина и др. авторы). В его инструментальных сочинениях может прояснить ее семантику и содержание. Применение трактовки музыкально-риторических фигур может проявить их внемusicalное содержание. В широком смысле носителями системы музыкальных знаков могут выступать следующие (но не только эти) уровни музыкального произведения:

- **Интонация.** Так, например, классическая музыка является комплексом интонаций, за которыми закреплено определенное смысловое значение (вопросительная, плач, призыв, скороговорка и т. д.).

- **Ритм.** Например, ритмоформулы, репрезентующие отдельные жанры: ритм сарабанды, танго, менуэта и т. д.

- **Гармония и семантика лада, тональности, отдельных гармонических оборотов и созвучий** (например, прокофьевская субдоминанта, синтетаккорд Скрябина, гамма Черномора, лады Н. А. Римского-Корсакова, О. Мессиана, Д. Шостаковича и множество аналогичных).

Текст одновременно включает в себя все уже «воспроизведенное» и «воспроизводимое» музыкальным языком, то есть интертекстуальные элементы. Система авторского языка является индивидуальной и неповторимой формой воплощения мысли. По мнению Бахтина, между этими уровнями текста возникает диалог, что мы можем наблюдать и в музыке. Во-первых, по свидетельству А. Шнитке, все многообразие музыкальных воплощений идей может быть сведено к одному звуку с его множественными обертонами (см. об этом уже цитированную статью [2]). Во-вторых, количество звуков в системе равномерной темперации (или любого другого

принципа звуковысотной организации, например, индийские раги) ограничено, что порождает возникновение схожих комплексов интонаций, в каждом из произведений трактованных совершенно индивидуально. В-третьих, современная музыка дает образцы прямой диалогичности в виде цитат, аллюзий, стилистических намеков и других способов диалога между современными и более ранними текстами.

Диалектичность текста и множественность его воспроизведений, которые, в свою очередь, неповторимы. Бахтин пишет о двух полюсах существования текста: готового и находящегося в становлении в сознании познающего его субъекта. Для музыкального искусства данное положение наиболее актуально, поскольку музыкальный текст не может существовать вне исполнительского контекста, а следовательно – без интерпретаторского решения. Кроме того, множество исполнительских интерпретаций умножается на множество слушательских. Взаимодействие между знаками текста тождественно человеческим взаимоотношениям. Любое выражение человека через слово или поступок есть текст культуры.

Присутствие автора во всяком тексте. Невидимый образ автора присутствует во всяком тексте и выражает саму сущность автора как человека, но при этом невозможно сформулировать его образ в произведении. В музыке роль «невидимого автора» выполняет индивидуальный комплекс музыкально-выразительных средств, например, «лады Шостаковича». Текст есть форма авторского открытия себя Другому как объекта, или отношение к себе самому как к объекту.

Текст есть субъективное отражение объективного мира. Данное положение Бахтина в музыке это немзыкальное содержание – т. е. все то поле социокультурного и жизненного контекста автора, которое является содержанием музыкального искусства.

Автор одновременно присутствует во всех своих персонажах, не являясь ни одним из них в полной мере. Всегда присутствует отношение автора к своему герою. Несомненно, что данное положение касается и музыкальных произведений, прежде всего, связанных со словом (опера, романс, камерно-вокальные циклы). Там не менее, несмотря на отсутствие явных словесных указаний, инструментальная музыка также содержит своего «героя», как правило, это сам автор. Примером могут служить фортепианные циклы Р. Шумана: в них главный герой — сам композитор, представленный своими проекциями (Флорестан и Эвзебий), являющиеся двумя сторонами личности композитора.

Диалогические отношения между высказываниями героев текста. Целью диалога является понимание. Текст есть форма понимания (например, языка как системы).

Диалогичность в музыке проявлена очень многообразно. Это может быть вопросо-ответное строение главных партий сонатной формы, собственно взаимодействие главной и побочной и т. д.

Диалогические отношения могут возникать между персонажами как носителями различных стилей. В музыкальной культуре в рамках одного произведения может быть представлен диалог различных стилей. Яркий пример стилистической диалогичности в музыке – полистилистика в музыке XX века, например, у Э. Денисова. Во многих его произведениях цитаты, аллюзии и квази-цитаты музыки В. Моцарта, Ф. Шуберта, И.–С. Баха, Г. Малера вступают в диалог с собственным, очень индивидуальным стилем музыкального письма.

Проблема интерпретации текста, изложенная в теории Бахтина, актуальна и для интерпретации музыкальных текстов. Концепция диалога, широко разработанная

М. Бахтиным, в настоящее время приобретает все большее значение в музыковедении, получает многостороннюю разработку, поскольку диалогичность является одним из имманентных свойств музыки.

Прежде, чем рассмотреть специфику музыкального текста, обратимся к характеристике тех особенностей, которые характеризуют музыку как вид искусства.

По общей классификации музыку, наряду с литературой, относят к временным видам искусства, в противоположность пространственным видам (архитектура, живопись, графика, прикладные виды и т. д.) и пространственно-временным (театр, цирк, хореография, кино и т. д.). Основная особенность бытия музыки заключается в ее двойственной природе: заключенная в музыкальных звуках, она не может существовать без исполнителя. Нотная запись, являясь носителем музыки, в то же время, самой музыкой не является. Кроме того, противоречивость музыкального искусства проявляется во многих факторах. А. Лосев отмечал, что «сущность музыки, как и вообще жизни, есть противоречие, данное, однако, как организм» [5, с. 639]. В данном утверждении фиксируется не только противоречивость музыки, но и главнейшее ее свойство – органичная взаимосвязанность и взаимоопределяемость ее компонентов.

Музыковедение, сформировавшись в XX веке под влиянием многих идей герменевтики, определяет следующие главные герменевтические качества музыки как вида искусства, характеризующие историческое время в эстетическом аспекте:

Музыка есть способ выражения и реагирования внутренних эмоциональных, духовных и душевных движений. Э. Курт ставит тезис о воплощении в звуках психической энергии огромной силы в основу своего исследования о романтической гармонии (как системе организации звуковысотности в романтической музыке). Он отмечает, что «Гармонии – это отражения из бессознательного. Все звучащее в музыке представляет собой лишь взметающееся ввысь излучение гораздо более могучих изначальных процессов, силы которых кружат в сфере неслышимого. <...> То, что обычно называют музыкой, в действительности есть лишь ее отзвук, а точнее могло бы быть определено как трепет отзвучавшего» [4, с. 15].

Музыка есть огромная сила эстетического и нравственного воздействия на человека. Об этическом воздействии музыкального искусства свидетельствует, например, древнегреческая теория музыки, в которой систематизированные лады народной музыки предназначены для различных социальных функций. Каждый лад являлся носителем этоса и мелоса этно-культурной общности. Они выделяли, к примеру, следующие этосы: дорийский лад – строгий, наиболее характерный для мужественного племени, фригийский – возбужденный, страстный, вакхический и т. д..

Музыка есть способ философского познания. Такую трактовку музыкальное искусство приобретает еще в философских концепциях древневосточных цивилизаций. Принципиальная невербализируемость музыкального содержания переводит в сознании древних людей музыку в область эзотерического знания, которое доступно избранным. На этом основании Пифагором была разработана его теория музыки как «гармонии сфер», в которой он различает музыку космическую (*Musica Mundana*, музыка небесных сфер, лишенная утяжеляющего чувственного начала) и музыку земную. Если последняя может быть понята слухом, умом и чувствами, то космическая музыка постигается только духовной сущностью человека. Кроме того, через музыкальное устройство может быть понята гармония и устройство мироздания (см. об этом, например, работы А. Волкова «Древо музыки», Х. И. Хана «Мистицизм звука», Л. Зарубиной «Философия музыки» и т. д.). Древними греками было предпринято разделение музыкального искусства на дионисийское и аполлоническое, хаотичное и упорядоченное, спонтанное и логически выстроенное, что является отражением

трагического мироощущения, в котором мир разделен на две неравные части. Одна из них окружает человека видимой оформленностью и стройностью, другая есть мятущееся, бесформенное множество, хаотичное и постоянно прорывающее видимый мир.

Музыка есть способ познания Бога. Такой взгляд на музыку не как искусство, но как форму религиозного познания свойственен христианскому учению. Известно, что Иисус Христос заповедал воспевать Бога в псалмах, а апостольском послании Павла читаем многократно указания на необходимость пения. Например: «исполняйтесь Духом, глаголюще себе во псалмах и пениях, и песнях духовных воспевающе и поюще в сердцах ваших Господеви» (Еф. 5:19); «Слово Христово да вселяется в вас обильно, со всякою премудростью; научайте и вразумляйте друг друга псалмами, славословием и духовными песнями, во благодати воспевая в сердцах ваших Господу» (Кол. 3:16). Воспевание Бога является следствием духовной радости от Его созерцания, пребывания со святым Духом.

Одной из наиважнейших особенностей музыки является потребность произведения, заключенного в нотном тексте в посреднике-исполнителе, т. е., *потребность в интерпретации.* Б. Асафьев пишет об исполнительстве как о неизбежном следствии «самой природы музыкального искусства; вне общественного интонирования <...> музыки в социально-культурном обмене нет. Произведение не проинтонированное существует лишь в сознании композитора, а не в общественном сознании» [1, с. 295]. Тут возникает целый ряд противоречий. В первую очередь, это противоречие между самостоятельной жизнью произведения как идеи и нужде в интерпретаторе, который является носителем и реализатором звуковых форм, осуществителем коммуникации между произведением и слушателем. Полнота и целостность исполнительского воплощения авторского замысла зависит от большого количества внутренних и внешних факторов, и даже в непосредственной близости к композитору и при знании тонкостей его авторского замысла не может быть тождественна авторскому.

Таким образом, проанализировав музыкальную интерпретацию сквозь призму эстетической теории М. Бахтина, мы пришли к выводу: музыкальный текст имеет такие же специфические черты, как и литературный. В процессе интерпретации музыкального текста можно выделить трёх субъектов: автор-интерпретатор-реципиент текста, которые находятся в диалогических отношениях. Главной целью музыкального диалога является понимание духовно-нравственного смысла музыкального текста, воплощенного через музыкально-знаковые структуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. Кн. 1, 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин Эстетика словесного творчества. – М., 1986. . 300 с.
3. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 551 с.
4. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 667 с.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТЕХНОЛОГИИ ИГРЫ НА БАРОЧНОМ КЛАРНЕТЕ

Рассматривая диапазон кларнетов эпохи барокко достаточно сложно определить его точные границы, учитывая тот факт, что в первой половине восемнадцатого века использовались не только конструкции двух и трехклапанного инструмента, но и инструменты различных строев. Непросто разобраться и отыскать аппликатурные таблицы существовавших разновидностей кларнета. Среди наиболее известных теоретических трактатов, где сохранились описания и таблицы аппликатуры кларнета эпохи барокко можно выделить лишь труды двух немецких ученых: «Теоретический и практический музыкальный музей...» И. Майера (1732) и «Самоучитель по вокалу и инструментальной музыке» И. Эйзеля (1738). В указанных изданиях непосредственно кларнету посвящены лишь отдельные небольшие разделы или фрагменты, где даются общие комментарии относительно разнообразия духовых, ударных и струнных инструментов с их аппликатурой. Помещенная в трактате И. Майера таблица аппликатуры двухклапанного тенорового кларнета охватывает диапазон от «ля» второй октавы до «до» третьей.

В «Самоучителе...» И. Эйзеля в разделе посвященном кларнету, дается незначительно увеличенный диапазон кларнета от «фа» малой октавы до «до» третьей. Кроме того, в комментариях автор сообщает, что некоторые кларнетисты – виртуозы способны извлекать «соль» или «ля» третьей октавы.

Идентичная аппликатура от «фа» малой до «до» третьей октавы, что соответствовало двухклапанному инструменту, помещена и в «Совершенном мастере пения и простом руководстве по обучению вокала и игре на инструментах» М. Корре (1709 – 1795), изданном в 1785 году.

В известной «Энциклопедии» Д. Дидро мы так же найдем таблицу аппликатуры двухклапанного кларнета от «фа» малой октавы до «си» второй, которая лишь на полтона меньше, чем в двух выше перечисленных источниках.

Как видно, И. Эйзель, М. Корре, Д. Дидро опирались в своих комментариях на одну и ту же разновидность инструмента. Для других инструментов семейства кларнета диапазон мог быть более узким.

Анализируя сохранившиеся кларнеты эпохи барокко несложно обнаружить, что в отличие от современных конструкций трость на мундштуке инструмента размещалась не снизу, а сверху. Необходимость данного расположения трости некоторые авторы связывали с высоким размещением октавного клапана, который мог мешать установлению трости на нижней части мундштука. Сложно предположить, чтобы клапан с тыльной стороны инструмента так высоко размещался на стволе кларнета и способен был мешать расположению трости на нижней части мундштука. Однако, так или иначе, подавляющее количество барочных кларнетов снабжены мундштуками с верхним расположением трости. Такая конструкция мундштука требовала иной, чем сегодня постановки амбушюра. Его отличительной особенностью было охватывание трости не нижней губой, а верхней. К сожалению, в трактатах И. Майера, М. Корре, нет описания тонкостей постановки амбушюра, по той простой причине, что авторы не играли на кларнете и не могли детально осветить специфику этого сложного технологического процесса. Как известно, М. Корре не был профессиональным кларнетистом. Литературные источники автора освещают как органиста и композитора.

Им было издано большое количество подобных пособий для скрипки, виолончели, гитары, рассчитанных на аудиторию высоко титулованных и богатых дилетантов.

Среди работ, где постановка амбушюра рассматривается более детально, следует назвать первые «школы» для кларнета, одной из которых является «Новое основательное руководство для кларнета» (1785) парижского кларнетиста и флейтиста Аманда Вандерхагена. Освещая особенности постановки губного аппарата, он пишет: «Я должен сказать, что мундштук кларнета не следует помещать слишком глубоко в рот, это не должно быть больше половины трости... Поддерживают мундштук на зубах и охватывают трость верхней губой. Ни в коем случае нельзя касаться трости верхними зубами, потому что верхняя губа должна быть прижата к верхним зубам, что бы прижимая ее можно было извлечь высокие тоны. Губы должны плотно прикрывать рот, чтобы не терялся воздух через рот» [1, с. 82].

С подобными предостережениями выступает другой французский музыкант М. Блазиус, который в своей «школе» пишет: «Будьте внимательны и следите, чтобы мундштука и трости не касались зубы. Необходимо держать мундштук на нижней губе так, чтобы охватить трость верхней губой, при этом не касаться любого из них зубами» [1, с. 82].

Ознакомившись с высказываниями авторов кларнетных «школ» второй половины восемнадцатого столетия можно сделать вывод, что играя на двух – или трехклапанных кларнетах их предшественники также использовали подобный тип постановки амбушюра.

Рассматривая процесс звукообразования на барочном кларнете с тростью на верхней части мундштука следует обратить внимание на функции артикуляционного аппарата, действия которого весьма ограничены, по сравнению с традиционным, когда используется нижнее положение трости. В первую очередь это касается работы языка, которому принадлежит главная роль в атаке звука. Исполнитель, использовавший инструмент с мундштуком и тростью сверху, был лишен естественного контакта языка с тростью. Для того, чтобы в атаке звука участвовал язык, кларнетисту требовалось применять верхнеязычный тип атаки, при котором происходит касание кончика языка с верхним небом. По сравнению с преднеязычной артикуляцией, которая используется современными музыкантами, языковая артикуляция барочных исполнителей, если они ею владели, была достаточно сложнее и медленнее, поэтому они часто использовали дыхательную атаку. Подтверждение тому являются рекомендации немецкого кларнетиста и композитора В. Розера, который советует композиторам не писать повторение одной и той же ноты шестнадцатыми, потому что «... многочисленные повторения шестнадцатых нот не используются на кларнете, так как легкие должны выполнять функции атаки языка из-за размещения трости под верхней губой» [1, с. 83]. В приводимых наглядных примерах он заменяет дублированные шестнадцатые, исполняемые скрипками, на половинные, четверти и восьмые.

В кларнетной «школе» второй половины восемнадцатого века мы встречаем три типа атаки – грудью, горлом и языком. Некоторые из них описывает в своем «Руководстве...» А. Вандерхаген. Он выделяет два вида атаки с согласными «т» и «д». Консонант «т», по его мнению, следовало использовать в том случае, когда над нотой есть точки. При их отсутствии применялась атака с согласным «д». Максимально короткую атаку исполнители должны были использовать, когда ноты выделялись вертикальными черточками.

Специфический артикуляционный прием необходимо было использовать в легато, когда встречались две одинаковые по длительности ноты. В этом случае требовалось в каждой паре выделять первую ноту, расположенную на слабом времени.

Не совсем ясно звучали рекомендации Вандерхагена использовать атаку горлом. Более приветствовалась атака грудью или дыханием. Именно такой вид атаки предлагал использовать И. И. Кванц при игре на флейте.

Среди других видов атак, использовавшихся в эпоху барокко, необходимо назвать звукообразование со слогом «ха», которое применял немецкий кларнетист Фреглич. Он также описывает и губную атаку, формировавшуюся при дыхании и собранных губ.

Подводя итог исследования об использовании и развитии артикуляционной техники в эпоху барокко, необходимо подчеркнуть, что определяющее значение здесь имел тип постановки амбушюра, и способ размещения трости. При верхнем ее расположении двигательные функции языка заметно снижались, поэтому исполнители стремились использовать различные виды атаки, дабы улучшить выразительность произношения.

Таким образом, следует отметить, что эпоха барокко стала важнейшим этапом в становлении кларнета и исполнительства на инструменте. Определяющую роль в преобразовании конструкции в шалюмо и более совершенный двухклапанный кларнет сыграл И. Деннер. Благодаря его смелым конструкторским решениям был значительно увеличен диапазон нового инструмента и улучшены его звукодинамические свойства. Если И. Деннеру принадлежит заслуга открытия кларнета, то его сыну Якобу – безусловное лидерство в создании более совершенной конструкции трехклапанного кларнета, которая в последствии станет базовой для новых моделей.

На фоне масштабных достижений по совершенствованию акустических свойств кларнета и изобретению более развитой механики инструмента, успехи в формировании исполнительской технологии и кларнетной методики обучения в эпоху барокко оказались менее зримыми. Пояснение тому мы находим в неравномерности распространения инструмента и в спонтанном его использовании оркестровыми исполнителями.

Эпоха позднего барокко, которая ограничивается первой половиной восемнадцатого столетия – весьма небольшой по историческим меркам период времени, в течение которого можно было бы достичь весомых результатов в кларнетном исполнительстве и педагогике. В указанный период лишь начинает формироваться исполнительская технология, а также закладываются основы методики обучения игры на кларнете. За полстолетия будет накоплен необходимый опыт, который в следствии станет прочным фундаментом для создания полноценной кларнетной педагогики и будет способствовать широкой популяризации кларнета как оркестрового и сольного инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. / С.Я.Левин. - Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
2. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. / Чулаки М. – Л., 1950, - С. 107 – 14

НАТЮРМОРТ В РИСУНКЕ ДИЗАЙНЕРА КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ

Дизайнер в своей практической деятельности проектирует окружающую человека предметную среду. Он должен чувствовать и уметь моделировать пространственно-масштабную взаимосвязь различных объектов – вещей, объемов и форм, создавать графически интерпретированные модели предметно-пространственной среды и ее элементов. Также он создает эстетически-выразительную, рациональную и целесообразно-построенную форму. Целью преподавателя рисунка, ведущего практические занятия у студентов, будущих дизайнеров: научить анализировать средствами графики закономерности конструкции, структуры и формообразования объема в пространстве, выявлять и графически воспроизводить многообразные и сложные конструктивные связи пластических форм. Другой важной стороной деятельности будущего дизайнера является художественный аспект, который предполагает знание и профессиональное владение законами художественного творчества. Студент должен овладеть линией, штрихом, тоном, цветом, как средствами художественной, эмоциональной, образной выразительности.

Поэтому важнейшей задачей курса рисунка в целом и данного задания в частности можно обозначить воспитание умения убедительно, профессионально и грамотно воспроизводить с натуры и по представлению объекты окружающего мира разной сложности, отражая средствами графики логику и закономерности пластической структуры объёма. Изображение простых геометрических форм – это первый этап к освоению профессиональных приёмов в рисунке. А сочетание их с более сложными формами позволяет студенту увидеть и показать постепенный переход в построении от простого к более сложному.

Также важным в обучении будущих дизайнеров является воспитание композиционного мышления, умение использовать его законы, способность решать композиционно-выразительные творческие задачи.

Дисциплина «Академический рисунок» для студентов 1 курса обучения начинается с задания, которое закладывает фундаментальные понятия и навыки, необходимые для продолжения обучения на специальности «Дизайн». Задание является многоэтапным, занимает весь первый семестр по времени, называется: «Натюрморт и его графические интерпретации». Оно направлено на развитие имеющихся знаний и навыков в рисунке, его академических основ, освоение арсенала методов и средств изображения предметного окружения человека. Оно способствует развитию у студента аналитического и объёмно-пространственного мышления, а также задаёт интерес к учебному процессу. Задание обладает широким спектром задач, достаточной глубиной сложности и большой творческой вариативностью. Оно состоит из нескольких этапов. Начинается работа с тонального рисунка натюрморта из предметов с драпировкой. Далее эта работа поддаётся творческой переработке с выполнением ряда задач. На первом этапе рисунок выполняется карандашом, последующие этапы – чёрной тушью с помощью разных дополнительных инструментов (перо, маркер, гелевая ручка, роллер, рапидограф и т. д.).

Вначале студент рисует натюрморта из различных по своим материальным свойствам и пластическим особенностям предметов, как первой ступени к освоению

профессиональных приёмов рисунка. Полезным и рекомендательным условием является выявление фактуры материала каждого из предметов. Предметы могут быть собраны по единой тематике (музыкальной, бытовой и т. д.), обладать разными материальными свойствами (металл, стекло, пластик, дерево и т. д.), быть разномасштабными и иметь разную степень сложности по своим конструктивным особенностям. Для достижения лучшего результата возможно создание нескольких эскизов, что также отражает поиск и потенциал мыслительного процесса конкретного студента, способствует его развитию. Далее происходит расположение предметов натюрморта в пространстве с учетом линии горизонта и глубины пространства, а также учитывая трехмерную величину объемов изображаемых предметов и их пропорций относительно друг друга. На втором этапе необходимо провести исследование формы и конструкции каждого из предметов натюрморта, выполняя линейно-конструктивный рисунок натюрморта, учитывая конструктивные особенности каждого предмета. Третьим, завершающим этапом в работе над натюрмортом, является тональный разбор предметов с учетом светотени. В конце необходимо обобщить все тональные соотношения предметов в натюрморте, связав их с воздушной средой.

Следующим заданием данного комплекса является интерпретация натюрморта с помощью условного приёма: пятна и линии. Первый лист – это плоскостная композиция, выполненная с использованием пятна без применения линий. «Такая техника широко применяется в книжной, дизайнерской, архитектурной графике, плакате и т. д. Этот прием контрастен, делает графический лист выразительным, позволяет добиться обобщенно – стилизованного, декоративного решения формы, очень четкой характеристики объемов» [2, с. 18]. Второй лист – композиция, выполненная с использованием линии, без применения пятен. Это развивает образность, остроту и выразительность графического языка. Студент должен создать композиции, основанные на изображении всех или нескольких предметов натюрморта. Допускается стилизация и абстрагирование формы, изменение масштаба. Благодаря этому этапу представляется возможность проследить творческую активность студента.

Последней частью описываемого задания является рисунок по воображению – графическая интерпретация натюрморта с натуры в сложном (совокупном) графическом приеме. Это кульминация всего, итог длительной работы. Она носит более творческий характер, а также несёт больше возможностей в выборе стиля и подаче изображения. Для получения наиболее выразительного результата допускается свободное абстрагирование и трансформация изображаемых предметов. Предлагается определить стиль изображения, материалы и текстуры самостоятельно, а также возможно введение фактур или цвета.

Таким образом в течении всего первого семестра студенты работают в жанре натюрморта, но имеют возможность попробовать свои умения и способности в разных направлениях: от реалистического до абстрактно-символического. Уже за первые полгода можно определить наиболее сильные стороны каждого студента и дать верные рекомендации по их развитию. Именно такой комплексный подход к заданию – рисунку натюрморта, делает процесс обучения интересным и многогранным. А ориентация на профиль профессиональной деятельности дизайнера говорит о том, что традиционная методика академического рисования с его студийными задачами, оставаясь важным и необходимым этапом, оказывается здесь недостаточной. Поэтому наряду с ними в обучении рисунку много времени отводится на выполнение графических работ, ставящих задачи глубокого анализа формы и конструкции, решения их методами графики, стилизации формы предметов и объектов изображения

средствами графических интерпретаций с использованием различных материалов и техник.

Данное задание, развивающее профессиональное видение и пространственное мышление, остроту и эмоциональность восприятия, творческое воображение, а также умение графически интерпретировать изображаемый объект, даёт уверенный старт для дальнейшего формирования специалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иоханнес Иттен. Искусство формы / Пер. с немецкого и предисловие Л. Монаховой. – М.: Изд. Д. Аронов, 2009.
2. М. А. Смирнова, О. Н. Сокарева. Архитектурно-художественный образ в графической композиции. – Изд-во Урал ГАХА «Архитектон», 2007.
3. В. Б. Устин. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве. – М.: АСТ: Астрель, 2007

УДК 74.01/09

*Н. И. Сметанина,
г. Москва*

ПРИМЕНЕНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕХНОЛОГИИ 3D-ПЕЧАТИ В ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ

В сферах дизайна и архитектуры значительный объем работы ведется с идеями и концепциями, порой бывает сложно в точности донести образ до заказчика или продумать продукт в деталях без его материальной копии. 3D-печать – это инновационный метод быстрой визуализации или прототипирования (rapid prototyping), активно используемый как для создания опытных образцов, так и для производства готовых продуктов.

Целью данной работы является изучение возможностей и перспектив развития технологии 3D-печати в контексте дизайна и архитектуры.

Термином 3D печать обозначается автоматизированный процесс создания реального объекта на основе его 3D-модели. Эта аддитивная технология, базирующаяся на послойном «наращивании» объекта, приобретает все большую популярность в том числе из-за широкого выбора материалов (от бумаги и ABS-пластика до металлов) и техник печати.

Технология как профессиональный инструмент имеет ряд достоинств, среди которых значительная экономия времени при создании макетов, низкая стоимость многих типов печати (например, на основе гипса), высокое качество и детализация, а также возможность создания цветных моделей с полной передачей палитры CMYK. Кроме того, трехмерная печать обеспечивает наглядность при работе с тестовым образцом продукта, расширяет возможности презентации проектов, а также является инструментом создания кастомизированной продукции на основе легко изменяемых 3D-моделей.

Существует множество технологий трехмерной печати, в основном они делятся на выдавливающие, спекающие, распыляющие и склеивающие. Так, технология **FDM/FFF (послойная печать термопластиками разного вида)** работает по принципу струйного принтера, когда расплавленные пластиковые жгуты выдавливаются через дозатор. Она использует доступный ABS-пластик и предоставляет широкий цветовой спектр. Часто используются также технологии лазерного спекания. Например, при **SLA**

(лазерная стереолитография) модель создается путем запекания лазером жидкого фотополимера, а при **SLS (выборочное лазерное спекание)** лазер таким же образом воздействует на распыляемый порошок. Реже используется **LOM (изготовление методом ламинирования)** и **3DP (струйная 3D-печать)**. Первый способ предполагает послойное вырезание листов пластика, бумаги или фольги и их дальнейшее склеивание, прессование, либо спекание ультразвуковой вибрацией в единый объект. Во второй технологии модель производится из массы порошка (чаще – гипсовый порошок) с клеевой прослойкой, связующей гранулы. Это недорогой метод, однако он допускает хрупкость и неточности в передаче фактуры поверхности. При замене порошка на сахар, а клея на связующие пищевые элементы становится возможной даже печать кондитерских украшений.

Так, в статье [1] технология трёхмерной печати рассматривается с точки зрения ее применения в дизайне пищевых продуктов (печать кондитерских украшений из сахара и карамели). Автор статьи утверждает, что печать съедобных моделей базируется на таких аспектах, как пищевые качества конкретного материала, дальнейшая возможность его употребления и необходимость постобработки готовой формы. В статье рассматриваются различные характеристики пищевых материалов и их применимость к методам трехмерной печати, а также достоинства и недостатки итоговых изделий, зависящие от свойств использованного для печати сырья.

Применение трёхмерной печати для проведения архитектурных исследований, связанных с освещением зданий, рассматривается в статье [2]. Автор работы считает, что использование для этой цели компьютерных программ не является самым удачным решением ввиду потребности в больших вычислительных мощностях для просчета более сложных моделей освещения. В качестве решения, для оценки производительности систем дневного освещения Mohamed Boubekri предлагает использовать напечатанные на 3D принтере макеты. В работе также обсуждаются перспективы и тенденции использования технологии в дальнейших архитектурных исследованиях.

В статье [3] рассматриваются преимущества 3D-печати в области промышленного дизайна. Авторы видят в технологии универсальный инструмент, способный воспроизвести сложнейшую геометрию из многих типов материалов. Они ставят перед собой цель осветить наиболее удачные и оптимальные примеры быстрого прототипирования в реализации художественных и дизайнерских задач. Отдельно в работе уделено внимание применению 3D-печати в концептуальном дизайне, когда технология может стать методом визуализации произведения искусства и далее использоваться для создания его копий.

Технология широко используется в архитектуре: от быстрого, качественного и доступного метода создания моделей до печати масштабных архитектурных конструкций. Использование 3D-принтера поможет не только сохранить время исполнителя и заказчика, но и гарантировать высокое качество итогового макета. Недели работы над макетом при этом заменяются на часы моделирования в компьютерной программе.

Кроме того, трехмерная печать является инструментом преодоления «языкового барьера» между профессионалом и заказчиком при согласовании проекта. Как известно, не все люди хороши в чтении чертежей, и способность компании предоставить клиенту предварительную визуализацию готового продукта значительно повышает качество обслуживания.

Существует мнение, что в будущем макеты будут печататься не только для финального представления проекта, но и на промежуточных стадиях разработки, что позволит лучше оценить качество и необходимость вносимых изменений [4].

Однако несмотря на то, что 3D-принтеры используются не только для создания макетов и работы на этапе моделирования, но и непосредственно при возведении зданий, в архитектуре еще не появилось нового типа конструкций, полностью раскрывающего потенциал трехмерной печати. Похожее происходило с железобетоном в XX веке, когда понадобилось некоторое время на осознание перспектив работы с новым материалом и переосмысление классических архитектурных форм. Примером архитектуры будущего может послужить проект дома из углеволокна и АВС-пластика от бюро WATG, представленный в статье [5]. У здания нет прямых несущих стен, их роль выполнит один несущий каркас, выполненный на основе технологии печати ячейками C-fab (разработка компании Branch Technology: печать конструкций любой формы из подобного матрице клетчатого паттерна) (рис. 1).

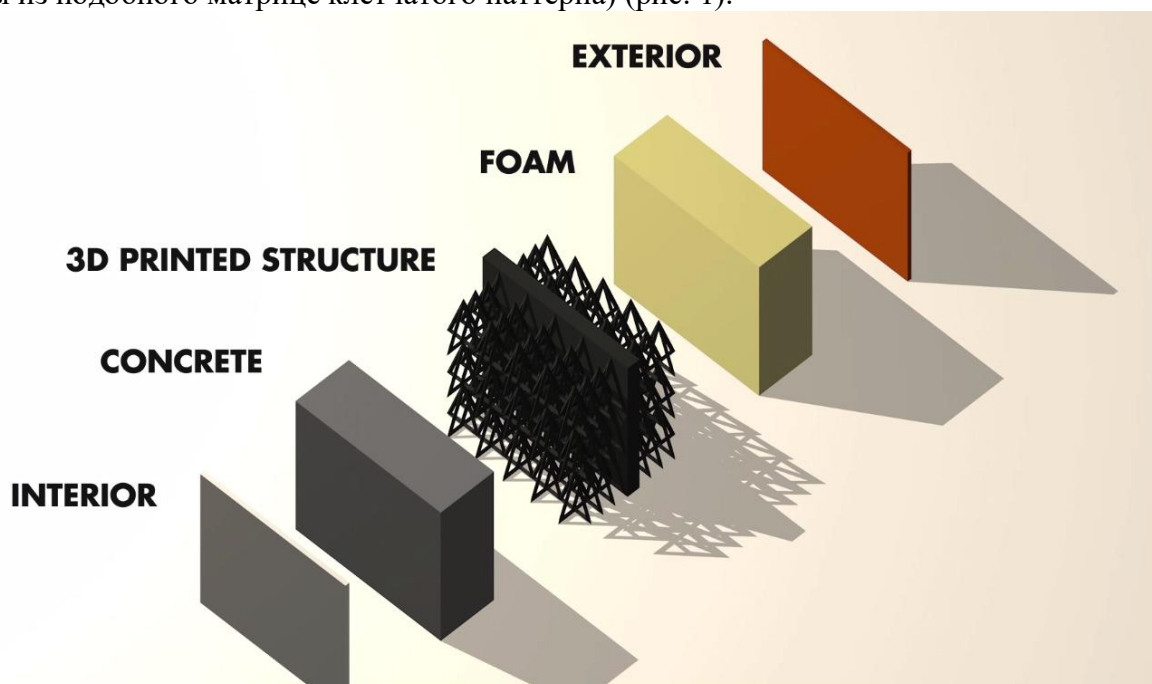


Рис. 1. Конструкция, созданная на основе технологии C-fab [6]

3D-печать получила распространение в моде, промышленном дизайне, дизайне ювелирных украшений, интерьера и даже пищевом дизайне.

В настоящее время она успешно эксплуатируется в производстве обуви и одежды [8]. Это как непосредственное создание продукции из различных видов пластика или металлов, так и визуализация прототипов для различного рода презентаций.

Достоинство печати как метода производства в том, что исходная 3D-модель легко кастомизируется. Дает возможность расширить производство.

Значительное преимущество технологии как метода производства заключается в том, что исходная 3D-модель легко кастомизируется. Так, модель одежды или обуви может быть спроектирована на основе индивидуальных характеристик заказчика и далее напечатана. Хорошей иллюстрацией является успешный стартап Prevolve, описанный в статье [7]: Оливер Бросманн работает над созданием полностью кастомизированной спортивной обуви, производимой на основе параметрических

данных покупателя. Предприниматель печатает обувь из материала TPU при помощи принтеров Raise3D.

По той же причине в будущем 3D-печать может быть широко использована в промышленном производстве. Например, в статье [8] сооснователь и генеральный директор 3Dprintus.ru утверждает, что в будущем с помощью технологии трехмерной печати станет возможен заказ одежды, соответствующей персональным характеристикам заказчика, а интернет-магазины смогут подбирать товар основываясь на персональных 3D-сканах покупателя.

К тому же технология даст возможность любому принять на себя роль дизайнера и создателя одежды, так как каждый человек, обладающий необходимым оборудованием, сможет самостоятельно скачивать, хранить и распечатывать подходящие модели одежды. Так, проект, представленный в статье [9], дает возможность распечатать понравившийся комплект одежды из интернет-магазина, а при необходимости переработать и использовать материал при печати снова.

Таким образом, трехмерная печать уже сегодня в силу большой вариации техник печати и материалов, доступности и сравнительной дешевизны нашла множество вариантов использования. Она может быть полезна как в выполнении ответственных автоматизируемых задач, вроде создания архитектурных макетов, так и в креативных стартапах молодых дизайнеров и усовершенствовании продуктов. На настоящий момент раскрыт далеко не весь потенциал 3D-печати, однако технология имеет все шансы в скором будущем стать одним из основных инструментов в дизайне и архитектуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Godoi F. C., Prakash S., Bhandari B. R. 3d printing technologies applied for food design: Status and prospects //Journal of Food Engineering. – 2016. – Т. 179. – С. 44-54.
2. Boubekri M., Boubekri N. Use of 3D-Printing Technology in Architectural Research //Journal of Engineering and Architecture. – 2015. – Т. 2. – С. 102-113.
3. Grujović N. et al. Art and design optimized 3D Printing //34th International Conference on Production Engineering, Niš. – 2011.
4. 3D-печать в архитектуре [Электронный ресурс] // САПР И ГРАФИКА. URL: <https://sapr.ru/article/20651> (Дата обращения: 11.01.2019)
5. В США напечатают первый дом в мире без прямых несущих стен [Электронный ресурс] // ARCH:SPEECH. URL: <https://archspeech.com/article/v-ssha-napechatayut-pervyy-dom-bez-pryamyh-nesushhih-sten> (Дата обращения: 11.01.2019)
6. Branch Technology [Электронный ресурс] // BRANCH TECHNOLOGY. URL: <https://www.branch.technology/> (Дата обращения: 13.01.2019)
7. Prevolve: The custom, 3D printed running shoes [Электронный ресурс] // 3D NATIVES. URL: <https://www.3dnatives.com/en/prevolve-3d-printing-shoes1808201741/> (Дата обращения: 13.01.2019)
8. Как 3D печать изменит мир моды [Электронный ресурс] // FURFUR. URL: <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/169111-3d> (Дата обращения: 13.01.2019)
9. Joshua Harris' 3D Clothing Printer Recycles Old Garments to Create New Apparel [Электронный ресурс] // INHABITAT. URL: <https://inhabitat.com/joshua-harris-3d-clothing-printer-recycles-old-garments-to-create-new-apparel/> (Дата обращения: 15.01.2019)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АНИМАЦИОННОГО ИСКУССТВА

В современной культуре произведения анимационного искусства занимают важное место и определяют развитие экранных искусств в целом, становясь одним из наиболее прогрессивных. Эволюция образных средств анимации, аудиовизуальных технологий, развитие смешанного жанра, объединяющего анимационную стилистику и опыт игрового кинематографа, демонстрируют изменения, происходящие в анимации, ведущие к ее переходу на новый уровень развития.

Анимация предоставляет своим создателям широкие возможности в экспериментах, связанных с поиском новой художественной образности, с созданием новых и соединением уже исследованных разнообразных техник, с применением новейших достижений науки. Возрастающее число анимационных лент, выходящих в прокат, анимационных роликов, появляющихся в цифровых сетях и на телевидении, увеличивающиеся суммы мировых сборов свидетельствуют о популярности анимации и ее важности как неотъемлемого элемента медийного пространства. Однако, вопросы современных тенденций в развитии анимации, анимационных технологий в различных формах экранной культуры, являются недостаточно изученными, что свидетельствует об актуальности темы данного исследования. Расширение области аудиовизуальных искусств, вызвавшее, в частности, появление новых форм анимации и изменение её роли в современной культуре, ставит вопрос о необходимости изучения её современного развития.

Анимация приобрела популярность благодаря своему особому языку, который вследствие высокой степени условности оказывается привлекательным для зрителя, удовлетворяя его потребность в ментальной деятельности через воображение и ассоциативное мышление. Известный теоретик кино И. Вайсфельд отмечал, что искусство анимации содержит гораздо больше граней, чем кинематограф. Он подчеркивал важность иносказательных и символических конструкций, абстрактного и ассоциативного мышления, которые помогают зрителю познавать физическую реальность с неожиданных для него ракурсов [1, с. 103].

Современные проблемы развития анимации исследовали в своих работах М. Р. Ханай, Н. Г. Кривуля, С. В. Ерохина, В. Ф. Познин, С. Х. Солтани и др. [2–4]. В научных работах данных исследователей, посвященных проблемам анимации, рассматриваются её отдельные аспекты: анимация и современное игровое кино, развитие анимации в искусстве отдельных стран, художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино. Доктор искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля в своих многочисленных работах рассматривает вопросы эволюции художественных моделей в контексте кинематографической ретроспективы, уделяя особое внимание на базовые параметры создания анимационного произведения, такие как: раскрытие психофизиологического аспекта зрительского восприятия, идейно-творческих параметров, производственных этапов [2; 3].

М. Р. Ханай в работе «Анимация и современное игровое кино: К проблеме использования новейших компьютерных технологий» затрагивает такие аспекты как: образное мышление, компьютерная графика и анимация в системе образования, связь анимационного кино с изобразительным искусством, художественная выразительность звука в анимации, звуковые эффекты [4].

За последние тридцать лет искусство анимации значительно изменило свой статус. До конца 80-х годов XX века большинство выпускаемой анимационной продукции предназначалось для детской аудитории, лишь небольшой процент картин создавался для закрытых показов или анимационных фестивалей, которые позволяли зрителю познакомиться с анимацией, рассчитанной на более взрослого зрителя. Однако успех многих анимационных картин и сериалов привёл к пониманию того, что анимационные произведения могут быть интересны зрителям всех возрастов и могут приносить не только положительные эмоции, но и значительную прибыль.

Новейшие компьютерные технологии помогают добиться необходимой экранной правды, сократить время работы над фильмом, создать персонаж или пейзаж, которого ещё никогда не было, но самое главное – развитие технологий непременно ведёт за собой развитие и усложнение анимационного образного языка, расширяет круг анимационных приёмов, находит новые способы воздействия на чувства зрителя, формирует не только видеокультуру, но и культуру в целом.

Развитие анимационных техник и технологий, так же как и развитие ее выразительных средств, неразрывно связано с процессом – становления кинематографа, оказавшего на анимацию существенное влияние. Анимация перенимала и преобразовывала появляющиеся на разных этапах такие художественные средства, как монтаж, мизансцена, мизанкадр, деталь, движение камеры, динамическое освещение и т. д. Более того, данный процесс между киноязыком и языком анимации продолжается в настоящее время, прослеживая крепкую связь между экранными искусствами и общим направлением их развития.

Изучение синтетической особенности анимационного искусства в совокупности с новейшими тенденциями анимационной индустрии позволяет сделать вывод о том, что анимационное искусство развивается в направлении поиска новых наиболее неожиданных сюжетно-образных решений и технических интеграций с другими видами искусства. Наиболее распространённым способом интеграции можно назвать анимационно-игровые фильмы, представляющие собой синтез кинематографа и анимационных техник, которые способны выделиться в отдельный экранный жанр.

Можно сделать вывод, что современное анимационное искусство перешло на новую выразительно-образную технологически продвинутую ступень своего эволюционного развития. Этот переход был обусловлен возросшими потребностями зрителей, которые оказались во многом спровоцированы расширением информационных сетей и распространением в них произведений авторской анимации, обладающих яркой экспрессивно-образной составляющей, заметно выделяющей их среди уже устоявшихся образцов анимационного искусства прошлых лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсфельд И. Кино как вид искусства / И. Вайсфельд. – М.: Искусство, 1983. – 216 с.
2. Кривуля Н.Г. Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века / Н.Г. Кривуля – М.: Издательский дом Грааль, 2002. – 296 с
3. Кривуля Н. Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий / Н. Г. Кривуля – М.: ВГИК, 2009. – 495 с.
4. Ханай М. Р. Анимация и современное игровое кино / М.Р. Ханай. – М.: ВГИК, 2005. – 117 с.

**АЛГОРИТМ СИСТЕМНО-КОГНИТИВНОГО АНАЛИЗА КЛАССНОСТИ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ**

Всестороннее раскрытие художественного образа музыкального произведения музыкантом-инструменталистом зависит от многих факторов – это образное мышление, умение на практике применять теоретические знания по анализу музыкальных форм, гармонии, теории музыки, умение «входить» так называемое оптимальное концертное состояние. Музыкант мастерским применением своих умений, знаний и навыков помноженных на силу своего собственного чувства воплощает движения живого и реального чувства, передающегося в звучании его инструмента. Однако, наиболее существенным средством в данном случае выступает наличие у исполнителя профессионального музыкального инструмента. Инструмент высокого класса наиболее полно отвечает условиям необходимым для безукоризненного исполнения, такой инструмент, обладающий приятным звуком, щедро отвечает на приложенные усилия и вдохновляет музыканта. Вместе с тем выбрать и приобрести инструмент, отвечающий пожеланиям конкретного исполнителя, довольно проблематично. В богатом разнообразном ассортименте музыкальных товаров как мастерского так и серийного производства существует значительная доля средних невыразительных, с точки зрения музыкальных характеристик, инструментов. Таким образом, наличие известного во всем мире имени мастера или фирменной торговой марки и, как следствие, высокой цены инструмента не гарантирует его качественного звучания и удобства в звукоизвлечении.

Литературы, описывающей какими качествами должен обладать профессиональный музыкальный инструмент, а также раскрывающей последовательность действий при выборе и приобретению инструмента крайне мало. «Школы игры» на шестиструнной гитаре, издававшиеся как в нашей стране так и за рубежом, освещают данный вопрос в общих чертах в объёме нескольких абзацев. В книге С. Газаряна «В мире музыкальных инструментов» в популярной форме рассказано о том как устроена гитара, чем отличаются «мастерские» и «серийные» инструменты, также приведены сведения о некоторых мастерах изготавливающих инструменты высокого качества. Наиболее полно по данной теме изложена информация в учебнике Н. Комарова и С. Федюнина «Изготовление и ремонт щипковых музыкальных инструментов». В книге в доступной форме рассмотрена технология изготовления и ремонта наиболее распространённых щипковых музыкальных инструментов: балалаек, домр, мандолин и гуслей, дано описание производства инструментов предназначенных для сольного и оркестрового исполнения, приведена технология деревообработки, изложены вопросы организации производства, охраны труда и окружающей среды. К недостаткам данного издания следует отнести узкую направленность в изготовлении инструментов среднего класса для серийного поточного производства. В частности, в производстве гитар недостаточно раскрыта система формирования барринга верхней деки, а значит тембральная краска звука гитары не будет отвечать высококачественным характеристикам. Также не рассматривается технология создания баланса звучания между всеми струнами во всех регистрах инструмента, отсутствует описание способа настройки верхней деки инструмента. Однако, для музыканта-инструменталиста эти

работы интересны тем, что они позволяют глубоко осмыслить законы формирования звука, зарождающегося в музыкальном инструменте.

Исходя из вышеизложенного, приходим к выводу о том, что инструмент высокого класса наиболее полно отвечает условиям необходимым для безукоризненного исполнения, такой инструмент, обладающий приятным звуком, наиболее полно отвечает на приложенные усилия, и вдохновляет музыканта.

Определяя классность инструмента, принимают во внимание, кроме его звучания, и другие качественные показатели, такие как: сорт древесины, конструкцию, форму, размер, вес, степень натяжения струн, качество изготовления металлических порожков, разметку ладов, а также многие другие факторы. В рамках одной статьи сложно перечислить все параметры высококачественного инструмента, поэтому следует ограничиться подробным описанием наиболее важного конструктивного элемента, а именно верхней декой гитары. [4, с. 51].

Целью данной статьи является раскрытие основных свойств музыкального инструмента в практическом аспекте на основании анализа качественных характеристик верхней деки гитары.

Для того чтобы наиболее полно выявить качественные характеристики, следует придерживаться определённого алгоритма в своих действиях: определить звуковые характеристики, художественно-эстетические свойства, конструктивные особенности. Звуковые свойства состоят из следующих показателей: продолжительность звучания, тембр, пространственная локализация, динамика. К художественно-эстетическим свойствам относятся: сорт и качество древесины, материал, способ изготовления и художественная ценность розетки и подставки инструмента для струн. К конструктивным особенностям относятся количество резонансных досок в деке, тип гармонической решетки.

Наша цель раскрытие алгоритма действий по выявлению звукообразующих и художественно-эстетических свойств основного звукообразующего элемента инструмента.

Основным звукообразующим элементом в конструкции гитары является верхняя дека. Она представляет собой еловую доску, состоящую из двух равных половин, соединённых по продольной линии, толщина доски в среднем составляет от 2,5 до 4 мм. В контурном очертании деки вырисовываются две выпуклые части – верхняя и нижняя, разделённые с двух сторон вогнутостью. Несколько выше центра верхней деки находится круглое отверстие диаметром 8,5 см., называемое «голосником», а орнаментальное украшение по окружности голосника называется «розеткой». На поверхности наиболее широкой части верхней деки прикрепляется палисандровая пластинка, так называемая подставка для струн. Назначение подставки – держать струны приподнятыми над верхней декой, фиксировать нижние концы струн на определённом расстоянии друг от друга, передавать колебания струн корпусу инструмента посредством своего контакта с верхней декой. С внутренней стороны верхняя дека укреплена системой деревянных планок – «барринг», которая помогает деке выдерживать силу натяжения струн и улучшает тембральные, динамические и пространственно-локализационные показатели. Качество верхней деки влияет на все остальные показатели инструмента, такие как звуковые, эстетические и ценовые. Таким образом, верхняя дека – это первый элемент в конструкции гитары на который необходимо обратить внимание при выборе инструмента. Одним из основных показателей высокого качества древесины является расположение и ширина годичных слоёв. При распиливании древесины годичные слои располагаются радиально, то есть текстура древесины имеет простой рисунок из параллельно чередующихся линий. У

высококачественной древесины линии располагаются строго параллельно, на одинаковом расстоянии друг от друга, ширина между линиями составляет от 1,5 до 2,5 мм. Отсутствие сучков, смоляных карманов, свилеватости, косослоя, крени и прочих пороков – обязательное условие качественной, резонансной древесины. Резонансная способность древесины характеризуется акустической константой, наивысший показатель которой у ели – $12 \text{ м}^4\text{с}^{-1}\text{кг}^{-1}$ (для сравнения: у клёна константа составляет $5,8 \text{ м}^4\text{с}^{-1}\text{кг}^{-1}$) [3, с. 171]. К показателям звуковых свойств древесины также относится скорость распространения звука в материале. В разных направлениях эта скорость различна, но выше всего она вдоль волокон древесины, именно поэтому доски, используемые для изготовления верхней деки, имеют радиальный распил. К немаловажным свойствам древесины относятся логарифмический декремент (затухание) колебаний. Например, если сделать дека гитары из стали, то взяв последовательно несколько аккордов, мы услышим их наложенными друг на друга, еловая же дека, в силу своих звуковых качеств, лишена этих недостатков. Таким образом, под резонансной способностью древесины подразумевают усиление звука без искажения тона.

Деку, изготовленную из двух равных половин, легко определить визуально: в месте клевого соединения половин образуется явная продольная линия. Данные параметры присущи высококачественному инструменту, имеющему высокие звуковые качества. В остальных случаях при изготовлении дек посредственных инструментов применяется менее качественная древесина, присущи незначительные допуски на косослой, слои годовых колец располагаются на различном расстоянии друг от друга. Плоскость деки составляют из четырёх, шести дощечек, места склеивания между ними также легко определяются визуально. В отдельных случаях для производства инструментов среднего качества в изготовлении верхней деки применяют акустическую фанеру [2, с. 17]. У таких инструментов текстура древесины внешне имеет идеальную структуру как у высококачественных гитар, но на поперечном торцевом срезе голосника явно видно слоистое строение фанеры, визуально определяемое как чередование светлых и тёмных слоёв. Некоторые производители желая скрыть материал деки, стачивают под острым углом торцевой срез голосника и приклеивают с внутренней стороны кольцо из цельной древесины, имитируя инструменты более высокого качества. У таких инструментов звуковые характеристики имеют низкие показатели, направленные в основном на усиление динамики, а тембральные, пространственно локализационные, реверберирующие же показатели выражены незначительно.

С художественно-эстетической стороны важное значение имеет процесс внешней отделки украшения вокруг голосника, называемого «розеткой». Орнамент розетки выклеивают из деревянных или перламутровых фрагментов по типу мозаики, такая работа выполняется вручную и выглядит как произведение искусства. Соответственно мозаичные розетки – показатель классности инструмента, влияющий на его ценовые характеристики. В производстве посредственных инструментов применяется более простой способ: орнамент делается наподобие переводных картинок, а потом покрывается лаком [1, с. 79–81].

В производстве инструментов высокого класса важное значение имеет каждая деталь конструкции, так например поставку для струн с расположенным на ней нижним порожком изготавливают из ценных сортов древесины палисандра или аморантового дерева. Перемычку над пазами для крепления струн усиливают планками и мозаичным орнаментом из слоновой кости или перламутра, нижний порожек, фиксирующий струны, также изготавливают из слоновой кости [5, с. 50–54].

Таким образом, определяя качественные характеристики инструмента, прежде всего обращают внимание на верхнюю деку гитары, от конструктивных, художественных, физических свойств, а также сортовых качеств древесины зависят звукообразующие и художественно-эстетические показатели. К перспективам исследования следует отнести создание описательных характеристик остальных конструктивных узлов составляющих академическую гитару, а именно: обечаек, нижней деки, грифа и колковой механики. Кроме того в исполнительской практике музыкантами инструменталистами применяются некоторые другие виды гитар: гитара-фламенко (сонанта), вестерн-гитара (кантри), гавайская гитара, русская семиструнная (большая, терц, кварт, с добавочным грифом), а также цыганская гитара. Раскрыть конструктивные особенности и дать практические рекомендации по выбору и приобретению перечисленных инструментов планируется в дальнейшей исследовательской работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батов А., Мелешина Н. Некоторые органологические особенности русских семиструнных гитар // Гитаристъ. – 1998. - №1. – 79-81 с.
2. Газарян С. В мире музыкальных инструментов / Сурен Газарян. – М.: Просвещение, 1985 – 181с.
3. Комаров Н.А., Федюнин С.Н. Изготовление и ремонт щипковых музыкальных инструментов/ Николай Александрович Комаров, Сергей Никитович Федюнин. – М.: Легпромбытиздат, 1998 – 272 с.
5. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. / Е. Назайкинский. – М.: Музыка. 1988. – 254 с.
6. Хофмайстер-младший Т.М. Антонио Торрес – создатель современной гитары/Гитар Ревю. – США – 1954. - №16. – 50-54 с.

УДК 786.2

*Н. В. Ткач,
г. Луганск*

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 2 А-DUR Ф. ЛИСТА В КОНТЕКСТЕ НОВАТОРСТВА ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ С. РИХТЕРА И М. ПЛЕТНЁВА

В настоящее время наблюдается подлинный расцвет фортепианного исполнительства. В этой связи актуализировалась исследовательская работа, связанная с творчеством великих композиторов-пианистов, в числе которых значится имя Ф. Листа. Однако при большом количестве научных трудов, посвящённых инновациям в области фортепианного стиля великого композитора, лишь косвенно затрагивается Концерт для фортепиано с оркестром № 2, тем более его интерпретация известными исполнителями, что определяет **актуальность и научную новизну** данной работы.

Объект исследования – Второй концерт для фортепиано с оркестром Ф. Листа в аспекте инноваций исполнительского стиля композитора в интерпретации С. Рихтера и М. Плетнёва, **предмет** – Концерт для фортепиано с оркестром № 2 А-dur.

Цель данного исследования – рассмотреть Второй концерт для фортепиано с оркестром Ф. Листа в ракурсе создания нового фортепианного стиля и его прочтения современными великими пианистами.

Материалы исследования опираются на труды известных музыкологов: Я. Мильштейна, Ю. Хохлова, М. Залесской, Б. Асафьева, А. Алексеева и др. Статья может иметь практическое применение на уроках по специальности, в курсе

исполнительской интерпретации, истории мировой музыкальной культуры. Кроме того, она представляет интерес в момент подготовки сочинения к концертному исполнению.

Эпоха романтизма подарила человечеству великого венгерского композитора, пианиста, дирижёра, педагога и общественного деятеля Ф. Листа. Как указывает М. Залеская, он является создателем нового фортепианного стиля, обогащённого оркестровой звучностью симфонической музыки, родоначальником одночастной симфонической поэмы и новых фортепианных жанров – рапсодий, многочисленных транскрипций и парафраз, истинным новатором фортепианного творчества. Во всех своих сочинениях композитор смело сочетает различные виды техники, подчиняя их художественному замыслу. Принцип монотематизма проходит через всё его творчество.

Концерты для фортепиано с оркестром венгерского гения одночастны и по форме близки к симфонической поэме. Я. Мильштейн обращает внимание на тот факт, что композитор насыщает фактуру фортепиано оркестровыми красками и максимально сближает солиста с оркестром, которые выступают на равных правах, соревнуясь, и дополняя друг друга. Благодаря Ф. Листу жанр встал на новую ступень развития и вызвал к жизни одночастные концерты П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и других композиторов.

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 относится к числу наиболее востребованных в исполнительской практике. Как и во многих сочинениях Ф. Листа в основе драматургии контраст с красочными сопоставлениями различных по содержанию разделов. Он отчасти напоминает развёрнутую рапсодию с постоянной сменой действия и во многом предсказывает прокофьевскую кинематографичность с постоянной сменой кадров.

Нетрадиционное начало концерта с экспозиции лирического образа погружает в мир романтической мечты о прекрасном. Именно так воспринимается первая тема, порученная оркестру, затем солисту. Но уже в начале композитор демонстрирует неограниченный потенциал развития инварианта от нежного светлого образа до мужественного с элементами патетики.

Тема второго раздела с её ярко выраженной маршевой контрастирует первой, напоминающей ноктюрн, своей жанровой направленностью. «Она воспринимается как суровый и одновременно мужественный героический марш» [3, с. 53]. В процессе изложения она обретает мужественность. Основным приёмом развития является секвенция, захватывающая все регистры фортепиано. Автор противопоставляет первоначальному утончённому, хрупкому образу три героические темы, сменяющие друг друга, в которых имеет место ярко выраженная состязательность солиста с оркестром. Хроматизация фактуры, приёмы трансформации тематизма с помощью тембрового перекрашивания, полифонических приёмов накаляет экспрессию, вызывая на «авансцену» мощную переключку оркестра и солиста и завершая первый раздел концерта паузой с фермой. Уходя от традиционной сонатности, где конфликтность тематизма порождает напряжённое симфоническое развитие, Ф. Лист обращается к сопоставлению лирической и героической сфер. Если в первой он применяет вариантность развития, то во второй на лицо метод монотематизма на интонационном и ритмическом уровнях отдельных тематических элементов.

Импровизационного склада каденция, словно переворачивает начальную страницу, открывая разработочный раздел с этапами развития основных тем сочинения. В начале доминирует лирическая сфера, что выражается в виолончельном соло в сопровождении хрустальной звучности аккомпанирующего фортепиано. Она как будто подчинила себе все остальные, появляясь в ритмическом увеличении, а затем с

авторским указанием *dolcissimo* у струнной группы. Выдающийся мастер развития композитор применяет контрапунктическое сочетание основных тем, достигая экспрессии в патетических возгласах. И снова он возвращается к начальному трепетному образу с секундовой лейтинтонацией, оттеняя его нежный облик новыми мощными сопряжениями героических тем.

Эмоциональные перепады приводят к разделу *Sempre allegro*, где царит сказочный мир фантастических образов, которым завершается второй раздел концерта, предваряя мощными аккордами солиста его заключительную часть. Здесь выступают в симбиозе различные образные пласты произведения, композитор умело соединяет производное от различных инвариантов, демонстрируя неограниченные возможности их преобразования. Всё это происходит в четырёх самостоятельных эпизодах, разделённых виртуозными каденциями, выливаясь в стремительную коду, где, сменяя друг друга, как в калейдоскопе, возникают элементы первой, второй и четвёртой тем. Торжественное *tutti* солиста и оркестра ставит точку в этом оптимистическом творении венгерского композитора.

Опираясь на контрастное сопоставление разнохарактерных эпизодов, составляющего основу драматургического развития, Ф. Лист широко применяет новаторские черты своего исполнительского стиля, уравнивая в правах обе руки. Довольно часто он использует обращённую фактуру, что прослеживается в экспозиции основной темы концерта, применяет все регистры инструмента, красочно сопоставляя их, это отчётливо просматривается в каденциях. Кроме того, не без помощи выразительности регистра, определяется характер тем. Так аккордовое изложение второй темы в нижнем регистре походит на грозный марш. Верхний регистр нередко ассоциируется со звучанием волшебных колокольчиков. К примеру, связующий эпизод в репризе. Здесь в третьей октаве разбросанные капли-звуки напоминают мерцающие на небосклоне звёздочки.

К числу достижений композитора следует отнести обращение к разным видам техники и соответственно фактуры с их ассимиляцией. Октавная техника способствует достижению мощи и масштабности звучания, а под час в верхнем регистре для обрисовки шуточного скерцозного характера. Свойственная Ф. Листу колокольность опирается на полнозвучные аккорды. Так, контрапунктическое соединение второй и четвёртой героических тем в тт. 289–313 в разработке сопровождается разбросанными во всех регистрах аккордами, напоминая главную партию первой части Первого фортепианного концерта П. Чайковского. Следует указать на стремительные хроматические пассажи в партии солиста и глиссандо перед кодой, как один из способов выражения художественного замысла. К числу нетрадиционных приёмов относятся скачки в верхнем регистре в заключительном разделе средней части концерта. Скрытый мелодический голос рисует в воображении фантастические образы беззаботно резвящихся эльфов, гномов.

Ф. Лист в данном сочинении обращается к новаторскому использованию педали, соединяющей различные гармонические комплексы, сочетающей секундовые наложения, связывающей воедино разные регистры звучания. Всё это приближает инструмент к оркестровому звучанию.

Выдающиеся достоинства рассматриваемого концерта мотивируют непрекращающееся к нему внимание, как начинающих, так и признанных пианистов. В этой связи интересно рассмотреть его интерпретацию гениальными С. Рихтером и М. Плетнёвым. Уже в самом начале обнаруживаются разночтения в темпе, динамике, агогике, звукоизвлечении. С. Рихтер начинает играть основную тему значительно медленнее, переносясь вслед за мечтой в отдалённо прекрасное будущее. Он

погружается в сформированный Лондонским симфоническим оркестром под управлением К. Кондрашина характер, когда тема возникает как бы из небытия, наслаждаясь хроматическими извивами своей совершенной мелодии. После её октавного изложения с преобразованием лирического настроения в призывное, патетическое, тема возвращается к своему истоку и уже первая волна напряжения завершается небольшим замедлением пианиста не указанным автором. Он как будто берёт дыхание перед следующими лирическими напевами валторны и гобоя. М. Плетнёв и симфонический оркестр итальянского радио и телевидения под управлением А. Ведерникова играют в обозначенном автором темпе, что способствует её цельности, где каждая ступень – новая гармоническая краска. В т. 26 солист не придерживается авторского *crescendo* и окончание экспозиции лирического образа играет с замедлением, что перед появлением его в грозном облике подчёркивает яркость контраста инварианта и его трансформации. Оба прочтения представляются в равной степени интересными.

Разные трактовки присущи эпизоду с соло валторны и гобоя. В момент перехода М. Плетнёв делает замедление для того, чтобы выделить начало единой волнообразной россыпи секстолей. Он объединяет их в крупные построения перед каденцией, которую играет значительно быстрее. Перед завершением раздела пианист на предельном звуке исполняет басовые октавы, воспроизводя звучание колокола, тем самым подчёркивая героическое начало в сочинении. Такая интерпретация представляется более убедительной.

Тема В также трактуется по-разному. С. Рихтер, продолжая настроение каденции, словно влетает в новый тематический раздел. Он соединяет в единый поток тираты, сопрягая их с призывными аккордами и подчёркивает остроту пунктиров. М. Плетнёв играет вступление медленнее на сухой, короткой педали. Струнные подхватывают настроение скрытой тревоги в партии солиста. У С. Рихтера же сущность темы-образа обнажается с первых звуков.

В следующем разделе *Allegro agitato assai*, где сохраняется героический настрой, в игре С. Рихтера наблюдается повышенная экспрессия с эффектными переключками регистров на одной динамике. Интерпретация М. Плетнёва подчёркивает вопросно-ответное изложение тематизма. На октавные призывы отвечают мягкие аккорды. В дальнейшем это будет полностью соответствовать композиторским нюансам. Однако этого нет у С. Рихтера. Переключку аккордов с триольным каскадом октав он объединяет в единое целое, в то время как М. Плетнёв продолжает вопросно-ответную трактовку. Громогласному призыву на *fff* отвечают падающие пассажи на *p*, что полностью соответствует авторскому указанию динамики, благодаря чему, более рельефно воспринимается кульминационная область.

Совершенно по-разному оба пианиста воспринимают каденцию. С. Рихтер на одном движении устремляется от баса к верхнему звуку аккорда, замедляя только в последнем такте. М. Плетнёв на предельно тихой звучности, выделяя динамический провал, как будто погружается в небытие. Остановкой на первом звуке каждого такта он подчёркивает важность гармонической основы, а в т. 211 замедляет, буквально растворяясь в мечтах.

Во втором разделе концерта проведение основной темы виолончелями интерпретируется по-разному. В более подвижном темпе С. Рихтер выполняет аккомпанирующую функцию, что позволяет виолончели сыграть фразу на одном дыхании. М. Плетнёв же играет медленнее, останавливаясь в начале каждого такта и любясь колористикой каждого аккорда. Это ни что иное как диалог на равных правах.

Неоднозначно прочтение новой лирической темы. С. Рихтер, следуя указаниям композитора, играет длинными фразами, связывая их воедино и приводит тему к кульминации, подчёркивая её романтическую свободу. М. Плетнёв выделяет самостоятельное значение каждого построения, начиная его медленнее и компенсируя мерное движение небольшим ускорением в конце. Он постепенно идёт к мягкому наполненному *f*, продвигаясь к кульминации через экспрессивный диалог виолончели.

В новом возвращении лирической темы в оркестре, С. Рихтер сопровождает игру его солистов арпеджированными аккордами, в то время как у М. Плетнёва в более быстром темпе они превращаются в сверкающую россыпь в верхнем регистре, обнажая его звончатость.

В разделе *Allegro deciso* с концентрацией героики у С. Рихтера звучание напоминает грозный набат. В исполнении М. Плетнёва слышится торжественная приподнятость. Его трактовка близка к жизнеутверждающему гимну. Подготовка кульминации у С. Рихтера сопровождается насыщенным звучанием, продолжающим экспрессию предшествующего изложения. Отдавая дань лирическому началу, М. Плетнёв с помощью сдержанного темпа и динамики ярко играет сам подход к кульминации на грозных переключках оркестра и солиста.

В репризе разночтений почти не наблюдается за исключением незначительных отклонений темпа. К их числу относится эпизод *Allegro animato*. Ускоренный темп не оставляет С. Рихтеру резерва для ещё более быстрой коды. Тоже самое относится и к динамике, где вместо *p* звучит *f* и дальнейшее длительное *crescendo* невозможно. Переключки *glissando* с патетическими аккордами оркестра звучат празднично безостановочно вливаясь в коду.

У М. Плетнёва в более сдержанном темпе прослушивается мелодия в верхнем регистре, дублирующая оркестр. В нём подчёркивается важность каждого штриха, интонации сочинения, устремлённого к кульминации. В переключках *glissando* солиста и оркестра слышатся торжественность и мощь звучания. Провозглашённые героические идеи выливаются в восторженный дифирамб.

Для коды также характерны темповые разночтения. В интерпретации С. Рихтера та же стремительность движения, всем туттийным разделам сопутствует праздничность и героика. Замедление М. Плетнёвым перед второй аккордовой темой концерта определяет её как вывод концепции композитора. Это величавое завершение утверждает оптимистическое мировосприятие композитора.

Сравнивая две интерпретации, необходимо заметить, что отклонения от авторского текста связаны с индивидуальностью каждого пианиста. С. Рихтер в большей степени опирается на классические традиции с тенденцией объединения мелких построений в крупные. Это оправдано наличием нескольких контрастных тем, их многочисленных трансформаций.

М. Плетнёву ближе романтическое начало, отсюда поэтизация всех кантильных разделов, их изысканность и утончённость. Солист открывает в давно знакомых для слуха темах произведения скрытый психологический план, отсюда не обозначенные Ф. Листом замедления, ускорения, паузы, ферматы, раскрывающие новые грани семантики сочинения. Каждая из трактовок представляет интерес для исследователя и всё-таки исполнение М. Плетнёва более убедительно.

Таким образом, Концерт для фортепиано с оркестром № 2 Ф. Листа одно из самых ярких сочинений, представляющих самобытный фортепианный стиль венгерского музыканта, что обуславливает его востребованность у самых выдающихся исполнителей, открывающих в нём новые грани ярких образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Залесская М. К. Ференц Лист / М. К. Залесская. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 495с.
2. Мильштейн Я. Ф. Лист Изд. 2-е Т. II М.: Музыка, 1970 – 600с.
3. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Ф. Листа / Ю. Н. Холопов. – М.: Музыка 1960 – 86 с.

УДК 784.72

Т. С. Черненко,
г. Луганск

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШУТОЧНЫХ ПЕСЕН И ЧАСТУШЕК ЛУГАНЩИНЫ

Интонационные связи, обусловленные общностью происхождения славянских народов, сказываются в мелодическом сходстве песенного творчества этих народов.

Ф. А. Рубцов указывает, что «мелодическое сходство, наблюдаемое в песнях различных народов, может являться следствием трех причин: а) заимствования, б) случайности и в) исторически обусловленных интонационных связей» [1, с. 6].

а) При заимствовании песен в целом, в совокупности их поэтических и музыкальных образов, песни видоизменяются обычно лишь в плане варьирования, сохраняя свое основное содержание.

В таких и только в таких случаях можно рассматривать явление *миграции*, так как мигрируют именно *образы*, законченные художественные образы, общественная значимость содержания которых и является той движущей силой, которая способствует их «расселению».

Заимствования, выражающиеся в использовании взятых извне отдельных приемов мелодического развития, характерных интонационных оборотов, мелодических украшений... столь часто встречающиеся в границах песенной традиции села, района, области, как правило... неспособны переходить «международные рубежи», так как они возникают лишь при более или менее устойчивом общении певцов. Такие частные заимствования появляются как бы в процессе обмена творческим опытом и являются существенным фактором в развитии местной песенности.

б) Сходство или тождество мелодических оборотов, наблюдаемое при сопоставлении песен, различных по содержанию и бытовому назначению, часто объясняется случайностью.

Случайное совпадение отдельных попевок или небольших мелодий... легко объяснимо, так как «музыкальный лексикон» местных напевов бывает крайне ограниченным, а логика развития мелодического движения остается, в известной мере, единой.

Каждая попевка способна служить выражением какого-то интонационного образа и этим впечатлять. Однако, являясь лишь составной частью разных напевов, но не основным, развивающимся ее интонационным тезисом, такая попевка теряет свое значение, полностью подчиняясь смысловому образу напева, взятого в целом [Там же, с. 8].

в) Чтобы установить формы мелодического сходства, наиболее характерные для проявления исторически обусловленных интонационных связей, следует в общих чертах представить процесс развития славянской песенности, разветвляющейся от общеславянских истоков по руслам разных национальных традиций.

Основой музыкального языка считаются выразительные свойства речевой интонации, в широком понимании. В это определение включаются не только интонации, но и сопутствующие речи и дополняющие значение произносимые слова, плач, возгласы, способные интонироваться без слов, несущих на себе какие-либо понятия.

Главным выразительным следствием речевой интонации, выявляющим ее смысловое содержание, мы полагаем звуковысотный контур, то есть звуковысотное отношение последовательно интонируемых слогов-тонов.

Первичными, чисто музыкальными проявлениями речевой интонации могли быть попевки, сложившиеся и закрепившиеся в практике интонирования в виде кратчайших, логически завершенных музыкальных фраз [Там же, с. 9].

Шуточные песни и частушки имеют между собой много общего. В первую очередь, это настроение и характер музыки. Различие касается построения текстов. В шуточных – сквозное развитие выбранной темы. В частушках – каждая строфа носит новое, законченное содержание; тексты строф по смыслу не связаны между собой и являются лаконичным изложением законченной мысли. По музыкальному языку общность жанров проявляется наиболее ярко. Однако, шуточные песни в народе исполняются без инструментального сопровождения, а для исполнения частушек, как правило, используется аккомпанемент (баян, гармошка, балалайка).

При анализе шуточных песен и частушек из сборников луганского фольклориста Т. И. Теремовой [2; неопубликованный сборник из архива фольклориста] выявлены разнообразные мелодические особенности. В шуточных песнях, нашего региона встречаются как одnogолосные варианты исполнения, так и ансамблевое многоголосие (двух- и трехголосная фактура).

Частушки и страдания, как правило, имеют одnogолосный запев. В частушке «Ёлочки-сосёночки» присутствует двухголосие. Структура частушек квадратная. Они представляют собой периоды, состоящие из двух предложений по 4 такта повторного или вариантно-повторного строения. В основе которого лежит повторение одного и того же мелодико-ритмического рисунка.

Исполнение частушек приближается к скороговоркам. Мелодический характер песен веселый, речитативно-декламационный, задорный. Темп, как правило, быстрый, подвижный. Смена темпа наблюдается лишь в страдании «Расскажи, подруженька». Музыкальная форма – квадратный период из двух предложений по 4 такта. Метро-ритмическая организация напевов устойчивая, регулярная, выдержанная на протяжении всех (даже варьированных) повторений. Размер 2/4. Акцентная тактовая ритмика связана с равномерным чередованием сильных и слабых долей. Чёткость ритмического рисунка определяется тем, что равнослоговые стиховые строчки изложены равными длительностями (восьмыми или четвертными). В двухтактовом построении наиболее характерная ритмика: 4 восьмых / 2 восьмых и 1 четвертная //; 2 четвертных / 2 восьмых и 1 четвертная //.

Чаще всего мелодии частушек имеют диатоническую ладовую основу: натуральный мажор или в натуральный минор. Мелодическая линия слабо развита так как они поются скороговоркой на выкрике. Могут встречаться секундовые либо терцовые речитации с возвращением к устойчивому звуку. Достаточно часто встречаются скачки на кварту и сексту как в восходящем, так и нисходящем движениях, которые позднее поступенно движутся в противоположную сторону (скачок вверх сменяется движением мелодии вниз, и наоборот).

Амбитус шуточных песен достаточно широк – от квинты до ундецимы. **Квинтовый** музыкальный объем встретился лишь в одном произведении «Кури ж мої,

кури», **секста** в песнях «Наша баба на базарі була», «Чому бджоли не йдуть в поле», а **септима** в «Ой кум до куми залицявся» и «Ой куме, куме». Чаще всего преобладают **октава** («Ой ходила дівчина бережком», «Ой я молода на базарь ходила», «На вулиці скрипка-бас», «Мене мати породила», «Я ж тебе жінко, не лаю», «Як служив я в пана») и **нона** («Ой підемо жінко», «Ой сад-виноград», «У неділю спала», «Ой калина не верба», «В сінях дівка стояла», «А в нас завтра свадьба буде»). В песне «Були в мене у коморі гуси» амбитус – **ундецима**.

Диапазон частушек и страданий значительно меньше чем в шуточных песнях, – от терции до ноны. Преобладающий диапазон **секста** («Ёлочки-,сосёночки», «Мой милёнок как телёнок», «У подружки, два Ванюшки») и **нона** («Дорогая подружечка», «Расскажи, подруженька»). **Кварта** встретила в страданиях «Сниму с руки перчаточку», а **терция** в частушке «На мосту-мосточку». В песнях используются мелодические ходы на кварту, квинту, сексту.

В мелодических движениях анализируемых произведений часто встречаются трихорды и тетрахорды в восходящем и нисходящем движениях. В песнях «Були в мене у коморі гуси», «Мене мати породила», «Ой калина не верба», «Ой ходімо жінко», «Ой сад-виноград», «Ой ходила дівчина бережком», «Ой я молода на базарь ходила», «Як служив я в пана», – встречаются пентахорды в нисходящем движении, и только в песне «У неділю спала» пентахорд восходящий. Также наблюдается и гексахорд в нисходящем движении («Ой сад-виноград», «Я ж тебе, жіночко, не лаю»).

Большинство шуточных песен исполняется в натуральном виде мажора или минора. Гармонический лад встретился лишь в песне «Ой куме, куме».

В песне «Ой Химочка на базарі була» встречается переменный лад – C-dur – G-dur.

Параллельно-переменный лад встретился в произведениях «А в нас завтра свадьба буде» – D-dur – h-moll, «Були в мене у коморі гуси» – d-moll – F-dur.

Зачастую в плясовых и некоторых лирических песнях проявляется некая игра музыкальными и словесными ударениями. В результате растягивания музыкально-ритмических слогов ударения с акцентного речевого слога могут перемещаться на неакцентный. Такая игра музыкальными и словесными ударениями обогащает напев ярким своеобразием, придает легкий, шуточный тон.

Метро-ритмика песен простая. В частушках двухдольный размер. В страданиях – переменный простой (3/4, 2/4).

Большинство шуточных песен имеют размер 2/4, но встречается и переменный, например в песнях «В сінях дівка стояла», «Кури ж мої, кури», «На вулиці скрипка-бас», «Ой ходила дівчина бережком»: 2/4 – 3/4. Наиболее часто встречаются ритмические фигуры: в двухтактовых построениях – 2 четвертных / 2 восьмых, 1 четвертная //; 2 четвертных / 1 восьмая, 1 четверть с точкой //; формулы, повторяющиеся в каждом такте – 2 восьмых, 1 четвертная //; восьмая с точкой, шестнадцатая и четверть // в размере 2/4; четверть с точкой, 3 восьмых // в размере 3/4.

В некоторых произведениях используются распевы на четвертных или восьмых длительностях.

Встречается также более простой вид песенной ритмизации стиха, когда все слоги пропеваются равными длительностями. Такой способ песенной ритмизации можно встретить в плясовых и быстрых хороводных песнях, где отдельные слоги окрашены небольшими попевками.

В изучении особенностей народно-песенной ритмики важное значение имеет понятие слогового времени (музыкально-ритмическая длительность слога, не зависящая от количества звуков). Ритмическая формула песни определяется с помощью

условного суммирования ритма внутрислоговых попевок и имеет значение более крупной ритмической единицы. В результате такого сложения образовывается более простая ритмическая схема.

Музыкальными константами в анализируемых жанрах являются следующие:

– структура всех песен – куплетная; куплет в форме периода квадратного строения;

– ладовая окраска – натуральный мажор и минор;

– амбитус песен широк – от терции (в частушках) до ундецимы (в страданиях и шуточных);

– мелодика декламационного склада;

– широкие интонационные ходы на кварту, квинту, сексту, октаву заполняются противоположным движением по мажорному, минорному, фригийскому трихордам, тетрахордам, пентахордам, гексахордам;

– ритмические фразы строятся преимущественно из восьмых и четвертных, иногда с использованием пунктирного ритма и синкопы;

– темпы зависят от образного содержания произведения (в страданиях преобладают умеренные, нередко переменные, а в шуточных и частушках – быстрые).

Такие константы свойственны как русским, так и украинским песням соответствующих жанров, распространенных в нашем регионе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. – Л.: Советский композитор, 1962. – 116 с.

2. Рідні джерела: збірник українських народних пісень. / Упорядник Теремова Т. І. – Луганськ : ЛДКМ, 2006. – 96 с.

УДК 791.43.049.1.067

*И. И. Шапулинская,
г. Луганск*

ГЕНЕЗИС РАЗВИТИЯ СТИЛЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Понятие стиля в графическом дизайне передается с помощью термина «mise-en-page», в переводе «мизансцена страницы» или же «расположение элементов на странице».

В сравнении с модой, стиль наиболее тесно связан с основами общества и его восприятием прекрасного, что делает его не подверженным к быстротечным изменениям во времени, характерным для моды.

Рассматривая стиль в перспективе отдельного индивидуума, который занимается художественной деятельностью, художественные приемы, которые он использует для воспроизведения творческого замысла характеризуется как своеобразное проявление индивидуального стиля.

Функция стиля в дизайне – установка определенных рамок в каком-либо эстетическом проявлении художественной деятельности. Стиль сокращает варианты художественных действий, ограничивая выбор и задавая определенный порядок приемов для решения конкретных эстетических задач при создании художественного образа [4, с. 38].

В современном мире много стилей. Выделить их конкретные временные разграничения достаточно сложно, их развитие происходит плавно и непрерывно.

Находясь в постоянном развитии, они переходят от одного к другому, постоянно взаимодействуя.

Слово стиль «stilus» берет свое происхождение от нескольких источников – итальянского «stilus», латинского stilus, stylus, от греческого stylos – остроконечная палочка для письма. В Риме словом «stilus» называли почерк человека, который пишет.

Стиль – устоявшееся единство системы образов, в котором присутствуют собственные выразительные средства, выражающие культуру, понятие красоты, отношение к окружающему миру, художественное своеобразие, направление или манеру написания отдельного художника конкретной эпохи.

На ранних этапах развития искусства на стиль оказывали влияние господствующие религиозно-идеологические нормы, в дальнейшем он стал отражать основные философские идеи и мировоззренческие взгляды принадлежащей ему эпохи.

Важная роль в формировании стиля отводится архитектуре. Она подчиняет себе несколько видов искусства, таких как скульптуру, живопись, прикладное искусство.

Современные архитекторы и дизайнеры опираются на историю и труды прошлых эпох переосмысливая все достижения, создают новые образы в которых отражается вся сложность настоящего времени. С появлением графического дизайна стиль приобретает новые черты, и с развитием современных технологий возникают новые направления. На сегодняшний день это максимально востребованный вид профессионально-творческой деятельности [3, с. 2].

Графический дизайн – целенаправленное проектное направление самостоятельного характера, имеющее развивающуюся научно-теоретическую базу.

Становление графического дизайна происходило продолжительное время. Графические работы стали востребованными в период, когда начали свое существование первые издания массового характера. Газеты и журналы набирали популярность и возникла потребность в создании новых элементов. Началось создание первых графических объектов для привлечения внимания потребителя [1, с. 9–10].

Употреблять слово «дизайн» начали в эпоху Возрождения, а распространение оно получило в Англии в XVI веке. В этот период было заложено начало в становлении графического дизайна.

Как вид профессиональной деятельности графический дизайн начал свое зарождение в эпоху предмодерна в XIX веке, когда произошло формирование массовой культуры. Термин «графический дизайн» еще не употреблялся [2, с. 2–3].

XIX век охарактеризован экономическим, хозяйственным и социокультурным изменением уклада жизни общества, высоким ростом торговли и товарно-денежных отношений что привело к возникновению потребности в новых графических объектах. В этот период наблюдается поиск новых стилевых и образных решений, что способствовало расширению границ создаваемых элементов. Рост технологий производства и развитие промышленности привели к перенасыщению рынка товарами потребления, и проблема сбыта продукции вышла на первый план. Графический дизайн впервые был осознан как результативное средство в борьбе с конкурентной продукцией массового потребления.

Развитию графического дизайна в XX веке стал способствовать научно-технический прогресс. Возникновение новых технологий повлекло за собой быстрый рост печатной продукции массового характера, данный факт повлиял на увеличение объема графической продукции.

Важную роль в развитии и самоопределении графического дизайна сыграл плакат. В переводе с познелатинского «placatum» – объявление.

Его распространение пришлось на XX век, печать производилась полиграфическим способом. Плакат наиболее точно передавал необходимую идею и имел эмоциональное воздействие на зрителя вследствие чего стал использоваться в визуальной рекламе, агитации, инструктаже и пропаганде. Он стал особым видом художественного искусства, который взяли на заметку многие художественные деятели. Благодаря недорогому способу печати плакат стал доступным и широко востребованным.

Влияние плаката на становление графического дизайна имело большое значение. В процессе его существования возникали новые технологии и произошло увеличение средств изображения, которые выделяли его функциональную направленность.

Самоопределение графического дизайна состоялось немного позже, в 1964 году, когда состоялся первый конгресс Международного общества организации графического дизайна в Цюрихе. На конгрессе затрагивалась специфика профессий графического дизайнера и ее место среди других дизайнерских специальностей. Был определен статус профессии и ее роль в развитии данного направления деятельности. Графический дизайн стал быстро занимать высокие позиции в культурной и в общественно-экономической жизни общества.

Графический дизайн оказал огромное содействие в формировании стилей и новых направлений в дизайне. С каждым днем их количество увеличивается, и на сегодняшний день их насчитывается немало [1, с. 11–15].

Популярными стали: Викторианский стиль; Ар-нуво; Экспрессионизм; Модернизм; Футуризм; Конструктивизм; Баухаус; Новая типографика; Ар-деко; Поздний модернизм; Интернациональный стиль; Психоделика; Постмодернизм [5, с. 21].

ЛИТЕРАТУРА

1. Овчинникова Р.Ю. Дизайн в рекламе. Основы графического проектирования. – М.: Юнити-Дана, 2015. – 240 с.
2. Пендикова И.Г. Графический дизайн: стилевая эволюция. – М.: Магистр, Инфра-М, 2016. – 160 с.
4. Петрова Т.Ю. История стилей от древности до наших дней. – С.-Петербург. – 56 с.
5. Степанова Ю.Б. Структурирование стилей современной типографики / Ю.Б. Степанова // Новые технологии и материалы легкой промышленности: матер. IX междунар. Научн.-практ. конф. – Казань, 2013. – 38-51 с.
6. Хеллер С., Чваст С. Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века. – Москва: Студия Артема Лебедева, 2016. – 320 с.: ил.

УДК 18:130.2:316.773

*Е. А. Штро,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМЫ АДАПТАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ПРИЁМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ К РАБОТЕ С АКАДЕМИЧЕСКИМ ХОРОМ

Музыка как часть единой мировой культуры формировалась и улучшалась в близкой взаимосвязи с развитием людского общества. Становясь выразительницей чувств, идей, мыслей, эмоций, мировоззрений, музыка усовершенствовала жанры, художественные формы, средства художественной выразительности. Искусство всех времен и народов считается отображением реальной жизни во всем ее разнообразии, по этой причине его исследование и понимание обязано устанавливать связь с

реальностью, в которой оно появлялось и развивалось, принимая во внимание связь разных социальных обстоятельств – экономических, общественно-политических, нравственно-моральных, существующих в данную эпоху.

В XVII–XVIII вв. произошли изменения в формах бытования хоровой музыки и её взаимодействие с другими видами искусства. Хоровая музыка перестала являться только лишь составляющей частью церковных ритуалов, постепенно со временем обрела свою собственную эстетическую функцию. XVII век – век возникновения и первого расцвета оперы, которая оказала колоссальное воздействие на все области музыкального искусства. В то же время с оперой возникает оратория, а несколько позже появилась кантата. Формирование и развитие гомофонно-гармонического склада, возникновение новой музыкальной эстетики, усовершенствование вокальной техники и принципов обучения певцов, всё это находит отражение в хоровой музыке.

Бурное развитие в XX веке средств массовой информации и другие социальные факторы усилили процесс широчайшего распространения хоровой музыки на всех континентах и одновременно способствовали взаимопроникновению рациональных музыкальных традиций. Хоровая музыка выдающихся мастеров XX века не может быть заключена в рамки какого-либо одного стиля. С 1970-х годов в музыкальной культуре начала активно выделяться тенденция интеграции музыкальных жанров различных «пластов» музыки (по В. Конен), что послужило рождению новых «смешанных» стилей музыки. Их количественное нарастание позволяет нам говорить о формировании и ещё одного пласта – «middle culture», демонстрирующего мощную тенденцию, влияющую на всех участников, формирующих современную музыкальную культуру: организаторов, исполнителей и, прежде всего, – слушателей. Музыковед В. Н. Сыров называет «middle culture» новой интегральной культурой, «где стирается барьер между элитарным и массовым, где интеллектуализм классической традиции объединяется с горячими потоками «низких» жанров, позволяя человеку вновь обрести целостность и полноту бытия» [5, с. 54].

Метафорическое определение «middle culture», а также его синоним «середи́нная культура» стали сегодня научными терминами и активно употребляются в музыковедческих работах А. Цукера, И. Барсовой, Н. Поспелова, диссертационных исследованиях и монографических работах Д. Журковой, Ю. Верёвкиной и Г. Власовой конца 1990-х – начала 2010-х годов.

Важнейшие различия между академической и неакадемической музыкой заложены в формах реализации концерта, а также типах отношений внутри вышеупомянутой триады «автор – исполнитель – слушатель». Интеграция же стилей приводит к «оживлению академического концертного ритуала» [6, с. 32] и общедоступности музыки. Под влиянием массовой культуры происходят серьёзные изменения как в академических, так и жанрах популярной музыки. Так, по мнению Ю. Верёвкиной, «одна из важнейших тенденций «middle culture» и, шире, современного исполнительства в целом – стремление к расширению и расшатыванию стабильных для академической традиции форм бытования музыки. Музыка, изначально предназначенная для исполнения в специализированных концертных залах, отличающихся особой акустикой, оформлением, выходит в иную – нехудожественную среду» [4, с. 19].

Другая важная закономерность серединной культуры связана с изменением устоявшихся взаимоотношений между композитором, исполнителем, слушателем. Развитие «гибридных» жанров приводит к уменьшению роли автора, значительному увеличению статуса исполнителя – за ним устанавливается право творить произведение заново, и активному слушательскому участию.

«Серединная» культура ломает стереотипные представления о формах бытования классического наследия. Музыка, предназначенная для исполнения в академических условиях, зачастую переносится в совершенно неожиданные места и преподносится самыми непривычными способами.

Ранее академический концерт представлял собой некую схематизированную, предсказуемую структуру, в условиях же «middle culture» концерт зависит от гораздо большего числа индивидуально избираемых характеристик со стороны слушателя, исполнителя и организатора.

Согласно концепции Ю. Верёвкиной [4, с. 24] систематика концертных форм учитывает следующие факторы:

- 1) внешний облик исполнителя;
- 2) место проведения концерта;
- 3) принцип построения концертной программы;
- 4) состав исполнителей;
- 5) способы театрализации музыкального выступления.

Театрализованные формы «middle culture» подразделяются следующим образом: массовое и / или юмористическое шоу, хэппенинг и перформанс. Важной особенностью этих форм является визуализация музыкального процесса. Музыканты используют широкий спектр сценических действий, вызывающих у публики определенные впечатления и ассоциации на слуховом и зрительном уровнях одновременно.

В основе выразительного пения, формирования слуха и голоса лежат вокально-хоровые навыки – комплекс обязательных требований – стоять или сидеть подтянуто, ненапряженно, развернув плечи и держа голову прямо. Указанные требования способствуют правильному звукообразованию. Формирование певческой установки – очень важный и во многом определяющий момент хорового исполнительства. В эстрадном и джазовом пении существует множество различных приемов, выходящих за рамки традиционного звукообразования и голосоведения — все они позволяют добиться особого колорита, расширить выразительные возможности и в академическом хоре. Попробуем перечислить наиболее распространенные из них.

Хриплый, или расщепленный звук – достигается за счет сочетания тонового и шумового звуков. Шумовые звуки формируются за счет вибрации различных тканей внутри ротоглотки. Шумовой звук в зависимости от тесситуры может быть низкочастотным или высокочастотным. Низкочастотный расщепленный звук обычно называют Grouling. Он формируется благодаря вибрациям корня языка и миндалин. Высокочастотный расщепленный звук сейчас принято называть Skrim он формируется за счет вибраций мягкого нёба (нёбной занавески).

Опертый фальцет – громкий фальцет, сравнимый со звучностью обычного голоса. Достигается за счет сильного сужения входа в гортань увеличения надсвязочного давления, благодаря этому удается добиться хорошей опоры звука, громкости, несмотря на то, что связки работают в головном режиме.

Субтон – пение с придыханием. Достигается за счет использования аспиратной атаки. Этот прием рожден в джазовом вокале как подражание саксофону.

Сурдинное звучание – пение как бы в закрытом тоне, где гласные «растворяются» в звучании маски, приобретая слегка носовой оттенок. Достигается за счет работы корня языка, частично или полностью препятствующему распространению звуковых волн в ротоглотке, что придает звуку характерный назальный характер. Сурдинное формирование гласных свойственно многим языковым культурам и распространено в джазе, soul, funk музыке.

Глиссандо – скольжение голоса от ноты к ноте вверх или вниз, вне темперированного строя. Прием рожден в джазовом вокале как подражание духовым инструментам.

Драйв – акцентирование каждой метрической доли или ноты, позволяющее добиться особого напряжения и ощущения движения. Рождение этого приема в фразировке связано с эпохой свинга. В настоящее время этот прием получил широкое распространение во всех стилях.

Свинг – смещение ритмического акцента в мелодии, с отставанием или с опережением.

Шаут – криковой способ пения, характерный для многих этнических культур и использующийся во многих жанрах эстрадного и джазового пения, таких как блюз, рок и т. д.

Характеризуется особенной (рваной) фразировкой, имитирующей эмоциональные выкрики человеческого голоса.

Современный период развития хоровой а cappella музыки связан с тяготением к новым жанровым образованиям, развернутым концертным формам, с воплощением актуальных и значительных тем, а также с поисками разнообразных средств музыкальной выразительности, свойственных музыке XXI века.

Основанием для жанрового обогащения выступил феномен художественного синтеза, особенно в хоровых произведениях в виде:

1) внедрения в хоровую музыку специфических особенностей инструментальной музыки.

2) органичного сплава новых и старинных стилистических принципов хорового письма в условиях реконструкции старинных хоровых жанров.

3) проникновения в музыкально-хоровой контекст внемузыкального начала, прежде всего сценического, действенного, а также живописного (звукообразовательного), литературного, репрезентирующего творческую мысль на основе ассоциативного ряда. Вокальная работа с академическим хором характеризуется, прежде всего, выработкой такого мелодического звука, правильно оформленного певческого тона, который своей кантиленой, красотой, колоритом волновал бы слушателей, а безусловно ровным, звучанием напоминал звук инструмента. Поэтому вокальные упражнения для работы с академическим хором преследуют именно эту цель: развитие красивого голоса как такового. Особое внимание в академическом пении уделяется моменту округления звука, так как оно дает необходимую ровность голоса по всему диапазону и способствует выявлению эталона правильного певческого звучания голоса.

От степени округления звука зависит окраска, характер звучания голоса: он может быть более прикрытым, далеким, матовым или более звонким, близким, ярким. Эти вокальные штрихи диктуются конкретными музыкально-художественными образами. Вместе с тем тембровые краски осуществляются на основе крепкого, прочного владения певцами единой манерой звукообразования, вокальной системой, школой пения. Исполнение классики, как правило, требует строго академического, прикрыто-округлого характера звука; исполнение эстрадных песен допускает более открытый, светлый звук, имитирующий своей звонкостью, близкой подачей звука подлинно эстраднему стилю исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века ~ М.: Музыка, 1994. – 160 с.
2. Конен В. Рождение джаза. – М.: Сов. композитор, 1984.— 312 с, ил.

3. Цукер А. И рок, и симфония... - М.: Композитор, 1993, С.15
4. Верёвкина Ю. Академическая музыка в непривычных условиях // Южно-Российский музыкальный альманах 2012'1 (10) /South-Russian musical anthology// Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова
5. Сыров В. Рок-музыка в контексте современной музыкальной культуры // Искусство XX века. Уходящая эпоха? Н. Новгород, 1997
6. Цукер А. Отечественная массовая музыка: 1960-1980-е годы: учеб. пособие. Ростов н/Д: РГК им. Рахманинова, 2008. С.94

УДК 316.772+7.01

*М. Л. Яковенко,
г. Луганск*

КОММУНИКАЦИЯ: МНОГОАСПЕКТНОСТЬ ТЕОРЕТИЗАЦИИ

Одним из наиболее дискутируемых в научном обиходе и популярных в социальной среде есть понятие «коммуникация». Сам термин имеет много определений, но чаще всего его вслед за Ч. Кули его трактуют как механизм, обеспечивающий существование и развитие человеческих отношений, включающий в себя все мыслительные символы, средства их передачи в пространстве и сохранения во времени. Перечисленные элементы, собственно, являются атрибутами социокультурного пространства, поскольку обмен информацией, эмоциями или знаниями еще со времен античной философии воспринимается как естественный процесс человеческой жизнедеятельности, как нечто, присущее человеку по природе, без чего невозможно существование и развитие социума.

Вместе с тем, первые глубокие теории, объединяющие то, что принято называть антропологическим универсализмом и культурным плюрализмом, появляются в XVIII веке, который отмечается ростом условий (урбанизация, образование, наука) и средств (газеты, телефон, телеграф) для распространения коммуникации. «Но только в XX веке, когда феномен массовой культуры порождает новые виды коммуникации, которая становится не только естественным, но уже и искусственно создаваемым элементом бытия человека, ученые начинают обращаться к сущности коммуникации» [10, с. 1]. С этого времени, она выделяется в особую область исследований, которая концентрирует внимание на обмене значениями между индивидами с помощью общей знаково-символьной системы, основанной как на вербальных, так и на невербальных составляющих.

Одним из основоположников теории коммуникационных технологий принято считать М. Мак-Люэна, который использовал в своей работе «Понимание медиа: внешние распространения человека» («Understandin Media: the Extensions of Man») и ввел в научный оборот такие понятия, как «содержание среды», «сообщение», «письменная и устная культура». Название одной из глав книги «Среда является сообщением» («The Medium is the Message») стало центром, отправной точкой и постулатом исследовательских изысканий теории коммуникации. Вся человеческая среда: технологии, средства массовой информации, индустрия кино, живопись (что дало основание считать Мак-Люэна основоположником в т. ч. и такого направления как эстетическая коммуникация) и т. д., создают определенные основания для отношений, определенные способы восприятия и понимания. Автор постулирует, что именно среда, созданная однажды, начинает существовать независимо от воли субъекта, а человек становится тем, что она создает. При этом среда характеризуется интеллектуальной

унификацией, мир человека становится все более однородным с возникновением новых технологий. «Среда проявляется в коммуникативной функции, создавая новые формы человеческого взаимодействия. Выступает и как посредник при передаче сообщения и как само сообщение» [11, с. 28].

Следует заметить, что понятие «среда» в контексте отечественной научной мысли совпадает по ряду составляющих его элементов с понятиями «культурное пространство» и «социокультурная среда», которые, в свою очередь, существуют в процессе «постоянного обновления социокультурного пространства и адаптации элементов, его создающих» [8, с. 85]. Многообразие культурного пространства воспринимается в соответствии с усвоенными нормами, ценностями, предпочтениями, традициями, эстетическими образами определенной культуры. Однако «...влияние «планетарного сознания»... растет, и ...социокультурные запросы коренным образом меняются, что доказывает, что изменения в коммуникации зависят от изменений в социокультурном пространстве» [Там же].

К концу XX века возникает несколько десятков теорий коммуникации, которые являются результатом заинтересованности различных научных направлений. А. В. Ключевская указывает, что психологи сосредотачивают свой исследовательский интерес на аспектах коммуникации, необходимых для успешной терапии и лечения, социологи идентифицируют исторически сложившиеся формы коммуникации, передающиеся от одного коммуникационного сегмента общества к другому. Представители иных социогуманитарных направлений обращаются к различным видам коммуникации, лежащим в основе поддержания закономерностей социального порядка [4, с. 4]. «Исследователи разных дисциплин искали возможные законы, причины и следствия, чтобы объяснить образы человеческих диспозиций, которые оказались под влиянием того или иного типа коммуникации в тех или иных обстоятельствах, и стремились объяснить причины обмена информацией» [Там же].

В научных исследованиях этого времени стали разделять вербальную и невербальную коммуникацию, так как эти семиотические системы для передачи сообщения используют разную систему знаков. «Новейший философский словарь», изданный в конце прошлого века, рекомендует при анализе и описании коммуникации различать:

а) коммуникацию в широком смысле как одну из основ человеческой жизнедеятельности и разнообразные формы языковой деятельности, не обязательно предполагающие наличие содержательно-смыслового плана;

б) информационный обмен в технологически организованных системах;

в) мыслекоммуникацию как интеллектуальный процесс, имеющий продуманный идеально-содержательный план, связанный с определенными ситуациями социального действия;

г) экзистенциальную коммуникацию как акт обнаружения «Я» в «Другом». В таком качестве коммуникация – основа экзистенциальных отношений между людьми ...и решающий процесс для самоопределения человека в мире, в котором он находит понимание своего бытия, его оснований [6, с. 323].

В то же время выделяют фактор отношений, выражающийся в событийности как знаке культурной динамики. Это предполагает рассмотрение различных ситуаций непосредственного общения (коммуникации) не только как обмена сообщениями, передачи информации от одного участника к другому, которая является синтезом воспринятой и присущей им культуры, но и как характера удовлетворения процессом и результатом взаимодействия [8, с. 84]. На этом основании коммуникацию можно классифицировать следующим образом: по типу отношений между участниками

(выделяют межличностную, публичную, массовую); по характеру отношений, сложившихся между коммуникантами, в ареоле которого рассматривается социальный уровень (общение на основании принятых в обществе морально-этических норм), деловой уровень (целеориентированная деятельность индивида), духовный уровень (эмпатийная коммуникация); по типу используемых семиотических средств как языковую, паралингвистическую (жест, мимика, мелодия) и вещественно-знаковую (в частности художественную) коммуникации.

В процессе усложнения информационных технологий, в связи с погружением личности в новую с точки зрения общения и взаимодействия среду обитания, которая определяет невиданные ранее принципы и формы существования и не всегда становится понятной или приемлемой для самого человека, интерес к нему как субъекту коммуникации возрастает. Отправной точкой теоретизирования становится переосмысление научной парадигмы о значимости культурных инноваций, межкультурных взаимосвязей и исторической значимости различных культур, осознание важности коммуникации в поликультурном существовании человечества.

Динамичные изменения в культурной ситуации второй половины XX века обращают также внимание ученых на существование совершенно иного типа художественных идеалов и ценностей. Обмен культурными ценностями становится неотъемлемой частью жизни субъектов культурного взаимодействия, коммуникационный обмен с другими культурами – условием полноценного существования собственной. Становится понятным, что расцвет культуры прошлого века обусловлен, прежде всего, высокой коммуникативной динамикой и общей эстетизацией культуры, что в условиях глобальной информатизации обществ вызывает институциональные и культурные инновации. При этом в научной мысли утверждается эстетический аспект коммуникации, который изначально осмысливается как диалог социокультурных восприятий на конкретных этапах исторического развития, позже – в «прикладных направлениях» коммуникационных исследований эстетической мысли, формируя концептуальную базу эстетической теории.

По общепринятому утверждению, эстетическое есть суть духовно-чувственное. А в чувственности «укоренены такие антропологические явления, как взаимодействие различных индивидуальностей, их взаимопонимание...», что, по определению В. Табачковского, представляет чувственность как «самое первое условие коммуникативного отношения человека к миру» [7, с. 68].

Детерминантой в условиях информационного общества внутри коммуницирующего сообщества определяют фактор информации. Симультанно проблемное поле информации является центральным в исследованиях коммуникации. В многомерном его пространстве выделяют ряд аспектов, которые выражают эстетическую составляющую коммуникации. Так, одной из первых интеллектуальных разработок, связывающих теорию информации и эстетическую теорию, является диссертационное исследование А. Моля, который, рассматривая конгломерат технологической культуры, культурологических аспектов массовой коммуникации, особенностей эстетического восприятия в условиях информационной среды, внес значительный вклад в теорию эстетической коммуникации.

Напомним, что А. Моль различает два вида информации: семантическую и эстетическую. Семантическую составляет логическая информация, связанная со структурой. Она поддается точной формулировке, переводится и вызывает определенные действия. Эстетическая информация, по мнению А. Моля, не относится к универсальному миру символов, а только к набору знаний, общих для воспринимающего индивида (приемника) и передатчика (канала). Она непереводаема на

другой язык или систему логических символов, потому что другого языка для передачи информации не существует. Это персональная информация, неразрывно связанная с каналом, по которому передается. Она существенно меняется при переходе от одного канала к другому. Эстетическая информация является случайной и зависит от набора знаний, символов воспринимающего субъекта, она содержится в любых фактах культуры [5, с. 203-204].

Эстетическая информация, согласно А. Моллю, непредсказуема, любое произведение не укладывается в рамки системы кодирования, и этому есть три причины. Во-первых, емкость памяти человека ограничена, так что не может запомнить всю эстетическую информацию, которую содержит произведение. Во-вторых, возможность интерпретации исполнения произведения создает пространство степеней свободы произведения. Изменения, возникающие в трактовке произведения, ведут к изменению его восприятия. Последняя причина, по которой произведение не укладывается в рамки какой-либо системы кодирования, заключается в огромном количестве степеней свободы эстетической информации. Эстетическая сущность произведения богатством содержания в значительной степени превышает пропускную способность восприятия человека [Там же].

Эстетическая коммуникация в информационном поле может быть осязаема в «прикладных» формах. Наиболее отчетливо её «прикладное» выражение визуализируется в области креативной деятельности и с помощью мультимедийных технологий. Так, например, в многомерности коммуникационных отношений выделяют фактор креативности, который в аспекте научных коммуникаций охватывает массив публикаций и неформальное общение ученых на конференциях, семинарах, конгрессах, через каналы личного общения, научные диспуты, дискуссии и т. д. [1]. Эстетический аспект коммуникационных отношений проявляется здесь как удовлетворение формами и содержанием общения, а также умозерцанием научных текстов.

В современном поликультурном пространстве аспект креативности проявляется и в контексте постановки вопроса о межкультурных коммуникациях и взаимодействии культур, тесно связанных с проблемой трансляции. Особенно наглядно этот вопрос встает в конкретной работе над переводами текстов как художественных, так и научных. Адекватность перевода – одно из главных условий правильного представления образа «Другого», что может вызвать различные формы взаимодействия. Иной вопрос, насколько межкультурное общение затрагивает, изменяет образ каждого из участников коммуникативного действия. Так, пытаясь найти механизм трансляции, исследователь сталкивается с творческим заданием: «понять сам процесс, механизм взаимодействия культур» и сделать это на основе знания кода каждой из них [3].

Однако фактор креативности в большей мере проявляется в современном мультимедийном пространстве, в котором практически любое сообщение является сочетанием различных семиотических систем, содержащих эстетическую информацию, – вербальной, изобразительной и музыкальной. Она является сложной для моментального восприятия, поскольку для её передачи при создании визуальной модели используется весь опыт, накопленный в живописи, музыке, литературе, современными информационно-коммуникационными технологиями.

Отправным научным достижением, расширяющим теоретическую базу коммуникации в информационном пространстве культуры, явившимся в то же время яркой визуализацией фактора креативности, стало основание французским специалистом в области информатики Ф. Форестом «эстетической коммуникации» – философско-эстетического направления. Оно продемонстрировало интерес к новым

средствам коммуникации с точки зрения интеграции их в произведения искусства [9]. Ученого интересует имманентная реальность электронных и сетевых коммуникаций в вопросах пространства, времени, тела, знания и идентичности. Он считает, что искусство игнорирует эти средства коммуникации, которые в значительной степени преобразовали повседневную жизнь и придают совсем иное измерение реальности. Виртуальное пространство информации и коммуникации Ф. Форест сравнивает с новыми территориями, изъятыми из пустоты, которые передают бытию иной, эстетический характер. В целом, считает Л. М. Гаврилина, «коммуникация, использующая эстетический потенциал, сопровождается более или менее интенсивными эмоциональными переживаниями, позволяет ей стать более эффективной, прочно закрепить в памяти субъекта полученную им информацию» [2, с. 107].

Таким образом, теория коммуникации охватывает широкий спектр направлений в истории и современности. Происходит устойчивое наращивание её понятийной базы, а также уточнение структуры и предмета

В поле исследовательских интересов теоретиков коммуникации, среди прочих, присутствуют такие теоретико-методологические аспекты как отношение, информация и креативность, являющиеся востребованными в прикладных социокультурных изысканиях.

Следует отметить, что со временем восприятие коммуникативных форм и образов меняется. Развитие теории коммуникации, расширяя понятийную базу и прикладные возможности «диалога культур», актуализирует такие научные направления как межкультурная коммуникация и эстетическая коммуникация. При этом востребованность исследований сегодня смещается в сферу информационных технологий и медиа, которые отражают динамизацию развития общества.

Процесс осознания значимости эстетической составляющей коммуникационной системы продолжается. При этом эстетический аспект придает дополнительные возможности в коммуникативном взаимодействии. Эстетическая коммуникация достаточно активно демонстрирует свою актуальность в информационном и социальном пространстве межкультурных взаимодействий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берегова О. М. Комунікація в науково-освітньому сегменті культури: дискурс креативності / О. М. Берегова // Культурологічна думка. – 2009. – № 1. – С. 33–42.
2. Гаврилина Л. М. Эстетическая коммуникация в пространстве культуры / Л. М. Гаврилина // Вестник МГУКИ. – 2015. – № 4(66). – С. 105–111
3. Григорьева Т. П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком / Татьяна Григорьева // Культура, человек и картина мира. – М. : Наука, 1987. – С. 262–299.
4. Ключевская А. В. Психологический, структурный и феноменологический анализ эстетических коммуникаций в рекламе : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / А. В. Ключевская. – Москва, 2002. – 147 с.
5. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / Абрахам Моль ; пер. с франц. Б. А. Власюка, Ю. Ф. Кичатова, А. И. Теймана ; под ред. Р. Х. Зарипова, В. В. Иванова. – М. : Мир, 1966. – 352 с.
6. Новейший философский словарь / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – Минск : Изд-во В. М. Скаун, 1999. – 877 с.
7. Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми [Текст] / В. І. Шинкарук [та ін.] ; НАН України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. – К. : Педагогічна думка, 2000. – 286 с.
8. Щербина В. М. Комунікація в контексті діалогу культур / Віктор Миколайович Щербина // Культурологічна думка. – 2009. – № 1. – С. 80–86.
9. Эстетика коммуникации : [Электронный ресурс] // URL: <http://forum.artinvestment.ru/showthread.php?t=2325>. – Заголовок с экрана. (Дата обращения 25.03.2019)

10. Яковенко М.Л. Коммуникационная среда: значимость эстетической составляющей – [Электронный ресурс]. – URL: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/18513/1/p_289-290.pdf (Дата обращения 25.03.2019)
11. McLuhan M. Understendin Media: the Extensions of Man / Marshall McLuhan. – New York, 1964. – 392 p.

ЛИНГВИСТИКА И ЛИТЕРАТУРА

УДК 82-311.4

*Е. В. Ажипно,
г. Луганск*

ТЕМА ДВОЙНИЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РОБЕРТА ЛУИСА СТИВЕНСОНА «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА» И «МАКРХЕЙМ»

«Несомненно, амбивалентность современного человека – одна из центральных тем искусства XX века» [3, т. 2, с. 556]. Но недостаточно констатировать очевидный факт постоянства этого мотива – двуединого и расщепленного героя. Стоит попытаться понять причины возникновения и устойчивости этой структуры и, наконец, быть может, самое важное, какие потребности общественного сознания и искусства обеспечивала она на разных этапах истории, какие акценты расставляли в этой структуре время и различные художники. В этом смысле «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Луиса Стивенсона представляет собой чрезвычайно благодарный материал для анализа, позволяя выяснить, как в пределах не только одной структуры, но и одного сюжета на протяжении века в искусстве развивалась и изменялась тема дуализма человеческой души.

«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», написанная в 1886, представляет собой фантастическую притчу о добром и злом началах, сосуществующих в человеке. Доктор Джекил страдает от своей двойственной природы: наряду с желаниями скромного добропорядочного человека в нем живут безнравственные и преступные побуждения. Джекил хочет избавиться от этих мучительных противоречий и после длительных опытов создает в лаборатории человеческое воплощение своих дурных качеств, которое он назвал мистером Хайдом. «Это извращенное и физически отталкивающее существо совершает ряд мерзких поступков, вплоть до убийства. Джекил способен при помощи изобретенного им снадобья перевоплощаться по желанию в Хайда, а потом возвращаться в оболочку всеми уважаемого доктора. Но чем дальше, тем все более длительное время он, против своего желания, пребывает в образе Хайда и тем менее способен избавиться от созданного им отвратительного двойника, в отчаянии он принимает яд» [3, т. 1, с. 27].

Эта фантастическая повесть Стивенсона посвящена одной из его любимых тем – границам добра и зла в человеческой природе. Но так как Стивенсон не был первопроходцем в разработке этой темы, стоит упомянуть другие работы, посвященные этой теме и, возможно, повлиявшие на исследуемое произведение. Во-первых, это «Преступление и наказание» Достоевского, которое Стивенсон читал в 1885 во французском переводе. Система персонажей «Преступления и наказания» построена на многочисленных двойниках Раскольников – Свидригайлове, Лужине и так далее. Теме двойничества посвящен рассказ мастера американской готики Эдгара Аллана По «Уильям Уилсон», хотя двойник героя рассказа, наоборот, скорее его ангел-хранитель, что в общем не мешает герою всей душой ненавидеть «свою копию». Также стоит упомянуть «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, где герой тоже имеет двойника, пусть только на портрете. Ведь мы знаем, что этот портрет – не просто краски и холст, это душа героя, материализовавшаяся в совершенной работе художника. И снова здесь противостояние героя и его двойника, добра и зла.

Стивенсон во многом повторяет то, что говорили о природе человека и авторы классического романтизма, и авторы-реалисты. Он не считает человека ни однозначно

хорошим, ни однозначно скверным. В нем есть и то, и другое. Доктор Джекил вовсе не ангел, чего он и не скрывает:

«Я был наделен немалыми талантами, трудолюбив от природы, высоко ставил уважение умных и благородных людей и, казалось, мог не сомневаться, что меня ждет славное и блестящее будущее. Худшим же из моих недостатков было всего лишь нетерпеливое стремление к удовольствиям, которое для многих служит источником счастья; однако я не мог примирить эти наклонности с моим настойчивым желанием держать голову высоко и представляться окружающим человеком серьезным и почтенным. Поэтому я начал скрывать свои развлечения, и к тому времени, когда я достиг зрелости и мог здраво оценить пройденный мною путь и мое положение в обществе, двойная жизнь давно уже стала для меня привычной. Немало людей гордо выставляли бы напоказ те уклонения со стези добродетели, в которых я был повинен, но я, поставив перед собой высокие идеалы, испытывал мучительный, почти болезненный стыд и всячески скрывал свои вовсе не столь уж предосудительные удовольствия» [3, т. 1, с. 412].

Как и романтики, Стивенсон признает, что недостатки человека могут оказаться продолжением его достоинств:

«Таким образом, я стал тем, чем стал, не из-за своих довольно безобидных недостатков, а из-за бескомпромиссности моих лучших стремлений те области добра и зла, которые сливаются в противоречиво двойственную природу человека, в моей душе были разделены гораздо более резко и глубоко, чем они разделяются в душах подавляющего большинства людей. Та же причина заставляла меня упорно и настойчиво размышлять над тем суровым законом жизни, который лежит в основе религии и является самым обильным источником человеческого горя» [3, т. 1, с. 412].

Эти строки из рассказа наиболее ярко показывают нам всю суть подхода Стивенсона к теме двойничества на примере внутренних мыслей героя.

И хотя Стивенсон не был оригинален в разработке темы доброго и злого двойников в человеке, но ни роману Достоевского, ни рассказу По не удалось завоевать воображения публики в такой мере, в какой это удалось Стивенсону. Считается, что открытие Стивенсона – это мотив физического преобразования человека в своего злого двойника, лишённого всего человеческого (тут чувствуется связь с «Парфюмером» Патрика Зюскинда). Словно предвосхищая эпоху почти сугубо визуального постижения мира, которая настанет на рубеже XX-XXI веков, Стивенсон создает наглядный образ раздвоения и постепенной победы зла над добром не только в душе, но в теле человека. В образе мистера Хайда читатели буквально представить себе, увидеть душу того человека, в которого превращался доктор Джекил. Может быть, именно поэтому, в отличие от Уильяма Уилсона, доктор Джекил и мистер Хайд стали именами нарицательными в англоязычной культуре.

Еще одна заслуга Стивенсона в том, что он подключил традицию романтической фантастики к фантастике научной. Это принесло несомненно плодотворный результат. Как известно, научная фантастика мало занимается разработкой характеров. В том направлении фантастики, которое представлял Стивенсон, исследование личности было первой и главной целью, здесь он следовал романтической традиции, фантастическая модель способствовала углубленному анализу внутреннего мира человека.

Стивенсон продолжает тему, начатую еще Мэри Шелли, – тему гордыни человеческого разума и неспособности его предусмотреть последствия своих действий. «Изобретая свой эликсир, Джекил понятия не имеет, чем это кончится. Стивенсон

вовсе не отрицает науку – он отрицает то употребление науки, на которое способны люди, преследующие безнравственные цели» [1].

Зло у Стивенсона, как и зло у Мэри Шелли, нельзя сотворить безнаказанно. Добровольно совершенное зло, которому человек не желает противостоять, превращает человека в своего раба, о чем прямо и говорит Джекил. Начав с довольно безобидных недостатков, Джекил в образе Хайда доходит до бессмысленной жестокости к маленькой девочке и чудовищного убийства сэра Кэрю. Зло полностью овладевает тем, кто добровольно готов выпустить его на свободу. Когда Джекил начинает превращаться в Хайда помимо своей воли, он понимает, что навсегда потерял себя.

Предсмертное письмо доктора Джекила, где он раскрывает причину своего падения, могло бы показаться переложением лекций Фрейда по психоанализу, если бы не было написано за десять лет до того, как Фрейд опубликовал труды, формулирующие некоторые принципы его психологической теории. Еще раз проанализируем строки из рассказа теперь с точки зрения психоанализа Фрейда.

«Худшим же из моих недостатков было всего лишь нетерпеливое стремление к удовольствиям», – признается Джекил, представляя тем самым как бы свое «Оно», согласно Фрейду, то иррациональное, бессознательное, которое и стремится к удовлетворению звериного инстинкта. Джекил пишет дальше: «...я начал скрывать свои развлечения, и к тому времени, когда я достиг зрелости и мог здраво оценить пройденный мною путь и мое положение в обществе, двойная жизнь давно уже стала для меня привычной... я, поставив перед собой высокие идеалы, испытывал мучительный, почти болезненный стыд и всячески скрывал свои вовсе не столь уж предосудительные удовольствия» [3, т. 1, с. 437]. Здесь действие механизма «Сверх-Я», осуществляющего запреты общества и культуры. «Таким образом, я стал тем, чем стал, не из-за своих довольно безобидных недостатков, а из-за бескомпромиссности моих лучших стремлений – те области добра и зла, которые сливаются в противоречиво двойственную природу человека, в моей душе были разделены гораздо более резко и глубоко, чем они разделяются в душах подавляющего большинства людей» [3, т. 1, с. 437]. Вот она, мучительная борьба – «Оно» и «Сверх-Я», приводящее «Я» к неврозу.

«Хайд – это материализованное «Оно», и чем больше сдерживает его «Я» доктора Джекила, сублимируя настойчивые толчки «Оно» в работу, тем яростнее это подсознательное вырывается на свободу. Причем, согласно повести, Хайд побеждает, когда Джекил спит, – как известно, Фрейд считал, что подсознательное особенно резко проявляется во время сновидений» [4, с. 275].

Любопытно, что сюжет и образы повести возникли у Стивенсона во сне, причем настолько отчетливо, что он записал их почти без изменений. Также не лишним будет упомянуть о вероятном автобиографическом начале, положенном в основу повести о Джекиле и Хайде. Сам Стивенсон совмещал в себе романиста, повествователя, юмориста, поэта и проповедника. К нему самому метафорически можно применить ту раздвоенность души, которую он так ярко выставил в своем докторе Джекиле. У него тоже душа пирата и душа самого строгого моралиста-проповедника. Фантазия его принимает самые смелые и неожиданные полеты, а ум удивительно логический. Эти аналогии между персонажем и автором особенно примечательны потому, что они прослежены на основе сугубо внешних, литературных наблюдений, задолго до того, как стали известны некоторые подробности юношеской биографии Стивенсона, а именно его тяга к лицедейству, посещение эдинбургских притонов, интерес к «низам» общества и т. д. Это дало реальную почву для подобных параллелей, а также собственные признания автора о том, что Хайд вышел из глубины его существа.

Второе произведение Стивенсона, где четко прослеживается тема двойничества – «Маркхейм». Пережив потрясение от знакомства в 1885 году с «Преступлением и наказанием», Стивенсон в том же году написал рассказ, дающий в сжатом, концентрированном виде развитие основной нравственно-психологической коллизии романа Достоевского. Обрисованный сходно с Раскольниковым, Маркхейм тоже переживал трагическое раздвоение собственной личности. Вот его мысли: «Зло и добро с равной силой влекут меня каждое в свою сторону» [3, т. 2, с. 437].

Как могут в одном человеке ужиться две столь различные души? Оба автора показывают удивительно верную жизни психологическую драму, которая происходит в одном и том же человеке, но облеченная в аллегорическую форму раздвоившейся личности. Драма эта ужасна, и что важнее всего, она переживается почти каждым обыкновенным человеком: каждый имеет кроме добрых начал немало и злых. Первые он всюду показывает, за них его любят, уважают; а вторые он прячет от мира, и чтобы удовлетворить им, должен скрываться от людей. Авторам удается потрясающим образом нарисовать картину душевного состояния человека, когда они замечают, что дурные и позорные стороны его вырастают, овладевают им, влекут в бездну, а между тем побороть их он уже не в силах. Известно, что Достоевский любил этот прием раздвоения личности и воспроизвел его в «Братьях Карамазовых» и в «Двойнике». Однако, мысль Стивенсона совершенно оригинальна по своей постановке, и выполнена весьма увлекательно.

В произведениях Стивенсона отражено глубокое сомнение автора в возможности достижения человеком гармонии, выражено убеждение, что внешний облик не соответствует моральной сущности человека. «Демон извращенности» постигнут им как одна из неистребимых составляющих человеческой души. Автор рисует это роковое, скрытое зло, выделяет его в самостоятельный, цельный образ. Мрачный юмор Стивенсона питается этим откровением зла и дает ему возможность дойти до конца в своем пессимистическом понимании человека. В изображении душевной болезни проявляются особенности таланта Стивенсона — «изысканность, доходящая до манерности, эксцентричность фантазии, реализм деталей, особая болезненность ощущений и дикость, которая питается всем, что возбуждает ужас и взвинчивает нервы» [2]. Идея рассказа Стивенсона — «двойственность как начало жизни, и смерть как результат торжества одного из двух противоположных начал» [2].

Критики во всем мире по-разному воспринимают «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» и рассказ «Маркхейм». Кто-то видит в них мораль и предостережение не поддаваться злу. Некоторые считают, что, хотя «произведения Стивенсона производят впечатление самых грубых уголовных рассказов с таинственными убийствами, необыкновенными приключениями и невозможными эффектами, Стивенсон выступает перед нами замечательным психологом, а свои психологические наблюдения облачает в столь поразительную форму, что пропустить его произведения было бы ужасной ошибкой» [2].

По сути Стивенсон касается весьма обыкновенной проблемы, но, несмотря на ее обыденность, мы чаще всего закрываем на нее глаза. И речь здесь идет о двойственности самой человеческой природы. Джекил, очень известный и очень уважаемый врач, и Хайд, жестокий человек-зверь. Но они одно и то же лицо. Трагизм такого положения, составляющего обычное явление в природе, и его философия выражены автором вполне ярко, но без всяких нравоучительных выводов.

«Стивенсон нашел сюжет, вобравший в себя некие элементы и первичные структуры мифа, ибо именно мифологические матрицы отличаются такой большой устойчивостью и гибкостью по отношению к различным толкованиям

последующего времени» [3, т. 2, с. 557]. Поэтому «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» и рассказ «Маркхейм» стали классическими произведениями, влияние которых до сих пор ощущается во всех сферах искусства, а тема двойничества, раскрытию которой посвятил себя Стивенсон, остается актуальной даже спустя более чем сотню лет после смерти самого автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курс лекций РГГУ. Английская литература XIX века. Роберт Луис Стивенсон (1850 - 1894) [Электронный ресурс]. – М., 2014. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/rggu-anglijskaya-literatura/robert-luis-stivenson.htm>
2. Лавров А. В. Стивенсон по-русски: доктор Джекил и мистер Хайд на рубеже двух столетий [Электронный ресурс] / А. В. Лавров // Toronto Slavic Quarterly. – 2003. – №3. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/03/lavrov3.shtml>
3. Стивенсон Р. Л. Собрание сочинений в пяти томах / Роберт Луис Стивенсон; под общ. ред. М. Урнова. – М.: Терра, 1993. – 576 с.

УДК: 81'25:82-21

*Я. В. Гербановская,
г. Луганск*

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОСКАРА УАЙЛЬДА И ИХ СООТВЕТСТВИЕ ПРИ ПЕРЕВОДЕ

Одним из способов изучения чужой культуры является художественная литература. Существует множество английских авторов, писавших и продолжающих писать шедевры.

Практическая деятельность переводчика связана с проблемами, которые можно назвать собственно лингвостилистическими. Речь идет о таких случаях, когда сознательно используются выразительные средства, чтобы сделать текст образным и ярким, добиться значительного эмоционального воздействия на читателя. Этой цели можно достичь, употребляя лексические образные средства и стилистические приемы, а также путем особого сочетания фраз или предложений.

Оскар Уайльд вошел в историю мировой литературы как настоящий мастер стиля, бесспорный авторитет в этой области. Ему удалось создать свою собственную, неповторимую манеру письма. И его неповторимость определяется огромным количеством экспрессивных стилистических средств. В данной работе мы будем исследовать сказки Оскара Уайльда. Своеобразие стилистики его сказок проявляется в их лексике и стилистике.

Рассмотрим подробнее сказки Оскара Уайльда, и определим соотношение лингвостилистика автора с переводом. С целью анализа перевода стилистических средств в данной работе рассматриваются семь сказок Оскара Уайльда, переведенных К.И. Чуковским «Счастливый принц» («The Happy Prince») и И.П. Сахаровым «Соловей и роза» («The Nightingale and the Rose»), «Великан-эгоист» («The Selfish Giant»), «Замечательная Ракета» («The Remarkable Rocket»), «Молодой Король» («The Young King»), «Преданный друг» («The Devoted Friend»), «Звездный мальчик» («The Star-Child»).

Анализируя сказки Оскара Уайльда, можно сказать, что все они насыщены различными экспрессивными средствами. Одной из стилистических особенностей творчества Уайльда является использование большого количества метафор. Метафоры

раскрывают нам образ героя или обстановку с присущей им необычностью и неповторимостью.

В своих произведениях автор применил простые и развернутые, образные и когнитивные метафоры. Переводчик перевел их блестяще, где дословно, потому что лучше и нельзя сказать, где перерабатывая их, чтобы адаптировать метафоры для русского читателя. Рассмотрим сначала простые метафоры.

«...spring has forgotten this garden [1, с. 287]» - «...весна забыла этот сад [4, с. 321]». В этом случае наблюдается когнитивная метафора, поскольку объект присвоил чужой для себя признак – забывать свойственно человеку, а не весне. К тому же, почти все предметы, животные и растения пишутся в сказках с большой буквы, и мы видим много примеров с персонификацией. То же самое мы можем увидеть в ряде других примеров: «I hope the town has made preparations ... [1, с. 271]» - «Надеюсь, город приготовился достойно встретить меня [5, т. 1, с. 51]»; «... the Reed made him a low bow [1, с. 271]» - «... и тростинка поклонилась ей в ответ [5, т. 1, с. 50]»; «All rare and costly materials had certainly a great fascination for him [1, с. 293]» - «Все редкие ценности влекли к себе короля, и он хотел обладать ими [4, с. 301]»; «...sorrow is not allowed to enter [1, с. 273]» - «... куда скорби вход воспрещен [5, т. 1, с. 54]»; «Death is the brother of Sleep, is he not? [1, с. 273]» - «Смерть и Сон, не родные ли братья? [5, т. 1, с. 54]». Все эти простые когнитивные метафоры К.И. Чуковский и И.П. Сахаров перевели почти дословно, лишь в некоторых случаях дополняя их необходимой лексикой. Но если дословный перевод метафор имеет такое же эстетическое воздействие на читателя, как и в оригинале, то это не будет переводческой ошибкой, а наоборот подчеркнет индивидуальный стиль писателя.

Анализируя переводы К. Чуковского мы заметили, что дословный перевод метафор встречается редко. В основном он переводит метафоры с небольшими изменениями, в некоторых случаях даже усиливая их. Например: «So he flew round and round her, touching the water with his wings, and making silver ripples [1, с. 271]» - «Тогда Ласточка стала кружиться над нею, изредка касаясь воды и, оставляя за собой серебряные струи [5, т. 1, с. 50]». В данном предложении вместо того, чтобы слово “ripples” перевести как “рябь, колыхания”, переводчик использовал слово “струи”, чем усилил когнитивную метафору. «... the poor little Swallow drew colder and colder [1, с. 273]» - «... Ласточка, бедная, зябла и мерзла [5, т. 1, с. 54]». В переводе этих метафор также наблюдается усиление благодаря удачной лексической замене.

Но переводчик усиливал метафоры не только благодаря лексическим заменам, но и с помощью добавления. Например: "The snow lay thick upon the ground, and upon the branches of the trees ... [1, с. 260]» - «Снег окутал его толстым покровом и повис затейливыми клочьями на ветвях деревьев... [4, с. 214]». В этом примере благодаря добавлению слов обычная когнитивная метафора превратилась в образную. Похожее явление мы можем увидеть в следующих примерах: «... and my heart will break [1, с. 280]» - «... мое сердце разорвется на части [4, с. 316]».

Мы рассмотрели примеры простых метафор, но в сказках Оскара Уайльда они встречаются не так часто, как развернутые. Поэтому рассмотрим подробнее развернутые метафоры: «... and through the window he saw the long grey fingers of the dawn clutching the fading stars [1, с. 295]» - «... в открытое окно было видно, как рассвет боролся с мраком ночи и тушил горевшие звезды [4, с. 305]». В этом предложении мы видим развернутые метафоры, сочетание метафор когнитивной и образной.

Анализируя развернутые метафоры в переводах сказок, можно найти интересные случаи, когда И.П. Сахаров, будто специально, делает такую замену слова, которая более подходит для восприятия русскому читателю. Например «... through the painted

windows came the sunlight streaming upon him, and the sun-beams wove round him a tissued robe [1, с. 299]» - «... сквозь узорчатые стекла храма на него пали потоки солнечных лучей. Они заиграли на его одежде — и она стала прекраснее царской мантии [4, с. 309]» (tissued robe - царская мантия); «And the great terror seized on them, for they knew that the Snow is cruel to those, who sleep in her arms [1, с. 261]» - «... и страшно струсили, потому что снег уже протягивал к ним свои ледяные объятия [4, с. 216]» (terror seized on them - страшно струсили).

«This little bird shall sing for evermore [1, с. 278]» – «Эта малая пташка будет петь во веки веков [5, т. 1, с. 59]». В переводе этого предложения К.И. Чуковский сделал усиление метафоры благодаря замене английского слова “evermore” фразой “во веки веков”. «... long icicles like crystal daggers [1, с. 277]» – «... сосульки, как хрустальные кинжалики [5, т. 1, с. 58]». Эти примеры показывают нам, что благодаря уменьшительно-ласкательному суффиксу в словах “пташка” и “кинжалики” метафоры будто подобраны к детской сказке.

Существуют и такие случаи, когда в тексте оригинала является метафора, а в переводе она отсутствует, например: «It was a large lovely garden, with soft green grass [1, с. 286]» - «Самым прелестным местечком этого сада была большая зеленая лужайка [4, с. 321]».

Проанализировав сказки Оскара Уайльда, мы убедились, что одним из стилистических приемов автора является использование метафор. Но в текстах сказок также преобладает использование эпитетов, которые даже больше, чем метафор. Рассмотрим эпитеты и их перевод на русский язык.

Сказки Оскара Уайльда наполненные большим количеством разнообразных эпитетов, среди которых есть постоянные эпитеты, например: fine gold - чистое золото, musical voice - мелодичный голос («The Happy Prince»), kind heart - доброе сердце, true friendship - верная дружба («The Devoted Friend»), broken heart - разбитое сердце, perfect silence - полная тишина («The Remarkable Rocket») и др. Также мы можем найти много объяснительных эпитетов, например dreadfully hard frost - сильный мороз («The Happy Prince»), gruff voice - страшный голос, funny round good-humored face - забавное круглое, веселое лицо («The Devoted Friend»), mean wages - мизерные деньги («The Young King»), bitter cold - жгучий мороз («The Star-Child») и др., dreamy eyes - задумчивые глаза («The Happy Prince») и др.

Рассмотрим подробнее соответствие стилистических средств, эпитетов, при переводе. Если интерпретируя метафоры, переводчики часто меняли или дополняли их, то в случае с эпитетами преобладает дословный перевод. И это совсем не удивительно, ведь зачем менять и так совершенный подбор слов автора, например: lofty wall - мощный забор, poor house - убогий дом, curious crack - странный треск («The Happy Prince»), delicate blossom - нежный цвет («The Selfish Giant»), silly question - глупый вопрос, devoted friendship - верная дружба («The Devoted Friend»), marvelous and foreign beauty - чрезвычайная заморская красота, dark woodland eyes - черные лесные глаза («The Young King») и др.

Некоторые эпитеты К.И. Чуковский и И.П. Сахаров перевели с незначительными изменениями, в одних случаях дополняя их, в других - делая удачную замену слова. Например: good heart - золотое сердце, pure generosity - бескорыстная щедрость («The Devoted Friend»), evil-visage man - страшный и злой с лица старик («The Star-Child»), horrible gestures - ужасно аляповатые жесты, cold morning air - прохладное дыхание утра («The Nightingale and the Rose»), lovely scene - трогательное зрелище («The Selfish Giant»). Из приведенных примеров можно увидеть, что в уайльдовских сказках можно

найти большое количество различных эпитетов, как еще один из стилистических приемов автора, добавляющих яркости и неповторимости его произведениям.

Анализируя лингвостилистику Оскара Уайльда, можно найти немалое количество сравнений в его сказках, которые также делают авторский стиль особенным. Переводя сравнения, надо учитывать их стилистическую окрашенность, для того чтобы передать именно то, что имел в виду писатель. Рассмотрим некоторые примеры сравнений Оскара Уайльда и их переводы.

К.И. Чуковский достаточно часто переводил сравнения почти дословно, чтобы сохранить индивидуальный стиль писателя. Например: «... his hands like withered leaves [1, с. 273]» – «... а руки его, как осенние листья [5, т. 1, с. 52]»; «... and his lips are red as a pomegranate [1, с. 271]» – «... его губы алы, как гранаты [5, т. 1, с. 50]»; «... Sphinx, who is as old as the world itself [1, с. 272]» – «... о Сфинксе, старом, как мир [5, т. 1, с. 52]»; «... long icicles like crystal daggers [1, с. 275]» – «сосульки, как хрустальные кинжалы [5, т. 1, с. 55]».

Кроме сравнений, к стилистическим средствам Оскара Уайльда следует отнести и гиперболы. Их количество в сказках не так велико, как количество других экспрессивных средств языка, но они также играют свою роль в произведениях. Поэтому, рассмотрим некоторые из них: «... and their roar is louder than the roar of the cataract [1, с. 272]» – «... а рев их громче, чем рев водопада [5, т. 1, с. 52]»; «The ruby shall be redder than a red rose [1, с. 275]» – «Алее, чем алая роза, будет рубин у тебя [5, т. 1, с. 53]». Гиперболы в этих предложениях были переведены почти без изменений. Но есть и такие случаи, когда переводчик усиливает гиперболы при переводе, например: «It is so cold [1, с. 275]» - «На улице страшный холод [5, т. 1, с. 54]». Но иногда можно найти такие примеры, в которых перевод гипербол сделан не так ярко, как они звучат в оригинале, например: «He was extremely lonely [1, с. 251]» - «Он был совершенно один [4, с. 330]»; «Smiling from ear to ear ... [1, с. 251]» - «Радостно улыбаясь ... [4, с. 330]».

Также среди лингвостилистических экспрессивных средств языка в сказках Оскара Уайльда можно найти повторы. По количеству их меньше, как в оригинале, так и в переводе, но рассмотрим некоторые из них: «Bitter, bitter was the pain, and wilder and wilder grew his song [1, с. 280]» - «Чем сильнее становилась боль, то громче и громче звучало пение соловья [4, с. 318]».

Анализируя лингвостилистические средства языка Оскара Уайльда, можно сказать, что его сказки очень богаты архаизмами. Следует отметить, что архаизм – это слово или фраза, которая устарела и перестала использоваться в обычной речи; она чаще всего используется в литературе как стилистический прием для придания языку торжества и для создания реалистического колорита при изображении старины [6, с. 30].

Мы решили проанализировать архаизмы и их функции по экспрессивности произведений в таких сказках Оскара Уайльда, как «Young King» - «Юный Король» и «Star-Child» - «Мальчик-Звезда». Автором использовано примерно 300 архаизмов.

В своих произведениях О. Уайльд применял грамматические и лексические архаизмы. Среди грамматических архаизмов мы видим глаголы art, hast, knowest, careth, feedeth, sayest, cometh: «The land is free, - said the Yong King - and thou art human's slave [1, с. 298]» – «Разве ты раб этого человека? — спросил с удивлением король.— Ведь страна свободна? [4, с. 313]»; «What hast thou in thy hand? [1, с. 298]» - «А что ты держишь в руке? [4, с. 313]»

Автор использовал архаичные формы модальных глаголов shouldst, shalt, didst, doth, dost, canst: «Didst thou not say that the child was found in the forest? [1, с. 260]» - «Правду ты сказал, что нашел этого мальчика в лесу? [4, с. 214]»; «What doth it matter if

thou hast lost thy comeliness? [1, с. 263]» - «Большое ли то горе - потерять красоту? [4, с. 217]»

Еще писатель использует в своих сказках устаревшие местоимения thee, thou, thine, thy, ye.

О. Уайльд недаром использовал архаизмы только в прямой речи, так, например, ткач, гофмейстер, подданные, бедные обращаются к принцу, а Мальчик-Звезда к обычным людям, используя архаичную лексику. Таким образом, автор хочет добавить элегантности героям, пафоса их языку и высоты мыслям.

Такие функции архаичной лексики не являются случайными, ведь сказки Уайльда описывают королевский двор, вельмож, роскошь, и именно поэтому, архаизмы добавляют языку сказок такой изысканности и поэтичности.

Итак, рассмотрев использование архаичной лексики в сказках Оскара Уайльда, мы можем назвать следующие ее стилистические функции: создание торжества, возвышенности в изображении событий, добавление изысканности героям, их языку и мыслям, и придание языку высокого стилистико-поэтического тона. Проанализировав переводы предложений, которые имеют в своем составе архаизмы, можно сказать, что И.П. Сахаров не использовал устаревшие слова, но он сохранил основные функции, которые архаизмы выполняют в сказках Оскара Уайльда.

Проанализировав лингвостилистические средства языка в сказках Оскара Уайльда, и их воспроизведение при переводе, можно сказать, что все сказки наполнены разнообразными неповторимыми экспрессивными средствами, и эта особенность - это стилистический прием автора. Переводчики блестяще перевели лингвостилистические средства: где дословно, где перерабатывая их. К.И. Чуковский и И.П. Сахаров сохранил индивидуальный стиль автора и стиль его сказок, и этим показал, как надо переводить произведения, которые имеют большое количество стилистическо-экспрессивных средств языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wilde O. Complete works. — Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994. — 375 с.
2. Вербицкая О.М. Особенности авторского стиля Оскара Уайльда (на материале сказов О. Уайльда) / О.М. Вербицкая, Е.Л. Гаврилюк // Науч.-пед. журнал Восточной Сибири Magister Dixit. — 2013. - № 1 (13). — С. 121-131
3. Сарафанова О. Л. Особенности употребления и перевода тропов в сказках О. Уайльда / О.Л. Сарафанова, Ю.В. Грачева // Перевод и сопоставительная лингвистика. — 2013. — № 9 ; То же [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : [сайт]. — М., 2012. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-upotrebleniya-i-perevoda-tropov-v-skazkah-o-uaylda>
4. Уайльд О. Избранные произведения. Вступ. ст. А. Аникста. — М., 1960. — 675 с.
5. Уайльд О. Полное собрание сочинений /Под редакцией К.И. Чуковского/ — Спб., 1912. Т.1 — С. 50-59
6. Федотов О.И. Введение в литературоведение. М.,1998. — 350 с.
7. Чебракова М. А. Структурный анализ сказки Оскара Уайльда "Мальчик-звезда" // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9: Филология, востоковедение, журналистика. — 2010. — № 3. — С. 79-89.

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ-ГАЛЛИЦИЗМЫ В ПОЭЗИИ М. МАТУСОВСКОГО

Язык каждой эпохи отражает историю, традиции, обычаи народа, отношения, складывающиеся в обществе. В развитии лексического фонда русского языка значительную роль играют иноязычные заимствования, причины появления которых могут быть внешними (внеязыковыми) и внутриязыковыми.

Основная внешняя причина – тесные политические, торгово-экономические, промышленные и культурные связи между народами. Лексическое заимствование обогащает язык и не вредит его самобытности. Действительно, оно не говорит о бедности языка, наоборот, если заимствованные слова и их элементы усваиваются языком по своим нормам, преобразуются по потребностям языка, то это свидетельствует о силе, о творческой активности этого языка. Русский язык приспособливает иноязычные слова к своим нуждам.

Произведения русских поэтов и прозаиков как часть национальной культуры и форма реализации литературного языка содержат определенное количество заимствованной лексики, нужной современному языку как яркое стилистическое средство живописного изображения быта других народов, наименования реалий или как наиболее действенное средство выражения мысли.

Творчество Михаила Матусовского – яркое и самобытное явление в литературе XX столетия. Реальный мир, преображенный творческой фантазией поэта, раскрывается, расцветает перед глазами читателя, и мы как бы заново открываем этот мир для себя. Одним из средств создания лирических образов, характеристики персонажей, описания предметов, событий и отношения к ним автора является использование заимствованной лексики.

Из большого массива иноязычных слов мы остановимся на заимствованиях из французского языка (галлицизмах). Под термином галлицизм имеем в виду лексику, непосредственно пришедшую из французского языка, и слова, заимствованные из других языков (например, латыни), для которых французский стал посредником. Среди заимствований можно выделить следующие тематические группы: лексика, связанная с искусством (*экран, афиша*), бытовая лексика (*капюшон, абажур*), политическая (*революция, актив*), военная (*эшелон, канонада*), а так же слова, не образующие определенных тематических групп (*бюро, турист*).

В произведениях Михаила Матусовского мы находим примеры использования лексем всех названных тематических групп. Подробно остановимся на тематической группе заимствований, связанных с искусством. Для корректного толкования заимствованных слов и сравнительного анализа используем «Словарь иностранных слов» (1988) [2] и «Словарь иностранных слов современного русского языка» (2014) [3]. Рассмотрим значения галлицизмов, зафиксированные в лексикографических источниках, и использование их в поэзии Михаила Львовича.

Заимствованная лексема	Словарь, 1988: кол-во значений слова / отраженного в стихотворении	Словарь, 2014: кол-во значений слова / отраженного в стихотворении
------------------------	--	--

<i>Анфас</i>	1/1 'лицом к смотрящему; вид лица, предмета прямо спереди'	1/1 'лицом к кому-либо'
--------------	--	-------------------------

*И под вывеской железной фотография висит.
– В штаб-квартиру с аппаратом сам начальник просит вас.
Рядовых снимайте в профиль, а начальников анфас [1, с. 22].*

<i>Аплодисменты</i>	1/1 'рукоплескания'	1/1 'хлопки в ладоши, рукоплескания'
---------------------	---------------------	--------------------------------------

*Он [соловей], славя ночь чужого края,
Такие трели выдавал,
Ни от кого не ожидая
Аплодисментов и похвал [1, с. 120].*

<i>Афиша</i>	½ 'вид рекламы, объявление о спектакле, концерте, лекции и т. п., вывешиваемое в публичных местах'	½ 'вид рекламы в публичных местах с объявлением о спектакле, концерте, лекции и т. п.'
--------------	--	--

*За месяц мы ко многому привыкли,
И нас уже ничем не удивишь:
Вот пастор прокатил на мотоцикле,
Пронес разносчик тумбу из афиш [1, с. 113];*

*Ваш сосед или так,
Никому не знакомый прохожий,
Кто он, этот чужак,
На афиши свои непохожий [1, с. 158].*

<i>Грим</i>	½ 'искусство изменения лица актера при помощи спец. красок, пластических и волосяных наклеек, парика соответственно исполняемой роли'	½ 'искусство изменения лица актера при помощи специальных красок, волосяных наклеек и парика соответственно исполняемой роли'
-------------	---	---

*Все вам смеяться б над миром весельных,
Грим выбирая себе по нутру, –
И продолжать, схлопотавав подзатыльник,
С миной хорошей плохую игру [1, с. 218].*

<i>Кадр</i>	кадр ¹ 1/3 ‘изображение на фотопленке или фотобумаге объекта съемки или его части, ограниченное определенными размерами’	кадр ¹ 1/2 ‘один снимок на фото- и кинопленке’
-------------	---	---

*Сколько метров наверхено,
Сколько кадров засвечено.
Сколько лиц этих дружеских
Мною увековечено [1, с. 106].*

<i>Портрет</i>	1/2 ‘изображение определенного человека или группы людей в живописи, скульптуре, графике или фотографии’	1/2 ‘картина, рисунок или фотография с изображением лица, фигуры какого-либо человека’
----------------	--	--

*На портретах стрелки и конники,
Лесорубы и рыбаки,
Новобрачные и покойники,
Молодые и старики [1, с. 47].*

<i>Реприза</i>	4/4 ‘в цирке и на эстраде – шуточная реплика или сценический трюк’	5/6 ‘шуточная реплика или трюк в цирковом или эстрадном представлении’
----------------	--	--

*Радуйся вам и дивясь, как сюрпризу,
Я и сегодня вас очень люблю.
Каждую глупую вашу репризу,
Как откровенья, я жду и ловлю [1, с. 218].*

<i>Рояль</i>	1/1 ‘клавишный муз. инструмент – разновидность фортепьяно с горизонтально лежащим корпусом крыловидной формы, в котором струны, дека и механизм расположены в горизонтальной плоскости’	1/1 ‘клавишный музыкальный инструмент с металлическими струнами’
--------------	---	--

*Когда композитор бочком
Пробрался к подножью рояля,
В оркестре смычок за смычком*

Проснулись, зажглись, просияли [1, с.40];

*Словно дождь по экрану бежал проливной,
И видения детства росли предо мной,
И мелодии, с давних забытые пор,
На рояле брэнчал постаревший тапер [1, с.105].*

<i>Сеанс</i>	1/1 'действие (показ фильма в кинотеатре, лечебная процедура и т. д.), выполняемое без перерыва, а также промежуток времени, в который это действие осуществляется'	1/1 'выполнение определенного действия в определенный промежуток времени без перерыва'
--------------	---	--

*Вот и кончен сеанс, все бледней полотно,
Вновь историей стало немое кино [1, с. 105];*

*Лучом, просиявшим из тьмы,
Вечерний сеанс этот начат [1, с. 144].*

<i>Тамтам</i>	2/2 'барабан с деревянными щитками вместо кожи, распространенный в Африке'	1/2 'барабан с деревянными щитками вместо кожи, который широко распространен в Африке'
---------------	--	--

*Стучатся в душу мне
Ее тамтамы.
Мне снится ночь ее
Чернее штолен.
Я болен Африкой.
Я очень болен [1, с. 135];*

*То тут возникая, то там,
Неясные движутся тени,
И где-то стучится тамтам,
Как Африки сердцебиенье [1, с. 144].*

<i>Экран</i>	2/3 'натянутая на раму ткань или пленка из пластмассы, стеклянная пластина, покрытая спец. веществом, на поверхность которой проецируется кино-, фото-, телевизионное или'	2/3 'поверхность, используемая для демонстрации изображения (фильмы, диапозитивы и т. п.)'
--------------	--	--

*Мы недавно смотрели немое кино.
Словно дождь по экрану бежал проливной,
И видения детства росли предо мной [1. с. 105].*

Таким образом, анализ использования галлицизмов тематической группы, связанной с искусством, позволяет сделать следующие выводы. Стихотворения М. Матусовского, являясь образцом русской поэзии советского периода, представляют собой классическую реализацию лексических норм современного русского литературного языка. Все проанализированные заимствования-галлицизмы автор употребляет в значениях, зафиксированных словарями, они являются одним из средств создания лирических образов, характеристики персонажей, описания предметов, событий и отношения к ним автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский, М. «Это было недавно, это было давно...» / М. Матусовский. – М. : Худ. лит., 1970. – 272 с.
2. Словарь иностранных слов. – 16-е изд., испр. – М. : Рус. яз., 1988. – 624 с.
3. Словарь иностранных слов современного русского языка / Сост. Егорова Т. В. – М. : «Аделант», 2014. – 800 с.

УДК 003.03.2.32.62

***Е. В. Заволодько,
г. Луганск***

ПИСЬМО КАК СИСТЕМА ЗНАКОВ И КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ

Если мы попытаемся дать максимально краткое и образное определение термину *письмо*, то оно может звучать примерно так: *письмо* — это остановленная речь: то, что предназначено как бы, остановить речевой поток, дать возможность «слушать» (читать) сказанное (написанное) в любое другое время. Письмо появляется как некое продолжение языка на определенном историческом этапе его развития. Если речь возникла около полумиллиона лет назад, то письмо — сравнительно недавнее средство общения: ему не более пяти тысяч лет. Устная и письменная речь имеют свои сферы действия и дополняют друг друга. В отличие от звуковой стороны языка письмо является чем-то внешним по отношению к говорящему на данном языке индивиду. С этим связано то, что устная и письменная формы родного языка различным образом осваиваются людьми: устная усваивается в детстве как бы сама собой, естественным, незаметным образом, а письменной форме обучаются специально [1; с. 32].

Следуя вышесказанному, мы можем сформулировать строгое научное определение термина. Письмо — это совокупность систем знаков условного обозначения длительного использования, которые имеют визуальный характер и предназначаются для фиксации речевой деятельности с целью воспроизведения ее на любом материальном носителе для дальнейшего изучения и восприятия. В определении, которое мы привели, назван ряд существенных признаков письма. Одним из важнейших признаков письма является его долговременность, которая противопоставляется сиюминутности человеческой речи и других видов сообщений,

которые используют жесты, позы, запахи и т. п. Вторым не менее важным признаком письма является использование устойчивых условных символов. Письмо представляет собой семиотическую систему, его элементами являются знаки, которые имеют устойчивое означающее (то есть формальное выражение: обычно это какая-то графическая конфигурация – иероглиф, слоговой знак, буква) и связанное с ним относительно постоянной связью означаемое (то есть содержание этого знака). Например, для людей, говорящих и читающих по-русски, означающим для одной из букв алфавита служит такое начертание, а означаемым – звук [в]; тогда как для англоговорящих то же означающее связано с совершенно иным означаемым – звуком [б]. Третий признак включает в себя то, что письмо фиксирует, не просто мысли, идеи или понятия, сообщения, а конкретные речевые произведения на конкретных языках – тексты, иногда состоящие из нескольких или даже одного слова, но обычно имеющие некоторую протяженность и достаточно сложную внутреннюю структуру. Из этого следует, что под текстом чаще всего понимают именно письменный текст.

Если рассмотреть совокупность знаков дорожного движения или же другие используемые в изолированной концепции пиктограммы (к примеру, знаки, указывающие на выход, туалет, пункт питания и т. д. в местах большого скопления людей), которые могут в ограниченных и в определенных пределах сочетаться друг с другом. При этом такие знаки письмом не являются. Люди эти символы воспринимают зрительно, не читая, но осознавая тот смысл, который в них заложен. Тексты же письменные человеком могут быть прочитаны, пусть даже про себя; о чтении же дорожных знаков говорят лишь в переносном смысле.

Письму присущи еще два признака, которые не являются столь необходимыми для его определения. К первому признаку можно отнести то, что письмо является визуальным, т. е. для его восприятия используется сенсорный канал — зрение. Визуальной природой письма напрямую обусловлены многие его важнейшие особенности, однако существуют визуальные семиотические системы, ни одна из которых не соответствует представлению о письме. Число примеров легко может быть увеличено (различные системы жестовой коммуникации, символика цвета, украшения, геральдика, символы политических партий и движений, флажковая азбука и т. д.). Если рассмотреть разработанную для слепых азбуку Брайля и ее прототип – ночное письмо, которое использовалось французской армией с визуальной стороны письма, то обе эти системы используют тактильно-сенсорный канал для восприятия письма. Вторым признаком принято считать, что письмо является плоскостным, т. е. его условные знаки можно считать имеющими только два измерения. Стоит заметить, что это ни в коей мере не отличает письмо от рисунков; однако, есть виды надписей, которые могут быть объемными (барельефные и горельефные надписи; объемные буквы в рекламе; имитация объемности в печатном шрифте и в титрах на кино- и телеэкране). Иначе говоря, произведения ранней письменности, которые нам известны – клинопись на глиняных табличках и узелковое письмо у индейцев Южной Америки, которые были объемные по своей структуре. [1, с. 184-186].

Следует отметить, что русское письмо допускает ряд отступлений от буквенно-звукового типа. В частности, в нем используются вкрапления элементов иероглифического письма: цифры и обозначения с их помощью чисел, знаки типа №, \$, %, NB, P.S. и некоторые другие. Знаки эти понятны носителю любого языка, хотя каждый народ читает их по-своему. Называют их гетерограммами (от греч. heteros – иной, другой и грамма – рисунок, знак, буква). Гетерограмма – это знак или сочетание знаков, выражающие слово одного языка, но предназначенные для прочтения в переводе на другой язык в составе текста на этом другом языке. Так, гетерограммами

для русского и латинского письма являются арабские цифры (они произошли из индийской нумерации). А римские цифры для латинского письма – не гетерограммы, а свои собственные словесные знаки. Кроме цифр, гетерограммами для русского письма являются и некоторые другие обозначения. Одно из них – латинское сокращение «etc.», которое по-русски обычно читают «и так далее», а по-английски – «andsoon». К гетерограммам относится и знак амперсанд «&». Встречается он в названиях коммерческих фирм: «Иванов & С» (читается «Иванов и Компания»). «С» тоже гетерограмма и происходит из английского company. Особенно важен знак & для математической логики, он обозначает объединение, конъюнкцию (от лат. conjunction – союз, связь). Честь изобретения этого знака принадлежит, однако, не математику, а рабу знаменитого оратора Цицерона – Марку Туллию Тирону. В 63 году до н. э. он изобрел одну из первых систем стенографии, так называемые тироновы знаки или тироновы ноты, для записей речей Цицерона, секретарем которого он стал. Знак «&» представляет собой слитное написание латинского слова et – и. В этом значении его широко использовали писцы средневековой Европы. Название «амперсанд» появилось позднее из английского беглого произношения andperse (буквально — и сам по себе, где and – английское слово, а perse – латинское). Так называли этот знак дети в XVIII столетии, заучивая скороговоркой латинскую азбуку [1, с. 220-233].

Идеография нередко используется в поэзии. Например, поэт Сергей Марин в начале XIX в. писал:

Искусства ратного
Суворов госп-1
В Италии вступил ногою лишь е-2;
Разбил французов вне
и замешал вну-3:
В Париже будем мы
как дважды два – 4.

Филолог, автор множества научно-популярных книг, среди которых «Звуки и знаки» (М., 1966), «Книга о букве» (М., 1975), и одновременно поэт, принадлежащий к так называемой филологической школе, Александр Михайлович Кондратов, по воспоминаниям Льва Лосева, «мистику чисел, нумерологию, знал хорошо и описал исчерпывающе. При этом он не только писал о числах, но и писал числами» [2, с. 17-19].

Авгу100вский ли100пад смертною и100мой.
100порись, стихов 100па нет, не по
Тол100му.
100-ю на острове +совском совсем 1...
Но торо+ь Гу100ю ночью авгу100вской
Упьюсь — и в листьях уто+ь...

На мой взгляд, существование гетерограмм свидетельствует о готовности современного общества изобрести в некоторой степени универсальную систему письма. Это стремление объясняется тем, что существующие ныне системы письма несовершенны, и они не способны идти в ногу со временем, тем более успевать за развитием средств массовых коммуникаций. По замечанию Игнация Гельба, «несмотря на колоссальные достижения западной цивилизации во многих сферах человеческой деятельности, письмо со времени греческого периода совершенно не прогрессировало. И дело не в том, что письмо так совершенно и не нуждается ни в каком улучшении. И не из-за недостатка в предложениях разумных и практичных реформ мы так цепляемся

за устаревшие приемы письма. Совокупность причин, обуславливающих наш консерватизм, возможно, находится за пределами нашего разумения» [4, с. 52].

Тем не менее, история знает достаточно много попыток изобрести пасиграфию – систему письма, предназначенную для универсального употребления и использующую значки, выражающие значения, но не соответствующие непременно языковым элементам.

Необходимо учитывать, что есть письменности, которые были изобретены, а есть такие, что появились вследствие поэтапной эволюции. К изобретенным или же авторским письменностям относятся: славянское письмо, армянское, грузинское... Изобретение новой письменности важное действие, которое определяет культурное и политическое развитие народа (разумеется, только в том случае, если эта письменность сохранилась и получила распространение). Еще в древние времена было принято почитать создателей письменностей и причислять их к лику святых. К примеру, как и многие другие письменности армянское письмо было создано для того, чтобы переводить Священное писание и богослужебные тексты на родной язык. Оно появилось в начале V столетия, в период борьбы армян за политическую и духовную независимость от Персии и Византии. Армянский алфавит разработал армянский просветитель епископ Месроп Маштоц (361-440).

Даже в современном мире люди изобретают письмо. Итак, в первой половине XIX в. индеец племени чероки Секвойя, был абсолютно неграмотным, изобрел письмо для своего народа. Для начала он создал словесное письмо, однако после создал слоговое письмо, позаимствовав при этом только визуальную форму букв английского алфавита. В Западной Африке, конце XIX столетия правитель государства Баму'м Нджойя изобрел оригинальное письмо для языка баму'ми, но в течение 20 лет более шести раз его изменял. Первоначально письмо баму'м было пиктографическим и состояло из 510 знаков, затем сделалось идеографическим (80 знаков), еще позднее – словесно-слоговым, и в результате сделалось слоговым с элементами буквенного. После смерти Нджойи (1933) письмо баму'м постепенно начало выходить из употребления, хотя еще в 1950-е годы были люди, которые им владели. Сохранились тексты, записанные при помощи изобретенных Нджойей знаков: история государства Баму'м, книга фармакологических наставлений, переводы фрагментов Библии [3, с. 406-408]. На территории России чукотский пастух Теневиль изобрел словесное письмо, которое получило распространение только среди его родственников и знакомых.

Следует заметить, что в Советском Союзе письменность многих языков была сформирована на основе латинского, а после и кириллического алфавита, этим проектом занимались ведущие лингвисты. Необходимо отметить, что про большую часть письменностей нельзя с уверенностью сказать, что они принадлежат к авторской письменности. Например, греческое или китайское письмо не было специально кем-то создано; оно появилось и получало развитие в течение длительного периода своего существования и поддавалось коррекции не одному человеку. Если смотреть объективно, то у письма не было единственного создателя, как и у многих других изобретений, важных для человеческой цивилизации. Исторически иероглифические письменности восходят к пиктографии, а слоговое письмо обычно является результатом развития и приспособления иероглифической письменности к особенностям языков фонемного типа. В связи с тем, что письменность и, в частности, алфавит редко создается для определенного языка заново, обычно имеет место не изобретение, а наследование письма. Унаследованное письмо постепенно приспособляется к особенностям воспринимающего языка, языка-рецептора. Но даже

в случае изобретения алфавита в нем часто используются буквы уже существующих письменностей, особенно в части их начертания [6, с. 47-50].

Концепцию письма буквенно-звукового характера практически всю можно отнести к семитскому письму Финикии, Сирии и Палестины которое является продолжением древнеегипетского иероглифического письма. Древнеегипетское письмо являлось словесно-слоговым, т. е. в нем на равных правах с иероглифами имелись фонетические знаки, которые обозначали слоги. Достаточно долгий период было принято считать, что финикийское письмо XII–X вв. до н. э. было консонантно-звуковым, однако, скорее всего оно было слоговым. Фактически звуковое письмо, т. е. вокализованно-звуковое, впервые появилось в IX–VIII вв. до н. э. у греков. Они позаимствовали финикийский алфавит и добавили к нему буквы, которые обозначали гласные, хотя первоначальное обозначение гласных было факультативным. Классический древнегреческий алфавит из 24 букв сформировался к V в. до н. э. Одним из ответвлений греческого алфавита является латинский алфавит, другим же (но лишь отчасти) можно назвать славянскую кириллицу [5, с. 31].

Письмо, так или иначе, преодолевает пространство и время и находится в постоянной реформации. Письмо является не только средством общения, которое дополняет звучащую речь, но и дает возможность сохранять информативные данные, а так же передавать ее на дальние дистанции. Письменность отождествляется с эволюцией культурной жизни народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гельб И. Е. Опыт изучения письма. – М.: Радуга, 1982. – с. 30-32, 184-198, 211-234;
2. Жириновский В. В. История русской культуры XI – XIX веков. Курс лекций. – М.: Издание ЛДПР, 2004. – с. 15 – 22;
3. Книговедение: энциклопедический словарь / Ред. Коллегия: Н. М. Сикорский и др. – М.: Сов. Энциклопедия, 1982. – с. 403 – 409;
4. Кузнецов И. В., Соловьева А. В. Письменность – важнейшее открытие человечества // Социокультурные исследования: межвуз. Сб. науч. тр. – Волгоград. – №9. – с. 51 – 54;
5. Куманецкий К. История культуры древней Греции и Рима: Пер. с пол. – М.: Высш. шк., 1990. – с. 30 – 31;
6. Энциклопедия для детей. Языкознание. Русский язык. Т. 10. – М.: Аванта+, 1998.

УДК 82.09:159.9

*А. С. Леоненко,
г. Луганск*

РЕАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПСИХОЛОГИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Контекст культуры в общем, её единый характерный стиль «стиль» в любую эпоху до такой степени «пропитаны» как философской мыслью, так и результатами художественной деятельности, унаследованными от прошлого, собственно поиски в различных областях внутреннего мира человека, а именно в искусстве и философии, неизбежно обретают схожее направление. Во всяком художественном произведении писатель рассказывает читателю о чувствах, переживаниях человека, хотя степень проникновения во внутренний мир личности бывает разнообразная. Автор способен только отметить какое-либо чувство персонажа, не демонстрируя при этом глубину, оттенки этого чувства, причины, вызвавшие его. Такое изображение чувств персонажа не является глубоким проникновением во внутренний мир героя.

С целью всестороннего отражения внутреннего мира героя автор пользуется разнообразными художественными приемами. Из числа более распространённых следует выделить следующие: психологизм произведения; прием называния, а именно название произведения или говорящие имена героев; прием характеристики (прямая авторская характеристика, самохарактеристика героя, характеристика другими персонажами); прием описания, портрет; характеристика героя через его действия, поступки, манеру держаться, мысли; речевые особенности персонажей; изображение героя в системе персонажей; прием использования художественных деталей; прием изображения природы (пейзаж) и окружающей обстановки (интерьер).

Как совокупность средств, употребляемых в литературном произведении с целью изображения внутреннего мира персонажа его мыслей, чувств, эмоций на первый план выходит психологизм. Литературный психологизм – область динамического взаимодействия смежных сфер научных и гуманитарных знаний (литературы, философии и психологии) на уровне методов познания системы человек-мир. Подробное описание, анализ различных состояний души героя, внимание к оттенкам переживаний способствует выражению внутреннего мира героя. В литературоведении подобный такой анализ называют психологическим или просто психоанализом. Способы представления внутреннего мира персонажа возможно разделить на изображение «извне» и изображение «изнутри». Изображение «изнутри» осуществляется через внутренний монолог, воспоминания, воображение, психологический самоанализ, диалог с самим собой, дневники, письма, сны. В данном случае огромные возможности дает повествование от первого лица. Изображение «извне» – описание внутреннего мира героя не напрямую, а через внешние симптомы психологического состояния. Мир, окружающий человека, формирует настроение и воспроизводит его, оказывает большое влияние на поступки и мысли человека. Это детали быта, жилья, одежды, окружающая природа. Мимика, жесты, речь на слушателя, походка – все это внешние проявления внутренней жизни героя. Способом психологического анализа «извне» может быть портрет, деталь, пейзаж и т. д.

Необходимо отметить, что выражение внутреннего мира героя может осуществляться с помощью самохарактеристики, прямой авторской характеристики или другими персонажами. Литературный портрет – еще один прием, где речь идет о художественном изображении внешности персонажа: лица, фигуры, одежды, манеры держаться и т. д. Психологический портрет через внешность героя раскрывает внутренний мир героя, его характер.

Как отдельный прием воссоздания внутреннего мира персонажа можно выделить его речевые особенности. Прием использования художественных деталей может наполнить образ особой смысловой и эмоциональной нагрузкой. Внутренний мир героя в целом или в конкретный момент можно продемонстрировать при помощи деталей быта, которые могут соответствовать или, наоборот, резко противоречить психологическому состоянию героя. Следует выделить, что изображение природы (пейзаж) и окружающей обстановки (интерьер) являются косвенными характеристиками внутреннего мира и характера персонажа [3].

Процесс самораскрытия, самоанализа героя может быть описан через монолог или диалог, то есть речь идет о различных проявлениях его самосознания. В монологе персонаж абсолютно погружен в себя: видит и слышит только себя; выражает только собственную точку зрения на вещи; его сознание не соприкасается с другими сознаниями. По этой причине мир героя, как правило, выступает перед читателями в одностороннем порядке. Однако это процесс внутреннего самораскрытия человека и своеобразный самоанализ, исповедь. В диалоге герои не только делятся полезной

информацией, но и могут рассуждать, спорить, дискутировать по поводу определенного предмета обсуждения, тем самым выявляя не только характерные черты своего мышления, но и взгляды, представления, идеи. В диалоге и автор, и герой произведения выступают в качестве самостоятельных субъектов общения. Они свободны в выражении своих мнений, точек зрения и оценок. Они могут принимать различные позиции по тем или иным вопросам, свободно выражать свои мировоззренческие взгляды. Помимо этого, автор может воссоздать в произведении ту социально-психологическую атмосферу, которая возникла в ходе диалога, тем самым прибавляя новые штрихи к психологической характеристике героя очерка [2].

Одним из способов проникновения во внутренний мир героя является анализ мотивационной сферы. В данном случае особое внимание уделяется различным качествам личности, степени осознания человеком собственных поступков, уровню психологической зрелости личности, динамике мотивационной структуры личности в зависимости от обстоятельств и ситуации; реакции на социально обязательные, декларируемые и пропагандируемые цели, ценности, нормы поведения, образа жизни и т. д. Анализ мотивационной сферы соотносят с идеалами, установками, убеждениями, ценностями, интересами и желаниями героя.

Таким образом, анализируя героя с точки зрения его мировоззренческих позиций, можно проследить этапы формирования человеческих убеждений, описать те трансформации, которые происходят в сознании персонажа, наконец, показать те внешние воздействия, которые играют определяющую роль в его идейной позиции. Так, характер человеческой личности в художественном произведении может быть представлен во всей многогранности.

Таким образом, создание внутреннего мира персонажа – достаточно кропотливый процесс. Тщательно продуманные персонажи и их внутренний мир становятся ключевыми особенностями произведения, а психологизм представляет собой определённый принцип организации художественных элементов в некое единство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Затонский Д. Век XX: Заметки о литературной форме на Западе. Киев, 1961. – 257 с.
2. Философия и литература: Беседа с Жаком Дерридой // Жак Деррида в Москве. М., 1993. – 208 с.
3. Яковлева И. Н. Языковая личность переводчика и переводческая компетенция // Инновационные технологии в науке и образовании : материалы V Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 27 март 2016 г.). В 2 т. Т. 2 — Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 1 (5). – 300 с.

УДК 008:801.8

*Н. В. Свентицкая,
г. Луганск*

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ФИЛОЛОГОВ

В условиях быстро развивающегося международного сотрудничества во всех сферах жизни общества современный специалист должен обладать не только глубокими профессиональными знаниями и умениями, но и способностью осуществлять адекватное межкультурное взаимодействие с представителями других культур. Это особенно актуально для филологов, поскольку их будущая

профессиональная деятельность в значительной мере связана с межкультурным взаимодействием.

В современных условиях модернизации высшего образования перед вузами встает задача поиска новых путей формирования личности специалиста, способного свободно ориентироваться в поликультурном мире, владеющего иностранным языком и нормами межкультурного общения. Одним из средств достижения этой цели является формирование готовности студентов к межкультурной коммуникации.

Феномен межкультурной коммуникации проникает практически во все сферы жизнедеятельности человека, поэтому совершенно закономерно, что разные области научного знания изучают это явление с разных сторон. Так, процессы межкультурной коммуникации исследуют представители антропологии, культурологии, социологии, философии, лингвистики, педагогики. Поскольку межкультурную коммуникацию формируют такие фундаментальные понятия, как культура и коммуникация, можно утверждать, что философскую основу этого явления следует искать в работах философов XVII – XX вв. – Л. Витгенштейна, Ю. Габермаса, И. Канта, Ф. Ницше, П. Сорокина, И. Фихте, – в которых явления культуры и коммуникации рассматриваются в их неразрывной взаимосвязи. Вопрос диалогической основы межкультурной коммуникации освещается в работах М. Бахтина, В. Библера, М. Кагана. Среди современных ученых, разрабатывающих социально-философские аспекты проблемы можно выделить работы: П. Донец, К. Мацык, И. Мязовой, И. Наместниковой и других. Лингвистические аспекты исследования проблемы представлены в работах Э. Холла, Р. Сколлон и С. Сколлон, М. Бергельсон, А. Вежбицкой и других. Наиболее значимый вклад в развитие теоретических основ межкультурной коммуникации и ее связи с обучением иностранным языкам внесли исследования: Е. Верещагина, Г. Елизаровой, В. Костомарова, С. Тер-Минасовой, В. Фурмановой, И. Халеевой, а также работы Т. Астафуровой, О. Леонтович и др. Проблеме формирования коммуникативной, социокультурной и межкультурной компетенций посвящены работы Е. Пассова, В. Сафоновой, П. Сысоева, И. Плужник и др.

Цель статьи заключается в анализе структуры готовности к межкультурной коммуникации, определении ее места в лингвистической подготовке будущих филологов.

Понятие «межкультурная коммуникация» как научный термин обладает междисциплинарным характером и пересекается с культурологическими, философскими, психологическими, лингвистическими дисциплинами. Сущность межкультурной коммуникации как процесса, в основе которого находится диалог, раскрывается через связь культуры и коммуникации, где главную роль играет язык, как средство сохранения и передачи культурной информации, как средство общения [4, с.96 – 104].

Язык в процессе коммуникации выполняет особую роль, являясь главным инструментом получения нового знания о мире, переработке этого знания, хранения и передачи, что делает язык важнейшим инструментом познания, интерпретации и адаптации другой культуры. Поэтому становится очевидным, что обучение иностранным языкам как эффективному средству общения становится практически невозможным без обучения навыкам межкультурной коммуникации.

Основываясь на фундаментальных положениях педагогической науки относительно понятия «готовность», в нашем исследовании, мы определяем готовность студентов к межкультурной коммуникации как интегративное качество личности, которое подразумевает владение специалистом специальными знаниями, умениями и

навыками, а также коммуникативной, социокультурной и лингвистической компетенциями и наличие стойких мотивов и позитивного отношения к межкультурному взаимодействию. Как интегративное качество личности готовность к межкультурной коммуникации имеет сложную структуру, в состав которой входят когнитивный, мотивационно-ценностный и коммуникативно-деятельностный компоненты и их показатели [4, с. 96 – 104].

Когнитивный компонент включает знания о сущности и особенностях межкультурной коммуникации, знания о роли культуры для человека и общества, об особенностях коммуникативных процессов в поликультурной среде, лингвистические и социокультурные знания. Выделенные группы знаний позволяют создать когнитивную базу коммуникации, которая является важным видом деятельности в лингвистике.

Мотивационно-ценностный компонент обуславливает наличие позитивного и толерантного отношения к межкультурному взаимодействию, осознание значения морально-духовных ценностей своей культуры и культуры других народов, наличие интереса к культурным особенностям других стран и заинтересованность в успешной коммуникации, что в свою очередь, является предпосылкой возникновения стойкой мотивации к межкультурному взаимодействию. Здесь, так же важным является высокий уровень сформированности психических процессов восприятия, внимания, мышления и эмоциональных проявлений. Мотивационно-ценностный компонент также включает в себя понятие толерантности, которую в межкультурной коммуникации понимают, как уважительное отношение к разнообразию культур в мире, к культурным особенностям партнера по коммуникации, к отличным от собственных норм поведения и выражения мыслей [7, с. 116].

Коммуникативно-деятельностный компонент готовности к межкультурной коммуникации предполагает овладение специалистом коммуникативной компетенцией и определенными умениями, что позволяет специалисту успешно осуществлять профессиональную деятельность, профессионально-деловое и личностное общение. Коммуникативная компетенция является неотъемлемой составляющей профессиональной деятельности филолога и включает в себя способность использовать иностранный язык для достижения профессионально значимых целей. Н. Гальскова считает, что формирование и развитие межкультурной компетенции возможно только при условии сформированности коммуникативной [3].

В процессе изучения проблемы коммуникативной компетенции в подготовке специалистов зарубежные и отечественные исследователи такие как: Е. Пассов, В. Сафонова, Н. Хомский, Р. Мильруд, Н. Гальскова и др. [3, 8] подчеркивают важность данной компетенции в профессиональной деятельности специалиста и единогласно соглашаются, что такое многогранное явление как коммуникативная компетенция включает в себя несколько взаимосвязанных компетенций. Так, в составе коммуникативной компетенции выделяют следующие компоненты: лингвистическая, дискурсивная, социокультурная, стратегическая компетенции, некоторые ученые добавляют прагматическую, социолингвистическую, речевую и социальную компетенции. Такие компоненты коммуникативной компетенции как лингвистическая и дискурсивная компетенции обеспечивают лексическую и грамматическую правильность речи, умение формулировать высказывание как единицу речи. Социолингвистическая и социокультурная компетенции в составе коммуникативной обеспечивают способность личности воспринимать поликультурный и многоязычный мир, уважительно и толерантно относиться к культурным особенностям и духовно-моральным ценностям представителей других культур. Стратегическая компетенция связана с умением использовать приемы вербального и невербального общения,

коммуникативные стратегии для достижения взаимопонимания в соответствии с конкретной коммуникативной ситуацией [6].

Наличие социокультурного компонента в составе коммуникативной компетенции обуславливает неразрывную связь и взаимовлияние коммуникации и культуры, что дает нам право говорить о функциональном обучении иностранным языкам и о социокультурном наполнении содержания лингвистического образования.

Межкультурная коммуникация предполагает не просто владение иностранным языком, но и знаниями факторов и реалий другой культурной среды, таких как ценности, нормы поведения, деловой этикет и др., что будет способствовать установлению коммуникативных контактов с представителями других культур.

Вопрос о социокультурном наполнении содержания обучения, является центральным в большинстве исследований по межкультурной коммуникации. Е. Верещагин и В. Костомаров убеждены в необходимости изучения иностранного языка через призму информации о культуре страны, через факты языка. Исследуя процессы накопления словом информации о действительности, ученые указывают на важную роль лексики в коммуникации. По их мнению, язык выступает в качестве одного из хранителей духовных ценностей национальной культуры благодаря лексическому фону, являющемуся элементом семантики слова [2].

Социокультурные аспекты обучения иностранным языкам исследуются В. Сафоновой и П. Сыроевым. По мнению В. Сафоновой, изучение иностранного языка следует вывести за традиционные узкие рамки страноведения за счет повышения уровня социально-политической образованности обучаемых. Этого можно достичь посредством обсуждения актуальных проблем современности; ознакомления с социолингвистическими факторами «культурных конфликтов»; раскрытия перед обучаемыми их роли как субъектов диалога культур в современном мире; обучения технологии социокультурного анализа различных аспектов жизнедеятельности стран родного и изучаемого языков; совершенствования интегративных коммуникативных умений, необходимых для осуществления коммуникативного взаимодействия участников межкультурного общения и т.д. [8, с. 18].

Социокультурный компонент содержания обучения в исследовании П. Сыроева состоит из трех компонентов: национальной ментальности (под ментальностью понимается внутренняя, подсознательная готовность личности к определенным мыслительным и физическим действиям), в которую входят установка, восприятие, самовыражение; социокоммуникации, включающей американский вариант английского языка, язык жестов, письменную коммуникацию; национального достояния, состоящего из науки и искусства, истории и религии, природных богатств и туристических достопримечательностей [9, с. 27–35].

Ученые приходят к выводу, что совершенствование знания иностранного языка связано с проблемой изучения культурного компонента языковых единиц и национальных особенностей коммуникации, недооценка значимости которых приводит к непониманию между представителями разных культур, к сбоям в общении, конфликтам, разрывам межличностных, а иногда и деловых отношений. Именно поэтому, в настоящее время, в современной высшей школе обучение иностранному языку как средству общения ставит перед собой не чисто прикладную и узкоспециальную задачу обучения физиков языку физических текстов и т.п. Специалист, оканчивающий сегодня вуз, — это всесторонне образованный человек с фундаментальной подготовкой. Иностраный язык для такого специалиста — и инструмент, и часть культуры. Профессионализм выпускника вуза, владеющего знаниями в области межкультурной коммуникации, базируется не только на

превосходном знании всех аспектов языка, но и на углублении социокультурного компонента в развитии коммуникативных способностей, что предполагает фундаментальную и разностороннюю лингвистическую подготовку.

Следует отметить, что не только сформированные умения, но и постоянное обновление знаний, мобильность и готовность применить эти знания в конкретных ситуациях для успешного функционирования в обществе определяют уровень профессионализма и квалификации и непосредственно связаны с понятием профессиональной компетентности. Последнее выражает единство теоретической и практической готовности в целостной структуре личности и характеризует профессионализм. Содержание профессиональной компетентности той или иной специальности определяется уровнем соответствия профессиональных знаний и умений нормативным требованиям, степенью профессиональной подготовленности в определенной сфере деятельности [1, с. 377].

Исходя из вышесказанного, формирование готовности к межкультурной коммуникации является одной из целей современного образования. Неотъемлемой составляющей коммуникативной компетенции является социокультурная компетенция, которая в итоге дает профессионалу владение межкультурной компетентностью. Межкультурная компетентность предполагает терпимость, открытость к новому знанию, умение выбрать верную тональность и средства общения, коммуникативную стратегию и форму самопрезентации [5, с. 3].

Таким образом, формирование готовности к межкультурной коммуникации становится ключевой составляющей лингвистического образования, а обучение межкультурной коммуникации становится универсальным подходом в рамках высшего образования. При этом теория межкультурной коммуникации в современной образовательной среде формулирует общие закономерности, касающиеся функционирования механизмов и способности человека к иноязычному общению, способов их формирования, а методика преподавания иностранного языка оперирует содержательно-технологическими аспектами межкультурной коммуникации и реализует их в конкретных учебно-методических комплексах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьева, О. Н., Захарова О. А. Информационно-коммуникативная компетентность личности в условиях становления информационного общества // Медиакультура новой России : материалы Междунар. науч. конф. Екатеринбург ; М. : Академический проект, 2007. – Т. 2.
2. Верещагин, Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М.: Русский язык, 1980. – 320 с.
3. Гальскова, Н. Д. Теория обучения иностранным языкам : Лингводидактика и методика : учеб. пособие для студ. лингв. ун-тов и фак. ин. яз. высш. пед. учеб. заведений / Н. Д. Гальскова, Н. И. Гез. – М. : Академия, 2004. – 336 с.
4. Кобзар, Н. В. Зміст і взаємозв'язок основних понять у міжкультурній комунікації в сучасному освітньому просторі / Н. В. Кобзар // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 23 (186) – С. 96 – 101.
5. Леонтович, О. А. Россия и США. Введение в межкультурную коммуникацию : учеб. пособие. / О. А. Леонтович. – Волгоград : Перемена, 2003.
6. Наролина, В. И. Межкультурная коммуникативная компетентность как интегративная способность межкультурного общения специалиста [Электронный ресурс] / В. И. Наролина // Эл журн. «Психологическая наука и образование». – 2010. – № 2. – Режим доступа : www.psyedu.ru
7. Руденко, Т. П. К вопросу формирования лингво-социокультурной компетенции в контексте глобального образования / Т. П. Руденко // Вестник Омского ун-та. – 2007. – № 2. – С. 115 – 120.
8. Сафонова, В. В. Коммуникативная компетенция : современные подходы к многоуровневому описанию в методических целях / В. В. Сафонова / Серия: О чём спорят в языковой педагогике. — М. : Евршкола, 2004. – С. 18.

9. Сафонова, В. В. Проблемы социокультурного образования в языковой педагогике / В. В. Сафонова // Культуроведческие аспекты языкового образования : сб. науч. тр. ; под ред. проф. В. В. Сафоновой. – М. : «Еврошкола», 1998. – С. 27 – 35.

УДК 81-11

*И. В. Скоков,
г. Луганск*

ТРАКТОВКА ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

Институциональный дискурс всегда строится по определенному шаблону, однако степень трафаретности различных типов и жанров этого дискурса различна. Дело в том, что в реальной жизни фиксированный порядок дискурса часто нарушается. Зачастую дискурс является по большей части монологическим, где один его участник выступает лишь в роли реципиента.

С позиций социолингвистики дискурс – это общение людей, которое рассматривается с позиций их принадлежности к той или иной социальной группе или применительно к той или иной типовой речеповеденческой ситуации, например, институциональное общение. Институциональный дискурс противопоставлен персональному по признаку личной или представительной ориентации субъектов общения. Вместе с тем не существует абсолютно личностного и совершенно статусного общения, институциональность имеет градуальный характер. Можно построить условную шкалу, на которой могут быть расположены типы институционального дискурса.

Обзор исследований, посвященных изучению типов институционального дискурса, показывает, что институциональный дискурс любого типа имеет полевое строение, в центре которого находятся жанры, максимально отвечающие его назначению, в то время как в периферийных жанрах наблюдается взаимопроникновение различных типов дискурса.

Социолингвистический подход к анализу дискурса состоит в том, что определяющую роль при его анализе играют параметры общения, включающие характеристику участников, цели, ценности, хронотоп как единство времени и места; различные типы институционального дискурса обнаруживают специфику относительно субъектов общения.

Внутренний анализ «профессионального» типа дискурса предполагает противопоставление социально-коллективного и индивидуально-личностного початків в професійній комунікації, которая терминологически фиксируется как рекурсивная и дискурсивная рефлексия. Данная антиномия является основой противопоставления личностно-ориентированного и статусно-ориентированного дискурса [1, с. 16].

В первом случае в общении участвуют коммуниканты, хорошо знают друг друга, и раскрывают друг другу свой внутренний мир, во втором случае общение сводится к диалогу представителей той или иной социальной группы.

Статусно-ориентированный дискурс представляет собой институциональное общение, т. е. речевое взаимодействие представителей социальных групп или институтов между собой, с людьми, которые реализуют свои статусно-ролевые возможности в рамках сложившихся общественных институтов, число которых определяется потребностями общества на конкретном этапе его развития [1, с. 20].

Участники личностного дискурса выступают во всей полноте своих качеств в отличие от участников институционального дискурса, системообразующим признаком которого является статусная, представительская функция человека. Институциональный дискурс это специализированный клишированный разновидность общения между людьми, которые могут не знать друг друга, но должны общаться в соответствии с нормами данного социума. Очень часто личностное общение сводится к бытовому, но между людьми хорошо знают друг друга возможно общение и на небытовом, бытийном уровне. Любое общение носит многомерный, партитурный характер, и поэтому выделение типов общения в конкретном языковом действия представляет собой условность и проводится в исследовательских целях. Полное устранение личностного начала в институциональном общении превращает участников такого общения в «манекенов». Не случайно нормы общения слуг и хозяев во многих сообществах требовали от слуг бесстрастного выражения лица. Аналогичное значение имеет светская улыбка на официальном приеме или сосредоточен серьезный вид на производственном совещании.

Институциональность имеет градуальный характер. Ядром институционального дискурса является общение базовой пары статусно неравных участников коммуникации – учителя и ученика, священника и прихожанина, следователя и подследственного, врача и пациента. Наряду с этим типом общения выделяется также общения учителей, а также учащихся между собой. На периферии институционального общения находится контакт представителя института человеком, не относящихся к этому институту. Таким образом, устанавливается следующая иерархия участников институционального дискурса: агент – клиент – маргинал. Нормы институционального дискурса отражают этнические ценности социума в целом и ценности определенной общественной группы, образует институт [5, с. 53].

Дискурс, который получил легитимность своего статуса в педагогике лишь в последнее десятилетие, рассматривается большинством ученых как вид институционального общения в заданных рамках статусно-ролевых отношений, имеет регулятивную направленность, регламентированного как по содержанию, так и по форме (Л. С. Бейлинсон, Г. В. Димова, М. С. Каган, В. И. Карасик, А. А. Каратанова, И. А. Колесникова, Н. А. Труб, А. В. Коротеева, Е. С. Кубрякова, А. К. Михальская). По форме он относится к институциональному, а по содержанию – к личностно ориентированного типа дискурса.

Рассматривая дискурс с позиций социолингвистики, В. И. Карасик выделяет два особых типа дискурса: персональный (лично-ориентированный) и институциональный (статусно-ориентированный). В первом случае говорящий выступает как личность со своим богатым внутренним миром, во втором случае – как представитель той или иной социальной группы. Институциональный дискурс – это дискурс, который определяется типами сложившихся в обществе социальных институтов, характеризуется рядом лингвистически релевантных признаков, из которых наиболее важными являются цель общения, представительная коммуникативная функция участников и фиксированные типичные обстоятельства общения. По определению В. И. Карасика статусно-ориентированный дискурс представляет собой «речевую взаимодействие представителей социальных групп или институтов друг с другом, с людьми, которые реализуют свои статусно-ролевые возможности в рамках сложившихся общественных институтов, число которых определяется потребностями общества на конкретном этапе его развития». Как отмечает автор, применительно к современному обществу можно выделить следующие виды институционального дискурса: политический, дипломатический,

административный, юридический, военный, педагогический, религиозный, медицинский, деловой, рекламный, спортивный, научный, сценический и массово-информационный. Этот список можно изменить или расширить, поскольку общественные институты существенно отличаются друг от друга и не могут рассматриваться как однородные явления, кроме того, они исторически изменчивы, могут сливаться друг с другом и возникать как разновидности в рамках того или иного типа.

Рассматривая вопрос о структурных компонентах институционального дискурса, А. Ф. Русакова и В. М. Русаков отмечают, что в любом институциональном дискурсе присутствует как минимум восемь компонентов:

1. представление о социальной миссии данного института (миссия медицины – исцеление от болезней);

2. особый язык, включая профессиональный; профессиональный язык играет важную роль паролей идентификации по схеме «свой / чужой» в символическом пространстве институционального дискурса;

3. нормативная модель типично-событийной статусно-ролевой коммуникации (типичное событие, типичные участники, хронотоп, статусы и ролевые отношения типичных участников коммуникации, ситуативные контексты коммуникации, официально принятые нормы коммуникации, традиционные формы общения);

4. система базовых ценностей, транслируемых и внушаемых помощью институциональных коммуникаций (в медицинском дискурсе, центральной базовой ценностью выступает жизнь пациента; в числе других базовых ценностей такие как здоровье (физическое и психическое), правильно поставленный диагноз и проведено лечение, репутация медицинского работника, знания и профессиональный опыт);

5. Основные стратегии институционального дискурса;

6. жанры институционального дискурса (урок, лекция, семинар, экзамен, беседа и т. д. и научная статья, монография, диссертация и т. д.);

7. прецедентные тексты (для медицинского дискурса прецедентными текстами является клятва Гиппократова, медицинские энциклопедии и словари, специальные научные работы, нормативные документы, регламентирующие медицинскую практику);

8. типичные дискурсивные формулы (фразеологизмы, профессиональные клише и др.) [4, с. 193].

Социальный институт по определению М. Л. Макарова является «культурно-специфической нормативно организованной, конвенциональной системой форм деятельности, обусловленной общественным разделением труда, а также предназначенной для удовлетворения особых потребностей общества» [2, с. 206].

Таким образом, институциональный дискурс представляет собой конвенциональное, культурно-обусловленное, нормативное речевое взаимодействие людей, принимающих на себя определенные статусные роли в рамках любого социального организма, специально созданного для удовлетворения определенных потребностей общества.

М. Л. Макаров, сравнивая разговорный и институциональный дискурс, отмечает как характеристику институционального дискурса жесткую структуру при максимуме языковых ограничений, фиксированную меню коммуникативных ролей, меньшую обусловленность непосредственным контекстом, примат глобальной организации и ограниченное количество глобально определенных целей; в то время как речевой дискурс характеризуется ориентацией на процесс, минимумом языковых ограничений, свободной миной коммуникативных ролей, обусловленностью коммуникативным

контекстом, приматом локальной организации и большим количеством локальных целей [2, с. 207].

М. Ю. Олешков выделяет следующие системообразующие признаки объективно присущие институциональному дискурсу: статусно квалифицированные участники, локализованный хронотоп, конвенционально организованная в рамках данного социального института цель, ритуально зафиксированные ценности, интенциональная «закреплённая» стратегия (последовательность речевых действий в типичных ситуациях), ограниченная номенклатура жанров и жестко обусловленный арсенал прецедентных феноменов (имен, высказываний, текстов и ситуаций).

Также М. Ю. Олешков в качестве одного из типов институционального дискурса называет дидактический дискурс, который он определяет как «речевое взаимодействие на уроке». В статье «Основные параметры модели профессиональной коммуникации (на примере дидактического дискурса)» дидактическое общения в образовательной среде школьного урока рассматривается как «система взаимно обусловленных индивидуальных действий субъектов образовательного процесса, при которой поведение каждого из участников выступает одновременно и стимулом и реакцией на поведение других» [3, с. 5].

Хотя институциональный дискурс в чистом виде встречается довольно редко, можно определить следующие конститутивные признаки институционального дискурса:

1) специфическая цель общения, заключается в решении определённых проблем, которые и обусловили существование соответствующего института.

2) специфические обстоятельства общения, происходит в рамках определённого социального института, и вытекающие отсюда официальность стиля, жесткая заданность тематики, наличие институциональных символов.

3) специфические характеристики участников общения – представляют институт агентов и обращаются в институт клиентов, выступающих в представительной статусно ролевой функции.

4) специфические характеристики текстов, содержащих знаки принадлежности агентов к социальному институту, прямо или косвенно выражают ценности этого института, соответствуют сложившимся жанрам в рамках определённого типа дискурса.

Под институциональными действиями понимаются внешне выражены, целенаправленные акты участников юридического дискурса, ведущие к определенным правовым последствиям. Многие из этих действий – обычное рутину. Задачи, решаемые субъектами этих действий, могут быть самыми разнообразными.

Между действиями участников юридического дискурса, выходят из различных правовых инстанций, существует определенная координация, которая позволяет рассматривать их как часть более широкой институциональной системы [3, с. 535].

Институциональный дискурс представляет собой общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений. Применительно к современному обществу В. И. Карасик выделяет следующие основные виды институционального дискурса, как политический, дипломатический, административный, юридический, военный, педагогический, религиозный, мистический, медицинский, деловой, рекламный, спортивный, научный, сценический и массово-информационный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карасик, В. И. Культурные доминанты в языке / В. И. Карасик // Языковая личность: культурные концепты: сб. науч. тр. – Волгоград, 1996. – 316 с.
2. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. М. : Гнозис, 2003.- 206 с

3. Палашевская, И. В. Функцию юридического дискурса и действия его участников. / И. В. Палашевская М. : Гнозис, 2010., 535 с.
4. Бурдые П. Социоанализ. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской академии наук. / Бурдые П. М. : 2001. – 122 с.
5. Русакова О. Ф., Русаков В.М. PR-Дискурс: Теоретико-методологический анализ. / О. Ф. Русакова, В. М. Русакова Екатеринбург: УрО РАН, 2008. – 340 с.

УДК 81-13:004

*С. В. Чевычалова,
г. Луганск*

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ФОРМИРОВАНИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ УМЕНИЙ

Проблема подготовки учителя-филолога, формирование его профессиональных умений, всегда была одной из самых актуальных проблем. Изучению цифровых технологий посвящены исследования В. П. Беспалько [1], А. В. Фёдоров [2], А. В. Хуторской [3].

Использование цифровых технологий в учебном процессе обеспечивает:

- активное использование постоянно расширяющегося интеллектуального потенциала общества, сконцентрированного в печатном фонде, и научной, производственной и других видах деятельности его членов;
- интеграцию информационных технологий с научными, производственными, инициирующую развитие всех сфер общественного производства, интеллектуализацию трудовой деятельности;
- высокий уровень информационного обслуживания, доступность любого члена общества к источникам достоверной информации, визуализацию представляемой информации, существенность используемых данных.

Цифровые технологии оказывают решающее влияние на все этапы процесса обучения будущих филологов: от предоставления учащимся знаний, умений и навыков до контроля их усвоения, при этом обеспечиваются такие важнейшие характеристики обучения, как качество, избирательность материала, учет индивидуальности, постоянный контроль и самоконтроль усвояемости материала, высокий эффект использования ресурсов преподавателей. Кроме того, цифровые технологии дают преподавателю возможность индивидуализации процесса обучения через дифференциацию.

Однако появление цифровых технологий позволяет не только улучшить процесс обучения, но и требует самостоятельного изучения этой области овладения умениями и навыками работы с глобальными, локальными и телекоммуникационными сетями, с базами данных и знаний. Причем не только как пользователи, но и как специалисты умеющие реализовывать их на своем уровне.

Традиционные учебники, методические руководства получили компьютерную поддержку. Разработаны специальные электронные учебники. Появилось направление, называемое дистанционным «образованием».

В случае применения цифровых технологий:

1. Повышается качество обучения за счет:

- а) индивидуализации обучения, - индивидуальный темп и метод обучения, адаптация системы к исходному уровню знаний обучаемого, характеру и причинам ошибок, особенностям мышления обучаемого;

б) анализа предыстории обучения и ее учета при организации последующего обучения, учета психофизиологических характеристик обучаемых путем тестирования;
в) постоянного индивидуального контроля качества знаний на каждом этапе обучения, при этом увеличивается объективность контроля знаний.

2. Сокращается время обучения за счет:

а) уменьшения времени на технические операции, контроль правильности ответов, обращение за справкой, помощью или разъяснением;

б) мгновенной реакции программной системы на допущенные ошибки;

в) индивидуализации темпа обучения, с учетом уровня знаний обучаемого;

г) адаптации к типу мышления обучаемого.

С точки зрения обучаемого применение цифровых технологий повышает интерес к обучению, увеличивает мотивацию за счет новизны и сочетания более разнообразных и наглядных методов обучения в совокупности с традиционными.

С точки зрения преподавания цифровые технологии предоставляют педагогу следующие возможности:

а) реализовать и распространять в виде программных средств свой опыт преподавания;

б) обеспечить обработку статистических данных и принятия тех или иных педагогических и дидактических решений, при этом появляется возможность более гибкого управления познавательной деятельностью обучения;

в) изучить опыт ведущих в своей области преподавателей.

Перспективы развития данной темы состоят в дальнейшем изучении аспектов использования и внедрения в учебный процесс цифровых технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалько В.П. Системно-методическое обеспечение учебно-воспитательного процесса подготовки специалиста / В. П. Беспалько, В. Г. Таур. – М. : Высш. шк., 1989. – 141 с.

2. Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория и методика / А. В. Федоров. – Ростов-н/Д. : Изд-во ЦВВР, 2001. – 708 с.

3. Хуторской А. В. Современная дидактика : учеб. для вузов / А. В. Хуторской. – СПб. : Питер, 2001. – 544 с.

4. Чевычалова С. В. Особенности использования практико-ориентированных технологий в процессе формирования основных профессиональных умений будущих учителей-филологов / С. В. Чевычалова // Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору : Вища освіта України. – 2010. – Т. III. – С. 544–548.

UDC 374.2.5.8

*L. T. Sagalaeva,
Lugansk*

WITH A SONG FOR LIFE

International cooperation in the fields of education is conditioned by social need for solutions to organize and develop activities on international integration of education. This social need is many times intensified by the changes in the character of social, cultural and civilized processes in modern world.

The integration of education represents the interaction of national educational systems, the transformation of education into world social system. Modern society should stimulate high quality education.

Since 2005, international cooperation has become an essential part of the priority areas in the activities of Lugansk College of Engineering, Economy and Law. The College has

already had ties with foreign partners, but this work has been oriented only to support children-orphan. The partnerships have been established with Austria, Denmark, Germany, Russia, Belorussia. It is necessary to use international educational experience to move forward: studying processes at the College should meet the requirements of life in modern society.

At present the problem of applying new information technologies in teaching foreign languages is considered not only as new technical means but as new forms and methods of teaching, new approaches to the process of teaching. A foreign language refers to the special group of subjects dealing with reception and transmission of information. Communication becomes very important in learning English [3, c. 7].

Extracurricular activities in English are found to be as actual today as never before. This type of work not only deepens and broadens the knowledge of the foreign language but also helps to expand cultural horizons of students, develops their creativity. This work is one of the main motives to train and improve students' speaking skills in English. Extracurricular activities in English stimulate students' interest to learn English, enable them to use their knowledge in practice.

Nowadays extracurricular activities in English cannot be carried out without information technologies. Information Internet system offers its users many programs to learn English. One of the computer programs is Skype. With the help of Skype we successfully hold online students' conferences, round-table meetings, Olympiads in English, etc.

In February, 2019, Lugansk College of Engineering, Economy and Law took part in the 4-th students' online conference in English with the international participation «Music Is the Language You Can Speak to Anyone». There were colleges from Russian Federation to participate in the conference: Salsk Industrial College, Salsk Agrotechnical College, Volgodon College of Information Technologies, Business and Design, Rostov-on-the Don Autotransport College. Experts in English from Georgia, Ireland, Netherlands were invited to the conference. The online conference was held in real time. The purpose of the conference was to increase the motives to learn English, to develop creative potential of students.

The performances of all participants were full of interesting information about different musical genres. They were followed by computer presentations and musical works performed by the students.

Lugansk College of Engineering, Economy and Law presented the project «With a Song for Life!» devoted to Mikhail Matusovsky, a poet-songwriter, who was a master of a special poetic genre of lyric and mass song. A song is the simplest but very popular form of vocal music. It unites poetic text and melody. All peoples have this poetic and lyric genre which is characterized by the simplicity of musical and verbal structure. Mikhail Matusovsky was sure that «all people need to have a song as all birds need to have their wings to fly». These words became the epigraph of all his life [2, c. 18].

The 20-th century has left the names of the people who glorified Lugansk Region by labour and military feats. But the name of Mikhail Matusovsky brought special glory to our city. He was born in Lugansk and many of his songs became letters to citizens of Lugansk, letters to his youth. He studied at Secondary School №13, and today many graduates from this school became students of Lugansk College of Engineering, Economy and Law. «The School Waltz» with music by Dunayevsky was created in memory of the poet's favourite teacher of Literature Maria Todorova [2, c. 34-38].

Working over the project «With a Song for Life!» the College students find many interesting facts from the life and creative work of Mikhail Matusovsky. They find out that songs they have known since their childhood were created by Matusovsky («Birch-tree juice», «Vologda», «The old maple-tree», «It's funny to walk together», and many others). In

their project the students speak of many songs about the Great Patriotic War written by Matusovsky. The song «What does the Motherland begin with?» to the film «Shield and Sword» is found to express poet's deep feelings to his birthplace. For the first time the famous romance «White Acacia» sounds in the film «The Turbins' Days». But few people know that the smell of white acacia was associated with the poet's careless youth in Lugansk [2, c. 57-69].

The deep work with documents enabled the students to get acquainted with famous composers whom Mikhail Matusovsky worked with: Vasilii Solovyov-Sedoy, Tikhon Khrennikov, Alexandra Pakhmutova, Mark Fradkin, Oskar Feltsman and others.

Studying the poetic heritage of Mikhail Matusovsky the College students understand how much Matusovsky loved his birthplace – Lugansk. In different years, wherever the poet lived and worked he again and again returned to the land of his childhood in his poems. The image of native Lugansk lived in his heart and soul, though he lived there only 20 years. He always glorified his land and kept in touch with his schoolmates. Matusovsky was awarded with the mostly worthy state honours. But the title of the Honourable Citizen of Lugansk was the dearest for his heart. Next to the building of the Academy of Culture and Arts there is a monument to Mikhail Matusjvsky. The poet seems to stop for a moment to write a new verse line...

The performance of the College students with the project «With a Song for Life!» was completed with the song «Moscow Nights» that was sung in English by the students. This song brought a world- wide popularity to Mikhail Matusovsky. Computer presentations and videos made this performance very attractive and bright. The participants of the conference listened to Matusovsky's songs and understood that those are his lyrics that helped people to overcome difficulties, to feel joy and sadness, happiness and love. His poetry is trust and heartfelt. It touches the deepest and sacred feelings of any person.

The importance of the project means not only to increase cultural level of the College students but to develop skills of self-education, to improve their English.

The foreign experts from European countries highly appreciated the project «With a Song for Life!» They paid their attention to the students' creative approach to the study of Matusovsky's poetry. They underlined that today's young people had a lot to be proud of, to be taught to, and what they should do in the future.

The online conference in English «Music Is a Language You Can Speak to Anyone» shows that young people are not indifferent to music. They are sure that music is a beauty of our life. We can speak the music language without any translation because music sounds inside us, we express our feelings by music [3, c. 9].

International conferences, seminars, joint scientific and cultural projects help to integrate into international educational space. Online conferences in English give the students a good opportunity of direct communication with Internet audience through communicative programs. Rational use of visual aids, verbal supports provide optimal conditions for the perception of language material, its comprehension and also stimulation of speaking activity of students. Online extracurricular activities are the effective demonstration of applying information technologies in learning English.

REFERENCES

1. Белова А.В. Психолого-педагогические основы внеклассной работы по английскому языку. Электронный ресурс//URL://http:lib.podolist.ru/docs/2374/index-2777.html
2. М. Матусовский о жизни. И жизнь о нем.: Сборник/Под общ.ред. О.В.Приколоты – Луганск: Издательство «Максим», 2010 – 400с.
3. Степанова С.Н. Применение информационных и образовательных технологий в обучении иностранному языку студентов неязыкового вуза //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. № 9.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕДАГОГИКА

УДК 792.075

*А. П. Афанасьева,
г. Луганск*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТВОРЧЕСТВА М. МАТУСОВСКОГО В СИСТЕМЕ ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

На данном этапе общественно-культурного развития ЛНР очень важным является изучение и сохранение культурного наследия М. Матусовского. Наблюдается ярко выраженная тенденция включения его поэтического творчества в контекст культуры в целом и сферы театрального образования в частности. В системе подготовки будущих специалистов – режиссеров театрализованных представлений и праздников одной из насущных проблем является недостаток высокохудожественного литературного материала, на основе которого формируется эстетический вкус, профессиональные и личностные качества студентов. В этой связи особую актуальность приобретает педагогический потенциал творчества М. Матусовского.

Вопросы исследования педагогического потенциала затронуты в теоретических работах в области педагогики, философии культуры, культурологии и многих других (В. А. Митраховича, Т. Л. Божинской и др.) .Литературное творчество М. Матусовского в последнее время так же активно рассматривается отечественными исследователями как в области культурологической направленности, так и филологической. Среди них можно выделить научные работы В. К.Суханцевой, И .П. Зайцевой, И. В. Шаповаловой, Т .А. Дьяковой, Н. Б. Литвиновой, В. В. Унуковича, Н .Г. Феденко, Н. Т. Рыбас и других [1]. Но проблему педагогического потенциала творчества М. Матусовского освещали в своих исследованиях и на практическом опыте немногие. Это и стало основным решающим фактором для проведения исследования.

Чтобы наиболее полно раскрыть суть педагогического потенциала творчества М. Матусовского, обратимся к этимологии данного понятия. Потенциал (от лат. potentia – сила, мощь) – это источники, возможности, средства, запасы, которые могут быть использованы для решения какой-либо задачи, достижения определённой цели; возможности отдельного лица, общества, государства в определённой области [4]. Понятие «потенциал» как педагогическая категория характеризуется наличием тех возможностей и средств, которые имеют воспитательную направленность.

В рамках нашего исследования под педагогическим потенциалом творчества М. Матусовского мы понимаем систему различных функций (нормы и смыслы, художественно-образная выразительность поэтической культуры как средство развития творческих способностей будущего режиссера, система духовно-нравственных ценностей), совокупность задач, действие которых актуально и может быть реализовано в системе воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников для достижения каких-либо педагогических целей.

Под реализацией педагогического потенциала творчества М. Матусовского мы понимаем использование его творческого наследия в образовательном и творческом процессе, в котором можно выделить следующие компоненты:

а) обучающий – обеспечивает приобретение студентами углубленных знаний в сфере культуры, литературы, истории искусств Луганщины; умений и навыков в

области театрального творчества, необходимых студентам для их художественно-творческой деятельности и самореализации;

б) развивающий – обеспечивает эффективное совершенствование различных сфер деятельности студентов, в частности художественно-творческой деятельности, а также индивидуально-личностных качеств;

в) воспитывающий – обеспечивает формирование у студентов духовно-нравственных, волевых качеств; бережного и уважительного отношения к отечественному культурному наследию; нравственных убеждений; способов поведения гражданина своего Отечества, патриотических чувств к своей Родине;

Также отражают многоаспектность решения различных педагогических задач и подчёркивает полноту и многогранность содержания педагогического потенциала творчества М. Матусовского следующие функции:

1. Функция патриотического воспитания. В поэтическом творчестве М. Матусовского ярко и многогранно освещается тема любви к Луганщине в частности и к Родине в целом. Она нацелена на формирование у студентов высокого патриотического сознания. Ярким примером являются строки М. Матусовского:

С чего начинается Родина?
С картинки в твоём букваре,
С хороших и верных товарищей,
Живущих в соседнем дворе.
А может, она начинается
С той песни, что пела нам мать,
С того, что в любых испытаниях
У нас никому не отнять [2].

В них нет прямых наставлений слушателю, но в их содержании заложена та образно-смысловая информация, которую широкая целевая аудитория активно воспринимает при чтении его произведений. Эти нравственные линии, нацеленные на воспитание и формирование патриотических чувств, целесообразно формировать с помощью литературного материала М. Матусовского.

2. Эстетическая функция. Развитие у студентов художественно-эстетического вкуса в вопросе выбора репертуара – важнейшая задача педагогов. Творчество М. Матусовского задает верный вектор развития эстетического понимания культуры в целом и искусства художественного слова в частности, как неотъемлемого элемента творческого процесса в рамках деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников. Эстетическую, художественную ценность поэзии М. Матусовского, прежде всего, определяется широтой и границами захвата ассоциаций – словом, выражающим нужный предмет или явление. Его литературное творчество отличается духовным, энергетическим, эмоциональным, эстетическим и мыслительным посылом, тем образом, обеспечивающим и содержащим вышеперечисленные «составляющие», является источником и проводником знаний, носителем и передатчиком (от поколения к поколению) одновременно, являясь хранителем, генератором и двигателем искусства. Так же несомненным отличием его произведений является эмоциональная точность. Однако точность – главное, а не второстепенное условие. К. С. Станиславский говорил своим актёрам так: «Вы можете играть хорошо, можете плохо – это ваше дело. Но мне нужно, чтоб вы играли правильно!». [5]. И если принимать слова Станиславского за истину, то точность выражения в искусстве в плане эстетической силы, ценности имеет также большее значение, чем сила чувства.

3. Функция профессионального развития. В рамках системы воспитания будущих режиссеров театрализованных праздников и представлений, литературный материал М. Матусовского является основной для тренингов по таким дисциплинам, как сценическая речь, мастерство актера, сценарное мастерство. Эти тренинги нацелены на развитие у студентов художественно-образного мышления, памяти, воображения, фантазии. Так же музыкальный материал на основе стихов М. Матусовского используется в практическом применении в музыкально-шумовом оформлении спектаклей и театрализованных мероприятий.

4. Функция художественно-образная. Использование литературного материала М. Матусовского как художественной литературной основы театрализованных мероприятий. Разработка, адаптация и внедрение поэтического творчества в разножанровую работу режиссера-постановщика. Постановка зримых песен – как вид творческой деятельности – неотъемлемая часть учебного процесса. Учитывая тот факт, что М. Матусовский наш земляк, жил и работал именно в Луганске, то его литературный материал особо актуален в использовании его при подготовке и проведении общегородских и республиканских массовых театрализованных мероприятий. Его произведении как литературная основа театрализованных мероприятий и праздников по образно-художественному и смысловому наполнению понятны и доступны широкой социальной категории зрителей.

Таким образом, педагогический потенциал творчества М. Матусовского в системе воспитания будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников представляет собой комплексный феномен, включающий такие компоненты, как обучающий, развивающий и воспитывающий. Педагогический потенциал М. Матусовского обеспечивает студентам необходимую базу для развития их творческих способностей, высокой культуры личности, морально-нравственных качеств; Реализация обозначенных функций педагогического потенциала М. Матусовского в учебно-воспитательном процессе будущего режиссера позволит значительно повысить качество профессионального образования и морально-эстетического воспитания будущего поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева, И. П. Индивидуально-авторское своеобразие песенно-лирического творчества М. Матусовского / И. П. Зайцева // Русская словесность как основа возрождения русской школы: сборник статей по материалам IV Международной заочной научно-практической конференции. Посвящается памяти профессора Б. Т. Панова. – Липецк: ЛГПУ, 2013. – С. 150 – 156.
2. Матусовский, М. Л. Избранные произведения: в2-хт. / М. Л. Матусовский. – М.: Художественная литература, 1982. – 558 с.
3. Матусовский, М. Л. Такая короткая долгая жизнь: стихи и песни / М. Л. Матусовский. – М.: РИФ «РОЙ», 1995. – 176 с.
4. Педагогический энциклопедический словарь / глав. ред. Б. М. Бим-Бад; ред. кол.: М. М. Безруких, В .А. Болотов. – М.: Большая Российская Энциклопедия. 2008. – 528 с.
5. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М.: Вагриус, 2007. – 448 с.

РОЛЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ПО СОЗДАНИЮ СПЕКТАКЛЯ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Театр – это синтез искусств, включающий в себя другие искусства: литературу, архитектуру, живопись, музыку, танец. Это искусство живое бесконечно развивающееся, поэтому всё новое оказывается в его арсенале. Современный драматический театр всё больше и больше усложняясь, обращается в значительной степени к хореографии.

Возрастающий интерес к пластике и танцу на драматической сцене актуализирует роль балетмейстера в создании драматического спектакля.

Наиболее важным представляется то, что хореография способствует раскрытию характера действующих лиц, выражает их эмоциональное состояние, раскрывает идею произведения, замысел автора и режиссера. Выявляя социальную среду, национальность персонажа, народный или местный колорит, танец характеризует эпоху, способствует созданию необходимой атмосферы эпизодов, отдельных сцен и спектакля в целом. При умелом использовании выразительных средств хореографии танец будет способствовать целостности спектакля, придавать ему особую художественную убедительность, усиливать эмоциональное воздействие спектакля на зрителя. Насколько полно балетмейстер справляется со своей задачей, настолько динамичен, зрелищен будет спектакль. Поэтому режиссеры сегодня тесно сотрудничают с балетмейстерами, во всех театрах есть штатные хореографы. Многие музыкально-драматические театры имеют собственную танцевальную группу [1, с. 175].

Важно отметить, что работа балетмейстера драматического театра существенно отличается от работы балетмейстера театра оперы и балета, ансамбля народных танцев, народного хора или ансамбля песни и пляски.

Требования, которые предъявляет драматический театр – разносторонность и творческая гибкость. Согласно должностной инструкции, балетмейстер драматического театра должен разбираться в вопросах культуры и искусства, знать историю спектакля, владеть исполнительскими навыками классической, современной и народной хореографии, знать специфику творческого решения танцевальных сцен в драматическом театре, владеть технологиями организации педагогической, тренажной и творческой работы с актерами и режиссерско-постановочной группой. Иными словами, балетмейстер в театре драмы должен быть универсалом [6, с. 86].

И здесь появляется первая проблема – профессиональная подготовка хореографа. Не существует специальных учебных заведений для подготовки балетмейстеров именно для драматических театров. Все учебные заведения ориентируются на выработку профессиональных умений и навыков для работы с хореографическими коллективами. Однако балетмейстер работает не с профессиональными танцорами, а с актерами, у которых на сцене другие цели и задачи.

Еще одна существенная проблема, которая редко, но встречается – недооценивание режиссером роли хореографии в целостном процессе создания спектакля. Хореограф, балетмейстер привлекается для разовой работы и в его обязанности входит постановка отдельных танцевальных сцен и эпизодов. В таком случае работа с актерами проводится не систематически, а проводятся только в

процессе необходимых репетиций. К тому же хореограф не всегда глубоко осознает режиссерский замысел.

Балетмейстер должен стремиться верно воплотить в танцевальной части спектакля образную, смысловую нагрузку, помочь режиссеру осуществить его постановочный замысел. Балетмейстер должен уметь сохранить режиссерский замысел, концепцию спектакля. Успех его работы зависит не только от знания пьесы, танцевального материала, но и от знания режиссуры. Балетмейстер должен подчинить хореографическую палитру выразительных средств раскрытию общего замысла через характеры персонажей и взаимоотношения между ними.

Следует выделить, что работа балетмейстера проходит в тесном контакте с режиссером. Образ, характер, настроение могут остаться нераскрытыми, если балетмейстер не найдет конкретных выразительных движений. Увлечение только внешними, красивыми движениями ведет не к обогащению и раскрытию образа, а к разрушению его [5, с. 104].

Свою работу над спектаклем балетмейстер так же, как и режиссер, должен начинать с глубокого и пристального изучения актерских индивидуальностей, то есть со знакомства с актерами и их пластическими возможностями. Необходимо определить для себя все субъективные достоинства и недостатки каждого актера, определить характер его природного обаяния, его манеру и индивидуальный метод – только тогда можно выстроить пластику и хореографию, которая подчеркнет достоинства артиста и скроет его недостатки. Репетиционная пригодность, профессионализм балетмейстера состоит в том, чтобы подсказка (выражающая активное отношение актера к творчеству) была увязана как с идеей спектакля, так и с индивидуальностью актера, его жизненным и творческим потенциалом.

Удачно найденное решение танцевально-пластической формы танца способствует более глубокому восприятию содержания образа, более богатой и разноплановой его характеристике. Сила убедительности образа, степень воздействия на зрителя будет зависеть от всей суммы танцевально-пластических средств, взятых балетмейстером в таком сочетании, которое единственно возможно и вместе с тем способно пробудить в зрителе эмоции [3, с. 68].

Значительное место в постановочной работе принадлежит и пантомимическим эпизодам. Пантомима и танец могут и должны сосуществовать только в художественно-стилевом единстве, определяющим моментом которого является танец, поставленный в соответствии с характером и настроением образа [2, с. 190].

Нельзя не сказать и о продолжительности танцевальных эпизодов. Иногда номер бывает настолько мал, что в нем трудно выразить все необходимое для раскрытия образа, сценического действия. Здесь балетмейстер должен подобрать лаконичные, предельно ясные движения, присущие лишь данному образу, соответствующие замыслу танца [3, с. 71].

Работая с актёром над танцем, балетмейстер не только разъясняет ему задачу танцевального номера, но и стремится найти такие детали образно-пластических интонаций, которые облегчили бы актеру раскрытие его эмоционального состояния в данный момент. В то же время поставленный балетмейстером танец должен пробудить у актёра творческую инициативу, что поможет ему находить дополнительные сценические краски танца.

Следует обратить внимание и на необходимость дифференциации хореографических движений в зависимости от возрастных данных персонажа. Молодежь естественно должна исполнять движения более технично, чем артисты старшего поколения [4, с. 43].

Таким образом, обобщая сказанное, можно выявить главное – балетмейстер в драматическом театре должен владеть всеми жанрами хореографического искусства, уметь пользоваться всем богатейшим арсеналом выразительных средств, балетмейстерскими и режиссерскими приемами, владеть различными технологиями при работе с артистами, режиссером, чтобы правильно понять и точно раскрыть характеристики персонажей и идею спектакля. Его работа тесно связана не только с хореографией, но и драматургией, требует знания законов режиссуры и сцены, основ педагогики, психологического, эстетического и художественного чутья.

Творческие союзы режиссера и хореографа открывают новые возможности драматического театра, обогащают традиционный язык драматической сцены и формируют новые средства художественной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолова, Л.В. Основы танцевальной культуры / Л.В. Богомолова. - М.: Нов.школа, 1993. – 329 с.
2. Гуревич, В. Роль танца в процессе воспитания драматического актера. – М., 2002. – 231 с.
3. Кристерсон, Х.Х. Танец в спектакле драматического театра. М.: «Искусство», 1957. – 150 с.
4. Морозова Г.В. Пластическое воспитание актера.// М. Терра-спорт. – 246 с.
5. Пузырева, И.А. Пластическое воспитание (танец в драматическом театре) : у Режиссер, Театр. 2008. – 134 с.
6. Саулейко, В. Значение танца в воспитании драматического актера. – М., 1975. – 189 с.

УДК 378.147:792:808.5

*С. Т. Витченко,
Д. И. Витченко,
г. Луганск*

ПРОБЛЕМА ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДЕФЕКТОВ РЕЧИ И МЕТОДОВ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СФЕРЫ

На современном этапе особое значение в процессе подготовки будущих специалистов театральной сферы приобретает проблема нарушения произношения, поскольку последние статистические данные свидетельствуют о том, что за последние десять лет количество молодежи, имеющей дефекты речи, увеличилось в несколько раз.

Совершенство речи – одна из важных составляющих успешной и качественной профессиональной деятельности актера драматического театра и кино. Именно поэтому работе по коррекции речи должно уделяться как можно больше внимания, особенно в процессе воспитания будущих актеров драматического театра и кино.

Проблема исправления недостатков речи в научной литературе рассматривается с двух позиций – логопедии и техники речи (сценической речи).

Целью нашего исследования является рассмотрение данной проблемы именно с точки зрения сценической речи. Очень много выдающихся театральных деятелей и мастеров сцены обращались к проблеме совершенства речи специалистов театральной сферы и её влияния на профессиональные достижения. Среди таких исследователей можно выделить А. Артоболевского, М. Кнебель, Р. Черкашина и других. Несмотря на это, существует проблема, связанная с плохой техникой речи студентов, а, значит, и будущих специалистов театральной деятельности.

Речевые дефекты возникают зачастую в детском или подростковом возрасте. Выделяют следующие основные факторы возникновения дефектов произношения: привычка вследствие частых заболеваний, общего ослабления организма; негативные генетические факторы; плохие социально-бытовые условия; дефицит общения; психические травмы. Однако дефекты произношения могут формироваться и на более поздних этапах становления личности как следствие физического и психического переутомления, длительных голосовых нагрузок, различных заболеваний.

Как известно, люди очень редко имеют идеальные речевые данные, поэтому почти каждый первокурсник требует в определенной степени коррекции произношения. Однако коррекция неверного произношения тех или иных звуков или сочетаний становится возможной в случае, когда дефект произношения студента имеет функциональную органическую основу.

К функциональным дефектам относят серьезные анатомо-физиологические нарушения механизма речи. Это несовершенство строения языка, недостатки зубочелюстной системы. Для функциональных нарушений характерными является нормальное физиологическое строение речевых механизмов и наличие нарушений соответствия процессов возбуждения и торможения в центральной нервной системе. Поэтому главная и ответственная задача педагога по сценической речи заключается в определении причин несовершенства произношения определенных звуков абитуриентом. Уже на начальном этапе необходимо выяснить вероятность устранения дефекта произношения у студента.

Для исправления произношения каждого звука существуют разработанные системы упражнений, которые используются на занятиях по дисциплине «Сценическая речь» под руководством преподавателя. Хотелось бы также подчеркнуть, что без самостоятельной работы, без проявления личной заинтересованности, активности и инициативы самого студента значительных результатов достичь невозможно.

Поэтому для устранения исправимых дефектов речи у будущих специалистов театральной сферы следует придерживаться двух обязательных условий. Во-первых, это систематическое отработка адекватных ситуации упражнений под наблюдением преподавателя сценической речи. Во-вторых, регулярная самостоятельная работа студента – самокоррекция.

С одной стороны, чисто теоретически, коррекция недостатков произношения у студентов кажется проще, чем работа над аналогичной проблемой у детей, так как молодые люди способны самостоятельно работать над собственной дикцией и произношением. С другой стороны, на практике, существует проблема игнорирования студентами самостоятельных занятий, непонимание необходимости самосовершенствования для достижения ожидаемого результата.

Таким образом, в основе проблемы исправления дефектов произношения у студентов актерской специализации лежит противоречие между необходимостью систематической самостоятельной коррекционной работы и нежеланием студентов ее совершать. Именно педагогические условия формирования устойчивой мотивации студентов относительно системного самосовершенствования собственной речи являются перспективным направлением нашего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савкова, З. В. Как сделать голос сценическим. Теория, методика и практика развития речевого голоса / З. В. Савкова. – М. : Искусство, 1975. – 175 с.
2. Черкашин, Р. О. Художне слово на сцені : навч. посібник / Р. О. Черкашин. – К. : Вища школа, 1989. – 327 с.

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА БУДУЩИХ АКТЕРОВ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Искусство актера в наше время не замыкается только в стенах театральных зданий. Посредством кино, телевидения, интернета оно выходит к многомиллионному зрителю, не теряя при этом своей глубины, эмоционального напряжения страстей и других тонкостей воздействия на публику.

Поэтому процессу формирования мастерства актера следует уделять больше внимания в стенах высших учебных заведений. Однако, наши исследования показали, что в современном театральном образовании этому важному вопросу отводится крайне мало времени.

Цель статьи: заострить внимание всех специалистов образования, преподавателей высших учебных заведений культуры и искусств на необходимости решения этой, на наш взгляд, очень существенной проблемы.

Процесс творческого формирования молодого специалиста-актера долгий и сложный. Он не может ограничиваться только учебным заведением, а продолжается всю жизнь настоящего актера-творца. Он совершенствует себя, работает над собой, формирует свое мировоззрение, укрепляет и развивает свою волю и память. Когда выдающегося украинского актера А. Бучму в свое время спросили, как он определяет профессиональную пригодность актера, он ответил, что озабочен только одним – поисками средств скорейшего определения наличия воли. Есть воля – есть актер, нет воли – нет актера. С этим мнением нельзя не согласиться – труд и талант – неразрывные понятия. И это доказано всей историей развития театрального искусства.

Много лет прошло с тех пор, как К. С. Станиславский написал книгу «Работа актера над собой». Заложенные в ней мысли и сегодня, в XXI веке имеют исключительно важное и актуальное значение. Занимаясь различными проблемами актерского творчества, К. С. Станиславский много внимания уделял проблеме труда в актерском деле, подчеркивая важность вдохновения, и в то же время решительно отвергал представление о творчестве, опирающемся только на «духовное состояние» артиста. Классик театральной школы жестоко боролся с так называемыми актерами «вдохновения», актерами «нутра», и придавал огромное значение изучению творческого процесса, подготовки почвы для возникновения вдохновения. По мнению великого режиссера и педагога, вдохновение важно только в результате огромной систематической работы и, именно благодаря ей, вдохновение может стать и становится устойчивым и существенным фактором в творчестве актера.

Станиславский мечтал о том, что наступит время, когда тренаж своего «аппарата-инструмента» станет для актера такой же необходимостью, которой он является для артиста балета, пианиста, скрипача и др. Он утверждал, что профессия актера в большинстве своем требует, как и гимнастика, систематических упражнений. Те, кто увлекались занятиями и продолжали их, достигали успехов и через некоторое время обратили на свою игру внимание публики [1].

Однако в основу современного воспитания молодого поколения актеров недостаточно положена глубоко познанное и осмысленное наследие К. Станиславского,

В. Мейерхольда, В. Немировича-Данченко, Л. Курбаса, М. Чехова и других теоретиков-практиков театра. В театральных учебных заведениях занятия по мастерству актера должны строиться таким образом, чтобы студенты с самых первых шагов поняли, что они учатся держаться и вести себя на сцене по законам органической природы. Начиная с более элементарных задач, студенты постепенно должны понять законы органической природы, постичь их и овладеть ими в сценических условиях. Будущим актерам предстоит теоретически и практически усвоить внутреннюю технику актерского творчества. Наряду с этим студенты обязаны также выполнять различного рода упражнения, которыми они могли бы заниматься каждый день, систематически работая над собой. Они обязательно должны научиться наблюдать за окружающей их действительностью и пользоваться результатами своих наблюдений в творчестве, вести творческие дневники, куда записывать все то, что им кажется интересным, свои впечатления от просмотренных спектаклей, фильмов, интересных встреч, прочитанных книг и тому подобное. Раскрытие и совершенствование творческой индивидуальности молодого актера, на наш взгляд, должны быть теснейшим образом связаны с процессом формирования его как творца с первых дней пребывания в учебном заведении, и педагоги должны следить за тем, прививает ли студент себе интерес к жизни, или учится видеть жизнь как процесс борьбы, или развивает, воспитывает он в себе чувство нового, современного, или приучает себя систематически, каждый день заниматься развитием своих персональных данных: голоса, пластики, движения, чувства ритма, внимания, памяти, чувства правды и тому подобное. Иными словами, понял ли, осознал ли будущий актер, что выбранная профессия требует от него непрерывного развития, совершенствования себя как человека и как материала. Актер, закончивший вуз, выносит с собой сумму определенных навыков и знаний. Они – база его дальнейшего роста.

Но, к сожалению, нередко бывает так, что актер, только что начав работать в театре, очень быстро усваивает негативные привычки, мешающие творческому процессу и совершенствованию его мастерства. Происходит это, на наш взгляд, прежде всего потому, что далеко не каждый актер, окончивший специальное театральное учебное заведение, воспитал в себе потребность ежедневной тренировки, умение самостоятельно работать над собой. Возможно, и не следовало бы останавливаться на подобных взглядах, если бы так думал один или два актера. К сожалению, практика театра показывает обратное: ежедневным развитием своего аппарата-инструмента занимаются единицы. Причины этого разные, но основной является неразвитая воля. Для субъекта воли характерно не переживание «я хочу», а переживание «надо», «нужно», «я должен». Известна истина, что тот, кто не растет в творческом отношении, тот отстает, тормозит общую работу. Станиславский говорил о том, что актер, как велосипедист, если он не движется вперед, то непременно рухнет на обочину дороги. Таким образом, актеру не следует, нельзя останавливаться.

Высшим проявлением способностей человека является его талантливость. Развитый ум, наблюдательность, память, воображение, устойчивое внимание, эмоциональность, страстность, сильная и устойчивая воля – вот признаки высоких способностей человека. Вспоминается знаменитое высказывание Гегеля о том, что ничто великое в мире не совершается без страсти. В. Белинский постоянно подчеркивал необходимость непосредственно-эмоционального подхода к произведениям искусства и повторял, что такой подход требует огромной подготовительной работы: «Без подготовки, без страсти, без труда и настойчивости в развитии чувства утонченности в самом себе, искусство никому не дается. Для истинного понимания искусства, для истинного наслаждения им необходимо много и много всегда и всегда учиться и при

этом учиться много такому, что, по-видимому, находится совсем вне сферы искусства» [3, с. 196]. Именно труд и волю Белинский считал основой развития и обогащения таланта. Талант сочетает в себе целую группу внутренних и внешних творческих способностей, которые неразрывно связаны между собой и с волей человека-актера. Воля, как и сознание человека, – функция мозга, продукт его сложной деятельности. Воля проявляется на каждом шагу в конкретных формах самоприказа, самоконтроля, самоубеждения, самооговаривания, саморешения и пр. Таким образом, в творчестве актера развитие воли, ее тренировка имеет колоссальное значение. Те обстоятельства, что актер и материал находятся в одном и том же человеке – артисте, требует особенно высокоразвитой воли. Для актера должен быть привычным девиз: «Я должен! Это необходимо!». То есть: «Это железное слово «надо!»». К. С. Станиславский признавал, что та внутренняя техника, которую он проповедует и которая нужна для создания правильного самочувствия, базируется, как раз в волевом процессе.

Талант и воля неразрывны, так как основной элемент любого таланта – это воля к достижению намеченной цели. Вот почему воспитанием воли актер должен заниматься все время в своей повседневной жизни. Ибо сама жизнь – это непрерывный ряд волевых желаний, избраний, устремлений, достижение определенной цели. Для воспитания творческой воли важно, чтобы цель была не только ясной, но и привлекательной, интересной. М. Чехов в своей работе «О технике актера» тоже придает большое значение воспитанию воли: «жест и воля», «в походке человека – особенности его воли». «Если желание (воля) сильное, то и жест, выражающий его, будет сильным. Если же желание слабое и неопределенное – жест также будет слабым и неопределенным» [4, с. 392].

Ежедневно укрепляя свою волю, актер может достичь такой ее натренированности, что каждый раз будет уметь быстро включаться в творческий процесс, оставлять за стенами театра все ненужное для творчества.

С момента поступления на обучение творческой профессии студенты «... должны приучаться к ежедневной систематической работе, развивать в себе требовательность и самокритичность, внимательное и доброжелательное отношение к товарищам, непримиримость ко всякого рода нездоровым явлениям в творческом коллективе, лени, дурному характеру, эгоизму, премьерству, карьеризму, зазнайству, любви к себе в искусстве» [5, с. 41].

Очень часто от студентов можно услышать, что им трудно запоминать тексты, множество информации, которую они получают во время обучения. «У меня плохая память», – говорят они. Видимо они не осознают, что память тесно связана с волей. У актера должен быть огромный запас богатого, интересного и полезного эмоционального материала, а чтобы это накапливалось, у него должна быть тренированная память. Благодаря памяти, наши ощущения, восприятия, мысли, чувства, которые имели место в прошлом, не исчезают бесследно для нервной системы, а будто оставляют в ней следы. Важно, чтобы актер умел осмысливать, чувствовать и закреплять эмоционально все происходящее с ним в повседневности. Решающую роль при этом играет память. У разных людей она не одинакова. Кто-то сразу запоминает, другие – медленно. Актеру необходимо знать виды памяти:

- *словесно-логическая* – память, которая лучше всего сохраняет мысли, понятия, отражающие содержание, суть явлений;

- *двигательная память* – все то, что характеризует воспроизведенные в памяти образы тех или иных действий – форма, величина, скорость, амплитуда движений, их последовательность;

- *эмоциональная память* – человек хранит в своей памяти лучше всего и прежде всего чувства и условия, которые породили те или иные переживания;

- *наглядно-образная память* – когда человек лучше всего фиксирует картины, вещи, лица, цвета и т.д.

У каждого человека проявляются все виды памяти, но какой-то из них может быть натренированным лучше. Станиславский подчеркивает, что память имеет огромное значение в творчестве актера, и специфика его творчества требует высокоразвитой и тренированной наглядно-образной памяти. Для тренировки этого вида памяти актер выполняет определенные упражнения. Огромное значение Станиславский придавал эмоциональной памяти. В связи с этим, он напоминал ученикам о том, что чем шире эмоциональная память – тем больше в ней материала для внутреннего творчества, тем богаче и полнее творчество артиста. Подводя итог сказанному, делаем вывод: собственные впечатления от жизни, переживания, почерпнутые из действительности – являются самым драгоценным материалом для актера. В своем стремлении к самосовершенствованию актер должен каждый день подсчитывать свои маленькие победы, подводить «баланс дня» в пользу воспитания воли и развития памяти – именно это будет способствовать формированию его как творца, артиста-профессионала. И тогда зрители в театре, кино, телевидении будут повседневно заряжаться от его игры энергией и радостью жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-и т. – Т. 2. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. – М.: Госиздат «Искусство», 1954. – 422 с.
2. Станиславский К. С. Собрание соч. в 8-и т. / К. С. Станиславский. – Т. 1. Моя жизнь в искусстве. – М.: Госиздат «Искусство», 1954. – 515 с.
3. Белинский В. Г. Литературные мечтания / В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х т. – Т. 1. Статьи и рецензии. – М.: ОГИЗ, 1948. – 799 с.
4. М. А. Чехов. О технике актера / М. А. Чехов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – С. 372-385.
5. Г. Кристи. Воспитание актера школы Станиславского / Григорий Владимирович Кристи. – М.: Искусство, 1968. – 453 с.

УДК 78.085.7

*Ю. А. Зварич,
г. Луганск,*

РОЛЬ ДИСЦИПЛИНЫ «ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ» В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Характерный танец – разновидность сценического танца. «Характерный танец» так же является одной из учебных дисциплин в системе профессионального хореографического обучения артистов балета, балетмейстеров.

В настоящее время сравнительно немного специальной литературы, посвященной проблемам теории и методики преподавания характерного танца. Цель данной статьи направлена на определение места и значения дисциплины в системе профессионального хореографического обучения.

Данные аспекты истории характерного танца рассматриваются в работах ведущих деятелей в области хореографического искусства, таких как: А. И. Бочаров, А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, К. А. Скальковский, С. Н. Худеков, Ю. А. Бахрушин,

Л. Д. Блок, В. М. Красовская, Н. И. Эльяш, В. М. Гаевский, наших современников: И. Г. Генслер, Н. Б. Тарасовой.

Одной из обязательных дисциплин в системе хореографического образования наряду с такими дисциплинами, как «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», является учебная дисциплина «Характерный танец». Содержание данного учебного цикла предполагает изучение синтезированных элементов танцев различных народов на основе академического классического танца. Специфика «Характерного танца» заключается в соединении различных педагогических подходов и техник, стилистик и манеры исполнения, что и делает процесс изучения характерного танца одной из многогранных и интересных задач, встающих перед преподавателями и обучаемыми в сфере культуры и искусств. Данная дисциплина в значительной степени расширяет и обогащает исполнительские возможности учащихся средних специальных учебных заведений и студентов ВУЗов, формирует у них качества и навыки, необходимые будущим профессионалам: исполнителям и педагогам.

Отметим необходимые характеристики, которые нужно воспитывать и развивать у будущих артистов и балетмейстеров в оптимальных педагогических условиях специализированных образовательных учреждениях среднего и высшего звена: хореографических колледжах, институтах, академиях культуры и искусств, академиях хореографии – это исполнительское мастерство, сценическая выразительность, художественный вкус, чувство стиля.

Нельзя не согласиться с А. В. Фомкиным, который во введении к учебному пособию «Методика преподавания характерного танца» пишет: «Характерный танец – вид сценического танца, представляющий собой системный синтез элементов танцев различных народов, этносов на основе классического танца. Характерный танец, как правило, создается балетмейстером или хореографом для балетного спектакля» [1, с. 6].

Под понятием «характерный танец» в XIX веке подразумевали бытовой танец в характере как салонный, так и площадной. Театрализация народного танца использовалась в балетах-дивертисментах. Наряду с исполняемыми на сцене народными плясками возникали танцы, связанные с характерами и поступками персонажей. Посредством введения в спектакли характерных партий реалистично отображалась стилистика народного первоисточника, правдиво показывая действующее лицо, раскрывался сюжет и характеристики персонажей. Театрализация народной пляски делала ее органичной частью сценического действия. Согласно эстетическим требованиям той или иной эпохи изменялись место и роль характерного танца в русском балете. Вместе с тем, он часто зрительно воспринимался как вставной номер, не всегда был действенной основой спектакля, выпадал из действия.

По определению выдающихся русских педагогов А. В. Ширяева, А. В. Лопухова, А. И. Бочарова «Характерный танец (Character dance) – вид сценического танца органично вплетается в балетный или оперный спектакль [2]. В разные эпохи термином «Характерный танец» объясняли различные жанровые явления и по-разному определяли его функции. На протяжении трех веков это понятие то суживалось, то расширялось до такой степени, что терялись границы, отделяющие «характерный танец» от других танцевальных категорий.

В балетных спектаклях с конца XIX века исполнялись стилизованные народные русские, польские, венгерские, испанские и другие танцы. В связи с чем, возникла задача воспитания профессиональных исполнителей характерных танцев в балетах и операх.

Учебная дисциплина «Характерный танец» начала формироваться в конце XIX века, со временем становится обязательной дисциплиной в системе профессионального хореографического обучения артистов балета и балетмейстеров.

Первым о создании специального курса характерного танца задумался известный танцовщик Альфред Бекефи, который успешно танцевал и на московской, и на петербургской сцене. Бекефи был ярким характерным танцовщиком и мастером пантомимы. Он не только прекрасно исполнял цыганские, испанские, венгерские танцы, но и разработал цикл новых хореографических движений на основе русского народного танца для академической сцены. На своем богатом исполнительском опыте он убедился в необходимости введения в обучение учебных упражнений, которые могли бы готовить артистов к выступлению в характерных партиях.

Идею о создании дисциплины «Характерный танец» в Петербурге поддержал артист Александр Викторович Ширяев – ученик А. Ф. Бекефи. Вопрос о создании курса характерного танца поднимался в Петербургской балетной школе с 1905 года. Как полноправный учебный предмет утвердился в Ленинградском хореографическом училище после Октября по инициативе А. В. Ширяева и его последователей А. М. Монахова, А. В. Лопухова, А. И. Бочарова. Однако преподавание характерного танца в училище официально началось только в 1921 году, когда в ЛХУ приходит работать А. В. Ширяев, по сути ставший основоположником русской школы характерного танца. А. Ширяев, заимствовал у Бекефи и затем развил «новые» учебные танцевальные упражнения, создает подобие схемы урока характерного танца, состоящих из необходимых для разогрева рас у палки (близких к классическому тренажу) и разучивания «на середине» движений из репертуара характерных танцев.

Благодаря возникновению характерного танца и его дальнейшего развития в педагогическую дисциплину, появилась возможность сохранения и развития уникальных академических традиций русского балета, которые базируются на закономерностях системы классического танца и обогащены выразительными средствами народной хореографии.

Продолжение формирование учебной дисциплины «Характерный танец» получило с 1930-х годов на основе многолетней исполнительской практики и в связи с началом подготовки педагогов балета в Ленинградском хореографическом училище. Начала складываться новая научно-педагогическая дисциплина «Методика преподавания характерного танца». Педагогами дисциплины А. В. Лопуховым, А. В. Ширяевым, А. И. Бочаровым был создан учебник «Основы характерного танца», вышедший в свет в 1939 году [2].

Александр Викторович Ширяев, (ученик известных мастеров балета Л. И. Иванова, М. И. Петипа, П. А. Гердта), был ярким характерным танцовщиком в комедийных и гротесковых партиях, проявлял виртуозную акробатическую технику. Но главной заслугой А. Ширяева в истории русского балета была работа по созданию школы и методики преподавания характерного танца. Начав с 90-х гг. XIX века вместе с А. Бекефи разработку курса характерного танца, Ширяев в 1906-1907 гг. руководил классом характерного танца в Мариинском театре оперы и балета и Петербургском театральном училище. За большие заслуги в области балета сегодня учебный театр Академии русского балета носит имя А. В. Ширяева.

Александр Ильич Бочаров – представитель старой балетной школы, был одним из ведущих характерных танцовщиков Мариинского театра, а также прекрасным исполнителем мимических партий в балетных и оперных спектаклях. Его выступления отличались элегантностью, сдержанностью, безупречным вкусом, большой продуманностью, великолепной техникой характерного танца. Много творческих сил

отдал он педагогической работе в Школе русского балета А. Волынского, затем в 1-й художественной студии (1922-30 гг.). В 1930-55 гг. преподавал характерный танец в Ленинградском хореографическом училище, был одним из соавторов методики преподавания характерного танца.

Андрей Васильевич Лопухов, ученик А. В. Ширяева, был ведущим характерным танцовщиком Мариинского театра. Большое внимание уделял тщательности внешнего рисунка и драматургической разработке сценического образа. Благородность лаконичного жеста, красота пластичного рисунка, особая элегантность отличали его исполнение характерного репертуара. Танец А. Лопухова достигал впечатления стихийной мощи и темперамента благодаря упорной, вдумчивой работы над воплощаемым им образом. С 1927 года преподавал характерный танец в Ленинградском хореографическом училище и театре им. Кирова, был одним с основоположников методики преподавания и соавтором учебника «Основы характерного танца».

Первые отечественные методические разработки по воспитанию характерных танцовщиков были осуществлены и описаны в 1939 году в учебнике «Основы характерного танца» педагогами Мариинского театра оперы и балета А. В. Ширяевым, А. В. Лопуховым, А. И. Бочаровым. Именно этот труд, вобравший в себя многолетний педагогический опыт подготовки профессиональных исполнителей театров оперы и балета, можно считать фундаментальной основой преподавания характерного и впоследствии, основой преподавания народно-сценического танца. Ведущие артисты театра и педагоги Ленинградского хореографического училища опирались на свой профессиональный опыт, они чувствовали острую необходимость введения в процесс обучения специального курса характерного танца. Авторы фундаментального труда «Основы характерного танца», изучив и творчески переосмыслив опыт предыдущих поколений хореографов, разработали собственную модель обучения, поскольку на тот момент еще не существовало четкой системы преподавания характерного танца. Рассматривая курс обучения не только как комплекс определенных движений для подготовки физических данных танцовщиков, но и как средство создания хореографического образа, создатели учебника активно способствовали развитию системы характерного танца.

Сегодня дисциплина «Характерный танец» является неотъемлемой и исторически установившейся частью балетного образования. В этом танцевальном жанре прослеживается тесная связь классического танца с основным его источником – народным танцем. Характерный танец развивается и продолжает совершенствоваться.

Изучение теории и практики характерных танцев обогащает знания балетмейстеров и артистов балета в области исполнительского мастерства, национальных особенностей, истории хореографического искусства, истории костюма. Практическая часть курса предусматривает освоение исполнительских навыков, манеры и характера исполнения различных характерных танцев.

Отметим, что педагоги дисциплины пользуются терминологией как классического, так и народно-сценического танца. Тренаж, как комплекс тренировочных упражнений характерного танца имеет название «exercice» (фр. – упражнения). По своей стилистике в характерном танце используются элементы как классического, так и народного танца. Прослеживается преемственность классического и народного танца, своеобразная стилизация народного танца.

Все упражнения экзерсиса помогают исполнителям раскрыть хореографический и музыкальный образ. Слияние академической классической формы и национального стиля исполнения элементов, отработка с их помощью движений и комбинаций

характерных танцев, возможны быть доступными лишь на основе достижений хореографической педагогики.

Особо подчеркнем тот факт, что занятия характерным танцем помимо воспитания у танцовщиков чувство стиля, дают возможность органично ощущать особенности сценического национального костюма, закладываются навыки взаимодействия с партнером, развивается пластичность, координация движений, художественный вкус и артистичность, что в итоге благотворно влияет на формирование актерского мастерства исполнителей.

Процесс обучения характерному танцу артистов балета в означенный период привел к высоким результатам. Наряду с методическими разработками по классическому танцу, разрабатывается и методика преподавания характерного, историко-бытового танца, дуэтно-сценического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Генслер И.Г. Методика преподавания характерного танца: уч. пособие. 2-е изд. / И.Г. Генслер. – СПб. : Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2012. – 161 с.
2. Лопухов А.В. Основы характерного танца / А.В. Бочаров, А.В. Лопухов, А.В. Ширяев. – Л.: Искусство, 1939. – 187 с.

УДК 101.3:371.32

*Л. В. Кониная,
г. Алчевск*

ПРОБЛЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОСОФИИ В СОВРЕМЕННОСТИ

«Система образования – основа основ каждого государства... Выстроить грамотно и профессионально учебный процесс всех уровней – значит подготовить и воспитать новое поколение специалистов, способных выступать полноценно в творческой международной конкуренции» [6].

Советская система образования считалась одной из лучших в мире. После распада СССР в России начались реформационные процессы, в том числе и в сфере образования. Ориентация стала проводиться на западные образовательные системы. В 2003 году Россия подписала Болонскую декларацию и к 2010/2011 годам реформировала национальную систему образования в соответствии с основными положениями Болонской декларации. В учебный процесс наряду со специалитетом и аспирантурой были введены бакалавриат и магистратура. Реформы в сфере образования привели к тому, что многое, что было положительным в советской системе, оказалось отброшенным, но качественного улучшения не произошло. Министр образования Дм. Ливанов [5] в 2014 году заявлял, что качество высшего образования в России не растет, несмотря на то, что финансирование было увеличено в 20 раз с 2000 г. Факторами, мешающими развитию российских вузов, по мнению министра, является устаревшая система управления в вузах, а также низкая доля иностранных преподавателей, имеющих достойную квалификацию. Реформирование системы высшего образования специфическим образом преломилось в преподавании социально-гуманитарных дисциплин. Идеологическая составляющая этих дисциплин требовала пересмотра и устранения, но необходимо было сохранить все то положительное, что выгодно отличало советское образование – системность и

фундаментальность в изложении дисциплин, содержательную продуманность большинства учебных изданий. Но этого не произошло.

С 2010/2011 годов вузы перешли к организации учебно-воспитательной и научной деятельности по новому федеральному Госстандарту, согласно которому они получили право самостоятельно разрабатывать образовательные программы и учебные планы, предлагая свою структуру и логику реализации учебных предметов цикла «Общие гуманитарные и социально-экономические дисциплины». Однако такая свобода при всех ее плюсах привела и к негативным последствиям, на что справедливо указывают многие специалисты. В частности, Л. Я. Рубина [4] отмечает, что «предлагавшаяся ранее последовательность изучения конкретных учебных курсов, необходимая для углубления их взаимосвязи, оптимального воздействия на личность ... не всегда реализуется именно из-за диверсификации образовательных программ. Так, к примеру, в федеральный компонент первого блока рабочих программ вводятся какие-либо исторические дисциплины, философия, иностранный язык и культура речи, экономика (иногда с уточнением — «экономика образования»). ...И мы пока не находим рационального объяснения того, по каким критериям, с какой мотивацией, в каком «наборе» включаются в вариантную часть цикла социология, культурология, политология, психология, педагогика («профильная» для непедагогических специальностей), иногда в совокупности с экологией, правоведением и другими курсами. Предлагается расширить содержательную часть цикла у гуманитариев за счет естествознания, а у негуманитариев — за счет обществознания». Рубина Л. Я. в связи с этим делает вывод, что можно спорить о степени эвристичности тех или иных предметных наборов, но дело здесь, по ее мнению, в общей системной ошибке теоретиков и практиков образования.

Диверсификация образовательной системы привела к появлению проблемы в преподавании философии для бакалавров. А именно: такие важные в мировоззренческом и воспитательном плане дисциплины как религиоведение, этика, эстетика, которые ранее изучались студентами вузов в течение многих десятилетий как самостоятельные курсы, не вошли в число дисциплин вариантного блока. Следовательно, они должны быть включены в содержание философии в качестве соответствующих тем рабочей программы. Это вполне осуществимо, если количество лекционных часов 32. Например, в раздел «Философия культуры» можно включить 2-3 лекции по религиоведению и по одной лекции по этике и эстетике. Такой набор тем рабочей программы, включая и логику, был успешно опробован кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Донбасского государственного технического университета [2] в 2005-2013 гг. в связи с требованиями Министерства образования и науки Украины для технических специальностей. Для гуманитарных специальностей лекционный курс философии был рассчитан на 16 часов, но при этом этика, эстетика, религиоведение, логика изучались как самостоятельные дисциплины.

В настоящее время лекционный курс по философии для гуманитариев (на примере ДонГТУ) составляет, как и раньше 16 часов. «Втиснуть» в такое количество часов религиоведение, этику, эстетику даже по одной лекции невозможно. А то, что в вариантную часть входят такие дисциплины, как, например, «Этика делового общения» не решает проблемы, так как данная дисциплина не является философской и она не может заменить этику.

Религиоведение, этика, эстетика в силу своей значимости для формирования целостного и системного подхода к философскому осмыслению действительности должны входить в содержательную часть нормативного курса философии. Приведем пример, как решается данная проблема на факультете журналистики

МГУ им. Ломоносова [3]. Программа дисциплины «философия» для бакалавров включает три основных раздела: 1. Историко-философское введение (14 лекционных часов); 2. Бытие, познание, общество (10 лекционных часов); 3. Философия культуры (10 лекционных часов).

В третий раздел входят темы лекций: Проблема человека в философии (2 час); Философия культуры (1 ч.); Культура и коммуникация (2 ч.); Наука в системе культуры (1 ч.); Религиозное освоение мира (2 ч.); Мораль (1 ч.); Искусство и эстетическое освоение мира (1 ч.).

Еще одной важной проблемой, которая требует решение – это то, что в настоящее время не существует целостного образа философии в плане ее преподавания как самостоятельного общеобразовательного курса. Потому выработка концептуальных основ курса философии и соответственно рабочей программы дисциплины является актуальной задачей. Философия должна обновлять свое содержание в соответствии с развитием науки и новыми реалиями в жизни общества.

В этом плане представляет интерес статья [1] ««Философия» как учебный курс: смена концепта», опубликованная в журнале «Высшее образование в России» в декабре 2017 года. В ней рассматриваются вопросы смены концептуальных оснований в преподавании курса философии для студентов нефилософских гуманитарных специальностей бакалавриата. В статье можно выделить две составляющие инновации преподавания философии: формулировка новых требований и методике изложения дисциплины и новые акценты в содержании курса.

Что же предлагается в качестве требования к методике изложения философии? Авторы вводят понятие «стратегическая матрица» и соответственно «матричная структура» в изложении философских проблем, элементы которой в разной мере значимы для каждой темы курса.

Известно, что в рамках требований педагогики высшей школы каждый преподаватель может по-своему выстраивать освещение тех или иных аспектов содержания, но при этом, по мнению авторов статьи [3, с. 66], можно все же утверждать, что «изложение любых философских проблем должно быть поликонтекстуальным».

Речь идет о выделении шести аспектов, которые должны присутствовать при изложении любых тем курса: всемирно-исторический, историко-философский, социокультурный, общественно-политический, активно-исследовательский (критический), обзор социо-гуманитарных проблем современности. Это означает, что изложение любой философской проблемы, даже если она сформулирована в Античности или в Средние века, должна включать в рассказ о ней несколько контекстов, а именно: всемирно-исторический предполагает учитывать конкретно-историческое время; историко-философский – это вспомнить предшественников, авторов и современников выдвинутой идеи; социокультурный – это демонстрация «вызовов» той или иной эпохи, связанной со спецификой «момента» происходящего; общественно-политической – фокусировка внимания на повседневности социальной жизни, возможностях соответствующих социальных институтов, состояния правящей элиты. Особого внимания требуют пятый и шестой аспекты. Дело в том, что эффективное современное мышление определяется как критическое мышление, но критика не должна носить характер одностороннего и чисто субъективного рассмотрения предмета. Важно формирование у студентов навыков разностороннего рассмотрения проблемы. Контекст социогуманитарных проблем современности, как разъясняют авторы статьи, предполагает демонстрацию того, что навыки философского

анализа позволяют ориентироваться (по крайней мере дают язык) в специфике «текущего момента».

Итак, преподавателям высшей школы предложен вариант нового концепта. Как к нему отнестись? Оценивая значимость понятия «стратегическая матрица», позиционирующей как «смена концепта» в преподавании философии, нужно отметить, что она носит диалектический характер, учитывающей единство конкретно-исторического анализа с современными реалиями. Диалектические методологические принципы в высшей школе и ранее рассматривались как основополагающие. Поэтому правильнее говорить не о «смене концепта», а о закреплении статуса диалектической методологии. Шесть аспектов выделенных в «матрице», дают конкретную методологическую основу для преподавания курса философии, что определяет значимость и ценность этого понятия. Данный подход, на наш взгляд, применим и к техническим, и к естественно-научным специальностям бакалавриата.

Сформулировав и обосновав основные концептуальные требования к методике изложения дисциплины, авторы статьи переходят к критическому анализу содержательной части курса философии.

Структура дисциплины должна быть представлена в четырех фундаментальных разделах: 1) Предмет философии как проблема. Многообразие современных философских практик; 2) Философия познания; 3) Проблемы человека в философии (философская антропология); 4) Социальная философия.

По каждому разделу даны пояснения: что надо рассмотреть, на что особо обратить внимание, что требует обновления. Некоторые инновации, содержательного характера, предложенные в статье, вызывают серьезные возражения. Как видно из названий разделов, отсутствует традиционный раздел курса – онтология. Почему исключили? Объяснить это можно тем, что принципиально новым акцентам в изложении первого раздела, по мнению авторов, является многообразие философских практик: Речь идет о том, чтобы отказавшись от привычного определения предмета философии или ее «Основного вопроса» ... предоставить студенту совокупную картину многообразия современных философских течений. Конечно, необходимо набросать какую-то историческую картину возникновения философии в Античности, представить первые философские вопросы, характерные для древнегреческого мышления Однако главный разворот состоит в том, чтобы фактически сразу в первом разделе курса дать краткое представление об основных течениях современной философии, таких как экзистенциализм, феноменология, герменевтика, прагматизм, неомарксизм, аналитическая традиция, религиозная философия» [1, с. 70].

Отметим, что отказ от привычного определения предмета философии (вероятно, имеется в виду, что философия является специфической формой мировоззренческого знания), подмена определения предмета философии «совокупной картиной современных философских течений» является отходом от общепринятой схемы преподавания любой дисциплины, а именно характеристикой того, что является объектом и предметом конкретной дисциплины (в данном случае объектом философского познания и предметом философии). Изложению основных современных философских направлений должно предшествовать объяснение того, что является общим для любых философских проблем, что делает их именно философскими. Как раз общим объединяющим началом этих проблем и должно быть уяснение специфики философии, специфики ее объекта и предмета. Анализ вопроса об объекте философского познания с необходимостью приводит к исходной философской категории – «бытие», вопросу о соотношении материального и духовного бытия, характеристике таких понятий как материализм, идеализм (объективный и

субъективный). Соответственно, характеристика объекта философии с необходимостью будет приводить к «привычному» определению предмета философии. Получается, что, отбросив определение объекта и предмета философии, можно исключить раздел «онтология», но это лишает при изучении философии ее фундаментальной основы.

Онтология – это основополагающая составляющая учебного курса философии, поэтому не случайно онтологические проблемы рассматриваются в учебной литературе до изложения гносеологии, философской антропологии, социальной философии и других тем. Исключение онтологии как базового раздела недопустимо, ибо онтологические аспекты присутствуют в любой философской проблеме. Отказ от определения предмета философии, подмена решения вопроса о предмете философии краткими представлениями об основных течениях современной философии является, на наш взгляд, методически неправильным, так как это отказ от целостного системного подхода к пониманию философского познания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карелин В.М., Кузнецов Н.И., Грифцова И.Н. «Философия» как учебный курс: смена концепта // Высшее образование в России. — 2017. — № 10 (216), — С. 64 -74.
2. Навчально-методичний комплекс з курсу «Філософія» (для студ. технічних спец. усіх форм навч.) /Укл. В.В. Патерікіна, С.Я. Клецова, Л.В. Коніна, О.І. Сандига. — Алчевськ: ДонДТУ, 2006. — 145 с.
3. Программа дисциплины Философия для бакалавров. Ф-т журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова / [Электронный ресурс] — Режим доступа: www.journ.msu.ru/downloads/2016/ (дата обращения 25.02.2019).
4. Рубина Л.Я. Актуализация проблем социально-гуманитарного образования в вузе [Электронный ресурс] — Режим доступа: / cyberleninka.ru/article/v (Режим доступа 26.02.2019).
5. Современная система высшего образования в России: вчера, сегодня, завтра [Электронный ресурс] — Режим доступа: /www.kr.ru/guide/2016/ (Режим доступа 25.02.2019).
6. Тепикина З.А., Тепикин В.В. Россия и Запад: реальности систем образования // Современные проблемы науки и образования. — 2006. — № 1.— С. 99-100.

УДК

*Г. И. Королёва,
г. Луганск*

ХАРАКТЕР И СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗОВ КРЕСТЬЯН В СОВЕТСКОМ КИНОМАТОГРАФЕ В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1945–1953 гг.)

Феномен советского, в частности украинского кино, занимает весомое место в системе исторической типологии мировой культуры, как один из наиболее значимых и одновременно драматических периодов в истории борьбы человечества за идеалы социальной справедливости. Киноматограф является одним из важных механизмов воссоздания и переосмысления советской эпохи, которая особенным образом имеет продолжение в современности. Киноленты являются «оттиском» своего время, который в художественных образах сохранил представление о нормах и идеалах «прогрессивных» и «негативных» персонажей прошлой эпохи. В рамках официальной агитации и пропаганды в СССР кино придавалось огромное значение, так как служило эффективным инструментом обработки массового сознания советского народа.

Целью статьи является рассмотрение «визуальных текстов» советской эпохи как особенного «непрямого» способа ее репрезентации через создание «символических конструкций», что демонстрирует функционирование идеологии в искусстве есть.

Анализ кинолент 1945–1953 гг. позволяет прикоснуться к историческому самопредставлению советского общества, в частности сельского социума, в послевоенный период истории.

Указанный период советского искусства является ярким и уникальным материалом для понимания конструирования новых культурных смыслов, которые трансформировали поле культурных значений, осуществляли переход художественных практик в социально-политические и наоборот, где образ «простого человека» проступал сквозь пестрый и разноликий фон социальных ролей и идеологических декораций, а идеологически маркированный хронотоп трансформировался в поток повседневности [1]. Массовизации населения способствовала «социалистическая индустриализация», которая проходила в политической ситуации «великого перелома» и коллективизации конца 1920-х – начала 1930-х гг. Хотя в СССР термин «массовая культура» использовался исключительно для обозначения буржуазной культуры стран Запада и имел определенный негативный смысл, но официально использовались такие термины как «массовая песня» и «массовые праздники», что культивировало форму «массовой культуры».

Советское киноискусство второй половины 1940-х – начала 1950-х гг. представляло уникальный культурный пласт, истоки которого относятся к 1930-м гг. В истории советского искусства он обозначается термином «большой стиль». Платформой распространения идеологических ценностей и взглядов советской массовой культуры стал популярный жанр музыкальной кинокомедии. Маркеры комедийного жанра сказались на «лирических» («любовных») и «бытовых» («фольклорных») комедиях режиссера И. Пырьева, которые заложили основы мифологии советского пространства, в которой акцентировались фольклорность и идилличность колхозной жизни, а сатирические и эксцентричные черты были отодвинуты на второй план. Образцом новой советской комедии стала сказка, которая приобрела мифообразующий характер. Ленты создавали «особый киномир», где ненатуральные комедийные персонажи действовали в условиях «подкрашенной» действительности, что мешало самоидентификации рядовых крестьян с «экранными образами» [2, с. 451]. Фактически утопия на экране была внешней формой, за которой зрители пытались увидеть будущую замечательную жизнь, которая станет реальностью в светлом коммунистическом завтра. В отличие от голливудской эстетики, жанровый сюжет строился не на конфликте героя с общественной средой, а выработке бесконфликтной канвы, где «хорошее» вступало в небольшой конфликт с «лучшим». Особую популярность кинокомедиям придавали песни, которые нашли всенародную популярность. Ярким примером является помпезная музыкальная ода колхозному строю — музыкальный ряд фильма «Кубанские казаки». Идеологически окрашенная музыкальная комедия демонстрировала образы обычных сельских жителей, которые в условиях советской действительности получили все возможности для достижения успеха. При этом, так как носителем культуры считался народ, то кино демонстрировало «героев» / «героинь», которые несли из сельской идиллии «певучесть» и «народность» советской культуры в город. Широкое признание у советских зрителей киносказки получили благодаря «смеху», который у них вызывали персонажи. Конечно, это был не «народный смех», а симбиоз «народного» и «государственного смеха». Известный советский и российский режиссер С. Соловьев считал, что «...стиль выдающихся картин «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки» — это грандиозно истинная энергетика империи». Это «уникальный феномен, когда «смеялась идеология», «смеялась государство» и «смеялась власть» [3, с. 109].

Классические советские «любовные комедии» включали набор повторяющихся сюжетных элементов: «случайная встреча», «превращение Золушки в принцессу», «борьба за любимую / любимого», «любовная путаница», «ошибки» и «подмены». Данный жанр предусматривал определенные типы персонажей: «лирическая героиня» / «лирический герой», комедийная пара «второго плана», «помощники», «противники», «советчик» и др. Важным моментом выступала принадлежность «влюбленных» к одной социальной группе. Так, в фильме «Кубанские казаки» все герои по статусу были колхозниками. Обязательным элементом процесса становления любовных отношений и трудовой биографии было повышение социального статуса персонажей. По определенной модели «героиня» проходила все стадии «становления»: рядовая колхозница – передовица – стахановка – орденосеи, а в финале превосходила статус «героя». Чаще всего сюжет основывался на трудовой состязательности «любовных партнеров» и «соревновании» 2-х антагонистических персонажей за «руку и сердце» девушки. Победу всегда одерживал «герой» – передовик колхозного производства.

Российский исследователь В. Семерчук считает, что с конца 1920-х до 1960-х гг. кино специфически представляло частную сферу жизни человека, которая, главным образом, рассматривалась как «мелкобуржуазная» часть жизни. Соответствующий подход осуществлялся в рамках 3-х нарративных схем, из которых однозначно отрицательный характер имели «антимещанская» (1950–1960-е гг.) и «шпионско-подрывная» (1940-е гг.) схемы. Третий более позитивный подход (1930–1950-е гг.) предусматривал изображение частной жизни как неотъемлемой составляющей общественного производства и жизни трудового коллектива [4, с. 154–155]. Это обусловило типологизацию «вывода» любви из сферы «частного»: становление отношений «героев» проходило «вместе» и «в середине» сельского среды. Важную роль в их судьбе в играли наставники — носители идеологических, трудовых и жизненных ценностей.

В рамках кинотекста «лирических комедий» для воплощения идеологических установок традиционные конструкции «любовных сюжетов» и персонажей «любовных треугольников» подверглись «перекодировки». В ситуации («трудоового порыва») «любимый» или «любимая» убеждались в правильности выбора девушки, а финал демонстрировал духовное единение «пары». Например, в фильме «Кубанские казаки» положительная развязка в виде «свадьбы» основана не столько на любви, так как ей отводилась вспомогательную роль, а на критериях социальных качеств. «Свадьба» и «счастье» утверждались как «награда» передовым, политически сознательным работникам. Впрочем, собственно «брак» не представлял нарративного интереса, а выступал сюжетной развязкой. Жизнь супружеской пары после «свадьбы» представлялась по сценарию: они «жили долго и счастливо».

Мы согласны с российской искусствоведом М. Туровская, что советское кино отразило один из самых мощных мифов XX в. – миф о женской эмансипации, получивший две классические формы: «Родина-Мать» [5, с. 135]. Эмансипация женщины при социализме в иерархии патриархально ориентированного общества определила парадигму «большого реалистического кино» 1940-1950-х гг.: «прежде и теперь». Процесс разрушения патриархального быта шел через уничтожение традиционного типа патриархальной семьи. Оппозицию «мужское / женское» выражала трудовая состязательность, где женщина выступала не просто «равноправным», а «передовым» по отношению к мужчине персонажем. Но эмансипированная женщина оказалась достоянием патриархального, государственного, квазирелигиозного порядка.

Акт символического мифа «Матери-Родины» помпезно представил фильм «Клятва» (режиссер М. Чиаурели, 1946 г.), снятый в жанре апофеоза в честь вождя

народов Сталина. В рамках сюжета все личностные отношения фигурировали как огосударствленные и сакрализованные. Женщина-мать после потери мужа приняла участие в шествии ходоков на похороны Ленина в Москву. На каждом этапе истории мать жертвовала жизнью одного из членов «семьи» государству. Лучшей сексуальной (по Фрейду) сценой советского кино было «оседлание» трактора вождем (Сталиным) после неудачи представителя народа (колхозника) во время демонстрации на Красной площади. М. Туровская подчеркивала, что семантически кульминация фильма воспроизводила древний ритуал оплодотворения «матери земли» мужской силой. Синтез мужского «железного» и «женского» в виде «трактора, который вспахал землю», демонстрировали многие советские фильмы. Финальным апофеозом ленты стало заседание Верховной Рады в сакраментальном месте – Кремле, где присутствовали рядом с «матерью» все представители «империи» (русские, украинцы, грузины и др.).

Семантика драмы «Судьба Марины» (режиссеры В. Шмарук и В. Ивченко, 1953 г.) доказывала, что даже необразованная колхозница, которую с детьми бросил муж, может и должна преодолеть трудности одинокой жизни. Финал демонстрировал награждения Марины за упорный труд в колхозе званием Героя Социалистического Труда и «жалкого» Терентия, который безуспешно пытался вернуться в семью. Особое место в послевоенном кино занимало поэтическое произведение режиссера М. Донского «Сельская учительница» (1947 г.), где на широком историческом и социальном фоне показана роль сельской учительницы в судьбе рядовых крестьян.

Таким образом, ряд советских фильмов «натурализовал» миф о кухарке, которая «может» и «стала» руководителем государства. Наиболее эмансипированная в мире советская женщина обычно побеждала соперника-мужчину в трудовом соревновании. Впрочем, именно кинематограф утверждал патерналистскую сакральную доминанту, при которой женщина, как «трудовая общественная единица», выступала исполнителем высшей воли «бога-отца». Особенностью «женского мифа» было насаждение идеи, что в сакральном государстве разрушенная вследствие эмансипации женщины патриархальная семья может восстановиться на более высоком организационном уровне.

Отметим, что некоторое изменение специфического морального кода кинематографа послевоенного времени и гендерный порядок советской патриархальной культуры способствовали репрезентации и другому образу женщины, которая представлялась в качестве «слабого звена». «Герой» кинодрамы «Возвращение Василия Бортникова» (режиссер В. Пудовкин, 1953 г.) благодаря силе характера преодолел множество трудностей после возвращения из госпиталя в колхоз. Его не сломил поступок жены, которая привела в дом нового мужа. Новый председатель колхоза целиком погрузился в созидательный труд, что стало прологом к его возвращению в семью. Фильм воспроизвел ключевой сюжетный ход: «высокая моральная ответственность» мужчины наиболее ярко освещалась на фоне «женской измены». Естественную готовность женщины к «компромиссу» и «приспособление» кино трактовало как женскую «неполноценность».

Способом визуальной презентации в кино «большого стиля» пожилых крестьян чаще выступал образ «старый человек», реже – «старая женщина», что семантически связано с традиционным архетипом образа как символа вековой мудрости. Значимым выступала «вертикальная» пара «женщина / девушка». Как эквивалент пары «мужчина / женщина», семантически она включала не только «трудовое наставничество», но и передачу специфической «женской мудрости». Образы «молодых женщин» обычно выполняли роль «разлучниц» влюбленных. Функционально их опыт доказывал, что

попытки «устроиться» в жизни благодаря выгодному замужеству или флирту с «героем» приведет к разочарованию. Любовь к замужней женщине или «супружеская измена» встречались только в образах «маргинальных» героев.

Одной из проблем, которую власти пытались решить средствами кино, был выход из норм «патриархальности». Дискурс вхождения крестьян в модернизированные рамки индустриального общества демонстрировал целый ряд картин, снятых в 1950-е гг. Средством своеобразной эстетизации технического труда, воспевания ее героики стала музыкальная комедия «Свадьба с приданым» (режиссеры Т. Лукашевич, Б. Равенских, 1953 г.). Комедия «Поют жаворонки» (режиссеры В. Корш-Саблин, К. Санников, 1953 г.) презентовала образы бригадира Николая и агротехника Насти, которые совместными усилиями преодолели устаревший стереотип председателя колхоза о «нормальности» отсутствия в селе развитой социальной сферы (электричества, клуба, радио и др.).

Однако в конце сталинской эпохи в кинодискурсе появилось критическое отношение к отдельным недостаткам социалистической действительности. Примером может служить поставленная по пьесе А. Корнейчука историческая мелодрама Киевской киностудии «Калиновая роща» (режиссер Т. Левчук, 1953 г.). Но критическая коннотация по канонам «большого стиля» осуществлялась в рамках комедийного жанра. Образцом победы «добра» над «злом» стало сопротивление председателю колхоза И. Романюку председателя сельсовета Н. Кухлика, моряка К. Ветрова и писателя Батуры. Семантически лента определяла, что только благодаря союзу села, города и армии / флота можно победить пережитки прошлого в сознании отдельных «отсталых» бюрократов. Фильм выступил транслятором «модернизации» деревни.

Отличительной чертой кинокартин сталинского периода стал специфический подход к репрезентации образов героев через повседневный быт. В середине 1940-х гг. присущая амбивалентность проявлялась в трактовке «быта» как синонима «буржуазной роскоши». Положительной характеристикой персонажа выступал аскетический быт: простое домашнее оборудование, умеренность в потреблении и простая еда, наличие у «героя» из вещей «одного чемоданчика» подавались как «советское сознание» и «антибуржуазность». Отрицательный «имидж» персонажа, который имеет «буржуазные привычки» и «морально развращен» создавался при наличии внимательного отношения к одежде и еде, попытках обустроить дом или «достать» дефицитные вещи и продукты. Двойственно представлялась категория «чистоты», которая определялась как аккуратность и «душевное целомудрие», в то же время как «чистоплюйство», поскольку маркером «работающего человека» был «трудовой пот». Вообще показ быта носил редуцированный характер: работа, учеба, активный отдых.

Специфически презентовали «бытовое окружение» «фольклорные комедии» и «бытовые драмы», ведь фольклорная стилистика и «простонародность» персонажей требовали показа «стилизованного быта». В музыкальном фильме «Песни родной стороны» (режиссер А. Фролов, 1953 г.) певица М. Мордасова на псевдонародном фоне исполняла народные песни и частушки «Колхозные напевы». Такой подход создавал «искусственную среду», сконструированную по законам сказки.

Следует отметить, что советские фильмы главным образом выпускались на русском языке. Архивные материалы предоставляют сведения о значении, которое институты власти придавали распространению их в национальных республиках. Препятствием в этом процессе в украиноязычных западных областях Украины было отсутствие в фильмофонде достаточного количества копий на украинском языке, например, на 1350 киноустановок приходилось только 770 копий. Но киноаппаратура позволяла демонстрировать в селах по 2–3 сеанса в месяц. В 1950 г. ЦК КП(б)У

обратилось в ЦК ВКП(б) с просьбой о сверхплановом дублировании 146 советских фильмов, в том числе «Человек с ружьем», «Поднятая целина», «Оборона Царицына», «Трилогия о Максиме» и др. [6, л. 1].

В послевоенное время определяющим визуальным транслятором образов крестьян, кроме художественного кино, выступало хроникально-документальное кино. По заказу министерств и ведомств Украинской ССР этот жанр кино снимали «Укркинохроника», «Киевнаучфильм» и Одесская киностудия. «Укркинохроника» только в 1950 г. выпустила 30 фильмов, среди них: «Слава вождю (к 70-летию И. Сталина)», «Первомайский парад и демонстрация в Киеве», «Цветущая Украина», «Возрожденный Донбасс» и др. [7, л. 128–129]. Характерные для кинематографа того времени положительные моменты и недостатки сказались на кинопериодике (журналы «Новости дня», «Советский спорт» и др.), научно-популярном и научно-производственном кино. В 1949–1950 гг. на сельскохозяйственную тематику на экранах страны демонстрировались фильмы: «Хлопок на Украине», «Достижения науки внедряют в колхозное производство», «План наступления на засуху», «Электричество на службе сельского хозяйства» и др. [8, л. 50–51]. Функционально хроникально-документальное, научно-популярное и научно-производственное кино выполняло роль «воспитателя» и «учителя» народа, ведь объединяло трансляцию определяющих канонів советского патриотизма, вызывало эмоционально-окрашенное чувство гордости за достижения страны и поднимало общий и профессиональный уровень образованности крестьян.

Таким образом, анализ характера и способов репрезентации образов крестьян в кинофильмах позднего сталинизма доказывает, что «герои» выступали носителями определенных социальных ролей. Их поведение, чувства и настроения имели нормативный характер, а не были средством проявления индивидуальности. Данный аспект совпадал с «безличностью» изображение пространства, которое приобрело функцию «нормативного фона» для развертывания «нормативного поведения» героев. Личные качества экранного «героя» проявлялись в идеологическом обрамлении: именно советский строй проявлял нарушителей «нормативного уклада» или позволял «герою» победить «врага», который препятствовал построению «светлого будущего». Пространство частной жизни крестьян было организовано в соответствии с моделью публичной сферы. Микроистория отдельного человека использовалась для «оттенения» событий «большой истории». Хотя идеология в социалистическом обществе была константой всех сфер культуры, предусмотренный модус влияния на реципиента не всегда был действенным. Интеграция в неидеологические и личные контексты способствовало стиранию идеологического нарратива. Очевидно, что политические намерения передачи идеологии через развлекательный жанр киномюзикла не реализовались в полной мере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тульчинский Г.Л. Культура в шопе / Г.Л. Тульчинский // Нева. — 2007. — № 2. — С. 128–149.
2. Дашкова Т. Идеология и кинорепрезентация (любовь и быт в советских фильмах 30–50-х годов) / Т. Дашкова // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. — Саратов : Научная книга, 2007. — С. 436–467.
3. Энценбергер М. Сказка и быль в советский музыкальной кинокомедии / М. Энценбергер // Киноведческие записки. — 1992. — № 13. — С. 107–119.
4. Семерчук В. «Смена вех» на исходе оттепели / В. Семерчук // Кинематограф оттепели : К 100-летию мирового кино. В 2-х кн. Кн. 2. Отв. ред. В. Трояновский. — М. : Материк, 2002. — С. 120–159.
5. Туровская М. Женщина и кино / М. Туровская // Искусство кино. — 1991. — № 6. — С. 131–137.

6. ЦГАГО Украины, ф. 1, оп. 24, д. 6, 180 л.
7. ЦГАГО Украины, ф. 1, оп. 24, д. 14, 149 л.
8. ЦГАГО Украины, ф. 1, оп. 24, д. 14, 149 л.

УДК 378.147:792

*О. В. Малахова,
г. Луганск*

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ М. МАТУСОВСКОГО

Период студенчества выступает как возраст, открытый поискам идеалов и ценностей. Наиболее эффективно целенаправленное воспитательное воздействие на молодежь оказывается именно в учебных заведениях, в частности в вузах. Высшее учебное заведение представляет собой специально созданную педагогически обоснованную социокультурную среду, целенаправленно формирующую не только специалистов, но и граждан – патриотов. Поэтому даже в недостаточно благоприятной внешней среде внутренняя социокультурная среда вуза обладает возможностью создавать специальные педагогические условия, вырабатывающие гражданственность как моральную базу для воспитания патриотизма, целенаправленно формировать патриотические качества личности, в данном случае личности обучающегося.

Таким образом, постановка во главу угла в современной воспитательной работе вопроса о развитии гражданственности, патриотизма, укреплении духовно-нравственных скреп современной молодежи отвечает стратегическим национальным интересам России. Как позволяет судить обобщение теоретических исследований и педагогического опыта, проблема гражданско-патриотического воспитания в вузе привлекает внимание современных исследователей.

Ей посвящены специальные педагогические работы, раскрывающие сущность и содержание процессов формирования у молодежи качеств личности, необходимых гражданам страны – выпускникам вузов (А. В. Беляев, А. К. Быков, О. В. Лебедева, Н. И. Евсюкова, Н. А. Сиволобова, Е. Н. Шиянов, Н. М. Яковлева и др.).

Однако одним из важнейших остается вопрос категориальной определенности понятия «гражданско-патриотическое воспитание». В его основе лежит категория патриотизма как одного из наиболее глубоких человеческих чувств, закреплённых веками, и не претерпевших серьезных смысловых изменений. Это подтверждается данными толковых словарей разных эпох. В частности, в толковом словаре Даля этому слову дается такая трактовка: «Патриот – любитель отечества, ревнитель о благе его, отчизнолюб, отечественник или отчизник» [5]. В современных педагогических словарях патриотизм определяется как «... любовь к отечеству, к родной земле, к своей культурной среде». Большинство педагогов едины во мнении том, что патриотизм является базовым качеством личности гражданина. Так, К.Д.Ушинский в середине XIX века в своей работе «О народности в общественном воспитании» отмечает, что чувство патриотизма последним гибнет даже в душе злодея [4]. Академик В. А. Славенкин, профессора А. В. Беляев, О. В. Лебедева, уже в начале XXI столетия также рассматривают патриотизм и гражданственность как основу базовой культуры личности и готовности к успешной профессиональной деятельности [1; 4]. Принимая гражданственность и патриотизм за основу в формировании личности и профессиональной культуры выпускника вуза, процесс гражданско-патриотического

воспитания можно определить как целенаправленную, систематическую и комплексную деятельность по формированию у студентов чувства патриотизма, готовности к выполнению гражданского долга и важнейших конституционных обязанностей.

Не менее важным остается проблема совершенствования содержания и методов реализации гражданско-патриотического воспитания в социокультурной среде творческого вуза. Существенную нагрузку в решении вопросов содержания патриотического воспитания должны принять на себя профильные кафедры: хореографии, кино-, телеискусства, театрального искусства. Это касается и патриотического воспитания общественности, студентов вуза в целом, средствами восприятия содержательных патриотических компонентов различных мероприятий. Кроме того, система подготовки прикладных экранно-сценических специальностей, таких как режиссёр театрализованных представлений и праздников, позволяет растворять компоненты патриотического воспитания, прямо или косвенно, непосредственно в учебном процессе.

Такие профильные дисциплины как «Режиссура», «Сценарное мастерство», «Музыкальное оформление театрализованных представлений» и другие, предусматривают систематическое создание тематических театрализованных концертов, вечеров, митингов, литературно-музыкальных и поэтических композиций. В процессе организации и проведения такого рода театрализованных мероприятий, будущие режиссёры проходят сложный путь от рождения замысла, подбора материала, до реализации театрализованного действия.

В процессе подготовки театрализованных мероприятий очень часто используется музыкальный, литературный материал как классического, так и современного характера. Большую ценность в данном случае имеет местный материал, который позволяет уже на первоначальном этапе изучить местную культуру в целом, и его отдельные компоненты в частности.

На наш взгляд, данный способ является наиболее эффективным в процессе патриотического воспитания студенческой молодёжи. Огромное значение для будущих режиссёров театрализованных представлений и праздников Луганского региона имеет творческое наследие таких выдающихся земляков как В. Даля и М. Матусовского.

В процессе создания театрализованных представлений, особенно художественно-публицистического жанра, будущие режиссёры используют поэтическое наследие Михаила Львовича Матусовского, которое имеет множество содержательных аспектов. Одним из приоритетных направлений поэзии Матусовского является «песня» о родном крае, любви к Родине, родителям. Таким образом, по нашему глубокому убеждению, творчество М. Матусовского – это неиссякаемый источник патриотического воспитания студенческой молодёжи, особенно в том случае, когда данный поэтический материал изучается, анализируется и используется самими студентами в процессе создания нового, зримого творческого продукта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев, А. В., Сиволобова, Н. А. Опыт организации гражданско-патриотического воспитания студенческой молодёжи // Электронный журнал «Общество. Культура. Наука. Образование». – 2014. - Вып. 1. URL: http://cipv.ru/static.php?mode=page_231
2. Быков, А. К. Современные научные проблемы патриотического воспитания молодёжи // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. - № 1. – 2006. – С.102 – 106.
3. Гражданское воспитание в системе формирования базовой культуры личности. Педагогика. Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов Под ред. В. А. Сластенина. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 576 с.

4. Коджаспирова, Г. М., Коджаспиров, А. Ю. Педагогический словарь: Для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 176 с.

5. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: в 4 т. – Т.3. – СПб, 1882. – 584 с.

УДК 37.03

*О. И. Сандыга,
г. Алчевск*

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛА

Тенденции глобализации мира, целостность и гуманизация социальных отношений неизбежно ведут к новому типу цивилизации, главными принципами которой должны стать свобода и уважение достоинства человека, его стремление к знаниям и культивирование нового стиля мышления. Современный социокультурный сдвиг к расширению свободы личности профессионала резко повышает значимость духовной культуры как адекватного нынешней социальной ситуации регулятора поведения человека. На смену ориентации высшего образования, имеющего цель подготовку профессионалов с технократическим мышлением, ядром которого являются формально-логические операции и различные варианты независимых модальных подходов, происходит переориентация образования, направленного на формирование гуманистической позиции личности профессионала, требующая внедрение системно-содержательной составляющей общечеловеческих ценностей в педагогическую деятельность. Доминирование технократического стиля мышления все более становится препятствием при решении многомерных, нелинейных и постоянно усложняющихся проблем, встающих перед современным высококвалифицированным профессионалом, что чревато негативными последствиями. Указанный процесс обуславливает необходимость в совершенствовании гуманитарного и гуманистического аспектов высшего образования, так как именно интеллектуальная элита призвана достойно ответить на тот исторический вызов, который соответствует сложившейся современной социальной ситуации. Для формирования современной позиции личности профессионала необходимо развитие соответствующих подходов, методов, содержания высшего образования.

Представляется, что одним из эффективных современных подходов к формированию позиции личности современного профессионала является внедрение в дидактическую систему высшего образования синергетического подхода. В рамках классической модели педагогики, обучаемый рассматривался в качестве объекта внешнего воздействия, при этом в преподавании главное внимание уделялось логическому распределению и строгой последовательности в предметах преподавания, что проявлялось в догматизации и в формальном вопросно-ответном методе обучения, в пронизанности процесса обучения авторитарным стилем отношений. При этой модели инициатива и творчество субъектов учебного процесса строго регламентировались, а сама система образования функционировала как закрытая, ограничивающая саморазвитие. Формирование же современной концепции образования, ориентированной на воспитание и гуманизацию личности профессионала, должна быть связана с переходом преподавания большинства фундаментальных наук на понимание обучающегося как на объект нового типа – самоорганизующуюся и саморазвивающуюся систему. Опираясь на мнение И. Пригожина, большинство систем в природе являются системами открытого типа, которым присуща изменчивость,

стохастичность, флуктуации, наличие точек бифуркации, тяготение к системам аттракторам, что делает невозможным предсказуемость будущего [2, с. 46]. Думается, что именно такой подход порождает ситуацию творческого поиска, постоянного выбора, где вероятность выступает не как порождение незнания, а как неизбежное выражение хаоса. По Пригожину, объединяющим принципом эволюционного развития является не стабильность, а динамичное состояние неуравновешенных систем. Открытые системы на всех уровнях являются носителями всеобщей эволюции, которая гарантирует, что жизнь будет продолжать свое движение во все более новых динамических режимах сложности, будь то материя, информация или ментальные психические процессы [1, с. 124]. Усвоение и использование синергетического подхода к научному исследованию современного высшего образования является одним из основных путей придания процессу обучения творческого, креативного характера, способствующего формированию гуманистической позиции личности современного профессионала.

Современное образование как средство освоения мира должно обеспечить интеграцию различных способов его познания и тем самым расширить творческий потенциал человека для свободных и осмысленных действий, целостного открытого восприятия и осознания мира. Чем более полное обучение отражает характер современной постнеклассической науки и философско-мировоззренческое осмысление ее результатов, тем больше его глубина, позволяющая осуществлять гуманистическое воздействие на обучаемого. В таком обучении нет необходимости специально декларировать нравственные принципы человеческого общения, так как они во многом взаимосвязаны с синергетическими представлениями о коэволюции человека, природы и общества.

В преподавании социально-гуманитарных дисциплин, согласно синергетическому подходу, следует акцентировать внимание на человеке, рассматривая его как источник стихийности, неповторимости, непредсказуемости, в тоже время, учитывая его постоянное развитие. Думается, что ключевую роль в рамках синергетического подхода в образовании можно отвести курсу философии, которая интегрирует гуманизирующие интенции не только всего цикла гуманитарных наук, но и общеобразовательных дисциплин. Представляется, что именно философия может стать той духовной основой, являющейся фундаментом формирования позиции личности современного квалифицированного профессионала. Философия позволяет осуществлять не только анализ личностных ценностно-мировоззренческих позиций, но и учитывать их трансформацию, совершенствование, переосмысление, основанное на глубокой рефлексии и аргументированности. Многоаспектность и многогранность философии позволяет ей впитывать в себя и апеллировать к междисциплинарным связям, к различным наукам и научным парадигмам. Выступая квинтэссенцией гуманитарного знания, философия задает общий тон гуманитарной подготовки будущих профессионалов, что осуществляется благодаря прогрессивной трансформации ее теоретического содержания и дидактических форм преподавания. В аспекте содержания философских знаний главным в углублении теоретического материала и обновлении методологии его анализа выступает проблема человека. Путь формирования личности профессионала, его философской позиции вполне располагается в русле доминирования персонцентризма, который можно проследить среди тенденций современной мировой философии, соответствующей общему социокультурному контексту современной цивилизации. Рассмотрение тем курса философии пронизано обращенностью к коренным смысложизненным моментам существования личности. Достаточно отчетливо такая интенция просматривается при

рассмотрении специфики философского мировоззрения, где акцентируется значение ценностно-аксиологического вектора философствования. В обширном историко-философском тематическом цикле имеет место знакомство с основными философскими доктринами, подчеркивающими идейно-мировоззренческое богатство всего спектра отечественной философии, ее оригинальность и творческая самобытность. Ведь центром философских исканий отечественных мыслителей всегда выступала проблема существования человека в мире, при этом личность не растворялась в мироздании, не самоутверждалась за его счет, а, наоборот, стремилась к единению с людьми и миром. С наибольшей рельефностью личностная гуманизирующая направленность философии проступает в учениях об обществе, о человеке, о культуре и цивилизации. В этих темах акцентируется внимание на плодотворные поиски и наработки современной культурологии, с целью приблизить философскую позицию профессионала к его глубокой убежденности в том, что стремление к возвышению духовной культуры является тем магистральным путем, которым должна следовать личность при формировании своей профессиональной ориентации.

Немаловажным является и то, что узкая специализация личности профессионала превращает человека-творца в ремесленника, выступая препятствием при раскрытии его творческого потенциала. Именно философия, стремясь к всеохватывающему единству, дает возможность человеку достичь общей образованности, являющейся фундаментом формирования личности. Ведь благодаря философии формируются следующие умения профессионала: исследование стройности и непротиворечивости системы убеждений; требований к рациональной состоятельности толкований; оценивание необходимости принимать устоявшиеся и общепринятые мнения и воззрения; критический пересмотр собственных убеждений; поиска оснований, на котором базируется знание. Спецификой философского мировоззрения является умение четко формулировать проблему; рассматривать многочисленные возможные интерпретации вопросов, включающих абстрактные понятия; рассматривать возможные объяснения абстрактных вещей, правильно оценивать проблемы реальной жизни; вырабатывать моральные ориентиры; оценивать значимость последствий принуждения людей; правильно оценивать насколько достоверные данные об окружающем мире предоставляемые окружающими людьми. Таким образом, в рамках синергетического подхода, философию можно рассматривать как некой точкой бифуркации, способствующей склонить систему на освоение мира в целом и на самосовершенствование личности профессионала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубинцев О. Концепции современного естествознания / О. Голубинцев — Ростов-на-Дону, «Феникс», 2007 — 395 с.
2. Пригожин И. Философия нестабильности / И. Пригожин // Вопросы философии. — 1991. — № 6. — С. 46-52.

БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

УДК 021

*Э. Г. Абрамова,
г. Луганск*

РУКОВОДИТЕЛЬ КАК СУБЪЕКТ УПРАВЛЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИМ КЛИМАТОМ В КОЛЛЕКТИВЕ

Модернизация и переосмысление процессов в современной библиотеке требует более глубокого осмысления роли руководителя коллектива в решении конкретных производственных задач в новых сферах деятельности. Это предполагает поиск резервов эффективности коллективного труда, которые до сих пор не раскрыты и используются недостаточно. Большое значение для решения этой задачи имеет поиск как объективно наблюдаемых, так и скрытых от внешнего наблюдения характеристик трудового коллектива. Важные резервы эффективной деятельности коллектива представлены в его социально-психологическом климате, который рассматривается как совокупность ценностей, норм, стереотипов, правил, способов коллективных отношений, совместной деятельности.

Актуальность данной проблемы диктуется необходимостью комплексного изучения проблемы формирования благоприятного социально-психологического климата в коллективе библиотеки, а также возможности его эффективного регулирования. Формирование и совершенствование социально-психологического климата в коллективе – постоянная практическая задача руководителя любого ранга. Исследование роли руководителя в управлении социальными процессами в коллективе и формировании в них здорового социально-психологического климата является одной из наиболее важных проблем в современной социологической науке и библиотековедения [3].

Вопросу регулирования социально-психологического климата в коллективе посвящены работы таких отечественных и зарубежных ученых, как: Г. А. Алтухова, Г. М. Андреева, Е. С. Кузьмин, Н. С. Мансуров, М. Х. Мескон, В. Б. Ольшанский, Б. Д. Парыгин, А. И. Пашин, А. А. Русалинова, Л. А. Свенцицкий, И. М. Сулова.

Опираясь на результаты исследований, можно сказать, что социально-психологический климат (далее – СПК) – важная характеристика коллектива, свидетельствующая об уровне его развития и потенциальных возможностях самоуправления и достижения целей в выполненной деятельности. Особенности СПК распространяются на все сферы деятельности организации, однако особое значение для эффективного решения производственных задач, имеют глубинные явления коллективной деятельности, не всегда видимые на поверхности и требующие своего целенаправленного исследования [2].

Современные руководители библиотек, освоившие теорию социального управления, развивающие управленческую психологическую культуру, овладевшие ядром менеджмента, получают возможность ускорить процессы стабилизации библиотечной деятельности [1].

Для формирования оптимального СПК руководитель должен создавать условия для реализации потребностей высокого уровня – в уважении, самовыражении, а именно:

1. Предлагать более содержательную, творческую работу;
2. Высоко оценивать и поощрять успехи в работе;

3. Организовать индивидуальную систему вознаграждений для каждого сотрудника;
4. Делегировать полномочия;
5. Обеспечивать возможности для обучения, развития и профессионального роста;
6. Развивать и поддерживать традиции;
7. Устраивать психологические разгрузки и тайм-ауты;
8. Поддерживать состояние командного духа – «тимбилдинг»;
9. Повышать уровень корпоративной культуры;
10. Развивать и поддерживать высокое качество руководства.

Следовательно, можно сделать вывод, что сложность и специфика задач, решаемых современной библиотекой, определяет особую роль руководителя библиотеки. Руководителю библиотеки предъявляются в первую очередь требования высокого профессионализма и компетентности именно в области управления. Недостаточно быть специалистом библиотечного дела. Необходимо знать: закономерности и принципы управления, теорию и практику современного менеджмента, теорию организации и методы моделирования организационных структур библиотеки, формы и методы мотивации целенаправленного поведения людей в процессе библиотечного труда, современные парадигмы мотивационного управления, методы комплексного анализа библиотечной деятельности. Подходить осознанно к решению собственно социально-психологических задач, направленных на создание условий психологической совместимости членов коллектива. Именно сотрудники – главная ценность каждой библиотеки, только коллектив с благоприятным СПК, создает позитивный имидж организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубровина, Л. А. Минимум управления, максимум управляемости: руководителям библиотек. Всеобщем управлении на основе качества / Л. А. Дубровина. – М. : Фаир-пресс, 2004. – 400 с.
2. Мансуров, Н. С. Морально-психологический климат и его изучение / Н. С. Мансуров. – М. : Педагогика, 2004. – 235 с.
3. Щукина, Е. Ф. Социально-психологический климат коллектива и его влияние на повышение эффективности деятельности учреждения / Е. Ф. Щукина // Социальная работа. – 2007. – № 6. – С. 31-34.

УДК 378

*В. А. Аверина,
г. Донецк*

ПРИОРИТЕТНЫЕ ПОДХОДЫ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ БИБЛИОТЕЧНЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ

Проблема приобретения личностью профессиональной компетентности, сознательного определения и осуществления профессионально-ориентированной цели своей жизни, достижения дальнейших профессиональных успехов является одной из важнейших проблем профессиональной подготовки студентов библиотечной специализации.

Главной задачей, стоящей перед преподавателем – не только дать достаточные и глубокие знания, но и подготовить их к плодотворной профессиональной деятельности в будущем.

При этом одним из факторов успешного достижения поставленной цели является воспитывающее обучение студентов, при котором достигается органическая связь между приобретением знаний, умений, навыков и формированием их личности.

Для обеспечения оптимального построения учебного процесса (преподаватель – студент) необходимо определить три основные составляющие:

1. Вид управления студенческой группой;
2. Вид информационного процесса;
3. Тип и формы средств передачи информации.

По предметам библиотечного цикла необходимо использование дидактических средств и материалов, демонстрируемых преподавателем в ходе изложения теоретического материала, раздаваемых студентам для самостоятельной работы или для выполнения практических заданий. Обязательно наличие обратной связи в ходе учебного процесса, предполагающего использование разнообразных форм контроля: это и опрос по самостоятельно изученным темам или вопросам, тестовый контроль, понятийный диктант, информационные сообщения, защита рефератов, своих проектов, разработанных планов, анализ выполнения практических заданий и заданий межпредметного характера. При этом важна дискретность (выполнение работы последовательно с точной фиксацией моментов завершения выполнений одной части работы и начала выполнения следующей).

«Умение учиться предусматривает самостоятельное выполнение основных этапов учебной деятельности: постановка цели, поиск средств и способов её осуществления, выполнение задания (исполнительская часть учебной деятельности), контроль и оценка хода и результатов работы» [2, с. 15-16]. Причём, самоанализ и самоконтроль являются наиболее рефлексивными компонентами учебной работы и требуют учёта своих знаний и умений, особенно в ходе практических занятий, а также при прохождении учебной, технологической и преддипломной практик в библиотеках базах практики». Особую заинтересованность представляют собой листы самооценки учебных достижений, с помощью которых студенты реально оценивают свои достижения, конечные результаты с использованием самоконтроля, взаимоконтроля с учётом рекомендации: «если тебя догонит неудача – будешь огорчён, если опустишь руки – будешь обречён» (Биверли Силлз). Поэтому считаю удачной педагогической находкой использование видоизменённой Белл – ланкастерской системы взаимного обучения при которой более успевающие студенты (являясь помощником преподавателя и под его руководством) ведут дополнительные занятия с пропустившими занятия студентами (или слабо усвоившими теоретический материал, либо не овладевшие практическими навыками выполнения технологических библиотечных процессов). Особенно этот способ действует среди студентов, проживающих в общежитии. «Преподаватель – дублёр», объясняя другим, более глубоко усваивает материал сам, к тому же получает дополнительный бонус при оценке его знаний на дифференцированном зачёте, если его «подопечный» усвоил материал и показывает хорошие теоретические знания или практические навыки.

Вариабельный способ работы с учебным материалом, по таким дисциплинам как «Библиотечные фонды», «Основы экономики и менеджмента библиотечного дела» даёт возможность учитывать специфические особенности уровня подготовки студентов различных форм обучения (очной и заочной) в соотношении их теоретических и практических знаний и умений. При этом неизменно позитивным является визуализация учебного материала в удобной для зрительного восприятия форме (схемы, таблицы, презентации, раздаточный дидактический материал).

Очень важно использовать различные методы обучения: интерактивные теоретические занятия (диалоговые, дискуссионные, урок-семинар, урок-конференция, урок взаимообучения, интегрированный урок, заочная (очная) – экскурсия, урок-соревнование).

Значительный интерес для студентов специальности «Библиотековедение» представляют занятия с элементами деловых, ролевых игровых технологий (например: «работа отдела комплектования и сектора библиотечной обработки документов), где закреплены функциональные обязанности «сотрудников отдела», за каждым из студентов группы.

Ситуативное моделирование может быть представлено в форме общественного слушания по вопросу: «Сохранность библиотечного фонда. Разработка мер по его сохранности в библиотеке» и т. д. Чтобы активизировать урок эффективно использование кооперативного и коллективно-группового обучения с элементами игровых технологий: «работа в парах, «аквариум», «микрофон», «неоконченное предложение», «мозговой штурм», «дерево решений» и ряд других форм, когда на уроке происходит то, что В. А. Сухомлинский называл «эмоциональным пробуждением мозга», с использованием кейс-метода и работы группы (или её части) над общим проектом по заданным параметрам, с защитой творческих заданий. Работа преподавателя – это нескончаемый поиск и дидактические принципы должны находить своё отражение как в содержании, так и в организационных формах и методах обучения. Отсюда вытекает необходимость гуманизации профессионального образования будущих работников культуры, его акцентированность на личности. Процесс, направленный на подготовку студентов библиотечного отделения к выполнению в будущем широкого спектра профессиональных и социальных функций, способствует развитию социальной устойчивости и адаптации к внешним факторам, т. к. психологи бьют тревогу в отношении «девиантного поведения – действия несоответствующего официально установленным или фактически сложившимся в данном обществе (социальной группе) правовым или нравственным нормам» [4, с. 44] ряда представителей молодёжи 2000-х годов. «Необходимо сегодня ориентировать свою деятельность не на ретрансляцию прошлого, а на конструирование прогрессивного будущего...» [3, с. 84].

Только полное сотрудничество преподавателя и студента обеспечивает на уроке активную деятельность. «Иными словами, образование может трактоваться как социальное партнёрство между личностью и образовательными учреждениями» [2, с. 109]. Степень активности студентов на уроке это реакция на методы и приёмы работы преподавателя и является интегрированным показателем его педагогического мастерства. Творческий педагог должен помнить: учительство – это искусство, это труд не менее творческий, чем труд писателя и композитора, но и более тяжёлый и ответственный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айсмонкас, Б.Б. Теория обучения [Текст]/ Б.Б. Айсмонкас. – М., 2002. – С.112-113
2. Занина, Л.В. Основы педагогического мастерства [Текст]/ Л.В. Занина, Н.П. Меньшикова. – Ростов-н/Д, 2003. – С. 15-16, 109
3. Пурин, В.Д. Педагогика среднего профессионального образования [Текст]/ В.Д. Пурин. – Ростов-н/Д, 2006. – С. 84
4. Ширшов, Е.В. Информационно-педагогические технологии: ключевые понятия: словарь [Текст]/ Е.В. Ширшов.- Ростов-н/Д, 2006. – С. 44

КРАЕВЕДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БИБЛИОТЕК ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА РЕГИОНА

Историко-культурное наследие – это, наряду с промышленным и ресурсным потенциалом, важная составляющая формирования инвестиционной, туристической, творческой привлекательности Донецкой Народной Республики на международной арене и ключевой фактор подъема культурного уровня местного населения. Объекты историко-культурного наследия – источник экономического и социального развития региона (имеются в виду инвестиции от развития туристической сферы, расширение рынка занятости, развитие жилищно-коммунальных служб, транспортной инфраструктуры, зеленого строительства и т. д.). Особенно перспективным в этом контексте видится развитие экскурсионной привлекательности Донбасса на основе накопленного историко-культурного наследия. Это связано с особенностью современных взглядов на ценность человеческого существования, во главе угла которого стоит культурная и гуманитарная сфера [9].

Очевидно, что в основе понятия «историко-культурный потенциал» лежит термин «культура». Согласно Большому толковому словарю русского языка: «культура – это совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни; сфера человеческой деятельности, связанная с областью искусства, просветительской деятельностью и т. п.» [2, с. 479]. Что касается следующей составляющей термина, то «потенциал» – слово латинского происхождения (*potentia* – сила). Потенциал, если использовать это слово в переносном значении, – это степень мощности в каком-нибудь отношении, совокупность средств, возможностей, необходимых для чего-нибудь [8, с. 561]. Следовательно, историко-культурный потенциал можно трактовать как совокупность накапливаемых ресурсов культуры, средств, источников, запасов и возможностей, которые аккумулируются обществом в форме материальных и духовных результатов человеческого труда, сохраняются в качестве культурных ценностей и объектов культурного наследия. Согласно мнению ученых, основными составляющими историко-культурного потенциала являются разнообразные объекты и явления культурного наследия, имеющие как материальные формы существования (воплощенное в памятниках истории и культуры, территориях особой историко-культурной и природной значимости и др.), так и нематериальные формы объективации в реальном географическом пространстве (культурные традиции, устное народное творчество) [3].

Закон ДНР «О культуре» предлагает нам такое определение: «культурное наследие – совокупность предметов, явлений и произведений, имеющих историческую и культурную ценность. Культурное наследие включает в себя материальное культурное наследие (здания и сооружения, образцы инженерных, технических решений, градостроительные объекты, памятники промышленной архитектуры, исторические и культурные ландшафты, археологические памятники, монументы, скульптурные памятники, мемориальные сооружения, произведения изобразительного, прикладного и народного искусства, документы, книги, фотографии – все предметы материального мира, сохраняющие представление об особенностях жизни людей в прошедшие эпохи) и нематериальное культурное наследие (языки и диалекты, традиции, обычаи и верования, фольклор, традиционные уклады жизни и

представления об устройстве мира народов, народностей, этнических групп, литература, музыкальное, театральное, кинематографическое наследие, созданная в стране уникальная система подготовки творческих кадров)» [5].

Главными компонентами историко-культурного потенциала являются культурные ценности – нравственные и эстетические идеалы, нормы и образцы поведения, языки, диалекты и говоры, национальные традиции и обычаи, исторические топонимы, фольклор, художественные промыслы и ремесла, произведения культуры и искусства, результаты и методы научных исследований культурной деятельности, имеющие историко-культурную значимость здания, сооружения, предметы и технологии, уникальные в историко-культурном отношении территории и объекты [5].

Основу историко-культурной уникальности региона составляют памятники материальной и нематериальной культуры. Традиционно памятники истории и культуры в зависимости от их ценности подразделяют на три группы: объекты мирового, национального и местного значения. Объекты культурного наследия мирового значения занесены в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Объекты культурного наследия национального значения фиксируются в Государственном реестре памятников. На территории бывшей Донецкой области насчитывается 13 памятников, внесенных в «Перелік об'єктів культурної спадщини національного значення, які заносяться до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» [4]. Среди них: Амвросиевское костыще, Усадьба театрального деятеля, одного из основателей МХАТВ. И. Немировича-Данченко, Городище «Святогорское», Могила дважды Героя Социалистического труда П. Н. Ангелиной, Мемориальный комплекс «Саур-Могила».

К объектам культурного наследия местного значения относят объекты, которые оказали влияние на развитие культуры, архитектуры, градостроительства, искусства определенного населенного пункта или региона; связаны с историческими событиями, верованиями, жизнью и деятельностью выдающихся людей определенного населенного пункта или региона; являются произведениями известных мастеров архитектуры и изобразительного искусства; является культурным наследием национального меньшинства или региональной этнической группы. На территории ДНР, согласно реестру Министерства культуры, насчитывается 826 памятников истории и культуры [7].

Памятники археологии как объекты культурного наследия представляют собой интерес не только для ученых-историков, но и для массового туриста. Это памятники человеческой цивилизации, социально-экономической и военной культуры: развалины древних городов, крепости, места битв и сражений и т. п. Археологическое наследие Донецкой области составляют 1956 объектов, в т.ч. 11 – национального значения. На территории области насчитывается 6427 курганов, из них изучено лишь около 1000 объектов. Среди важнейших археологических памятников нашего края: Амвросиевская палеолитическая стоянка, стоянка палеоантропов у с. Курдюмовка, мезолитическая мастерская около с. Сидорово, Мариупольский грунтовый могильник, скифский курган Передериева Могила, Двугорбая Могила, курганы заповедника «Каменные могилы» и т. д.

Памятники ландшафтной архитектуры – это симбиоз природных, строительных и архитектурных компонентов, которые формируют определённый целостный образ. Святогорский государственный историко-архитектурный заповедник, пожалуй, самый известный памятник ландшафтной архитектуры Донетчины. Здесь, в окружении живописных меловых гор и неспешного течения Северского Донца раскинулся

архитектурный ансамбль Успенского мужского монастыря с 26 памятниками градостроительства и архитектуры XVII—XIX вв.

Природный ландшафт (живописность природных зон, разнообразие флоры и фауны, наличие уникальных природных объектов) – это еще один дополнительный «бонус» к общей картине историко-культурного потенциала региона. Естественная красота и ухоженность природы края значительно повышают историко-культурный потенциал региона, внося дополнительный вклад в эффективность его реализации. На основе природных особенностей края формируются естественноисторические достопримечательности, ландшафтные парки, особо охраняемые территории, рекреационные зоны: Заповедник «Хомутовская степь», Республиканский ландшафтный парк «Донецкий кряж», Региональный ландшафтный парк «Зуевский», Великоанадольский лес и. т. д.

К объектам историко-культурного наследия также относятся городские и сельские поселения, площади, улицы, сооружения гражданской, промышленной, военной, культовой архитектуры, а также связанные с ними произведения монументального, изобразительного, декоративно-прикладного, садово-паркового искусства, пригородные ландшафты. К сожалению, в Донбассе не так много населенных пунктов с древней историей. Самые древние города края – это Артемовск (1571 г.) и Славянск (1645 г.). Подавляющая часть административно-территориальных единиц современной ДНР сформировалась в течении XVIII-XIX вв.

Социокультурные ресурсы – театры, музеи, дворцы культуры, библиотеки, выставочные центры формируют неповторимый образ региона, в первую очередь, для познавательного туризма. По данным Министерства культуры на 1. 01. 2019 г. на территории ДНР насчитывается 20 учреждений культуры, которые находятся непосредственно под его юрисдикцией и 486 муниципальных учреждений. Среди них: 4 профессиональных театра, 2 концертные организации, 1 цирк, 182 учреждения культуры клубного типа, в том числе 107 – в сельской местности, 6 парков культуры и отдыха с общей площадью около 245,76 га, библиотечное обслуживание жителей республики осуществляют 240 библиотек, сеть музейных учреждений представлена 15 музеями [6].

Роль народных промыслов в культурном потенциале туризма чрезвычайно велика. Центры народного искусства – это не только объекты познавательного туризма, но и основа сувенирной промышленности. Для Донетчины традиционным является гончарное искусство, кузнечное дело, ткачество, корзинный промысел. Традиции кузнечного мастерства Донбасса на данный момент аккумулировались в уникальном туристическом объекте – Парке кованых фигур (г. Донецк).

Этнографические ресурсы – это этнографическое наследие, вовлекаемое в туристские маршруты, представлено двумя видами: музейные экспозиции в краеведческих музеях, музеях народного быта и деревянного зодчества, либо существующие поселения, сохранившие особенности традиционных форм хозяйствования, культурной жизни и обрядов, присущих данной местности. Яркими примерами подобным ресурсов являются: Мариупольский музей народного быта, Музей истории и этнографии греков Приазовья (пгт Сартана).

Библиотечные учреждения как хранители документного наследия, культурно-просветительские центры должны принимать активное участие в развитии историко-культурного потенциала региона. В связи с этим основной миссией библиотек является приобретение, хранение и грамотная организация использования документов краеведческого содержания и местного происхождения, предоставление информации о

них с помощью различных форм массовой работы, а также формирование и развитие краеведческих информационных потребностей.

По состоянию на 01.01.2018 г. население Донецкой Народной Республики (ДНР) – 2 млн 302,4 тыс. чел. – обслуживают 958 библиотек разных систем и ведомств, в т. ч. 596 (62,2%) – системы Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики; 26 (2,7%) – Министерства здравоохранения Донецкой Народной Республики; 96 (10,0%) – других систем и ведомств. В сферу управления Министерства культуры Донецкой Народной Республики входят 240 (25,1%) библиотек, в том числе 3 республиканских и 237 муниципальных (коммунальных) общедоступных (публичных) библиотек, из которых 49 – специализированных библиотек для детей, 2 – для юношества (молодежи), 87 – сельских библиотек [1].

Библиотечное сообщество ДНР не раз являлось организатором масштабных акций, направленных на популяризацию культурного наследия региона.

Беспрецедентным с точки зрения увеличения количественных и качественных показателей библиотек Республики оказался культурно-просветительский проект «Год чтения». В рамках которого был проведен Республиканский конкурс «Лучшая библиотека года – 2016», акция-марафон «Донбасс читающий».

Год чтения в ДНР оказался насыщенным и в очередной раз доказал целесообразность тесного взаимодействия библиотечных учреждений в реализации крупных проектов. Было проведено более 3 тыс. мероприятий, в которых приняли участие 83,0 тыс. чел. В короткий срок библиотеки стали открытыми площадками, центрами притяжения жителей городов и сел, им удалось расширить границы своей деятельности, выйти на улицы и площади. Год чтения вдохновил сотрудников библиотек на проведение интересных нестандартных мероприятий краеведческой направленности, которые привлекли к чтению краеведческой литературы новых читателей разного возраста, сделали знания о родном крае актуальными и привлекательными в глазах местного сообщества.

В честь 90-летия со дня рождения легендарного советского актера и режиссера, уроженца Донбасса Леонида Быкова библиотечное сообщество ДНР инициировало проект «Будем жить!». Проект состоял из цикла мероприятий в библиотечных учреждениях Республики под общим названием «Незабываемый maestro – Леонид Быков». Это были, преимущественно, литературно-музыкальные вечера, что вполне оправдано, учитывая специфику деятельности нашего прославленного земляка. Итоговое мероприятие, которое сопровождалось фотовыставкой «Герой жизни и экрана», состоялось на базе Донецкой республиканской универсальной научной библиотеки им. Н. К. Крупской. В ходе проекта пользователям библиотек ДНР были предложены разнообразные познавательные мероприятия, посвященные Быкову, ведущими которых выступили культурологи, киноведы, писатели, актеры. Сотрудники библиотеки им. Н. К. Крупской создали уникальный авторский фильм о жизни и творчестве юбиляра.

Библиотеки Республики инициировали проект «Знакомьтесь, это наш современник!» целью которого было привлечь внимание общественности к деятельности выдающихся людей нашего времени, людей, творящих историю Донбасса здесь и сейчас. Городские и районные библиотеки в ходе этого проекта организовывали встречи читателей с интересными личностями, проживающими в их населенном пункте. Библиотека им. Н. К. Крупской, в свою очередь, устраивала «гастроли» знаковых жителей столицы в города и районы ДНР. Проект был интересен тем, что он позволил открыть для массовой аудитории немало новых имен, ведь важно не только гордиться прошлым, но также, наряду с этим ощущать, что и сейчас рядом с нами

живут, работают люди, которые своими делами прославляют родной край и формируют его положительный образ на международной арене.

Подобные проекты, посвященные выдающимся уроженцам донецкого края, имеют чрезвычайно важный познавательный эффект и служат красноречивым подтверждением того, что Донбассу есть кем гордиться, и есть что помнить.

Библиотечные учреждения Республики, а особенно Донецкая республиканская универсальная научная библиотека им Н. К. Крупской, как главный центр депозитарного хранения отечественных документов, обладают уникальным краеведческим информационным ресурсом, который позволяет представить экономический, культурно-исторический, природный, туристический потенциал территории, внося огромный вклад в формирование региональных брендов.

Одной из важнейших характеристик бренда является Имя, оно легко запоминается и при успешной деятельности его носителя создает прочные ассоциации с положительным имиджем, сложившимся за долгие годы. Брендом донецкого края стали имена композитора Сергея Прокофьева, художника Архипа Куинджи, полярного исследователя Георгия Седова, основателя отечественного кинематографа Александра Ханжонкова, писателей Павла Байдебуря, Виктора Шутова, онколога Григория Бондаря и многих других выдающихся людей. На их примерах воспитано ни одно поколение донбассовцев, их имена известны далеко за пределами Республики.

Существенный вклад в создание и продвижение брендов края внесли краеведческие библиографические пособия, издаваемые библиотечными учреждениями: «Летопись Донецкой области», «Наши знатные земляки», «Писатели Донбасса», «Молодежи о родном крае», «Донбасс непокоренный», «Трудом своим они прославили наш край Донецкий», «Краеведы Донетчины», «Памятники истории и культуры Донецкой области». Изданы библиографические указатели, посвященные писателям В. В. Шутову, П. Г. Беспощадному; героям труда А. Г. Стаханову, Н. Изотову, П. Ангиной, актеру и режиссеру Л. Ф. Быкову. Наряду с этим систематически издаются «малые формы» библиографии: памятки, листовки, посвященные историческим событиям, выдающимся деятелям края.

Знаковым моментом в культурной жизни Донбасса стало проведение краеведческих чтений, стартовавших в 1996 г.

Темы чтений, связанные с регионом, детализируются, поскольку они изучают и исследуют «малые уголки» родного края, биографии известных земляков: «Музыкальный гений Донбасса», посвященные композитору С. С. Прокофьеву, «Республиканский ландшафтный парк «Зуевский»: вчера, сегодня, завтра», «Знатная трактористка Донбасса: Прасковья Ангелина», «В жизни всегда есть место подвигу: Г. Я. Седов», «Личность Донбасса: писатель Виктор Руденко» и. т. д.

Благодаря ежегодным краеведческим чтениям прослеживается взаимосвязь между отношением жителей с региональными брендами и степенью их самоидентификации с регионом.

Библиотеки ДНР систематически проводят мероприятия, посвященные памятным датам региона и знаменитым людям края, тем самым расставляя своего рода мировоззренческие и идеологические приоритеты. Приведу лишь некоторые примеры: литературно-музыкальная композиция «Донецкая Республика – ты все, чем я живу»; поэтический вечер «Не прервется связь времен»: классики и современники о Донбассе; тематические вечера «О жизни, о войне...», посвященный женщинам-защитницам Отечества и хранительницам домашнего очага, «...Я Донбассом живу и дышу: знаменитые уроженцы Донецкого края», «Сердца, открытые людям: выдающиеся

медики края», «Их творчество прославило Родину в веках: люди искусства и культуры, рожденные в Донбассе».

Важной составляющей работы библиотек по формированию и продвижению региональных брендов является краеведческая экскурсионная деятельность. Это относительно новое направления работы библиотечных учреждений Республики. Библиотекари, используя имеющуюся в фондах литературу и первоисточники, руководствуясь советами историков, краеведов, специалистов в сфере туризма разрабатывают экскурсионные маршруты, организуют познавательные прогулки для гостей и жителей ДНР, в ходе которых экскурсанты знакомятся с историей и архитектурными особенностями достопримечательностей того или иного населенного пункта. Благодаря активной экскурсионной деятельности здания и памятные места, значимые для жителей определенной местности постепенно превращаются в общеизвестные бренды государственного масштаба. Особенно важно разрабатывать данное направление работы библиотечным учреждениям, которые находятся на территории, где расположены интересные с точки зрения познавательного туризма объекты: мемориальный комплекс Саур-Могила, Национальный природный комплекс «Святые горы», Музей соляной промышленности, Заповедник «Каменные могилы», Региональный ландшафтный парк «Зуевский», село Сонцовка – родина С. С. Прокофьева и. т. д.

Краеведческая деятельность библиотек Донецкой Народной Республики – важный фактор развития историко-культурного потенциала Донбасса. Будучи хранителями ценных документных источников об истории, экономике, культуре края, библиотечные учреждения на их основе разрабатывают познавательные краеведческие проекты, занимаются просветительской и экскурсионной деятельностью, что вносит ощутимый вклад в формирование туристической, инвестиционной, творческой привлекательности Республики. Благодаря издательской и массовой работе библиотек популяризируются историко-культурные бренды и значимые личности Донецкого региона, такие как: Саур-Могила, Национальный природный комплекс «Святые горы», Сергей Прокофьев, Леонид Быков, Прасковья Ангелина и. т. д.

Развитие историко-культурного потенциала региона – это важная стратегическая задача. Донбасс, будучи не только промышленным центром, но и, культурно богатым, чрезвычайно самобытным краем, способен, при достаточном внимании властей и общественности, стать популярным объектом познавательного туризма, местом сосредоточения творческой и научной элиты, выработать свой индивидуальный положительный образ в массовом сознании жителей ближнего и дальнего зарубежья.

В связи с этим основной вектор деятельности учреждений образования и культуры ДНР должен быть направлен на повышение ее историко-культурного потенциала, что может быть достигнуто благодаря реализации интересных проектов, изданию актуальной краеведческой литературы, активной просветительской и экскурсионной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотеки Донецкой Народной Республики: стат. сб. 2016–2017 гг. / М-во культуры Донецкой Народной Республики, ГУК «Донец. респ. универс. науч. б-ка им. Н.К. Крупской»; сост. Н.П. Авдеенко. – Донецк, 2018. – 27 с.
2. Большой толковый словарь русского языка / автор и рук. проекта, гл. ред., д-р филолог. наук С. А. Кузнецов; РАН; Ин-т лингвист. исследований. – Санкт-Петербург: Норинт, 2006. – 1536 с.
3. Верещака Т. В., Лютый А. А. Природное и культурное наследие: возможности исследования и картографирование наследия России. – Москва: Институт Наследия, 2003. – 155 с.
4. Додаток до постанови Кабінету Міністрів України від 3 вересня 2009 р. № 928. Перелік об'єктів культурної спадщини національного значення, які заносяться до Державного реєстру нерухомих

пам'яток України / Урядовий портал. Єдиний веб-портал органів виконвчої влади України [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/239966145>.

5. Донецкая Народная Республика. Закон о культуре № 98-ІНС от 25.12.2015, действующая редакция по состоянию на 18.09.2018 [Электронный ресурс] / Народный Совет Донецкой Народной Республики. Официальный сайт. – Режим доступа: <https://dnrsovet.su/zakon-o-kulture-donetskoj-narodnoj-respubliki/>.

6. Министерство культуры Донецкой Народной Республики. Отчет о работе Министерства культуры Донецкой Народной Республики в 2018 году [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mincult.govdnr.ru/otchet-o-rabote-ministerstva-kultury-doneckoy-narodnoy-respubliki-v-2018-godu>.

7. Министерство культуры Донецкой Народной Республики. Список памятников истории и культуры Донецкой Народной Республики, взятых на государственный учет до 2014 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mincult.govdnr.ru/spisok-pamyatnikov-istorii-i-kultury-doneckoy-narodnoy-respubliki-vzyatyh-na-gosudarstvennyy-uchet>.

8. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 8000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; РАН; Рос. фонд культуры; – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: АЗЪ, 1995. – 928 с.

9. Шульгин П. М. Историко-культурное наследие как особый ресурс региона и фактор его социально-экономического развития / П. М. Шульгин // Мир России. – 2004. – 7 июня. – С. 6.

УДК 378

*А. В. Амеличкин,
г. Орел*

ПОТЕНЦИАЛ ИНФОРМАЦИОННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАЗВИТИИ ОРГАНИЗАЦИОННО-УПРАВЛЕНЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ МОЛОДЕЖИ В УСЛОВИЯХ СВОБОДНОГО ВРЕМЕНИ

Информатизация образования рассматривается как новая область педагогической науки, включающая в себя подсистемы обучения, воспитания, просвещения. Информатизация образования рассматривается как процесс интеллектуализации деятельности обучающего и обучаемого, поддерживающий интеграционные процессы познания закономерностей предметных областей и окружающей среды (социальной, информационной, образовательной и др.) и инициирующий развитие индивида адекватно запросам и вызовам современного информационного общества массовой глобальной коммуникации [6, с. 3].

В отечественной педагогике методологические основы информационно-просветительных технологий в социально-культурной деятельности исследовались такими авторами, как: Д. И. Блюменау, Е. И. Григорьева, А. Д. Жарков, Т. Г. Киселева, А. Д. Лебедев, Ю. Д. Красильников, М. С. Смирнова, Э. И. Хитаров.

Выбор информационно-просветительных технологий социально-культурной деятельности в качестве механизма развития организационно-управленческих способностей молодежи был обусловлен следующим: во-первых, социально-культурная деятельность предоставляет молодежи возможность проявить себя в качестве субъекта социального управления, ощутить себя организатором, управленцем, получить непосредственное признание результата своей деятельности, получить социальное признание и самоутверждение; во-вторых, социально-культурная деятельность направлена на вовлечение молодежи в мир культуры, в систему сложившихся в обществе ценностных и нормативно-регулятивных установок. Она является мощным средством воздействия на личность, развивающим ее способности, важные для современной молодежи.

В сфере свободного времени культурно-информационные ценности усваиваются стихийно, на основании саморазвития личности, а также целенаправленно – с помощью специалистов, способных квалифицированно передавать эти ценности, поэтому в

современных условиях работники учреждений культуры все большее внимание уделяют активному использованию новейших достижений педагогики, создавая разнообразные культурно-досуговые, образовательные, развивающие программы и модели, акцентирующие внимание на свободном творческом поиске участников кружков, студий, любительских объединений. Следовательно, развитие организационно-управленческих способностей молодежи в условиях свободного времени может эффективно осуществляться с помощью информационно-просветительных технологий социально-культурной деятельности [3, с. 4].

Информационно-просветительные технологии социально-культурной деятельности представляют собой социально-культурную систему последовательно организованных алгоритмических организационно-управленческих действий, комплексное функционирование личностных, инструментальных и методологических средств, направленных на достижение планируемых результатов. Данное определение содержит понимание сущности информационно-просветительных технологий социально-культурной деятельности как совокупности методов, включающих весь комплекс процессуальной деятельности от замысла до осуществления [7, с. 476].

Педагогический аспект информационно-просветительских технологий социально-культурной деятельности, по мнению Т. Г. Киселевой и Ю. Д. Красильникова, заключается в «социальном воспитании и разностороннем развитии личности» [5, с. 100]. При применении данных технологий необходимо учитывать специфику и возможности социально-культурных институтов в регионе, запросы и интересы социально-демографических групп, характер их деятельности, возможности координации усилий различных социальных структур, временные характеристики циклов воздействия. Технологический потенциал информационно-просветительной деятельности в данной модели представлен как совокупность производственных методов и процессов, а также способов организации работы с молодежью в процессе развития организационно-управленческих способностей в условиях свободного времени.

Т. Г. Киселева и Ю. Д. Красильников отмечают, что «в последние годы существенно расширился диапазон различных видов информационного взаимодействия социально-культурных институтов. Перспективы дальнейшего роста информационного потенциала социально-культурной сферы во многом зависят от современных технологий эффективного использования аудиовизуальных средств, мультимедиа (компьютерных программ) и массмедиа технологий (средства массовой коммуникации)» [5, с. 504]. Данные технологии несут колоссальный педагогический потенциал по развитию организационно-управленческих способностей молодежи.

«Развитие массмедийных технологий открыло новое направление просветительной деятельности, что привело к распространению новых форм социально-культурной деятельности и новых видов досуговых услуг, к которым, например, можно отнести интернет-конференции, виртуальные выставки и музейные экспозиции, удаленный доступ к информации о культурных ценностях» [4, с. 206]. Массмедиа технологии имеют огромный образовательный потенциал в области культурного потребления и массовых коммуникаций. Видеокассета, видеодиск, видеоконференция, видеотрансляция, компьютерное моделирование изображений, компьютерная мультипликация, видеотекст, телетекст – это составные части современного образования.

В последнее десятилетие огромное распространение в социально-культурных институтах получило создание медиатек. В них сосредоточены всевозможные источники и средства информации: библиотека, фонотека, видеотека, компьютерный

центр, телекоммуникационный центр. Здесь люди могут получить всю необходимую для них информацию.

Значимым педагогическим потенциалом обладают телекоммуникационные технологии. «Телекоммуникации позволяют обеспечить людей учебными и учебно-методическими материалами, обеспечивают обратную связь между педагогом и учащимся, предоставляют доступ к отечественным и зарубежным информационным системам и библиотекам» [2, с. 254]. В учреждениях культуры могут применяться телекоммуникационные приемы, способствующие развитию организационно-управленческих способностей. Их можно использовать в интерактивных обучающих деловых играх, тренингах, коучингах, при реализации образовательных проектов (управленческих, лидерских, коммерческих, политических), в ходе проведения совместных досуговых мероприятий.

При использовании информационно-просветительских технологий все большее значение приобретает Интернет. Это удобный и доступный источник разнообразной информации, принципиально преобразующий всю систему накопления, хранения, распространения и использования культурных ценностей. Таким образом, возникает новая информационная среда, предполагающая специфические средства взаимодействия, расширяющая его границы и предоставляющая обширные социально-педагогические возможности.

Таким образом, развитие организационно-управленческих способностей молодежи в условиях свободного времени обусловлено внедрением в процесс обучения информационно-просветительских технологий. «С их помощью можно с большой эффективностью развивать организационно-управленческие способности молодежи, учитывая при этом индивидуальные мотивации, склонности, черты характера, темперамент, имеющуюся систему знаний, уровень развития, интеллектуальные и творческие способности человека, причем в комфортных для молодых людей условиях» [1, с. 242]. Информационно-просветительские технологии должны быть ориентированы на развитие у молодежи интеллекта, позитивного отношения к новым знаниям как основной ценности, способствующей созданию условий для проявления личностных качеств, мышления, становления творческой активности, инициативы, удовлетворения духовных потребностей, социальных и коммуникативных способностей, навыков самообразования, саморазвития. Представляя собой сложную систему педагогического влияния на личность, информационно-просветительские технологии соединяют в себе логику и целостность педагогического процесса, взаимно связывают все его части, объединяя их в конкретном проекте или программе по развитию у молодежи организационно-управленческих способностей в учреждениях культурно-досугового типа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амеличкин А.В. Педагогический потенциал информационно-просветительских технологий в развитии организационно-управленческих способностей молодежи в учреждениях культуры // Ученые записки Орловского государственного университета: научный журнал. – Орел: издательство ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева». – 2018. - № 4. – С. 240-243.

2. Амеличкин А.В. Педагогический потенциал социально-культурных учреждений по развитию организационно-управленческих способностей молодежи на основе деятельностного подхода // Ученые записки Орловского государственного университета: научный журнал. – Орел: издательство ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева». 2016. № 3 (72). С. 253-256.

3. Борозина Н.К. Социально-культурные условия формирования ценностных ориентаций студенческой молодежи средствами информационно-просветительских технологий: автореф. дисс... канд. пед. наук. Тамбов. 2010. 24 с.

4. Жарков А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности. М. : МГУКИ, 2007. 456 с.
5. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Социально-культурная деятельность. – М.: МГУКИ, 2004. 539 с.
6. Роберт И.В. Теоретические основы развития информатизации образования в современных условиях информационного общества массовой глобальной коммуникации // Информатика и образование. 2008. №5. С. 2-15.
7. Современные технологии социально-культурной деятельности: учеб. пособие / под ред. проф. Е.И. Григорьевой. – Тамбов, 2004. 512 с.

УДК 023

*А. В. Амеличкин,
г. Орел*

РЕКЛАМНЫЕ КОММУНИКАЦИИ БИБЛИОТЕКИ

Современный этап развития России отличается динамизмом и качественными изменениями во всех сферах общественной жизни. Процесс обновления затронул все без исключения политические, экономические и социально-культурные институты. В современных социально-экономических условиях конкурентоспособным библиотекам невозможно функционировать без хорошо организованной комплексной маркетинговой деятельности, важнейшей составной частью которой является реклама.

Реклама – самый эффективный и распространенный инструмент маркетинговых коммуникаций библиотек. Слово «реклама» происходит от латинского «*reclamare*» – «кричать» и в общем смысле обозначает мероприятия, имеющие целью создать широкую известность чему-либо, привлечь потребителей, а также распространение сведений о ком-либо / чем-либо с целью популяризации.

«Реклама – информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке» (ст. 2 ФЗ «О рекламе») [1].

Сущность рекламы заключается в планомерном воздействии на психику человека с целью вызвать у него непреодолимое желание приобрести или сохранить известные блага. Задача рекламы – побудить потенциального покупателя приобрести конкретный товар или услугу рекламируемой организации.

Традиционные рекламные инструменты позиционирования библиотеки и продвижения ее продуктов и услуг:

1. Реклама в печатных средствах массовой информации. В качестве наиболее привычных площадок для рекламы выступают газета и журнал – периодические печатные издания местного, регионального и федерального значения.

2. Печатная реклама. Основными ее носителями являются: листовки, буклеты, проспекты, печатные каталоги, плакаты, баннеры.

3. Радиореклама. Особенно правомерно обращаться к радиорекламе в тех случаях, когда рекламируемые объекты не нуждаются в визуализации.

4. Телевизионная реклама – одна из наиболее эффективных форм позиционирования событий и привлечения внимания к конкретной деятельности.

5. Выставки с участием библиотек. Они являются достаточно эффективными площадками для установления целевых контактов и долговременных связей с общественностью, могут служить хорошей рекламой библиотеки и ее деятельности.

6. Реклама в интернете. Она существенно дешевле, оперативнее, гибче, доступнее, что позволяет библиотеке достаточно широко ее использовать на своих интернет-представительствах [5, с. 163-167].

Результатом комплексного маркетингового анализа является разработка концепции рекламной кампании библиотеки. Рекламная кампания – это комплекс взаимосвязанных рекламных мероприятий, разработанных в соответствии с программой маркетинга организации, охватывающий определенный период времени и направленный на заданную целевую аудиторию с целью вызвать реакцию, способствующую решению организацией ее стратегических или тактических задач [6, с. 75].

В процессе планирования рекламной кампании руководству библиотеки необходимо правильно сформулировать ее цели. Выделяют три группы целей рекламной кампании: экономические, имиджевые и социальные.

Экономические цели выражаются в увеличении объемов продаж, увеличении доли занимаемого организацией рынка, выходе на новые рынки.

Имиджевые цели выражаются в формировании положительного имиджа библиотеки, повышения его репутации, известности и популярности. Для библиотек достижение имиджевых целей является очень важной задачей, т. к. качество услуг может быть оценено только после их использования. Поэтому повышение конкурентоспособности на рынке достигается за счет грамотного ценообразования, повышения качества и разнообразия предлагаемых услуг.

Социальные цели рекламы в социально-культурной сфере направлены на воспитание эстетического вкуса, развитие культурных интересов личности, совершенствование форм индивидуального и общественного досуга, изменение образа жизни человека [3, с. 19].

Определение целей рекламной кампании библиотеки является сложной и трудоёмкой задачей. Цели должны быть достижимыми и реальными. Правильно сформулированные цели рекламной кампании влияют на выбор средств распространения и стоимость рекламы.

Различают долгосрочные (от года и более), среднесрочные (от нескольких месяцев до года) и краткосрочные (до месяца) рекламные кампании.

Практика рекламно-информационной деятельности библиотек свидетельствует о том, что планирование рекламной кампании осуществляется после разработки ее годового бюджета.

На первом этапе рекламной кампании проводятся исследования маркетинговой ситуации, анализ исходных конкурентных условий на рынке или сегменте.

На втором этапе рекламной кампании определяется ее цель, дается четкий ответ на вопрос, для чего она проводится. При этом необходимо обеспечить соответствие этой цели маркетинговой и рекламной стратегии библиотеки. Формулировка целей должна быть конкретной и однозначной, т. к. она влияет на выбор средств и видов рекламных каналов. При описании целей рекламной кампании в терминах экономической эффективности надо учитывать, что на результат также будет влиять потребительские качества услуг, их цена, активность конкурентов, организация сбыта.

На третьем этапе рекламной кампании определяется и изучается целевая аудитория рекламного воздействия. Правильно сформулированная цель рекламной кампании включает целевую группу и желаемое воздействие, которое на нее должна оказывать реклама. В процессе определения целевой аудитории может выявиться несколько групп, отвечающих целям рекламной кампании, но обладающих разными характеристиками. В данной ситуации необходимо принять решение об оптимальной

адресации рекламы: есть ли необходимость обращаться ко всем группам с универсальным предложением или следует разработать оригинальное предложение для каждой группы, а может нужно ограничить предложение направленностью только на какую-то часть групп.

На четвертом этапе рекламной кампании главным является выбор средств и носителей рекламы на основании данных, полученных от целевой аудитории (первичная маркетинговая информация). Также обязательно использование вторичных источников информации (материалы печатных изданий, данные рекламных агентств, статистические ежегодники, каталоги и проспекты конкурентов), однако они подлежат проверке, если это возможно. При выборе средств и носителей рекламы обязательно учитывается объем и эффективность охвата целевой аудитории.

На пятом этапе разрабатывается бюджет рекламной кампании. Рекламные мероприятия требуют значительных затрат денежных средств. Реклама представляет собой одну из расходных статей организации и, выражаясь языком финансов, по своей сути не отличается от любого другого способа осуществления корпоративных затрат. Бюджет рекламной кампании устанавливается различными способами. В социально-культурной сфере в лучшем случае применяют планирование от достигнутого (цифры прошлых расходов индексируются на процент инфляции), в худшем случае денежные средства на рекламу выделяются по «остаточному принципу», т. е. на долю рекламы приходится лишь то, что остается после удовлетворения всех других направлений деятельности библиотеки.

Обязательным элементом рекламной кампании является контроль. Рекламный контроль способен реально экономить выделяемые денежные средства на данные мероприятия. Постоянно действующая система контроля рекламы предназначена не для оценки общих результатов рекламной кампании, а для определения эффективности используемых средств рекламы. Наиболее простой и надежный способ – постоянный сбор данных о рекламе персоналом библиотеки. В процессе коммуникации потребитель выясняет интересующие его вопросы, а работник получает необходимую маркетинговую информацию, в том числе и о рекламе[2, с. 32-34].

Эффективное воздействие рекламы напрямую зависит от непрерывности рекламного воздействия в течение определенного временного периода. Также надо правильно определить частоту повторений рекламной информации. В социально-культурной сфере не имеет смысла вести непрерывную рекламную кампанию в течение длительного времени. Гораздо эффективнее между активными периодами рекламы делать перерыв. Целесообразно также учитывать сезонность покупательского спроса и планировать пики рекламной кампании. Связано это с тем, что спрос на библиотечные услуги распределяется во времени не равномерно.

Реклама требует больших финансовых затрат. Поэтому для рекламодателя чрезвычайно важно провести оценку эффективности рекламной деятельности. Это позволит получить информацию о целесообразности и правильности выбранной рекламной стратегии, сравнить результативность отдельных средств распространения рекламы, выявить наиболее эффективные рекламные акции.

Таким образом, формат рекламной коммуникации определяется маркетинговыми задачами, стоящими перед библиотекой. Библиотечная реклама призвана привлекать внимание реальных и потенциальных пользователей к услугам библиотеки, формировать и поддерживать постоянный интерес к ним и вообще к библиотеке. В качестве инструмента маркетинга реклама воздействует также на расширение сферы и номенклатуры обслуживания в соответствии с запросами потребителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон от 13.03.2006 года № 38-ФЗ «О рекламе» [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://basa.garant.ru>
2. Амеличкин, А.В. Маркетинговые коммуникации в социально-культурной сфере: учебное пособие для бакалавров. – 2-е изд., доп. – Орел: ОГИК, 2018. – 131 с.
3. Амеличкин, А.В. Организация рекламной кампании учреждения культуры // Границы возможного в рекламном и PR-креативе: Сборник научных трудов / Под общ.ред. Е.В. Симоновой. – Орел: ОрелГУЭТ, 2017. – С. 18-22.
4. Борисова, О.О. Организационно-технологические аспекты библиотечно-информационной и книжной рекламы: учебное пособие для магистрантов. – Орел: ОГИК, 2018. – 115 с.
5. Маркетинг библиотечно-информационной деятельности: учебник / В.В. Брежнева, Н.Ю. Дементьева, Н.В. Жадько и др. ; науч.ред. В.К. Клюев. – Спб. : Профессия, 2017. – 240 с.
6. Морозова, Н.С. Реклама в социально-культурном сервисе и туризме: учебник для студентов высших учебных заведений. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2009. – 288 с.

УДК

*А. В. Бобрышева,
г. Луганск*

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ БИБЛИОТЕК В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНА

Какой должна быть современная библиотека? Как будут функционировать библиотеки и информационные учреждения в будущем? В каком направлении мы должны двигаться? – эти вопросы уже много лет остаются без конкретных ответов даже при наличии многообразия концепций развития библиотечных социальных институтов.

Основная социальная роль библиотеки в истории цивилизации заключается в передаче во времени и пространстве и популяризации документального культурного наследия. Достаточно точно важность реализации данной социальной роли для развития культуры нации и мировой цивилизации подчеркнул исследователь Борис Федорович Володин в труде «Всемирная история библиотек»: «Представить себе общественную жизнь без активной роли библиотек очень трудно, но такая картина оказывается возможной и сегодня. Жизнь во многих современных африканских государствах сложилась не на основе использования печатных изданий и тем более передачи информации с помощью новейших технологий. Она сложилась на основе использования традиционного для африканского общества института так называемого «говорящего барабана», т. е. передачи на большие расстояния сообщений с помощью барабана как инструмента передачи этих сообщений и на основе использования особого языка сигналов, передаваемых с его помощью. Таковой она остается и в начале XXI века» [2]. Таким образом, автор показал, что конкретное человеческое сообщество может существовать без библиотек, однако существует довольно тесная взаимосвязь между уровнем развития региональной культуры и деятельностью данных социальных институтов.

Современные тенденции развития библиотечной теории и практики показывают, что отходя от традиционных, устоявшихся представлений о собственной деятельности как о хранении и предоставлении доступа к знаниям через книгу, трансформируясь в современные информационно-культурные центры, библиотеки недостаточно четко осознают собственные роль и место в социокультурном и информационном пространстве. Как показывает опыт передовых библиотек, векторы развития, задаваемые вхождением в глобальное информационное пространство и направленные в первую очередь на удовлетворение информационных и потребностей пользователей,

недостаточно оправдывают себя для сохранения прежнего уровня востребованности в обществе. Устоявшиеся нормы и ценности вступили в диссонанс с новым социально-культурным пространством, что актуализировало вопросы социальных функций, роли, задач библиотек.

Эволюция представлений о функциях библиотеки обусловлена историческим генезисом ее взаимоотношений с обществом. Так, с момента возникновения и до эпохи Просвещения значение деятельности библиотечного учреждения рассматривалось лишь в разрезе необходимости обеспечения книгохранения [Мотульский, Маркова, Столяров, Абрамов]. После этого значительное влияние на развитие библиотек оказали идеи просветительства, направленные на распространение знаний среди населения. В дальнейшем роль данного социального института заключалась в расширении доступности для пользователей. В XXI столетии представление о библиотеке трансформировалось до института, реализующего свободный доступ граждан к информации.

Рассматривая сущность процесса, происходящего в библиотеке как человеко-информационное взаимодействие, известный библиотековед В. В. Скворцов обосновал выполнение библиотекой единой сущностной функции – информационной, которая заключается в реализации совокупности видов деятельности библиотеки по информационному обеспечению материального и духовного производства и воспроизводства. При этом автор предложил две группы производных функций: внеисторические и конкретно-исторические. Ученый считает, что библиотеки во все времена выполняют мемориальную, кумулятивную и утилитарную функции, что позволяет отнести их к группе внеисторических. В то же время, по мнению исследователя, в современной России (а это можно отнести и ко всему постсоветскому пространству) выполняются четыре конкретно-исторические функции:

- социализирующая – комплекс информационных мероприятий, способствующих усвоению читателем социального опыта, обретению качеств, необходимых для жизнедеятельности;
- образовательная – совокупность видов деятельности библиотеки, направленная на информационное обеспечение духовного воспроизводства общества;
- рекреационная – функционирование библиотеки как источника эстетического удовлетворения или релаксации,
- культурная – совокупность видов ее работы, направленная на свободное духовное развитие читателей, приобщение к ценностям отечественной и мировой культуры, создание условий для культурной деятельности [3].

В Законе Луганской Народной Республики «О библиотеках и библиотечном деле в Луганской Народной Республике» библиотека определяется как информационное, культурное, образовательное учреждение или структурное подразделение, имеющее упорядоченный фонд документов, доступ к другим источникам информации и главной задачей которого является обеспечение информационных, научно-исследовательских, образовательных, культурных и других потребностей пользователей библиотеки [1]. Библиотека по своей сути – это информационное учреждение. Все производные функции реализуются исключительно на базе фундаментальной, в пределах ее возможностей и реализуется посредством информации. При определении целей и задач библиотеки важно помнить, что она существует не сама по себе и не для себя. Несмотря на значимость и многогранность реализуемых функций, существование библиотечного социального института современности может быть обусловлено лишь тем, насколько эффективно он реализует их в условиях современного социально-культурного пространства.

Социально-культурное пространство региона представляет собой органичное единство учреждений культуры, образования, информации, рекреации, государственной культурной политики. Оно формируется с учетом специфики единого географического пространства и предназначено для удовлетворения интересов и потребностей населения. Очевидно, что в результате становления информационного общества социально-культурное пространство претерпело значительные изменения, которые не могли не отразиться на всех аспектах деятельности библиотечных учреждений. Задачи, стоящие перед библиотеками нашего региона в условиях современного социально-культурного пространства, вытекают из вышеназванных производных конкретно-исторических функций и органично связаны с ними:

- учет и сохранение регионального документального культурного наследия, в том числе путем формирования региональной электронной библиотеки и библиографических баз данных;
- активное участие в формировании культурного пространства, создание среды для интеллектуальных, духовных, творческих поисков своих реальных и потенциальных читателей;
- обучение населения сохранению устойчивого внутреннего духовного опыта, наполнение потребляемой информации истинно гуманистическим смыслом;
- функционирование системы непрерывного библиотечно-информационного образования как необходимого инструмента развития социально-культурного пространства;
- использование возможностей реализации межкультурного диалога средствами библиотечных коммуникационных практик;
- организация совместной проектной деятельности.

Для реализации данных задач совершенно необходимо эффективное социальное партнерство, а также четкий план развития библиотечно-информационных учреждений Республики на уровне государственных программ. Следствием этого должна быть конкретизация места библиотек в социально-культурном пространстве, которое признано обществом, поддерживается высшими органами власти и закреплено законодательно. От того, какие задачи возложит на библиотеку общество, зависит вектор ее развития на длительный период, границы которого предвидеть сложно. А то, что сегодня в деятельности библиотек актуальны именно гуманистические аспекты, на наш взгляд, бесспорно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон «О библиотеках и библиотечном деле в Луганской Народной Республике» [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – <https://nslnr.su/zakonodatelstvo/normativno-pravovaya-baza/1755/>
2. Володин, Б. Ф. Всемирная история библиотек / Б. Ф. Володин. – 2-е изд., доп. – СПб. : Профессия, 2004. – 432 с.
3. Российское библиотековедение: XX век. Направления развития, проблемы и итоги. Опыт монографического исследования / Рос. гос. б-ка; Сост. и предисл. Ю.П. Мелентьевой; Науч. ред. Л. М. Инькова. – М. : ФАИР-ПРЕСС, Пашков дом, 2003. – 432 с.

**САМООБРАЗОВАНИЕ БИБЛИОТЕЧНОГО ПЕРСОНАЛА ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
КАК АКТУАЛЬНЫЙ ВИД ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ**

Характерной особенностью библиотечной деятельности высшей школы является ее маневренность, связанная с трансформацией информационных ресурсов и технологий. Прежние профессиональные умения и навыки стремительно устаревают, требуются другие формы и методы библиотечной работы. Чтобы успеть за этими процессами, библиотекаря необходимо непрерывно учиться. Данной форме повышения квалификации хотелось бы уделить больше внимания и в теории, и на практике. То есть если говорить о непрерывном библиотечном образовании высшей школы, то базой, конечно, должно быть самообразование. Поскольку без желания, стремления самой личности к развитию, без ее непосредственной инициативы процесс обучения утрачивает всякий смысл.

Самообразование становится необходимой составляющей непрерывного образования личности, условием карьерного роста. Что такое самообразование? «Самообразование – целенаправленная познавательная деятельность, управляемая самой личностью; получение систематических знаний в какой-либо области науки, техники культуры. Наметив цель самообразования, личность выбирает средства для ее осуществления». Понятие «самообразование» рассматривается как готовность к самостоятельному обучению.

Успех самообразования зависит от последовательности компонентов познавательной деятельности человека, которыми являются:

1. Осознание личности индивидуальной необходимости в усвоении дополнительных знаний.
2. Осознание личности необходимым умственным развитием.
3. Уметь актуализировать знания.
4. Желание решить проблему.

Самообразование относят к изучаемым формам повышения квалификации [3, с. 72-80]. По мнению П. Отле [6, с. 139], будущее принадлежит тому, у кого есть инициатива, умение развернуть свою индивидуальность путем непрерывного совершенствования своих знаний с помощью образования. М. С. Каган [1, с. 240] определяет общение как «процесс выработки новой информации, общей для общающихся людей и рождающей их общность, в том числе и в научной среде. О. П. Коршунов [4, с. 122] относит этот метод обмена информацией к недокументным информационным социальным коммуникациям, аргументируя свое мнение тем, что их функционирование осуществляется без документов при непосредственном устном общении между людьми.

Наиболее продуктивным методом может быть наставление (руководство) самообразованием путем группирования учебных планов по определенным этапам:

- первый – обучение и привитие навыков к самостоятельной работе на базе внутрибиблиотечной системы повышения квалификации;
- второй – информационное сопровождение процесса самообразования сотрудников;
- третий – взаимобмен профессиональной информацией по каналам формального и неформального общения.

На первом этапе применительно к процессу самообразования в рамках внутрибиблиотечной системы повышения квалификации предусматривается самостоятельный выбор сотрудниками мероприятий, соответствующих их личным профессиональным интересам с точки зрения ускорения самообразовательного процесса, который охватывает весь блок занятий, проводимых согласно ежегодным планам. Решение о самостоятельной работе того или иного специалиста над своим профессиональным интеллектом или под частичным руководством наставника принимается непосредственным научным руководителем [3, с. 72-80]. Повышение профессионального уровня допустимо, как подчеркивает Е. Ю. Качанова [2, с. 176], и методом самообразования при наличии желания и собственной инициативы со стороны каждого отдельного члена коллектива.

Второй тип повышения квалификации содержит весь спектр разнообразного информационного сопровождения процесса самообразования сотрудников всевозможными источниками, содержащими профессиональную информацию для самостоятельной работы. Здесь ставится цель – выявить виды изданий, наиболее нужных для повышения профессионального уровня персонала и последующего использования полученных знаний в работе.

Третий этап – применение различных способов и форм с целью приобретения нужной информации по каналам формального и неформального научного общения, которое надо развивать, параллельно обучая культуре межличностного профессионального общения с коллегами-профессионалами для наиболее эффективного взаимного обмена результатами НИР, последующими теоретическими и практическими наработками в библиотечно-информационной деятельности и смежных научных направлениях [3, с. 72-80].

На третьем этапе – этапе общения – зарождается общность [7, с. 3; 5, с. 12–18] между специалистами, работающими в определенной либо смежных областях. Таким образом, обеспечивается, непрерывная замкнутая циркуляция новейшей профессиональной информации с ее дальнейшей аккумуляцией, обогащающей почву для новых идей [3, с. 72–80].

И наконец, результатами самообразования могут являться:

- уверенное ощущение себя на рабочем месте;
- повышение самооценки;
- улучшение навыков самостоятельной работы;
- развитие умения добиваться поставленной цели;
- значительное улучшение качества профессиональной деятельности.

Следовательно, объединение всех форм повышения квалификации с постоянным самообразованием раскроет существенную помощь росту профессионализма каждого сотрудника. Современный этап развития библиотеки высшей школы предполагает введение компетентного подхода, направленного на подготовку конкурентоспособных, мобильных специалистов с перспективным мышлением, готовых к постоянным изменениям, обладающих инициативностью и способностью к самообразованию на протяжении всей жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каган М. С. Мир общения / М. С. Каган // Избр. тр., т. 2. – СПб. : Петрополис, 2006. – С. 240.
2. Качанова Е. Ю. Инновации в библиотеках / Е. Ю. Качанова. – СПб. : Профессия, 2003. – С. 176.
3. Корниенко В. А. Система повышения квалификации в помощь самообразованию персонала / В. А. Корниенко // Научные и технические библиотеки. – 2008. – № 7. – С. 72–80

4. Коршунов О. П. Система документальных коммуникаций (СКД) / О. П. Коршунов // Вестн. МГУКИ. – 2003. – Т. 2. – С. 122.
5. Кугель С. А. Информационное поведение ученых представителей научной элиты / С. А. Кугель, О. М. Зусьман, В. А. Минкина // НТИ. – Сер. 1. – 1995. – № 6. – С. 12–18.
6. Отле П. Труды по библиотековедению. Руководство для общественных библиотек. Организация умственного труда. Руководство к администрированию : практ. Пособие / П. Отле. – М. : Либерия, 2002. – С. 139.
7. Полтавская Е. И. Смысл существования системы Библиотека – социальный институт / Е. И. Полтавская // НТИ. – Сер. 1. – 2007. – № 4. – С. 3.

УДК 023

*А. С. Гладкова,
г. Донецк*

О СТАТУСЕ БИБЛИОТЕКАРЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

В России в XIX в. слово «Библиотекарь» писалось с большой буквы – так же, как пишется за рубежом, когда имеется в виду должность первого лица, руководителя библиотеки. Нельзя даже и предположить каким почетом и уважением пользовались Библиотекари, каким должен был быть исключительный авторитет профессора университета, ученого, государственного или военного деятеля, чтобы ему было предложено занять пост Библиотекаря.

Мы с гордостью можем назвать имена: Г. В. Лейбниц (1646 – 1716, философ, математик, физик и изобретатель); И. В. фон Гете (1749 – 1832, величайший поэт, гуманист, ученый и мыслитель); Н. И. Лобачевский (1792 – 1856, выдающийся ученый-математик); М. Дьюи (1851 – 1931, американский библиотечный работник и библиограф); Н. А. Рубакин (1862 – 1946) – русский книговед, библиограф, популяризатор науки и писатель); Б. С. Боднарский (1874 – 1968, выдающийся российский книговед, библиограф, крупный учёный и педагог, организатор библиотечного дела.); Хорхе Луис Борхес (1899 – 1986, аргентинский прозаик, поэт и публицист), и это далеко не полный перечень.

Опираясь на полученные результаты анкетирования студентов заочников библиотечного отделения ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» (2018 г., опрошено 50 человек) составим портрет современного библиотечника.

Можно отметить, что в сопоставлении себя с идеальным образом библиотечника, достаточно критично относятся к своим профессиональным качествам. Так, в самоанализе отметили: ответственность (33%), коммуникабельность (24%), знание библиотечных технологий (16%), способность к самообразованию и эрудиции (14%), но никто не указал на организаторские и ораторские способности (0%), а психолого-педагогические знания и адаптивность (2%).

Для «идеального портрета библиотечника» респонденты выбрали: знание библиотечных технологий (54%); эрудицию (44%); ответственность (39%); коммуникабельность (32%); психолого-педагогические знания и – организаторские способности (22%), способность к самообразованию, эмоциональный контроль, интуицию, творчество и ораторские способности оценили (16%). На первый взгляд неожиданно, но «компьютерную грамотность» (и в самоанализе, и в идеальном портрете) отметили – 9%. Это можно объяснить тем, что не все библиотеки сегодня достаточно компьютеризированы.

Во второй части анкеты необходимо было создать образ библиотечника с помощью имени существительного, тем самым отвечая на вопрос «Кто такой библиотечник»,

именем прилагательным «Какой?» и глаголом «Что делает?». Результаты получились следующие: библиотекарь это – помощник, советчик, собеседник (44%), психолог, врач (36%), эрудит (30%), учитель, педагог (26%). Для читателя библиотекарь всегда: «помогает», «советует», подсказывает (32%), учит, направляет, рассказывает, рекомендует (28%), обслуживает, консультирует (18%). Библиотекарь должен быть: эрудированный, образованный, начитанный (54%), творческий, оригинальный (50%), ответственный (38%).

Образ той или иной профессии в обществе зачастую формирует совокупность личных характеристик. Опросы общественного мнения на страницах профессиональных периодических изданий показывают, что профессия библиотекаря считается социально значимой, но не престижной. Виной чему – просчеты в социально-культурной политике государства, незнание людьми конкретики специальности библиотекаря-библиографа. Считается, что в библиотеку идут работать люди, в обобщенный психологический «пакет» которых заложены такие качества, как гуманитарный склад ума, духовность, коммуникабельность, приверженность к стабильности и традициям, терпение, житейский минимализм, отсутствие лидерских амбиций. Отмечаются и негативные черты: консерватизм, социальная пассивность и профессиональная инертность. Штрихи к портрету дополняют и жизненные приоритеты. На первом месте, особенно у замужних работниц, стоит семья. Хотя, без сомнения, большинство библиотекарей стремятся к соединению интересов семьи и работы.

Несмотря на то, что имеется понижение востребованности и социального статуса библиотечной профессии в обществе, студенты заочного отделения Колледжа отметили высокие требования, предъявляемые к работнику библиотеки современной действительностью. Это и обязательное наличие специального образования, и необходимость дополнительных знаний, что подтверждает слова, написанные в начале XX века: «Профессору достаточно быть человеком своей науки, библиотекарю надлежит быть человеком науки вообще, ученым-энциклопедистом, способным уразуметь дух всего современного знания и ориентировать в его бесчисленных и сложных проявлениях» [5].

Деятельность библиотек сегодня не замыкается только на взаимоотношениях «информация – пользователь». Она гораздо шире и многограннее. На мой взгляд, современный библиотекарь далеко не одномерен. Он и литературовед, и педагог, и языковед, и психолог, и политик, и экономист. Настоящий библиотекарь должен уметь переключаться с одного дела на другое. Решать одновременно несколько вопросов, проявлять инициативу.

Обслуживание читателей требует от библиотекаря предельной корректности и деликатности, чтобы найти книгу в соответствии со вкусами и интересами читателя, быстро и качественно подобрать необходимую информацию для конкретного посетителя. Чтобы успеть за изменениями, происходящими в нашем обществе, библиотекарь должен постоянно учиться.

В настоящее время действует многоступенчатая система профессиональной подготовки библиотечных работников, которая включает подготовку специалистов со средним библиотечным образованием (колледжи культуры и искусств), высшим библиотечным образованием (академии, университеты, институты культуры и искусств; кафедры гуманитарных вузов), специалистов высшей квалификации (аспирантура), и различные формы их переподготовки (система дополнительного профессионального образования). Все это составляет систему непрерывного образования библиотечных работников.

Интересно, что библиографическое образование появилось раньше библиотечного. С XVIII в. библиографами обычно именовали лиц, составляющих библиографические пособия. С того времени складываются высокая профессиональная репутация библиографов и соответствующие социально – психологические требования к ним. На протяжении более чем двух столетий в качестве составителей указателей литературы выступали видные ученые. Среди них можно назвать имена литературоведов и искусствоведов Н. К. Пиксанова, П. Н. Беркова, А. Г. Фомина, С. А. Венгерова, Н. Н. Врангеля и многих других.

В 30-е гг. XIX в. в некоторых университетах Европы впервые появились кафедры библиографии.

В начале 80-х гг. XIX в. библиотечная профессия стала признаваться в Канаде, затем в Европе, сначала в Великобритании и Франции, а через два десятка лет процесс оформления библиотечной профессии дошел до России.

Первые попытки организации библиотечно – библиографического образования в России относятся к началу XX в. С 1910 г. начал издаваться первый профессиональный журнал «Библиотекарь», с 1911 г. начали созываться библиотечные съезды и конференции. Первым профессиональным библиотекарем была Хавкина Любовь Борисовна (1871-1949), получившая библиотечное образование за рубежом.

В 1913 г. по инициативе Л. Б. Хавкиной при Московском университете (А. Л. Шанявского) началась подготовка библиотекарей для массовых библиотек.

Факультативное преподавание книговедения и библиотековедения было введено в 1912 г. в Петербургском, а в 1916 г. в Московском университетах (Н. М. Лисовский) и в Петербургской педагогической академии (А. М. Белов).

Формы и методы государственной подготовки кадров для советских библиотек впервые были определены Н. К. Крупской в статье «Библиотечная семинария» (1918). По её инициативе в Москве при Наркомпросе РСФСР была организована библиотечная семинария, положившая начало государственной организации библиотечно-библиографического образования.

Для подготовки работников научных библиотек в Петрограде (1919) и в Москве (1924) организованы высшие библиотечные курсы. В 1921 г. курс библиотековедения стал обязательным предметом на факультетах общественных наук в университетах (в Московском университете его вел профессор Б. С. Боднарский).

С начала 1930-х гг. стала развиваться государственная система высшего библиотечно-библиографического образования. В 1930 г. создан первый самостоятельный библиотечный вуз – Московский государственный библиотечный институт (ныне Московский государственный университет культуры и искусств). В 1964 г. библиотечные вузы были переименованы в институты культуры.

Уже в 1969 г. только в массовых библиотеках работали 65,4 тыс. библиотекарей с высшим и средним библиотечно-библиографическим образованием.

Современный библиотекарь должен иметь знания по широкому кругу источников информации, представлять себе тенденции развития науки, компьютерных технологий, ориентироваться в издательской продукции, с тем чтобы обеспечить формирование и организацию библиотечных фондов. Должен подготавливать собственные базы данных, заниматься индексированием, обучать пользователей умениям и навыкам поиска необходимой информации в сети. Обязан владеть новыми информационными технологиями, навыками пользования компьютерной и другой мультимедийной техникой.

Можно с уверенностью сказать, что библиотекарь – это профессия неограниченных возможностей. Он владеет и распоряжается информацией, которая

является ключом к пониманию всех процессов, происходящих в современной жизни. Поэтому научные и публичные, детские и школьные, национальные и сельские библиотеки представляют собой не просто социально-культурные учреждения, а гуманистический оплот необходимый для духовного, патриотического, культурного воспитания нации. И я надеюсь, что слова, сказанные академиком Д. С. Лихачевым (1906 – 1999), будут услышаны : «Вы главные лица в государстве, потому что от вас зависит образование страны, ее культура. Без общей культуры не может быть подъема нравственности. Без нравственности не действуют никакие экономические законы. Чтобы стране не пропасть, ей нужны прежде всего вы – библиотекари» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. АГ.- Режим доступа: <https://autogear.ru/article/398/031/tsitaty-i-o-biblioteke-bibliotekaryah-i-knigah/>.- Дата обращения: 15.03.2019.
2. Studbooks [Электронный ресурс]: студенческая б-ка онлайн.- Режим доступа:https://studbooks.net/1601876/psihologiya/istoriya_sovremennoe_sostoyanie_bibliotechno_bibliografiches_kogo_obrazovaniya .- Дата обращения: 15.03.2019г.
3. Сукиасян Э.Р Библиотечная профессия и кадровый менеджмент [Текст]: избр. ст. 2004-2011гг./ Э.Р. Сукиасян.- СПб.: Профессия, 2011.- 430с.
4. Федореева, Л.В. Библиотекарь – профессия современная [Электронный ресурс] / Федореева Л.В. // Мой университет. – 2012. - №6. – Режим доступа: <http://khamzin-fm.com/2012/06/bibliotekar-%E2%80%93-professiya-sovremennaya/>. – Дата обращения: 15.03.2019.
5. ЦИТАТЫ из работ Дмитрия Сергеевича Лихачева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://zemljaki.mybb.ru/viewtopic.php?id=466&p=7>. – Дата обращения: 15.03.2019.

УДК 025.342

*Ю. Г. Дышловая,
г. Луганск*

УЧЕТ БИБЛИОТЕЧНОГО ФОНДА: ОСОБЕННОСТИ ВЕДЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Формирование библиотечного фонда требует от сотрудника библиотеки точного знания задач, стоящих в данное время перед библиотекой, а также постоянного изучения контингента пользователей, их потребностей, интересов, литературных вкусов, установок, стимулов, мотивов обращения к документам. Имея главным содержанием обслуживание пользователей, библиотечная практика также включает организацию библиотечных фондов и каталогов, библиографическую, информационную, методическую работу и т. д. Каждое из этих направлений деятельности весьма многогранно по содержанию, формам и методам организации работы.

Библиотечный фонд – сложная система. А в любых сложных системах существуют закономерности, определяющие их структуру и жизнедеятельность.

Работоспособность библиотечному фонду придают процессы приема, учета, обработки, размещения и хранения документов. Организовать библиотечный фонд значит установить определенную систему фондов, разделить единый фонд на ряд отдельных, но взаимосвязанных фондов, где каждый соответствует целям и задачами библиотеки. Особое значение в организации библиотечного фонда играет учет. В связи с тем, что учет, как и другие технологические процессы формирования библиотечного фонда, требует постоянной актуализации и синхронизации с реалиями современности, в его реализации существует множество проблемных аспектов.

Изучению организации библиотечного фонда посвятили свои труды следующие отечественные ученые: А. Н. Ванеев, М. Н. Колесникова, Л. Ларцева, С. В. Митрофанова, О. Н. Морева, Ю. Н. Столяров, Н. И. Хахалева и др.

Организация документного фонда библиотек Луганской Народной Республики реализуется с учетом существующей государственной нормативно-правовой и регламентирующей документации. Главным документом, регулирующим деятельность библиотек в Луганской Народной Республике является Закон «О библиотеках и библиотечном деле» (с изменениями, внесенными законами Луганской Народной Республики от 16.09.2016 № 122-П, от 08.11.2018 № 278-П) (далее – «Закон»). Действие Закона распространяется на сеть работающих библиотек всех форм собственности и подчинения и организацию библиотечного дела. Как определено в ст. 2 Закона, БФ формируется согласно значению, составу пользователей и виду библиотеки. Согласно ст. 15 Закона комплектование БФ осуществляется путем получения ежегодного планового комплектования, безвозмездной передачи, получения документов в дар, подписки на периодические издания, а также на основе получения обязательного экземпляра. Учет, хранение и использование документов из БФ осуществляются по правилам, стандартам и техническим условиям, утвержденным Министерством культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики [2].

Для оптимизации и унификации системы учета, сохранности и исключения документов, стандартизации требований к управлению фондами библиотек, входящих в состав государственного библиотечного фонда Луганской Народной Республики, приказом Министерством культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики от 03.02.17 г. № 67 был утвержден «Порядок учета документов, входящих в состав библиотечного фонда» (далее – «Порядок»), приказ Министерства финансов Луганской Народной Республики от 30.06.2016 № 320 «Об утверждении Инструкции по инвентаризации материальных ценностей, расчётов и других статей баланса бюджетных учреждений», от 13.10.2016 № 496 «Об утверждении типовых форм по учету и списанию необоротных активов, принадлежащих учреждениям и организациям, которые финансируются за счет государственного или местных бюджетов и Инструкции по их составлению» [4; 5].

«Порядок» определяет учет библиотечного фонда как основу отчетности и планирования деятельности библиотеки, способствующую обеспечению сохранности документов. Учет включает регистрацию поступления документов в библиотечный фонд, их выбытие из фонда, итоговые данные о величине (объеме) всего библиотечного фонда и его подразделов, стоимость фонда [3]. Учету подлежат все документы независимо от вида материальной конструкции носителя и знаковой природы информации, поступающие и выбывающие из библиотеки, все виды опубликованных и неопубликованных документов на различных носителях, в том числе и копии документов. Основными единицами учета документов библиотечного фонда являются экземпляры и название, для газет – годовой комплект и название.

В «Порядке» учёта традиционно представлена обобщающая единица учёта фонда – «экземпляр», однако необходимо подчеркнуть условность использования данного термина. Условность термина допускается тогда, когда суммируются «экземпляры» и «годовые комплекты газет», подсчитывается общий объём фонда в «экземплярах» [3]. В общее количество экземпляров включаются также единицы хранения рукописных материалов, рулоны микрофильмов, микрофиши и т. д., то есть «экземпляр» стал восприниматься как некая физическая единица, выделенная для унифицированного учёта. Если это стало уже привычной нормой для учёта документов на традиционных носителях, то для учёта электронных и сетевых документов – это

сложно. В частности, для учета электронных и сетевых документов «Порядок» предусматривает единицу учета – единица памяти данных.

Следуя Международному стандарту Международный стандарт ISO 2789 «Информация и документация – Международная библиотечная статистика», «экземпляр» условно приравнен к «единице контента», которая учитывается в разных форматах. Форматы одной и той же единицы контента (pdf, postscript, HTML и др.) учитываются отдельно [1]. Как один экземпляр и одно название учитывается каждый полнотекстовый электронный документ, имеющий самостоятельное заглавие, включённый в пакет, к которому оформлено право доступа у его производителя. Однако для статистического отчета формы 6-НК предлагается использовать такую основную единицу учёта сетевых локальных документов или электронной (цифровой) библиотеки, как «название». При суммировании с другими частями фонда «название» будет приравниваться к «экземпляру».

Основными формами учёта фонда являются книги индивидуального и суммарного учёта библиотечного фонда, которые могут сохранять свои прежние традиционные формы. Назначение суммарного учета – дать количественные представления о структуре, величине, темпах обновления фонда в целом и отдельных его частей. Объектом суммарного учета является партия. Индивидуальный учет предназначен для того, чтобы давать информацию о каждом документе в фонде, его наличии в том или ином подфонде или о его списании. Поэтому объектом индивидуального учета являются отдельные экземпляры либо названия. Для учёта электронных сетевых документов, локальных и удалённых, создаются отдельные регистры как индивидуального, так и суммарного учёта. Регистром их индивидуального учёта может быть каталог.

В разделе 4 «Порядка» учета особое внимание уделяется правилам учета электронных документов библиотечного фонда, поскольку такой вид документов получает все большее распространение. Суммарный учет поступлений электронных сетевых локальных документов ведется в электронном реестре, с указанием даты загрузки в систему. Суммарный учет электронных сетевых удаленных документов также ведется в электронном реестре с отражением следующих показателей: даты и порядкового номера записи, реквизитов лицензионного договора (названия и номера документа, срока его действия, стоимости), количества баз данных (пакетов) и включенных в них названий. При подсчете суммарного количества названий исключаются дублирующиеся названия. Индивидуальный учет электронных сетевых локальных документов осуществляется путем ввода в базу данных метаинформации о загрузке документа в электронную библиотеку с автоматическим присвоением идентификационного (системного) номера каждому документу (метаинформация – информация о способах и методах переработки информация или о том, где найти информацию, в библиотеке каталог представляет собой метаинформацию по отношению к информации, содержащейся в книгах) [3; 6].

В настоящий момент наибольшую сложность представляет собой учет документов, не имеющих индивидуального материального носителя. Речь идёт об электронных документах, хранящихся на жестком диске компьютера, и сетевых документах. Однако, пользователю всё равно, в традиционном документе или на сервере лежит необходимая ему информация, главное, что он получает её в помещении библиотеки или по поисковым системам, предоставленным ему библиотекой. Хотя многие пользователи, особенно старшего возраста, предпочитают традиционный вид документа – печатное издание.

Таким образом, учет библиотечного фонда является формой документированного наблюдения за состоянием фонда, которое осуществляется с целью контроля его

качества и сохранности. Документы, в которых ведется учет фонда имеют статус финансовых документов строгой отчетности, и их необходимо сохранять до ликвидации библиотеки. Учёт ведется не только централизованно, но и каждым структурным подразделением, которое контролирует наличие своего фонда. Ответственность за правильность организации учета, контроль за соблюдением норм и требований по учету библиотечного фонда несут администрация библиотеки, заведующие отделами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Международный стандарт ISO 2789 «Информация и документация – Международная библиотечная статистика». – Режим доступа: <http://www.gostinfo.ru/catalog/Details/?id=3624341>
2. Закон ЛНР «О библиотеках и библиотечном деле» (с изменениями, внесенными законами Луганской Народной Республики от 16.09.2016 № 122-П, от 08.11.2018 № 278-П. – Режим доступа: <https://nslnr.su/zakonodatelstvo/normativno-pravovaya-baza/1755/>
3. Приказ Министерства культуры, спорта и молодежи ЛНР от 03.02.17 г. № 67 «Порядок учета документов, входящих в состав библиотечного фонда». – Режим доступа: <https://sovminlr.ru/docs/03.03.2017/u67.pdf>
4. Приказ Министерства финансов Луганской Народной Республики от 30.06.2016 № 320 «Об утверждении Инструкции по инвентаризации материальных ценностей, расчётов и других статей баланса бюджетных учреждений». – Режим доступа: <https://sovminlr.ru/docs/15.07.2016/u320.pdf>
5. Приказ Министерства финансов Луганской Народной Республики от 13.10.2016 № 496 «Об утверждении типовых форм по учету и списанию необоротных активов, принадлежащих учреждениям и организациям, которые финансируются за счет государственного или местных бюджетов и Инструкции по их составлению». – Режим доступа: <https://sovminlr.ru/docs/01.11.2016/u496.pdf>
6. Морева, О. Н. Документные фонды библиотек и информационных служб. Санкт-Петербург : Профессия, 2010. – 400 с.

УДК 021.2

*Е. В. Заволодько,
г. Луганск*

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ БИБЛИОТЕКИ КОЛЛЕДЖА В ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОМ СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТА

*Хорошая книга обращена в
будущее, даже если она о прошлом.
В. Борисов*

Представить себе жизнь колледжа без библиотеки невозможно. Библиотека является культурно-просветительским центром, где при помощи искусства и литературы воспитывается будущее поколение граждан нашей Республики. Особое значение сегодня имеет работа по воспитанию гражданственности, патриотизма и духовности студентов колледжа. В своей работе библиотекари максимально используют библиотечный фонд, который насчитывает 88 279 экземпляров исторической, художественной, технической, учебной литературы и периодических изданий.

Нынешняя непростая действительность во многом дезориентировала молодежь. Мы можем наблюдать растерянность, некоторую аполитичность и бездуховность подрастающего поколения Республики. Как показывает практика, патриотизм и любовь к Родине не передаются генетически, а значит, их нужно прививать и воспитывать.

Развитие Луганской Народной Республики невозможно представить без сформированного и развитого чувства гражданственности, патриотизма и укрепления нравственных устоев. Воспитывая патриотизм, нужно выбирать крайне осторожные и ненавязчивые методы, поскольку чрезмерная любовь к Родине граничит с национализмом и шовинизмом.

При этом особую роль играет профессионализм персонала библиотеки и приглашенных спикеров. Студентам интересны люди, которые являются специалистами в той или иной области. Юношеская аудитория довольно требовательна, поэтому спикеру необходимо найти подход и заинтересовать молодых слушателей. Чтобы найти таких интересных людей, сотрудники библиотеки колледжа взаимодействуют с различными организациями: театрами, музеями, Молодежной библиотекой, Республиканской универсальной библиотекой им. М. Горького, а так же Межрегиональным Союзом писателей Республики и Международным интеграционным центром «Светлица».

На наш взгляд, в современном мире, где все быстро меняется, главное не растерять наших национальных святынь: Бога, Слово, Правду, Родину, Память и Труд. Основными направлениями работы библиотеки колледжа являются: культурно-историческое, военно-патриотическое и духовно-нравственное воспитание.

Для воспитания обучающейся молодежи проводятся встречи с научными сотрудниками Музея истории города Луганска. На одной из встреч была продемонстрирована выставка-передвижка «М. Л. Матусовский – наш земляк!». Надолго запомнится студентам и преподавателям колледжа встреча с луганскими поэтами Марком Некрасовским, Александрой Фрольченковой, Татьяной Васильковской, Светланой Карловой и другими. Стихи поэтов о войне и любви не оставляют равнодушными никого в зале.

В читальном зале студентам демонстрируются архивные документы, фотографии и плакаты, а также используются видеопрезентации для мероприятий: слайд-экскурс «День Татьяны. День студента», «Международный день родного языка», «В. Даль – казак Луганский»; документальные фильмы и фрагменты из художественных фильмов: рассказ-хроника военных лет с показом кинокадров «Холокост», «Список Шиндлера», «История жизни Платона».

Систематически в библиотеке проводятся мероприятия военно-исторического содержания, целью которых является изучение военной истории и подвигов солдат-героев Республики, а также воспитание уважения к участникам военных действий [1, с. 35-42].

Сложно представить воспитание патриотизма без работы с исторической литературой, именно в ней и заложен дух патриотизма. Мало знать исторические даты судьбоносных сражений наизусть, нужно чувствовать эпоху сердцем и душой, тогда и слово «патриот» станет частью естества человека, а не просто красивым словом. Существенной частью работы библиотекарей, совместно с педагогическим коллективом, являются экскурсии в музеи и исторически значимые места города. Библиотекари колледжа проводят военно-патриотические встречи с ветеранами боевых действий: лекция-диалог «Черный цветок Афганистана» (встреча с ветеранами войны в Афганистане); дни памяти, приуроченные к 75-летию окончания Сталинградской битвы и дню освобождения Луганска от немецко-фашистских захватчиков. Такие мероприятия дают студентам возможность прочувствовать дух победы и достойно нести наследие своей Родины.

На протяжении всего года действуют книжные выставки «Слово о войне», «Жизнь выдающихся людей», «Движение – это жизнь», «Сокровища фантастического

мира», «Ах, эти нежные чувства...», «Поэзия Луганщины», «Знаменитые люди Донбасса» и многие другие. Книжные выставки помогают студентам видеть перед собой невымышленные нравственные идеалы, а педагогам – подготовить содержательные тематические беседы, встречи, внеаудиторные мероприятия.

Немаловажную роль на формирование сознания юных граждан Республики имеют мероприятия культурно-исторического характера, которые могут изменить установочные критерии и произвести переворот в системе ценностей и идеалов [2, с. 36-38]. На художественных ценностях и воспитывается поколение, именно для этого и проводятся ежегодные, уже ставшие традициями, встречи: рождественская гостиная «К Рождеству Христову. Святочные гадания»; интерактивные встречи «Крещенские забавы», «Сретение Господне», «Благовещение Пресвятой Богородицы»; литературные чтения, посвященные А. С. Пушкину «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», Тарасу Шевченко «Вечный как народ» и др. Масленичные посиделки «Как на Масляной неделе из печи блины летели» – веселая и традиционная встреча весны с конкурсами, чаепитием и блинами, которую библиотекари готовят с заведующей этнографической комнатой «Светлица». Такие встречи сопровождаются литературно-этнографическими выставками.

Духовно-нравственное воспитание студентов направлено на понимание ими высших ценностей жизни и идеалов, а также приобретения более глубоких знаний о традициях и обрядах родного края. Библиотека колледжа идет в ногу со временем. Выставки и встречи с интересными людьми отражают реальную жизнь с присущими ей противоречиями, которые оставляют юным слушателям место для диспутов и вопросов, на которые они самостоятельно найдут ответы. После встречи-диалога с протоиереем Марком Лобовым клириком Свято-Вознесенского Храма г. Александровска ко Дню Святой Татианы студенты расширили свои познания о святой великомученице. Выставка-хроника «Парк им. Горького – любимый проект архитектора А. С. Шеремета» позволила познакомить студентов с одним из самых первых и значимых парков города, который расположен рядом с колледжем, в восстановлении и благоустройстве которого приняли участие студенты колледжа. Художественно-эстетическое воспитание невозможно представить без психологического тренинга «Женско-мужские отношения древних славян», который провела психолог Молодежной библиотеки Орлова Виктория Викторовна и помогла студентам сформировать уважительное отношение к противоположному полу.

Большое внимание уделяется формированию правовой и политической культуры студентов, которое ориентировано на знание молодежи своих прав и обязанностей, возможности применения их в повседневной жизни. Для этого в библиотеке проводятся семинары и тренинги: «Как не попасть в рабство?», «Что такое секта?», «Что такое экстремизм?», «Молодежная политика Луганской Народной Республики», «Молодежь в зоне риска» и т. п.

Библиотека – это флагман информации, науки и культуры. Влияние библиотеки на молодежь безгранично. Как говорил Э. Роттердамский, «моя родина там, где моя библиотека». Библиотека будет и дальше работать над формированием и воспитанием активной гражданской позиции студентов колледжа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каменкова Л. Как воспитать патриота // Народное образование/ Л.Каменкова - № 5. – Москва, 2009. -С.249.
2. Шевченко Г.П. Актуальные проблемы духовного развития личности // Духовность личности на современном этапе развития цивилизации: Материалы международной научно-практической конференции. – Донецк, 2016. – С. 34-39

РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ СРЕДНЕГО ЗВЕНА ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 51.02.03 «БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ»

*Реагировать на происходящие вокруг нас изменения недостаточно быстро или недостаточно эффективно – все равно, что не реагировать совсем.
Р. Акофф (1919–2009, американский учёный)*

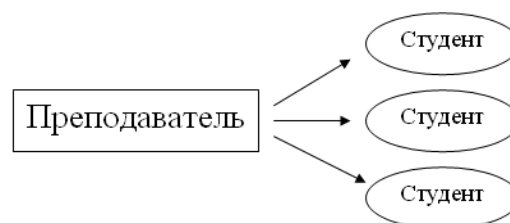
Общество информационных технологий заинтересовано в том, чтобы его граждане были способны не только владеть специальными знаниями, умениями и практическими навыками, но и самостоятельно, активно действовать, принимать решения, гибко адаптироваться к изменяющимся условиям жизни, ощущать потребность в достижениях и успехе, быть востребованным на рынке труда.

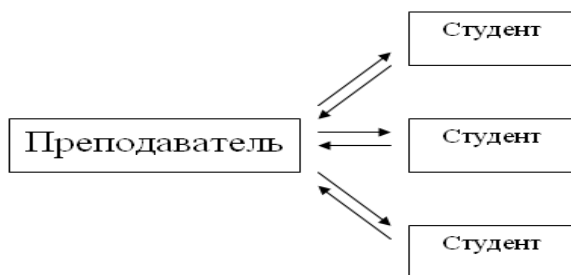
Системообразующим фактором педагогического процесса являются его цели. Сегодня парадигму образования определяет переход: от определения цели обучения как усвоения знаний, умений, навыков к определению цели как формированию умения учиться как компетенции, обеспечивающей овладение новыми компетенциями; от изучения студентами системы научных понятий, составляющих содержание учебного предмета, к включению содержания обучения в контекст решения жизненных задач; от стихийности учебной деятельности обучающегося к созданию индивидуальных образовательных траекторий; от индивидуальной формы усвоения знаний к признанию решающей роли учебного сотрудничества в достижении целей обучения.

Эти изменения находят отражение в законодательных документах, таких как Закон Донецкой Народной Республики «Об образовании» [1] и Государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности: 51.02.03 Библиотековедение (далее - ГОС СПО) [2]. Смещение конечной цели образования со знаний на компетенции (от лат. *competere* — соответствовать, подходить) позволяет решать проблему, когда выпускники способны применять знания, умения, успешно действовать на основе практического опыта при решении конкретных задач или проблемных ситуаций, т.е. быть «компетентными» (от лат. *competens* — подходящий, соответствующий, надлежащий, способный, знающий). При этом акцентируется на способности к действию, сочетание знаний и умений с психосоциальными предпосылками.

Как видим, модели обучения видоизменяются:

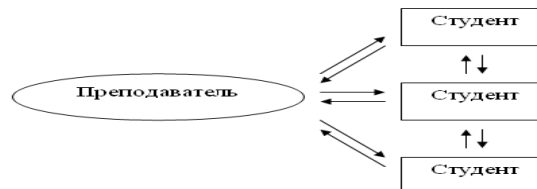
Пассивная – студент выступает в роли «объекта» обучения (слушает и смотрит)





Активная – студент выступает «субъектом» обучения (самостоятельная работа, творческие задания, групповые, парные, фронтальные формы организации обучения)

Интерактивная (взаимодействие) – педагог и студент являются равноправными субъектами обучения (групповые формы организации обучения)



На современном этапе, для эффективности и качества подготовки библиотечных специалистов, преподаватели цикловой комиссии библиотечных дисциплин ГПОУ "Донецкий колледж культуры и искусств" (далее - колледж) Баниной М. Д, Гришиной Л.М., Авериной В.А., Костычевой И.А. используют различные виды обучения (проблемное, дифференцированное, развивающее, активное, концентрированное), что помогает научить студентов идти путем самостоятельных находок и открытий на условии равноправия. Я бы хотела остановиться на приёмах формирования критического мышления, так как в период расширения информационного пространства приобретает оно особую актуальность.

Под критическим мышлением в обучающей деятельности понимают совокупность качеств и умений, обуславливающих высокий уровень исследовательской культуры студента и преподавателя, а также “мышление оценочное, рефлексивное”, для которого знание является не конечной, а отправной точкой, аргументированное и логичное мышление, которое базируется на личном опыте и проверенных фактах.

В основе технологии формирования критического мышления лежит теория осмысленного обучения Л.С. Выготского «...всякое размышление есть результат внутреннего спора, так, как если бы человек повторял по отношению к себе те формы и способы поведения, которые он применял раньше к другим.» [5], а также идеи Д. Дьюи, Ж. Пиаже и Л.С. Выготского о творческом сотрудничестве студента и преподавателя, о необходимости развития у студентов аналитически-творческого подхода к любому материалу.

Например, прием «**Кластеры**» позволяет каждому обучающемуся выйти на собственное целеполагание, выделить значимые именно для него понятия. Суть приема заключается в том, что информация, касающаяся какого – либо понятия, явления, события, описанного в тексте, систематизируется в виде кластеров (гроздьев). В центре находится ключевое понятие. Последующие ассоциации обучающиеся логически связывают с ключевым понятием на 2 и 3 уровнях. В результате получается подобие опорного конспекта по изучаемой теме.

Чтобы создать альтернативу тестам и внедрить в качестве способа проверки знаний и одновременно мотивировать на лучшее обучение была придумана и разработана профессором права из ЮАР Дэвидом Маккойд-Мэйсоном «**ПОПС-формула**». Она помогает построить краткий, но аргументированный ответ, в котором содержится и мнение студента, и объективные факты. Слово ПОПС представляет собой аббревиатуру, состоящую из первых букв четырех слов:

П – позиция - «Я полагаю, что...», «Я считаю, что...», «На мой взгляд...», «По моему мнению...», «Я согласен с...», «Я не согласен с...»

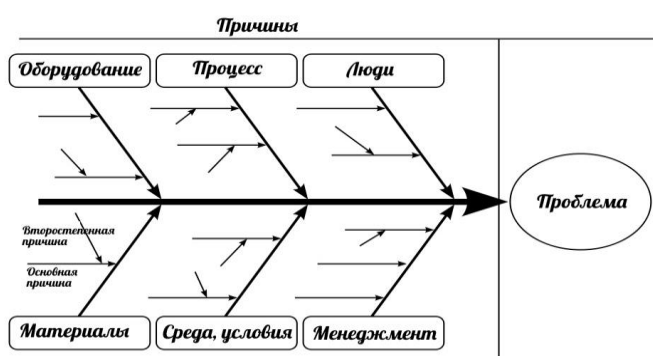
О – объяснение (или обоснование) - «Потому что...», «Так как...», «Поскольку...»

П – пример - «Я могу доказать сказанное несколькими примерами», «В качестве доказательства сказанного приведу несколько примеров»

С – следствие (или суждение) - «Таким образом...», «Следовательно...», «Поэтому», «Из всего вышесказанного я делаю вывод...»

Заслуживает внимания использование методики «**Займи позицию**» позволяет выявить имеющиеся мнения, увидеть сторонников и противников той или иной позиции, начать аргументированное обсуждение вопроса, предполагающего противоположные, взаимоисключающие ответы. Все участники, подумав над вопросом, подходят к одной из четырех табличек, размещенных в разных частях аудитории: "Абсолютно за - Абсолютно против - Скорее за - Скорее против" или "Полностью согласен - Полностью не согласен - Скорее согласен - Скорее не согласен". Заняв позицию, участники обмениваются мнениями по дискуссионной проблеме и приводят аргументы в поддержку своей позиции. Любой участник может свободно поменять позицию под влиянием убедительных аргументов.

При помощи приёма «**Дерево решений**» решаются задачи классификации и прогнозирования. Это схематическое представление проблемы принятия решений. Состоит из **ВЕТВЕЙ** – вариантов решения и **УЗЛОВ** – соответствующих им исходов.



Фишбоун («рыбий скелет») – упрощённое название метода японского учёного Каору Исикавы. Эта графическая техника представления информации позволяет образно продемонстрировать ход анализа какого-либо явления через выделение проблемы, выяснение её причин и подтверждающих фактов и формулировку вывода по вопросу.

Роберт Бустром в книге «Развитие творческого и критического мышления» отмечает: «Рефлексия – особый вид мышления... Рефлексивное мышление значит фокусирование вашего внимания. Оно означает тщательное взвешивание, оценку и выбор» [5]. Рефлексивный анализ направлен на прояснение смысла нового материала, построение дальнейшего маршрута обучения (это понятно, это непонятно, об этом необходимо узнать еще, по этому поводу лучше было бы задать вопрос и так далее). Но этот анализ мало полезен, если он не обращен в словесную или письменную форму. Это могут быть «**Незаконченные предложения**»: "сегодня я узнал...было интересно...было трудно...я выполнял задания...я понял, что...теперь я могу...я

почувствовал, что...я приобрел...я научился...у меня получилось ...я смог...я попробую...меня удивило...урок дал мне для жизни...мне захотелось... " или упражнение «**Плюс - минус - интересно**», выполняя которое студент заполняет таблицу из трех граф. В графу «П» - «плюс»- записывается все, что понравилось, вызвало положительные эмоции, либо может быть полезно для достижения каких-то целей. В графу «М» - «минус»- записывается все, что не понравилось, показалось скучным, осталось непонятным или оказалось не нужной, бесполезной . В графу «И» - «**интересно**»- вписывают все любопытные факты, о которых узнали на занятии, что бы еще хотелось узнать по данной проблеме, вопросы к преподавателю.

В заключении хотелось бы вспомнить слова Конфуция "Я слышу и забываю. Я вижу и запоминаю. Я делаю и понимаю."и при этом не забывать латинский афоризм, который гласит, что «всё в мире меняется, студенты меняются меньше всего» [4].

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Закон Донецкой Народной Республики «Об образовании» [Электронный ресурс] от 25.06.2015 года. – Режим доступа: <https://dnrsovet.su/zakon-dnr-ob-obrazovanii/>. – Дата обращения:15.03.2019г.
- 2.Государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 51.02.03 Библиоковедение [Электронный ресурс]: утвержденный приказом Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики от 25.09.2015 № 600, зарегистрированного в Министерстве юстиции Донецкой Народной Республики от 12.10.2015г. № 612. – Режим доступа: <http://mondnr.ru/component/jdownloads/category/19-standarty-spetsialnostej?start=90>. – Дата обращения:15.03.2019г.
- 3.Зимняя, И.А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования [Электронный ресурс] / Зимняя И.А. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/klyuchevye-kompetentsii-novaya-paradigma-rezultata-obrazovaniya> – Дата обращения:15.03.2019г.
- 4.50 цитат про преподавание [Электронный ресурс] / автор проекта Деннис Каллахан. — Режим доступа: <https://newtonew.com/school/50-citat-pro-prepodavanie>. – Дата обращения:15.03.2019г.
- 5.Современные технологии обучения [Текст] : метод. пособие по использованию интерактив. методов в обучении / под ред. Г. В. Борисовой, Т. Ю. Аветовой, Л. Ю. Косовой. – СПб.: Полиграф, 2012. – 79 с.

УДК

*О. Г. Лукьянченко,
Е. А. Мельник,
г. Луганск*

«ЖИВУ Я В ЛУГАНСКЕ – И ЭТИМ ГОРЖУСЬ!». КРАЕВЕДЧЕСКИЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ В ДЕТСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ (из опыта работы ГУК ЛНР «Луганская библиотека для детей»)

Программно-проектная деятельность библиотек в современных условиях рассматривается как эффективный механизм развития творческой активности библиотечного сообщества, существования форм и методов социального партнёрства.

Не так давно проектной деятельностью занимались, как правило, крупные библиотеки – республиканские, краевые, областные. Сегодня нет, наверное, ни одной библиотеки, которой не приходилось бы создавать проекты, принимать участие в различных конкурсах. Читатели получают более качественные услуги, усиливается роль библиотеки в местном сообществе, появляются новые возможности и перспективы в работе. Современность требует от нас, библиотекарей, умения интересно и неординарно рассказывать о достижениях, раскрывать свою многоплановую работу, показывать значимость и необходимость своей деятельности,

по скольку, в целом, возрастает и значимость библиотек как социальных институтов общества.

Среди библиотечных специалистов, обративших своё внимание на эту проблему, следует, прежде всего, назвать Н. В. Збаровскую, А. А. Пурника, Н. В. Сударяк [2; 5; 6].

Комплекс вопросов, составляющих сущность относительно новой проблемы – управление проектами, представлен в работах Н. В. Жадько, Е. Ю. Качановой, И. М. Суловой, Ю. Ф. Черняковой и др. [1; 3; 7; 8]. Анализ публикаций этих специалистов позволил осмыслить необходимость проектной деятельности и применить её на практике.

Авторы многочисленных методических разработок, посвященных проектной деятельности в библиотеках, приоритетное внимание уделяют идее проекта, подчеркивая, что она должна соответствовать направлениям деятельности учреждения, быть реальной, с четко определенными возможностями и ресурсами. А. А. Пурник, начальник отдела управления проектами Российской государственной библиотеки для молодёжи, подчёркивает, что именно проектная деятельность способствует расширению общепринятых библиотечных функций [5, с. 7].

Библиотечные проекты имеют большое социальное значение, они нужны нашим читателям. А особое значение приобретают проекты, направленные на формирование патриотических качеств личности. Воспитание любви к родному краю у подрастающего поколения остается одним из приоритетных направлений в работе детской библиотеки. Реализуя это важное направление в ГУК ЛНР «Луганская библиотека для детей» принят к реализации первый экспериментальный долгосрочный краеведческий творческий проект **«Живу я в Луганске – и этим горжусь!»**, эпиграфом к которому стали слова Валентины Зорик, детской поэтессы – нашей землячки:

Мы Луганска дети,
Нет земли родней,
Город называем
РОДИНОЙ своей!

В ходе реализации проекта предусмотрено использование иллюстративных и интерактивных презентаций, создание индивидуальных и групповых творческих работ, организация и проведение разнообразных выставок, игр, конкурсов, викторин, встреч с интересными людьми, а также проведение тематических и виртуальных экскурсий.

Так, с помощью краеведческого навигатора **«Гордость земли Луганской»** пользователи-дети знакомятся с жизнью и творчеством знаменитых земляков, узнают, кто эти люди и чем прославили наш край.

К примеру, существует много версий, почему наш город называется Луганск: потому что основан на берегу реки Лугань; потому что когда-то здесь были красивые луга; потому что в названии «Луганск» лежит имя древнего бога Луга – покровителя искусств, смелых начинаний и талантов. Эти интересные версии пробуждают творческое воображение, предполагают ответы на вопросы, почему земля Луганская богата талантливыми людьми.

Конечно же, мы вспоминаем нашего великого земляка В. И. Даля, который всей душой полюбил живописные родные места Луганщины, что позже взял себе псевдоним «Казак Луганский». В Луганске, на его малой родине, сохранился дом, в котором родился наш знаменитый земляк, сейчас это мемориальный дом-музей имени В. И. Даля.

Ряд мероприятий, связанных с именем В. И. Даля, предполагает участие в игре «Словарная уха», дети могут побывать в роли рыбака. На каждой пойманной рыбке написано слово, толкование которого ребята находят в Толковом словаре русского языка В. И. Даля. А в рамках кружка «Рукавичка» демонстрируется кукольный спектакль «Война грибов и ягод» по одноименной сказке В. И. Даля.

Цикл литературно-кукольных визиток *«Расскажу о любимом писателе»* знакомит самых младших пользователей библиотеки с жизнью и творчеством известных личностей. Так, с творчеством В. М. Гаршина, детство которого прошло в городе Старобельске Луганской области, учащихся знакомит главная героиня его всемирно известной сказки «Лягушка-путешественница».

В Луганске родился и известный поэт-песенник М. Л. Матусовский. Немногие знают, что стихотворение «Целую ночь соловей нам насвистывал...» – это воспоминания поэта о родном крае. Июньскими ночами утопающий в акациях Луганск наполнялся сладким головокружительным ароматом цветущих белых гроздьев. Много лет спустя запах цветущей белой акации неизменно возвращал Матусовского к воспоминаниям юности, о малой родине. С творчеством М. Л. Матусовского юные гости знакомятся во время проведения музыкально-поэтического коллажа «Хрустальный распев души».

Осознавая, что современные дети – это новое «мультимедийное» поколение, у которого другие ценности, модели поведения и ориентиры в море информации, мы можем быть услышаны, поняты и поддержаны детьми лишь тогда, когда будем говорить с ними на близком, понятном им языке – медийно насыщенном и технологически поддержанном.

Созданная в рамках проекта современная материально-техническая база учреждения позволяет внедрять современные технологии в библиотечном обслуживании детей и управлении учреждением. Все отделы библиотеки оснащены компьютерным и мультимедийным оборудованием, позволяющим на высоком уровне проводить массовые мероприятия, использовать дистанционные формы обслуживания читателей, участвовать в различных творческих международных интернет-акциях, создавать собственные информационные продукты, показывая достойные результаты.

Так, самостоятельная краеведческая база данных *«Гордость земли Луганской»* является составной частью единого справочно-библиографического аппарата библиотеки, дает полную информацию о наших знаменитых земляках.

Кроме того, в ходе реализации проекта активно используется полнотекстовая база данных *«Луганищина на страницах прессы»*, которая является частью электронного каталога в АБИС UniLib. БД наполняется за счёт поступления в фонд библиотеки новых краеведческих материалов. Основную часть этих материалов в последнее пятилетие составляют местные периодические издания: газета «Республика», общественно-политические газеты: «XXI век», «Жизнь Луганска». Искомые документы в формате PDF или JPEG используются как для прочтения, так и для тиражирования.

Особую значимость в проекте имеют интерактивные формы, среди которых большой популярностью пользуются мероприятия с сервисом LearningApps, который позволяет разрабатывать различные обучающие ресурсы, в том числе разнообразные тестовые задания.

Так, в канун празднования дня рождения города Луганска, была проведена викторина *«Люби и знай родной свой край»* (<https://learningapps.org/3738456>). Благодаря сервису ее участники имели возможность сразу же определить правильность своего ответа. Предлагаемые на этом ресурсе десятки шаблонов, позволяющие

включать в викторину не только текст, но и картинки, аудио- и видеоролики, несомненно, делают такую форму работы намного интересней и эффективней.

Также в рамках проекта, нашим читателям предложено сфотографироваться возле любимого места в Луганске, после чего была организована фотовыставка *«Я люблю Луганск»*. Рядом с фотографиями размещался интерактивный планшет *«Я тебе желаю, мой любимый город...»*, на котором каждый мог написать свое пожелание городу-имениннику.

Внести свои предложения по преобразованию города ребята смогли, приняв участие в акции *«Изменяю город к лучшему»*. Самые маленькие читатели выразили свои предложения через иллюстрации. Все они отображаются в слайд-шоу, которое подготовлено с помощью программы Microsoft PowerPoint (https://vbiblioteke365.blogspot.com/2017/09/blog-post_11.html).

С выходом библиотеки в информационное пространство наряду с книжными выставками в библиотеке широкое распространение получили и электронные книжные выставки. При помощи виртуального сервиса FlihpDF на официальном сайте нашей библиотеки child-lib.com предложено совершить виртуальную экскурсию по библиотеке в виде электронной книги *«В гостях у Библиончика»* (<http://child-lib.com/index.php/o-biblioteke/struktura-biblioteke>).

Как известно, более эффективное восприятие информации происходит при непосредственном участии ребят в различных творческих акциях. В указанном проекте нашим читателям было предложено стать vip-гидом для любимых персонажей и разработать маршрутный лист по городу. Итогом акции стало появление виртуальной библиотакси, на котором можно совершить экскурсионную прогулку по Луганску вместе со сказочными героями. Появление *интерактивной карусели* с необычными «пассажирами» – сказочными героями, разнообразили формы популяризации книги и чтения (https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=LLlv2Tcv0eM).

Большой интерес у ребят вызывает *виртуальный морской бой*. По стандартной схеме морского боя дети выбирают клетку на игровом поле, например, А-1. Перед нами вопрос, посвященный творчеству нашего земляка Т. М. Рыбаса, а именно по роману *«Красный снег»*, который принес ему известность.

Понимая, что ответ может быть дан наугад, мы предоставляем возможность найти его подтверждение в книге. Таким образом, эта форма объединяет работу с книгой, игровой компонент и возможность продемонстрировать знания краеведческой литературы. Аналогично составлены вопросы по творчеству и жизнедеятельности других земляков, прославивших наш край.

В игровой увлекательной форме ребята познают свой город, принимая участие в историческом квесте *«Памятные места Луганска»* (<http://child-lib.com/index.php/762-i-pomnit-mir-spasennyj>).

В период рождественских каникул проводилась творческая акция *«Новогодние шары от луганской детворы»*, в рамках которой ребятам предлагается раскрасить шаблоны новогодних шаров с изображением достопримечательностей города. В итоге получилась необычная краеведческая елка, при формировании которой гармонично объединились познавательная деятельность и игровые моменты (https://vbiblioteke365.blogspot.com/2015/12/blog-post_79.html).

В рамках реализации «Программы интеграционных мероприятий по Министерству культуры, спорта и молодёжи ЛНР» с Российской Федерацией 26 апреля 2018 года в Луганской библиотеке для детей состоялась творческая встреча в режиме on-line с Анатолием Белым – актёром театра и кино, заслуженным артистом Российской Федерации. Анатолий Белый автор просветительского и образовательного проекта

«Кинопоэзия», благодаря которому можно по-новому не только услышать, но и увидеть стихи. Поэтические мини-фильмы данного проекта стали новым инструментом в изучении русской поэзии в школах и ВУЗах. По данному примеру специалистами библиотеки создан видеоролик на стихотворение луганской поэтессы Валентины Зорик «Красивый секрет» (https://www.youtube.com/watch?v=WIF0_jjxPrY).

Современная детская библиотека, замкнутая в себе, вряд ли способна выжить. Именно этим вызвана необходимость постоянного поиска новых социальных партнёров, прежде всего, среди образовательных учреждений, организаций системы дополнительного образования с целью реализации данного проекта, а также по продвижению книги и детского чтения. Практический опыт свидетельствует о том, что эффективность работы библиотеки напрямую зависит от того, какое она занимает в образовательном пространстве, от уровня и качества партнерского взаимодействия.

Например, исследователь С. Г. Матлина подчёркивает, что традиционными партнерами библиотеки в краеведческой работе выступают школы, музеи и архивы. Наряду с информационным обменом, подключением школьников к поисковой и музейной работе, созданием сводных электронных каталогов на фонды всех хранителей краеведческих ресурсов региона, перспективными могут стать проекты подготовки единых сайтов, аккумулирующих сведения об интересных событиях краеведческой жизни [4, с. 98].

Так, в ходе реализации краеведческого творческого проекта **«Живу я в Луганске – и этим горжусь!»** нашими надежными партнерами стали:

- ГУ ЛНР «Научно-методический центр развития образования Луганской народной Республики»;
- общеобразовательные школы и учреждения дошкольного воспитания;
- специализированные детские учреждения ЛНР;
- ГУК ЛНР «Луганское учреждение дополнительного образования – дворец творчества детей и молодёжи «Радость»;
- КВУЗ музыкальная школа эстетического воспитания №2;
- ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»;
- ГУК ЛНР «Луганский краеведческий музей»;
- Волонтёрское студенческое движение «СОВА» ГОУ ВПО «Луганский национальный университет имени Т. Шевченко»;
- Представители Донского казачества.

Краеведение является основой патриотического воспитания подрастающего поколения. Мероприятия, посвященные Дню защитника Отечества и Дню Победы, проходят совместно с учащимися Луганского кадетского казачьего корпуса имени маршала авиации А. Ефимова (http://vbiblioteke365.blogspot.com/2019/02/blog-post_20.html).

В рамках арт-акции **«Мой город»**, который проводился совместно с партнёром – ГУК ЛНР «Луганский художественный музей», читатели могли полюбоваться картинами из фондов музея с видами старого Луганска (<http://vbiblioteke365.blogspot.com/2015/09/blog-post.html>).

Партнёрские отношения с ГУК ЛНР «Музей-квартира Владислава Титова» позволили подготовить и провести мероприятие «Музей-квартира писателя В. А. Титова в гостях у библиотеки». О жизни и творчестве Титова присутствующих познакомила директор музея. В библиотеке действовала экспозиция личных вещей писателя из фондов музея (<https://territoriydetstva365.blogspot.com/2018/09/muzej-kvartira-v-gostyah-u-biblioteki.html>).

Основными составляющими комфортной библиотечной среды, способствующими формированию положительного имиджа библиотеки являются максимально доступные информационные ресурсы. Луганская библиотека для детей предоставляет свободный доступ удаленным пользователям к собственным ресурсам таким, как:

- официальный Веб-сайт нашей библиотеки <http://child-lib.com>;
- блог «Друзят с книгой малыши» отдела обслуживания дошкольников и учащихся младшего школьного возраста <http://child-lib.com/index.php/malchishkam-i-devchonkam/druzhat-s-knigoj-malyshi>;
- блог «К книге и чтению через досуг и общение» отдела обслуживания учащихся 6-9 классов <http://child-lib.com/index.php/malchishkam-i-devchonkam/k-knige-i-chteniyu-cherez-dosug-i-obshchenie>;
- электронный каталог <http://child-lib.com/index.php/elektronnyj-katalog>;
- полнотекстовая база данных «Гордость земли Луганской»;
- издания в режиме on-line, которые размещены на официальном сайте библиотеки в разделе «Наши издания» <http://child-lib.com/index.php/o-biblioteke/nashi-izdaniya>.

Информация о деятельности библиотеки находит систематическое отражение в местных СМИ Министерства культуры, спорта и молодёжи ЛНР, Государственной телерадиокомпании ЛНР, Луганского информационного центра, Молодёжного информационного агентства «Исток».

Постоянные дополнения и видоизменения форм работы, положительная динамика посещений и обращений в рамках проекта, требуют тематического систематизирования мероприятий по блокам, что станет следующим этапом в усовершенствовании данного проекта и является базовым материалом для методической работы.

Так, в ноябре 2018 года в рамках ежегодного республиканского семинара для руководителей центральных библиотек для детей на базе ГУК ЛНР «Луганская библиотека для детей» на круглом столе «Креативный проект в современной детской библиотеке: практический опыт детских библиотек Республики» заведующий Городской библиотеки для детей г. Стаханова ГУ ЛНР «ЦГ библиотека г. Стаханова» рассказала об особом пратнёрстве детской библиотеки с центром реабилитации детей-инвалидов г. Стаханова. В презентации «Детская библиотека – место психологической разгрузки детей с особыми потребностями» она освятила практический опыт работы. На городском уровне между организациями подписан договор о сотрудничестве, главной целью которого стала разработка и внедрение стратегического проекта, который будет иметь долгосрочный характер.

Заместитель директора по работе с детьми ГУ ЛНР «Лутугинская центральная районная библиотека» Лутугинская районная библиотека для детей в своём сообщении «ПРОдвижение книги и чтения» раскрыла опыт работы детской библиотеки по реализации информационного проекта, разработка которого обусловлена стремлением найти выход из сложившейся ситуации – падение престижа чтения.

Первые результаты в библиотечном проектировании детских библиотек Луганщины доказывают, что данное направление в их деятельности является перспективным, требует более глубокого, научного подхода в изучении темы проектов. На данном этапе выявлены первые проблемы, сформулированы новые шаги реализации различных по видам проектов. Принято решение о дальнейшем практическом взаимодействии детских библиотек региона и определена тема семинара в ноябре 2019 года «Проектная деятельность в общей стратегии инновационного развития детских библиотек: от идеи до воплощения» (<http://child-lib.com/index.php/841-respublikanskij-seminar-detskie-biblioteki-regiona-territoriya-chteniya-tvorchestva-i-dosuga-detej-3>).

Анализируя продвижение проекта, приходим к заключению, что главная библиотека для детей позиционирует себя в обществе как центр детского чтения для своего региона, ставя перед собой главную цель – утверждение ценности детского чтения как части современной культуры, сохранение и развитие национальных и семейных традиций детского чтения.

Таким образом, краеведческий творческий проект *«Живу я в Луганске – и этим горжусь!»* является инновационной, перспективной формой работы современной библиотеки, способствует повышению интереса у детей к чтению краеведческой литературы, произведений авторов-земляков, к историческому прошлому своей малой родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жадько, Н. В. Проектное развитие библиотек / Н. В. Жадько. – М. : Елена, 2000. – 96 с.
2. Збаровская, Н. В. Проектная деятельность библиотек / Н. В. Збаровская // Библиотека. – 2005. – №4. – С. 79-82.
3. Качанова, Е. Ю. Инновационно-методическая работа библиотек: учеб. пособие / Е. Ю. Качанова; ХГИИК; науч. ред. А. Н. Вансеев. – СПб. : Профессия, 2007. – 336 с. – (Библиотека).
4. Матлина, С. Г. Библиотечное краеведение: от поисков утраченного времени – к обретению национальной идеи / С. Г. Матлина // Библиотечное дело. – 2000. – С. 97-99.
5. Пурник, А. А. Проектное управление в библиотечной сфере : авторский семинар / А. А. Пурник // Молодые в библиотечном деле. – 2006. – №4. – С.4-27.
6. Субарляк, Н. В. За проектной работой – будущее библиотек / Н.В. Субарляк // Молодые в библиотечном деле. – 2005. – №2. – С. 22-27.
7. Сулова, И. М. Проектная деятельность библиотек : научно-практическое пособие / И. М. Сулова, З. И. Злотникова. – М. : Фаир-Пресс : ГРАНД, 2005. – 174 с. – (Специальный издательский проект для библиотек).
8. Чернякова, Ю. Ф. Стратегическое управление в национальных библиотеках: использование стратегии в мирных целях / Ю. Ф. Чернякова // Румянцевские чтения. – М. : Пашков дом, 2000. – С. 188-191.

УДК 908:061.12

*О. Г. Лукьянченко,
Е. А. Олейникова,
г. Луганск*

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КРАЕВЕДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ПРАКТИКЕ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ «ВРЕМЯ. ОБЩЕСТВО. БИБЛИОТЕКА»

Современные исследователи подчеркивают, что краеведческая деятельность библиотек в настоящее время значительно актуализировалась научными исследованиями в области истории, истории культуры и других сферах развития края. Среди российских исследователей это работы Р. Ажеевой, Н. Горбачевской, Д. А. Мамонтова, В. Олейник, А. Н. Масловой и др. [1; 4; 5; 7; 6].

Вопросы культурного развития региона изучаются и обсуждаются на многих международных и республиканских научно-практических конференциях, форумах, симпозиумах, семинарах. Материалы этих исследований – значительный современный источник пополнения краеведческих библиотечных фондов библиотек разного типа.

Анализ специальной литературы, отчетов библиотечных учреждений нашего края показал, что одним из ведущих направлений деятельности библиотек является постоянное пополнение фондов краеведческой литературой. Особое значение и имеет

информационный ресурс по итогам различных научно-практических конференций в области культуры Луганщины.

Значительный объем этой информации составляют материалы ежегодных научно-практических конференций, семинаров, студенческих и магистерских чтений на базе ЛГАКИ имени М. Матусовского.

Целью Нашего сообщения является обзорный анализ материалов традиционных ежегодных научно-практических конференций ЛГАКИ «Время. Общество. Библиотека».

Конференции начали свою работу в 2007 г. За это время было опубликовано значительное количество исследований в области библиотечного дела, краеведения, истории культуры края.

Вопросы, посвященные изучению истории библиотек Луганщины на разных ее этапах можно встретить в публикациях и научных трудах исследователей и преподавателей кафедры «Книговедения, документоведения и информационной деятельности» ЛГАКИ Н. к. Литвиненко (Деякі аспекти історії бібліотек Луганщини (кінець ХІХ – початок ХХ ст.), «Время. Общество. Библиотека», 2011), Ю. Г. Дышловой («История библиотек Луганщины: 60 – 70-е годы ХХ века», «Время. Общество. Библиотека», 2015), О. Г. Лукьянченко.

Так, публикации О. Г. Лукьянченко, доцента кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности касаются истории библиотек Луганщины можно встретить в сборниках «Время. Общество. Библиотека» 2011, 2013 г. Это «Из истории школьных библиотек Луганщины в годы первых пятилеток» [8, с. 39–42], «Сільські бібліотеки – осередки культури Луганщини початку ХХ сторіччя» [2, с. 130–134]. В них изучается история библиотек в разные периоды.

Публикации студентов ЛГАКИ С. В. Куценко, М. В. Сергеевой в материалах конференции «Время. Общество. Библиотека» 2011 года посвящены вопросам краеведческой работы библиотек в целом. Так, магистрантка и заведующая методического отдела Старобельской районной центральной библиотеки С. В. Куценко в публикации «Краєзнавча діяльність центральної районної бібліотеки: традиції і новації» отметила наиболее эффективные, а также инновационные формы популяризации краеведческой литературы на примере Старобельской районной центральной библиотеки. Из числа обновленных и достаточно эффективных форм массовой работы она отметила конференции, чтения, конкурсы, викторины, вечера-встречи с талантливыми людьми края: писателями, художниками, композиторами, героями труда, певцами.

Студентка анализирует работу Старобельской районной библиотеки по вопросам краеведения, приводит примеры ведущих направлений деятельности:

- историческое (историко-этнографические игры; краеведческие вечера),
- естественно-географическое,
- экологическое (краеведческие вечера, книжные выставки и стенды, экокрузы),
- народоведческое,
- литературное,
- художественное (музыкальные вечера; художественный коллаж).

Автор подчеркивает, что большое внимание районная библиотека уделяет популяризации историко-краеведческой литературы о памятниках культуры, народном творчестве, местном фольклоре как важнейших средствах эстетического и патриотического воспитания молодежи [8, с. 85–92].

М. В. Сергеева, студентка Академии ЛГАКИ, в публикации «Культурно-просветительская краеведческая деятельность как одно из ведущих направлений в

работе современной библиотеки», приходит к заключению, что формы краеведческой работы можно сгруппировать по целевым установкам группы и они могут нести: информационно-аналитический характер (круглые столы, чтения, проведение вечеров обсуждения); культурно-просветительский характер (презентации книг, встречи с писателями, игровые формы, составление календарей знаменательных дат); исследовательский характер (поиск новых краеведческих материалов, создание новых баз данных) [Там же, с. 95–97].

Публикации магистранток ЛГАКИ О. Д. Банновой, А. А. Боровской в материалах конференции «Время. Общество. Библиотека» 2013 года посвящены истории отдельных библиотек г. Луганска. О. Д. Баннова в своей публикации «Историческая хроника Луганской областной библиотеки для детей» [2, с. 28–31] и А. А. Боровская в публикации «Из истории научно-технической библиотеки завода им. Октябрьской революции» [Там же, с. 45–47] осветили важнейшие этапы развития этих библиотек.

Библиотекарь ЛРУНБ им. м. Горького и магистрантка ЛГАКИ И. В. Данильченко в работе «Проблемы формирования краеведческого библиографического репертуара» (на примере ЛРУНБ им. М. Горького) выявила проблемы, возникающие в деятельности областных библиотек по созданию краеведческого библиографического репертуара. К таким проблемам автор отнесла: наличие большого количества неопубликованных документов, сложность сбора сведений о текущих и ретроспективных универсальных и тематических краеведческих пособиях библиотек области с целью создания библиографии второй степени, создание сводного электронного краеведческого каталога и новых баз данных, перевода краеведческого фонда в цифровую форму и др.

И. Ю. Царук, заведующая отделом методической и информационной работы КУ «Кременская районный централизованная библиотечная система», магистрантка ЛГАКИ в публикации «Перспективные направления использования краеведческой литературы в ЦБС» считает что краеведческое источниковедение является одним из важнейших факторов изучения истории и культуры родного края. Появление полнотекстовых электронных краеведческих документов и Интернет привело к формированию других возможностей в предоставлении доступа широкой общественности к краеведческим ресурсам, к использованию в интерактивном режиме не только своих, но и «заимствованных» краеведческих ресурсов, продуктов и услуг.

Публикации библиотекарей Луганщины Е. С. Дмитриевой и Е. В. Ивановой в материалах конференции «Время. Общество. Библиотека» 2015 года отводятся роли библиотек и краеведения в патриотическом воспитании молодежи. Е. С. Дмитриева, библиотекарь ГБОУ СПО ЛНР «Луганский колледж технологий торговых процессов и кулинарного мастерства» в публикации «Формирование духовно-нравственного сознания подростков в библиотеке» считает необходимым приобщение молодёжи и подростков к национальным корням, к традиционной культуре нашего народа, к его духовным ценностям, героическому прошлому, выделяя два основных направления в духовном воспитании молодого поколения: нравственно-эстетическое и патриотическое. Для этого предлагается разрабатывать и проводить актуальные формы работы, в том числе краеведческие (беседы добра и благочестия, духовно-нравственные чтения, часы общения, литературно-исторические праздники, конкурсы, конференции, тематические программы, литературные вечера, культурно-просветительские акции, «круглые столы», устные журналы) [3, с. 69–71].

Е. В. Иванова, библиотекарь ГБОУ СПО ЛНР «Свердловский колледж» в публикации «Роль библиотек в процессе духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения» отмечает, что числе важнейших проблем воспитания молодежи серьёзную тревогу вызывают вопросы духовного и нравственного

воспитания. Ключевая роль в решении этих вопросов отводится именно библиотекам. Путем проведения различных краеведческих мероприятий: экскурсии, тематические и творческие вечера, выставки и др. библиотека становится ядром духовно-нравственного воспитания личности [Там же, с. 81–85].

Итак, тема краеведческих исследований часто встречается в публикациях не только преподавателей, студентов ЛГАКИ имени М. Матусовского, но и библиотекарей Луганщины. Это публикации посвящены роли библиотек и краеведения в патриотическом воспитании молодежи.

Материалы конференций «Время. Общество. Библиотека», проходящих на базе Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского, имеют научно-практическую ценность как значительная составляющая часть в создании летописи истории культуры Луганщины, могут быть рекомендованы как научный, музейный и культурный ресурс республики для создания системы информации по истории родного края.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ажеева, Р. Б. Историко-краеведческая деятельность публичных библиотек: учеб. пособие [Текст] / Р. Б. Ажеева. – М. : Литера, 2011. – 112 с.
2. Время. Общество. Библиотека : материалы V Всеукр. науч.-практ. конф. (Луганск, 7 – 8 нояб. 2013 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2013. – 239 с.
3. Время. Общество. Библиотека : материалы VI Откр. республ. науч.-практ. конф. (Луганск, 10 – 11 дек. 2015 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2015. – 151 с.
4. Горбачевская, Н. Ф. Работа массовых библиотек с краеведческой литературой [Текст] / Н. Ф. Горбачевская : метод, пособие. – М. : Книга, 1978. – 62 с.
5. Мамонтов, А. В. Роль отечественного краеведения в изучении и развитии местной культуры [Текст] / А. В. Мамонтов // Возрождение местной культуры России: Кн.-библ. дело. – СПб., 1997. – Вып. 5. – С. 77–85
6. Маслова, А. Н. Краеведение и библиотека [Текст] / А. Н. Маслова. – СПб. : Профессия, 2010. – 368 с
7. Олейник, В. С. Краеведческая работа библиотек [Текст] : консультация / В. С. Олейник // В помощь работе по краеведению: метод.-библиогр. материалы / Алт. КУНБ. – Барнаул, 1998. – С. 10–19.
8. Час. Суспільство. Бібліотека : матеріали IV Всеукр. науч.-практ. конф. (Луганськ, 24 – 25 листоп. 2011 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2011. – 144 с.

УДК 378

*Е. Ю. Ракова,
г. Луганск*

ВОЗМОЖНОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ И БИБЛИОТЕЧНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ ДЛЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ КАДРОВОГО СОСТАВА БИБЛИОТЕК

На сегодняшний день значительное внимание библиотечных специалистов привлечено к проблеме усовершенствования системы повышения квалификации библиотечных работников, соответствие социально-культурным, информационным, технологическим условиям. Создание современной системы обучения предусматривает возможность адекватного оперативного реагирования ее структуры и содержания на изменения среды функционирования библиотек, внешних и внутренних факторов. В целом в системе библиотек сложились следующие направления повышения квалификации кадров: повышение общетеоретического уровня, расширение и углубление теоретико-прикладных знаний в области библиотековедения и смежных наук. Повышение эффективности системы непрерывного профессионального

образования возможно при условии тесного взаимодействия, партнерства профильных учебных заведений и библиотечных учреждений.

Система профессионального библиотечного образования состоит во взаимодействии элементов, системных связей. В основные элементы включают обучение, повышение квалификации и они не связаны в иерархическую структуру. В системе присутствует последовательность этапов: необходимо сначала пройти один этап обучения, а потом следующий [5].

В Луганском регионе сложилась система непрерывного библиотечного образования, которая включает следующие элементы: базовое библиотечное образование (среднее профессиональное образование, высшее профессиональное образование – бакалавриат, специалитет, магистратура); дополнительное образование; переподготовка кадров. Следует отметить, что как публичные библиотеки, так и библиотеки образовательных учреждений занимаются повышением квалификации сотрудников. Преобладающими формами обучения являются мастер-классы, тренинги, деловые игры, мозговые штурмы, показательные мероприятия, рассчитанные на активное включение каждого обучающегося в процесс освоения нового. Главные причины пересмотра роли и возможного вклада библиотек в систему непрерывного библиотечного образования в современный период – необходимость успевать за быстрыми изменениями и растущим дефицитом высококвалифицированных библиотекарей. Каким бы высоким не было качество выпускника высшей библиотечной школы, оно никогда не будет идеально соответствовать требованиям практики. Библиотеки постоянно компенсируют пробелы в подготовке поступающих на работу новых сотрудников и специалистов, которые работают уже многие годы. В последние годы возникает потребность в дальнейшем развитии концепции непрерывного библиотечного образования. Нужно значительно увеличить активность библиотек в повышении квалификации и переподготовке специалистов, хотя современные условия меньше чем когда-либо способствуют этому процессу [3].

Современная библиотечная ситуация в регионе характеризуется повышенной сложностью, напряженностью, динамизмом, что вызвано необходимостью обновления библиотечной деятельности, а также трансформацией роли библиотек в структуре социальных институтов общества и информационного сервиса. Библиотеки четко осознали, что в ближайшие десятилетия преимущество будут иметь те из них, кто наилучшим образом подобрал и обучил сотрудников, кто в полной мере способствовал развитию и использованию кадрового потенциала. В последние годы повысилась значимость локального уровня обучения в системе непрерывного образования [2].

В настоящее время библиотекам требуются профессионалы нового типа, способные предвидеть, что будет востребовано в будущем, и умеющие принимать компетентные решения с учетом новых субъективных и объективных факторов среды и рабочей обстановки. Это связано с имеющим место старением коллективов библиотек, сокращением количества молодых специалистов, увеличением числа специалистов с неблиотечным образованием. Преодоление процесса наметившегося устаревания библиотечной профессии и поддержание профессионального уровня библиотекарей становится делом чести для библиотек.

В последнее время стандартное базовое образование не успевает за революционными процессами, происходящими в библиотеках в связи с внедрением новых информационных и компьютерных технологий. Поэтому наблюдается значительное изменение роли взаимодействия библиотек и образовательных учреждений не только в учебной, но и научной деятельности. Научно-исследовательская работа студентов является одним из важнейших средств повышения

качества подготовки специалистов библиотечно-информационной сферы. Посредством более углубленного и творческого усвоения учебного материала, закрепления навыков самостоятельного решения научных задач, развития способности грамотно оформлять полученные результаты, студенты получают необходимые для квалифицированного специалиста библиотечно-информационной отрасли качества. Однако научная работа обучающихся эффективна не только в качественной подготовке кадров, но и в возможности использования основных ее результатов благодаря практической значимости. Обобщение тематики дипломных работ выпускников направления «Библиотечно-информационная деятельность» образовательно-квалификационных уровней «Бакалавр», «Специалист» и «Магистр» дает возможность проследить основные направления исследований выпускников: сервисная деятельность, информационное обслуживание в библиотеках – 21%; библиотечный менеджмент, библиотечный маркетинг – 21%; формирование библиотечного фонда – 17%; инновационная деятельность библиотек – 13%; автоматизация библиотечно-библиографических процессов – 10%; библиографическая деятельность библиотек, формирование справочно-библиографического аппарата – 5%.

Практической значимости выпускных работ способствует то, что научные изыскания проводятся на базе тех библиотек, в которых студенты проходят производственную и преддипломную практику. За последние три года исследования студентов проводились на основе изучения опыта таких библиотек: городские, районные централизованные библиотечные системы – 40%; библиотеки высших учебных заведений и учреждений среднего профессионального образования – 19%; универсальные научные библиотеки – 12%; школьные библиотеки – 7%; научно-технические библиотеки – 2%; сельские библиотеки – 2%.

Конечно, результативность внедрения студенческих разработок в практику работы библиотек требует тщательного анализа. Однако уже сейчас можно сказать, что некоторые дипломные проекты успешно апробированы и их результаты внедрены или будут внедрены в практику библиотек.

В организации сотрудничества учебных заведений и библиотечных учреждений очень важно построение программы обучения на основе определения миссии библиотеки и библиотечной школы. Исследователь Е. П. Сударикова в своей статье «Подготовка библиотечных кадров в 21 веке» утверждает, что миссия библиотечной школы заключается в подготовке библиотекарей-библиографов высшей квалификации, которые способны работать в библиотеках разных типов и видов. На сегодняшний день практика диктует необходимость концентрации усилий библиотечной высшей школы на умении студентов использовать основы теории и методики библиотековедения и библиографии в многомерном пространстве. Основными объектами профессиональной деятельности выпускников стали разнообразные документально-информационные ресурсы общества, различные группы потребителей информации в системе научных, производственных и массовых коммуникаций, информационных сетей и системы. Меняется не только сфера, для которой готовятся специалисты, но установка на характер знаний и профессиональное поведение библиотекарей. Процесс образования, как целостная система, должен характеризоваться стабильностью и фундаментальностью в целом. Элементы данной системы должны быть подвижными, открытыми для нововведений, обеспечить блоками гуманитарных, социально-экономических, общепрофессиональных и специальных дисциплин.

Программа обучения должна обеспечивать студентов теоретической базой для профессиональной и творческой деятельности в области библиотечно-информационных услуг. Набор дисциплин по специальности может быть во многом

пересмотрен и дополнен [4].

Обучение, построенное на практической работе, повышает интерес студентов к своей будущей профессии, они по-другому оценивают знания, полученные при теоретическом освоении учебных курсов. Производственная практика позволяет студенту надежнее закрепить знания, полученные в аудитории. Критерием оценки его практической деятельности становится конкретный результат, полученный в процессе реализации своих знаний на соответствующем рабочем месте. Безусловно, все это предъявляет особые требования и к руководителям библиотечно-информационных учреждений. Работодатель становится активным участником образовательного процесса, он знаком с перечнем требований, предъявляемых к студенту, с теми задачами, которые тот должен решить в процессе прохождения практики, и результатом, к которому он должен прийти после ее окончания [1].

Поворотным моментов в понимании сущности библиотечной профессии становится производственная практика. Важно, чтобы база практики стала и местом будущего трудоустройства. Задачами студентов во время прохождения производственной практики являются закрепление теоретических знаний, полученных в процессе обучения, и приобретение практических навыков в будущей профессиональной деятельности.

Профессиональные знания, умения и навыки библиотекарей, работающих в библиотеках разных типов и видов, неодинаковы. Так, для региональных и местных публичных библиотек существует объективная необходимость краеведческой ориентации в библиотечной профессии. Она обусловлена тем, что краеведческий подход в условиях этих библиотек выступает в качестве принципа и метода деятельности. Ориентация публичных библиотек на свой собственный край и удовлетворение краеведческих потребностей абонентов, формирование библиотечной политики на местах, утверждение их как центров библиотечного краеведения приводят к тому, что каждый их сотрудник, независимо от участка работы и занимаемой должности, должен владеть теоретико-методическими основами библиотечного краеведения [2].

Безусловно, важным инструментом повышения эффективности системы непрерывного библиотечного образования является взаимодействие учебных заведений и библиотечных учреждений в проведении профориентационной работы. Для этого используются разнообразные методы и средства – индивидуальные беседы, презентации, флеш-мобы, распространение печатной продукции, электронные ресурсы и др. Так, в 2018-2019 учебном году реализуются три профориентационных проекта:

1-й проект – Луганская Государственная Академия Культуры и Искусств имени М. Матусовского совместно с Управлением образования провели масштабный и актуальный проект «Реальная безопасность в виртуальном пространстве» для старшеклассников разных школ. На мастер-классе расскажет как обезопасить себя в сети Интернет.

2-й проект – Открытый Республиканский конкурс Интернет-проектов «Библио.com» – конкурс авторских работ учеников, раскрывающие современные взгляды молодежи на проблемы и перспективное развитие информационного пространства и информационной культуры. Участие в проекте приняли более 70 старшеклассников из Луганской Народной Республики, Донецкой Народной Республики, Российской Федерации.

3-й проект – «Библио.PRO: не тихо и не скучно» – совместный проект кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Академии М. Матусовского и Республиканской Молодежной библиотеки. Это игра, проходя

которую, ребята узнают, чем занимаются, что знают и должны уметь современные библиотекари. Задача проекта – в интерактивной обучающее-развлекательной форме познакомить школьников с профессией.

Все это, несомненно, способствует укреплению контактов преподавателей и студентов вуза с библиотечной средой, с практиками библиотечного дела. Но прежде всего это помогает эффективной подготовке квалифицированных кадров для библиотек с учетом реально имеющихся потребностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсукова, Г. А. Профессиональная подготовка библиотечных специалистов взаимодействие вуза и библиотеки / Г. А. Барсукова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2015. – № 1. – С. 39 – 44.
2. Карташов, Н. С. Общее библиотековедение : учебник / Н. С. Карташов, В. В. Скворцов – М. : Издательство Московского государственного университета культуры, 1997. – 256 с.
3. Развитие непрерывного образования : материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 5-летию Института дополнительного образования и повышения квалификации, Красноярск, 25–26 марта 2010 года / ред. кол.; Е. Н. Белова (отв. ред.); Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2010. – 288с.
4. Сударикова, Е. П., Трапезникова Л. В. Подготовка библиотечных кадров в 21 веке: статья. – Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусства. – СПб, Россия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gpntb.ru>.
5. Сукиасян, Э. Р. Система непрерывного образования: структура, функции составных частей / Э. Р. Сукиасян. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gpntb.ru>

УДК 378

*Е. В. Сидорченко,
г. Луганск*

ЗНАЧЕНИЕ ДОКУМЕНТАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ УПРАВЛЕНИЯ

В современной социально-экономической обстановке в условиях поиска оптимальных путей информатизации общества первостепенное значение приобретает решение многоаспектной проблемы документационного обеспечения управления (ДОУ), при помощи которого процессы документирования, организации документов и документооборота приобретают нормативный или упорядоченный характер.

Сегодня совершенствование управления, повышение уровня организации и эффективности управленческого труда во многом зависит от того, насколько рационально поставлено в учреждениях делопроизводство.

Делопроизводство в работе предприятий, учреждений и организаций, занимает одно из ведущих мест в системе управления. Это связано с тем, что без документирования управленческих действий, без контактов с другими партнерами (предприятиями, организациями, учреждениями, фирмами) не существовало бы ни одного учреждения.

Делопроизводство – это управленческая деятельность, которая охватывает вопрос документирования и организации работы с документами в учреждении, которые возникли во время и в процессе проведения каких-либо действий. Документирование и организация работы с документами, то есть весь процесс с момента создания документа и до его уничтожения или передачи на хранение в архив обеспечивает делопроизводство, как отрасль деятельности, основными элементами которого являются письменные документы [2].

Определение «делопроизводство» в устном вещании появилось приблизительно в XVII ст. и означает сам процесс решения дела – «дело решать». Так как в ходе решения любого вопроса возникали документы, чтобы закрепить достигнутую договоренность, принятое решение, уже в XVI ст. употребляется слово «дело» как «собрание документов, которые относятся к любому вопросу». Впервые в этом понятии слово «дело» зафиксировано в документах в 1584 году. Следовательно, делопроизводство – это отрасль ведения служебных и деловых документов, которая заключается в документировании соответствующей деятельности и документообороте, то есть движении документов внутри учреждения, и имеет преимущественно служебный характер [2].

Во все времена делопроизводство составляло важный участок государственной деятельности. В каждой стране производились свои специфические формы и названия делопроизводственных служб и должностей, формы государственного делопроизводства, методы делопроизводства, а также, деловая речь.

Достаточно часто выражения «документационное обеспечение управления» и «делопроизводство» используют как синонимы. Невзирая на определенные основания для такого подхода, знак равенства ставить между ними нельзя. Документационное обеспечение управления – можно определить как деятельность специальных работников или подразделений по созданию (фиксации и оформлению) документационной информационной базы на разных носителях для использования управленческим аппаратом в процессе реализации его функций [3].

Делопроизводство – это деятельность, которая охватывает документирование (создание документов) и организацию работы с документами: организацию документооборота, использования информационно-поисковых систем документов органа, контроль выполнения документов, и подготовку документов для передачи в архив. Таким образом, соотношение между этими определениями заключается в том, что первое, безусловно, шире второго и что второе является частью первого, исполняя роль организационно-правового технологического инструмента построения документационного обеспечения управления.

Необходимость осуществления надлежащего делопроизводства и его усовершенствования определены такими факторами:

- осложнение функций государственного управления повышает требования к документам, их оформлению и обработке;
- рационализация работы с документами – важное направление повышения эффективности управленческого труда, что позволяет избегать часовых расходов, сосредоточить усилие руководителей на оперативном и качественном решении конкретных управленческих вопросов;
- обеспечение прав и интересов граждан, которые вступают в отношения с государственными органами [4].

Выделяют такие аспекты делопроизводства. Во-первых, это юридический аспект – обеспечение законности и дисциплины в сфере делопроизводства, необходимости официального закрепления требований, что предъявляются к документам соответствующими нормативно правовыми актами, и безусловного их соблюдения. Во-вторых, организационный аспект, который оказывается в налаживании различных и достаточно сложных отношений организационного характера, которые возникают между органами государственной власти, предприятиями, организациями, относительно создания документов, их движения, обработки. В-третьих, экономический аспект делопроизводства связанный с экономической целесообразностью [Там же].

Основным носителем информации в современном аппарате государственного управления есть документы, с помощью которых осуществляются деловые связи. Официальное определение документа такое: «Документ – это предусмотренная законом материальная форма получения, хранения, использования и распространения информации, путем фиксации ее на бумаге, магнитной, кино-, видео-, фото пленке или на другом носителе [2].

Закреплена в документах разнообразная информация о фактах, событиях, явлениях объективной действительности и деятельности человека, оформленная в соответствии с определенными требованиями, превращает их в незаменимые справочники, которые в последующем приобретают научно историческую ценность и становятся источником знаний.

Обобщая, можно сказать, что документы: имеют государственное значение, отображая общественные отношения, государственный строй и государственную политику, в разных ее проявлениях, суть взаимоотношений органов власти с гражданами; имеют юридическое значение, фиксируя правовые отношения физических и юридических лиц и регулируя их действия; имеют социально-психологическое значение, играя роль общественно стабилизирующего фактора, закрепляя у отдельной личности понимание наличия постоянных общепринятых норм общественного поведения. Управленческий процесс предусматривает получение, обработку информации и принятие управленческих решений, которые по большей части фиксируются на материальных носителях-документах.

Документальное отображение информации является неотъемлемым элементом управления, то есть, управление невозможно без его документирования.

Документирование – это регламентированный процесс записи информации на разнообразных носителях за установленными правилами, что обеспечивает ее юридическую силу, и направленный на сохранение всей документации, что касается основных направлений и процедур работы органа государственной власти и принятых решений, в течение такого времени, пока эта документация составляет ценность. Документирование, которое занимает главное место в процессе и осуществление управленческой деятельности, заключается в фиксации за установленными правилами на бумажных или магнитных носителях управленческих действий, то есть в создании документов. Основанием для создания документов является необходимость засвидетельствования наличия и содержания управленческих действий, передаваемости, хранения и использования информации, в течении определенного времени или постоянно. Б. Гурне определяет документирование как систему действий, направленную на поиск, сбор, и распространение интеллектуальной информации, которая необходима персоналу административного учреждения для выполнения своих обязательств.

Выполнение этих же обязательств невозможно без организации на научной основе документационного обеспечения деятельности государственного аппарата уже потому, что в общем объеме управленческого труда делопроизводственные операции составляют 25-60 % (в зависимости от специфики работы конкретного аппарата управления) [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В. И. Делопроизводство: организация и ведение: учебно-практич. пособие. М.: КНОРУС, 2007. 256 с.
2. Дёмин Ю.М. Делопроизводство: Подготовка служебных документов, 2003, 219с.
3. Организация работы с документами: Учебник / В. А. Кудряев и др. М.: ИНФРА-М, 1998 г. – 575 с.

4. Дуленко А. Н. Современное делопроизводство: Учебное пособие. – 2-ге изд., перераб. – Киев : Либидь, 2000. – 384 с.

УДК 378.147:017.1

*Т. В. Степаненко,
г. Луганск*

СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ АППАРАТ БИБЛИОТЕКИ – СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТОВ

Бурное развитие компьютерной техники и информационных технологий является толчком к развитию общества, которое построено на использовании различной информации. Название этому обществу – «информационное»: большинство работников заняты производством, хранением, переработкой и использованием информации, особенно самой высшей ее формой – знанием.

Современные условия обусловили необходимость создания новой концепции образования и глубокое реформирование всей системы обучения, основу которого составляет идея культурно развитого человека. Если вспомнить классическое определение культуры как возделывание, культивирование, то прямой задачей системы образования является эта идея культивирования. Человек живет в сложных динамичных условиях. Это означает, что он должен быть вооружен, прежде всего, не системой раз и навсегда полученных знаний, навыков, а умением, способностью меняться, самообучаться. Человек в процессе социализации и инкультурации должен овладеть системой навыков, умений, связанных с творчеством, способностью к обновлению, подключению к новым массивам информации

Культурная целесообразность образования означает привлечение студентов ко всем благам технологической культуры, культурного наследия человечества, включая науку, технику, технологии, общую культуру, социальные ценности. Технологическую культуру должно формировать технологическое образование, которое обеспечивает ускоренное развитие технологической среды за счет, прежде всего, формирование личности, которая мыслит системно и глобально, обладающей инновационным стилем мышления и деятельности.

Объем информации, массив всевозможных данных, глобальные электронные сети требуют способности к компетентным оценкам, выбору и целенаправленному использованию многообразных средств информации. Медиаграмотность и информационная грамотность становятся решающими факторами успешной деятельности в новом информационном обществе.

Формула «знаю, что» должна быть дополнена не только функциональной формулой «знаю, как», но и, прежде всего, формулой «знаю, где». Информационная культура человека проявляется в конкретных навыках по аналитической переработке информации, использованию технических средств, компьютеров, программных продуктов.

Компьютерные информационные технологии, как аспект процессуального обеспечения образования, способствуют усвоению социального опыта, культурных ценностей общества, научно-технических достижений, которые направлены на раскрытие личностных возможностей обучающегося.

Анализ, синтез, любое преобразование на экране могут стать фактором, стимулирующим мнение человека, работающего с компьютером. Изображение, звук, движение обогащают умственные образы, наполняют их содержанием.

Пользуясь поисковыми системами, пользователь работает с разными текстами, важными для него задачами, делает выбор необходимого. Манипулирование в значительной степени происходит на основе индивидуального личностного опыта.

Информационные компьютерные технологии – средство конструирования и развития интеллекта человека, которое практически не зависит от ограничений; интеллекта, способного к ускоренному развитию. И в данном случае речь идет о формировании интеллектуальной культуры.

Библиотека является центром неформального общения, где легче решаются педагогические задачи. Важной чертой в работе библиотечных работников является диалоговый характер услуг.

В процессе организации обслуживания можно выделить несколько последовательных этапов:

- изучение пользователей;
- выбор режима и формы обслуживания;
- анализ информационных ресурсов, которые могут быть использованы при обслуживании;
- анализ эффективности инструментов навигации в информационных ресурсах;
- подготовка информационной продукции;
- изучение эффективности обслуживания.

Сегодня электронные или цифровые библиотеки («медиаотеки») представляют собой новый вид структурирования и организации электронной информации с определенным образом организованной системой доступа к этой информации. Электронные библиотеки отличаются от традиционных библиотек тем, что обеспечивают доступ к удаленным распределенным и разнообразным ресурсам с помощью телекоммуникационных технологий. В мире развития библиотечно-информационных технологий электронные библиотеки занимают свою важную нишу, становятся дополнительным важным компонентом в автоматизированных библиотечно-информационных технологиях, выводя на более совершенный уровень обслуживание пользователей.

Библиотечные работники являются специалистами в работе с информацией. Библиотека имеет персонал, который имеет профессиональные навыки аналитико-синтетической обработки информации, умеет работать с педагогами; фонды, ориентированные на нужды учебно-воспитательного процесса; справочно-библиографический аппарат, который делает информацию более доступной; помещения и оборудование, предназначенные для самостоятельной, индивидуальной работы читателей, возможность постоянного партнерства преподавателей, библиотечных работников и студентов. Безусловно, важно, что библиотека имеет дополнительные информационные ресурсы: автоматизированные информационно-поисковые библиотечные программы и электронные каталоги; нетрадиционные носители информации, выход в Интернет. Библиотекари-библиографы обрабатывают библиотечные фонды таким образом, чтобы требования пользователей в кратчайшие сроки были удовлетворены, пользователи получали исчерпывающую информацию о документах. Этому способствуют каталоги, базы данных. Информация в них систематизирована и представлена в таком виде, который позволит осуществлять быстрый и результативный поиск.

Это возможно при наличии и эффективного использования системы «библиотечные каталоги + электронный каталог (ЭК)». Без каталогов любая библиотека с богатыми фондами – всего-навсего хранилище ценной информации, недоступной для пользователей. В идеальном варианте сочетание ЭК и карточного каталога – дело полезное и очень важное как для пользователей, так и для библиотеки. ЭК ускоряет поиск необходимых документов, помогает вести учет книжного фонда, укрепляет информационное ядро библиотеки. Карточный каталог является традиционным источником информации во всех случаях и должен сохраниться как стратегический источник информации и средство поиска даже при идеальных условиях, при наличии в каждой библиотеке сертифицированного программного обеспечения, максимального приспособления к быстрой и эффективной работе по систематизации и предметизации [3].

Уровень информационной компетентности пользователей разный. С целью обеспечения качественного безотказного обслуживания работниками нашей библиотеки создана система «библиотечные каталоги+электронный каталог». ЭК содержит информацию на печатные книги и электронные версии книг, то есть те, которые существуют в коллекции библиотеки только в электронном формате. Поэтому электронные издания отражены в карточном каталоге, для чего печатаются карточки с библиографическим описанием на книги. В правом верхнем углу карточки размещается маркер синего цвета (единый для всех электронных изданий). Карточки располагаются в едином ряду в алфавитном и систематическом каталогах. Маркер дает возможность с одной стороны отображать все ресурсы библиотеки, а с другой – не терять время для поиска на книжных полках необходимых источников среди печатных изданий.

Таким образом, единый справочный аппарат способствует формированию навыков пользователей информацией. Пользователю предоставлена возможность самому выбрать для работы поисковый ресурс.

Информационная культура должна стать объединяющим принципом эффективной интеграции технологий в образование, но сегодня речь должна идти о культуре информационной в тесной связи с культурой гуманитарной, об оптимальном влиянии возможностей информационных технологий на становление и развитие личности. Использование компьютера – это не столько методико-дидактическая проблема, сколько личностно-развивающая, психолого-педагогическая. Главное – это возможности информационных технологий в плане самоорганизации, самоопределения, самореализации, создание условий для принятия решений, осуществления выбора через личностное определение.

Информационные и технологические ресурсы библиотеки вуза являются основой для развития национальной культуры, имеют большой потенциал для организации деятельности учебного заведения. Они дают возможность всем пользователям знакомиться с культурным богатством того или иного народа, а полученные знания будущим специалистам – развивать национальную культуру, способствовать распространению традиций и обрядов в повседневную жизнь и быт. Этот уровень ценностей требует от библиотек предоставление информации, которая будет способствовать сохранению и развитию языка и культуры нации, ее традиций и обычаев и, в определенной мере, информации, что обеспечивает научный, образовательный, культурный и экономический прогресс государства, что в конечном итоге будет способствовать повышению уровня материального благосостояния как всего общества, так и отдельных его членов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гершунский, Б. С. Философия образования для XXI века / Б. С. Гершунский. – М.: Интердиалект+, 1997. – 248 с;
2. Лихачев, Д. С. Культура как ценностная среда / Д. С. Лихачев // Новый мир. – 1994. – № 8. – С. 3;
3. Лобановська, І. Удосконалення традиційних карткових систематичних каталогів / І. Лобановська, Н. Грудініна // Бібліотечний вісник. – 2009. – № 4. – С. 16-20;
4. Симоненко, В. Д. Технологическая культура и образование: (Культурно-технологическая концепция развития общества и образования): монография / В. Д. Симоненко. – Брянск, 2001. – 212 с.

УДК 378

*А. С. Товчига,
г. Луганск*

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ РОЛЬ ДОКУМЕНТА В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ

Одно из важнейших проявлений человеческого поведения является, безусловно коммуникация, то есть общение людей друг с другом посредством определенных знаков или символов. Первоначально человек передавал информация с помощью жестов, мимики, крика, прикосновений. Значительным прорывом в истории человеческого общества является возникновение осмысленной человеческой речи и языка. Так по мере развития человека возрастала потребность в передаче информации не только в пространстве, но также и во времени, т. е. потребность в хранении информации.

Документ сопровождает человека от рождения до смерти, фиксируя важнейшие события всей его жизни: рождение, окончание школы, получение специального среднего и высшего образования, вступление в брак и т. д. В далеком прошлом документ появляется прежде всего для того, чтобы закрепить, подтвердить право отдельного лица, семьи, рода на землю, какое-то имущество, право на власть – именно таким кратким обозначением Т. В. Кузнецова апеллировала важность документирования.

Приобщение к культуре общества происходит с помощью документов, в которых отражены и закреплены элементы культурной реальности. Социальность трактуется как совокупность отношений субъекта с другими субъектами по поводу экономических, политических, идеологических, познавательных отношений, формирующихся в процессе человеческой деятельности и воспроизводящих эту деятельность. Объединительные усилия социокультурного синтеза заключаются в создании органической общности социального и культурного, которые бы не растворялись друг в друге. Синтетическое проникновение требует, чтобы социальное и культурное взаимно учитывали принципы друг друга, чтобы от отдельных составляющих социума и культуры можно было перейти к их системному, сущностному качеству.

Способность документа служить «внешней памятью» человека и общества в целом, сохранять информацию и передавать ее от одного поколения к другому свойственна документам-памятникам (артефактам), обладающим особой социально-культурной и исторической ценностью (рукописная книга, редкие, особенно ценные и уникальные по содержанию, форме или условиям бытования во внешней среде документы)» [2, с. 82].

Деятельность отдельных людей, групп, коллективов и организаций сейчас все в большей степени начинает зависеть от их информированности и способности

эффективно использовать имеющуюся информацию. Прежде чем предпринять какие-то действия, необходимо провести большую работу по сбору и переработке информации, ее осмыслению и анализу. Отыскание рациональных решений в любой сфере требует обработки больших объемов информации, что подчас невозможно без привлечения специальных технических средств [2, с. 54].

Возрастание объема информации особенно стало заметно в середине XX в. Лавинообразный поток информации хлынул на человека, не давая ему возможности воспринять эту информацию в полной мере. В ежедневно появляющемся новом потоке информации ориентироваться становилось все труднее. Подчас выгоднее стало создавать новый материальный или интеллектуальный продукт, нежели вести розыск аналога, сделанного ранее. Образование больших потоков информации обуславливается: чрезвычайно быстрым ростом числа документов, отчетов, диссертаций, докладов и т. п., в которых излагаются результаты научных исследований и конструкторских работ; постоянно увеличивающимся числом периодических изданий по разным областям человеческой деятельности; появлением разнообразных данных (метеорологических, геофизических, медицинских, экономических и др.), записываемых обычно на магнитных лентах и поэтому не попадающих в сферу действия системы коммуникации. Из всего этого можно сделать вывод, что информационное общество характеризуется увеличением объема создаваемой, обрабатываемой и хранимой информации. Зачастую информация, хранимая в виде документов, трудно идентифицируется, и поиск информации сильно затруднен. Это объясняется тем, что анализируются разнообразные по форме представления и методам хранения потоки информации. По форме представления и ее хранения информация может быть представлена в электронном виде и на других материальных носителях, в частности бумажных. В информационном обществе тенденция по компьютеризации только возрастает» [1, с. 121].

Электронный документ имеет два представления – внутреннее и внешнее. Во внутреннем (подлинном) виде электронный документ существует только в виде записи информации, составляющей электронный документ на электронном носителе и воспринимаемой только программно-техническими средствами.

Внешним является представление электронного документа в доступной для визуального восприятия форме. Для получения формы внешнего представления внутреннее его представление должно быть преобразовано различными техническими средствами отображения данных – дисплеем, печатающим устройством и др. – к виду, легко воспринимаемому человеком» [4, с. 130].

Примером составного электронного документа может служить документ, реализованный в виде файла, содержащего текст, и иллюстраций, физически хранимых в отдельных файлах, где визуальное представление документа при этом формируется используемым программным средством.

Агрегированный электронный документ имеет общую для всех его составляющих реквизитную часть, содержащую атрибуты документа в целом, и общую содержательную часть, где каждая входящая информационная единица включает содержательную часть и может иметь собственную реквизитную часть. Доступ к файлам при отображении содержания документа осуществляется по ссылкам между содержательными частями. Например, интерактивное электронное пособие, представляющее совокупность файлов по каждой теме в виде модулей данных с гипертекстовой разметкой.

В настоящее время нормативная и методическая база архивного хранения электронных документов находится в состоянии развития. В информационном

обществе главенствующим становится организация доступа к электронным документам, их целостное хранение и поиск нужных ресурсов. Стало очевидно, что традиционный бумажный подход к ведению записей и управлению документооборотом устарел и малоэффективен. Но и с электронными документами возникают значительные трудности.

В универсальных энциклопедиях электронный документ определяется как информация, представленная в форме набора состояний элементов вычислительной техники, иных средств обработки, хранения и передачи информации. Термином «электронный» фиксируется обозначение информации, закрепленной в оцифрованной, байтовой форме. Однако не все документы, в которых зафиксирована информация об идеях и знаниях прошлых поколений, могут быть оцифрованы» [1, с. 250].

Формирование электронного документооборота исходит из основного принципа, согласно которому документы должны быть источником качественной и верифицированной информации, полученной из авторитетных источников. Подлинность электронного документа подтверждается адекватной формой ее удостоверения. Формирование электронного документооборота предполагает снятие дискриминационных мер в доступе к информации. В литературе обсуждаются проблемы юридического, политического и шире социокультурного порядка, связанные с доступностью информации и способами ее трансляции. Так американский юрист Л. Лессинг предлагает понятие «разрешительной культуры» для обозначения новой информационно-коммуникационной реальности, связанной с законодательной системой копирайта, которая противостоит развитию «свободной культуры», необходимой для распространения общественно полезной информации.

Сама идея свободного распространения информации при помощи Интернета, влияющая на формирование гражданского общества с общепонимаемыми гражданскими ценностями, наталкивается на практике на сворачивание объема и границ (если речь не идет о конфиденциальности) бесплатной информации. Л. Лессинг приводит пример того, что издатели электронной периодики требуют, чтобы доступ к традиционной печатной продукции в библиотеках был ограничен. «Это означает, – замечает Л. Лессинг, – что свободы, обеспечивавшиеся печатными изданиями в публичных библиотеках, начинают утрачиваться» [3, с. 155].

Таким образом, Интернет как коммуникативное пространство информационного общества можно рассматривать не только как информационную систему, массив информации, но и как модель интеллектуально-духовной сферы, как документальный фонд, интегрирующий все многообразие социокультурного опыта человечества. Информационно-коммуникационное пространство Интернета по своей природе служит метафорическим отражением идеи единства социума и культуры, глобального межкультурного взаимодействия, реализуемого в том числе, посредством документооборота.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березина Н.М., Воронцова Е.П., Лысенко Л.М. Современное делопроизводство. М., 2006.
2. Ларьков Н.С. О предмете и объекте документоведения как междисциплинарного научного направления // Документ в парадигме междисциплинарного подхода: Материалы Второй Всероссийской научно-практической конференции. Томск, 2006.
3. Луман Н. Понятие общества // Проблемы теоретической социологии. СПб.: Петрополис, 1994.
5. Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия. Сводный реферат // Современная западная теоретическая социология. М., 1992. Вып. 1. 4. Лессинг Л. Свободная культура. М.: Прагматика культуры. 2007.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГИЙ В СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКОМ ОБСЛУЖИВАНИИ

Сегодня национальные, центральные, отраслевые, областные, универсальные и библиотеки высших учебных заведений осваивают новые информационные технологии, создают условия для объединения книжных сокровищ России в единую информационную систему [1].

Рассмотрение вопроса использования интернет-технологий в справочно-библиографическом обслуживании было сделано Н. Е. Андриановой, О. В. Барышевой, Т. В. Добко, Е. Д. Жабко, А. И. Земсковым, В. П. Леоновым, Е. А. Масяйкиной, Т. В. Ремизовым, Л. Б. Тараненко. Все они рассмотрели различные виды инноваций в отношении библиографического отдела и библиотеки в целом, изучили возможные трудности после реализации данного мероприятия, также установив простые пути решения возможных проблем, предварительно изучив опыт зарубежных стран и библиотек, успешно внедривших автоматизированные системы и Интернет несколько лет назад.

Исследователь В. Копанева пишет о библиотечно-информационной деятельности и ее отношении с интернет-технологиями. В одной из своих монографий «Библиотека как центр сохранения информационных ресурсов интернета» обоснована необходимость развития деятельности научной библиотеки, в создании новой информационной составляющей - фонда линий сетевых ресурсов. Автор предлагает информационную технологию обработки ресурсов, что базируется на использовании Дублинского ядра метаданных и полнотекстового индексирования. Исследуя тенденции развития правовой основы архивирования сетевых ресурсов необходим переход от запретной парадигмы классического авторского права к разрешительной системе распространения знаний [2].

В статье Т. Ремизова «Традиционные и электронные источники вторичной информации в справочно-библиографическом обслуживании» автор описывает важность и необходимость внедрения в справочно-библиографическую работу современных технологий, в том числе и использование сети Интернет. Т. В. Ремизов подчеркивает, что в условиях информационной среды невозможна эффективная работу справочно-библиографического отдела и библиотеки как таковой. Одним из направлений повышения качества обслуживания, согласно мнению автора, является создание единой базы данных, в которой собирается весь материал кумулированный в библиотеке. Несмотря на множество положительных моментов, Т. В. Ремизов выделяет ряд проблем, а именно: сложность подбора кадров, умеющих работать с электронными базами данных, и как следствие умеет делать автоматизированный поиск; необходимость диверсификации информационных продуктов и услуг в современных экономических условиях, что вызвано обилием библиографических ресурсов; непонимание правильности подачи формы ответа пользователю (справка или методическая консультация); недостаточные навыки библиографа в вопросе ориентировки по вторичным документам (их типология, параметры запроса). На протяжении дальнейшего исследования Т. В. Ремизов приводит несколько простых примеров важности последовательности принятия запроса и подбора правильного ответа [3].

В 2010 году в журнале «Библиосфера» вышла в свет научная статья В. Г. Свирюкова под названием «Справочно-библиографическое обслуживание в научной библиотеке: современные подходы к организации (на примере ГПНТБ СО РАН). Особенное место среди всевозможных инноваций уделили веб-сервису, который представляет собой определенный перечень услуг, предоставляемый пользователям при помощи специальных программ. На сегодняшний день, по мнению автора, можно выделить только три варианта работы пользователя с электронной БД: самостоятельно, в режиме «запрос-ответ», библиографом в режиме прямого общения на месте. В сложном положении оказывается именно тот пользователь, который находится за пределами библиотеки, т. е. удаленный пользователь. Это связано с его невозможностью получить ответ по запросу на месте, т. е. как только возникло непонимание. Одно из решений этого вопроса видится специалистам в дальнейшем развитии виртуального обслуживания, применении современных средств коммуникации. Сюда можно отнести известную программу Skype, которая позволяет не только слышать пользователя, но и видеть [4].

Согласно действующему законодательству ЛНР, библиотека как культурное учреждение должна направлять свою деятельность на всестороннее развитие детей, молодежи и взрослых посредством предоставления в их пользование своих информационных ресурсов, что в обязательном порядке производится на некоммерческой основе, конечно исключая доступ к редким изданиям или продукции в единичном экземпляре, которая продолжает нести культурную или историческую ценность. Поэтому сейчас уже сложно представить работу библиотеки без использования современных интернет-технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борзова, О. А. Справочно-библиографическое обслуживание библиотек: традиции и инновации [Электронный ресурс] / О. А. Борзова // ТОГБУК. – 2016. – Режим доступа: <http://www.tambovlib.ru/?view=conferenc.2012.zonalnye.borzova>. – Загл. с экрана.
2. Копанева, В. А. Формирование фонда сетевых ресурсов в Научной Библиотеке (90-е годы XX в. - нач. XXI в.): автореф. дис. / В. А. Копанева. - М., 2008. - 120 с.
3. Ремизова, Т. В. Традиционные и электронные источники вторичной информации в справочно-библиографическом обслуживании / Т. В. Ремизов // Омский научный вестник. - 2006. - № 5. - С. 118-122.
4. Свирюкова, В. Г. Организация и методика справочно-библиографического обслуживания / В. Г. Свирюкова. - 2-е изд. испр. и доп.- Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2007.

УДК 028.5

*Е. Н. Шумская,
г. Донецк*

ЧТЕНИЕ И МОЛОДЕЖЬ: ПРИОРИТЕТЫ СОВРЕМЕННОСТИ

*Мой лучший друг – это человек, который даст
мне книгу, которую я не читал.*

Авраам Линкольн, 16-й президент США (1809–1865)

На протяжении веков книги остаются основным источником знаний и универсальным способом общения между поколениями. Статистика чтения книг показывает, насколько современное общество заинтересовано в литературе, и какие жанры предпочитают наши соотечественники.

GfK – Международный институт маркетинговых и социальных исследований в 2018 году проводил опрос в 17 странах мира. По количеству прочитанной литературы Россия оказалась на втором месте [5]: Китай – 70%; Россия – 59%; Испания – 57%; Италия, Великобритания – 56%; Соединенные Штаты – 55%; Аргентина, Бразилия – 53%; Мексика – 52%; Канада – 51%; Германия – 50%; Франция – 48%; Япония – 44%; Австралия, Нидерланды – 42%; Бельгия, Южная Корея – 37%.

Можно говорить о потребности в чтении, а можно – о чтении как способе удовлетворения той или иной потребности; это разные вещи. Потребность в чтении все же связана скорее со свободным временем, со свободным выбором именно этого занятия. Во втором – это способ удовлетворения потребности, т.е. деловое, прагматическое чтение. «Стремление к получению новых знаний, полезных для освоения престижных и прибыльных профессий, необходимость адаптироваться в изменившемся мире, – отмечает В. Я. Аскарлова, – обусловили рост интереса к различным руководствам, практическим пособиям, учебной литературе, книгам по практической психологии – литературе, которая позволяет реализовать стратегию в частной жизни» [1]. И молодежи это касается в наибольшей, пожалуй, степени.

Учитывая специфические особенности читательской аудитории, правомерно говорить о типологизации читателей. В основе типологии читателей лежит принцип дифференцированного подхода. Разделяя читательскую аудиторию на отдельные группы, объединенные по каким-то общим признакам, дается их целостная характеристика, выявляются устойчивые взаимоотношения между ними.

В терминологическом словаре по библиотечному делу типология читателей характеризуется как, «научная классификация читателей по общности признаков, являющаяся одним из средств дифференциации читателей и развивающаяся в двух основных направлениях:

1. С учетом структуры читательских интересов или мотивов чтения, степени читательской активности, начитанности и других;

2. С учетом особенностей восприятия литературы различных видов и жанров».

Что касается общей картины чтения (молодежного чтения в частности), то уже более двадцати лет назад исследователи отмечают две сосуществующих тенденции. С одной стороны, все читают одно и то же (обычно тут называют боевики, детективы, женские романы, а говоря про молодежное чтение – прежде всего фантастику и фэнтези); с другой – существует множество социокультурных групп, каждая из которых читает «свое» (то, что другие не читают).

Для анализа сегодняшних практик молодежного чтения особую значимость приобретают и еще два фактора, все более тесно друг с другом переплетающиеся. Первый – где происходит чтение – дома, в библиотеке, в учебном заведении, в другом месте. Второй – печатный это текст, или электронный. Если электронный – берётся он непосредственно из Интернета, скачан предварительно на читающие устройства, или молодой человек пользуется готовыми электронными продуктами.

Мною было проведено социологическое исследование студентов ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств», с целью изучения отношения современных студентов к чтению.

Анкета включает 27 вопросов, большая часть которых закрытого типа (для облегчения обработки результатов), но для выражения собственного мнения респондентов последний вариант ответа открытый.

В опросе участвовало 103 человека (100%). Из них 16% юношей и 84% девушек. Еще не все студенты опрошены и работа продолжается.

Участвовали в анкетировании респонденты по специальностям: «Театральное творчество» – 16 человек (16%), «Социально-культурная деятельность» – 7 человек (7%), «Искусство танца» – 36 человек (35%), «Библиотековедение» – 29 человек (28%), из них 12 студентов очного отделения и 17 заочного, «Этнохудожественное творчество» – 15 человек 14%.

По возрастным категориям: 15-16 лет – 18%, 16-17 лет – 32%, 18-19 лет – 21%, 20-21 лет – 10%, 22-и более лет – 19%, 27-30 лет – 2%, 31-40 лет - 9%, 41-50 лет – 4%.

По данным опроса на вопрос «Чтение для Вас –...» 50% ответили «... не только позволяет отдохнуть и развлечься, но и расширяет кругозор, способно направить на верный путь, 44% «...помощь в учебной, профессиональной деятельности», 25% – «...отдых, развлечение, уход от повседневных забот» и только 3% ответили, что «чтение напрасная трата времени».

Большая часть опрошенных студентов (38%) нейтрально относятся к тому, на каком носителе читать книги, и всё же 17% из них отдают предпочтение печатным книгам, и 9% считают, что печатные книги – это прошлый век и пользуются электронными. Однако ситуация быстро меняется, практика электронного чтения распространяется, и особенно быстро среди молодёжи.

Я хочу предложить несколько сайтов сети Интернет, где можно найти любую книгу и любимый жанр литературы:

<http://knigilub.ru/> **Любителям книг и их продолжений** для тех, кто давно определился со своими симпатиями и антипатиями, не боясь пропустить очередную новинку.

<http://leeeet.net/> **Всё-всё-всё о чтении электронных книг** предназначен для тех, кто хочет ориентироваться в мире любителей чтения электронных книг. Здесь вы найдете новости, обзоры устройств для чтения книг, актуальных программ для чтения.

<http://www.livelib.ru/> – универсальный социальный сервис для всех поклонников чтения и книги.

<http://mybook.ru/> – книжный клуб, который открывает доступ к большому объёму классической и современной литературы, включая новинки разных жанров: от художественных до научно-популярных книг и деловой литературы.

<http://www.100bestbooks.ru/> **100 лучших книг всех времен** включает список лучших книг и лучших писателей всех времен, составленные по результатам голосования посетителей сайта. Литературные рейтинги. Обсуждение списков 100 лучших книг.

<http://www.text.net.ru> **Литературный портал – новости мира литературы** посвящен всему, что связано с современной литературой и включает в себя ряд разделов.

Фантастике посвящены сайты: <http://www.fantlab.ru/> **Лаборатория Фантастики** трудами нескольких сотен человек собирается информация о фантастике, фэнтези и <http://www.rusf.ru/> **«Русская фантастика в сети»** – сборник материалов о русскоязычной фантастике, классических и современных русских писателях (страницы писателей, журналы, календарь); книжная полка российской фантастики; фоторепортажи; литературоведческие материалы.

На вопрос «Что на Ваш взгляд лучше – прочитать книгу или посмотреть по её мотивам фильм-экранизацию?» мнения разделились 50% на 50%.

Какую же литературу предпочитают студенты. Большинство голосов было отдано современной литературе (59%), 42% проголосовало за классическую, 38% за зарубежную и только 12% за отечественную. А, что касается студентов «Библиотекovedения», то группа заочного отделения, старшее поколение отдаёт

предпочтение классической литературе (43%) и всего (16%) современной, в то время как студенты очного отделения, современная молодежь, читает современную литературу (48%).

Самые читаемые на сегодняшний день жанры литературы и их авторы – это: фантастика 39% (Дж. Свифт, Р. Брэдбери, Л. Кэрролл, Ж. Верн, М. Твен, О. Хаксли, Дж. Оруэлл); классика 25% (Л. Толстой, М. Булгаков, А. Пушкин, В. Гюго, М. Митчелл, У. Шекспир, Н. Гоголь, А. Чехов, Ф. Достоевский), женские романы 24% (М. Митчелл, Э. Ремарк, Ш. Бронте, Ф. Саган); мистика 20% (Н. Гоголь, С. Кинг, Р. Брэдбери); приключения 19% (М. Твен, П. Козльо, Дж. Лондон, М. Рид, Э. Хемингуэй, А. Дюма); детективы 16% (Б. Акунин, А. Кристи, С. Шелдон, Д. Донцова, Ю. Шилова); исторические романы 10% (В. Гюго, Л. Толстой, У. Эко, М. Шолохов, Ч. Диккенс, Э. Ремарк); иронические, юмористические рассказы 9% (М. Сервантес, М. Булгаков, О. Генри, В. Шукшин).

Хочется отметить и тот факт, что на вопрос «Как повлияло поступление в колледж на ваше чтение» – 52% студентов ответили: «благодаря колледжу значительно расширился круг читательских интересов», 36% «стали читать больше», а остальные 12% ответили, что «стали читать меньше из-за нехватки времени», т. е. благодаря учебе в колледже, у большинства студентов расширился круг читательских интересов.

Работа по анкетированию продолжается, но уже сейчас по результатам исследования мы можем отметить, что для современной молодежи, несмотря на бытующее мнение «не читающая», чтение – это «не напрасная трата времени, а расширение кругозора, отдых», «помощь в учебной и профессиональной деятельности».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аскарова, В.Я. Тенденции развития представлений о читателе в контексте современной социокультурной ситуации // Книга. Общество. Читатель: Современные аспекты. – Новосибирск: ГПНТБ СО РАН – 2004. – С. 6-18.
2. Гуревич, С.А. Организация чтения учащихся в старших классах: из опыта работы / Гуревич С.А. – М.: Просвещение, 1994.
3. Самохина, М.М. О реальном месте чтения в жизни современного молодого человека [Электронный ресурс] : (по результатам социологических исследований последних лет) / Самохина М.М. // Исследования и методические материалы. – Режим доступа: <http://www.vmo.rgub.ru/research/articles/samokhina.php>.
4. Современные жанры литературы [Электронный ресурс] / ЦБС г. Ангарска, 2010 – 2019. – Режим доступа: https://cbs-angarsk.ru/dlya_molodeji/kultura/sovremennije_janri_literaturi_populyarnie_u_molodeji.html.
5. Статистика чтения книг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vawilon.ru/statistika-cteniya-knig/>.

Сведения об авторах

Абрамова Эльвира Геннадьевна, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Аверина Вера Александровна, преподаватель библиотечных дисциплин ГПОУ СПО «Донецкий колледж культуры и искусств» (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Ажиппо Елена Владимировна, преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Алиева Эльмира Бахрамовна, библиотекарь Донецкой республиканской универсальной научной библиотеки им. Н. К. Крупской (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Амеличкин Артем Валерьевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры экономики и управления ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры» (г. Орёл, Российская Федерация)

Анистратенко Ирина Валериевна, магистрант кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Антонова Вероника Петровна, старший преподаватель кафедры рисунка ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет» (г. Екатеринбург, Российская Федерация)

Афанасьева Анна Павловна, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Баннов Александр Анатольевич, магистрант кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Белая Марина Сергеевна, магистрант кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Белицкая Александра Сергеевна, кандидат технических наук, доцент, Всероссийская общественная организация историков искусства и художественных критиков «Ассоциация искусствоведов» (АИС) (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Белоус Екатерина Александровна, магистрант кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Болотова Татьяна Федоровна, профессор кафедры рисунка ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет» (г. Екатеринбург, Российская Федерация)

Бобрышева Александра Владимировна, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Букаева Евгения Михайловна, магистрант кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Васильева Ольга Юрьевна, магистрант кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Вегера Анна Игоревна, магистрант кафедры художественной анимации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Верховод Дарья Сергеевна, балетмейстер ГУК ЛНР «Луганский академический русский драматический театр имени П. Луспекаева» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Витченко Дмитрий Иванович, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Витченко Светлана Трофимовна, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гашина Виктория Игоревна, преподаватель кафедры художественной анимации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гербановская Яна Витальевна, преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гладкова Анастасия Сергеевна, студентка III курса ГПОУ СПО «Донецкий колледж культуры и искусств» (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Гончаренко Дмитрий Юрьевич, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Гребеник Екатерина Николаевна, преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Дышловая Юлия Георгиевна, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Дьякова Татьяна Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Евдокимова Вера Дмитриевна, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Заволодько Екатерина Владимировна, заведующая библиотекой ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Заславская Елена Александровна, преподаватель кафедры рекламы и PR-

технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Зварич Юлия Андреевна, магистрант кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Зюзина Татьяна Афанасьевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Ищенко Нина Сергеевна, заведующая аспирантурой ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Калабухов Александр Александрович, преподаватель академического вокала ГУ «Музыкальная школа эстетического воспитания № 6» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Капустина Ирина Владимировна, методист колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Кониная Любовь Васильевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУ ВПО ЛНР «Донбасский государственный технический университет» (г. Алчевск, Луганская Народная Республика)

Королёва Галина Ивановна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Костычева Ирина Анатольевна, преподаватель высшей категории, методист, преподаватель библиотечных дисциплин ГПОУ СПО «Донецкий колледж культуры и искусств» (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Кузьминых Владислав Романович, студент IV курса кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Ласточкин Николай Александрович, руководитель проектов АНО ДПО «Учебный центр „Люксофт“» (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Левченко Дмитрий Александрович, кандидат философских наук, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Левченко Ольга Борисовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Леоненко Александра Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Литвинова Наталья Борисовна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск,

Луганская Народная Республика)

Лобовикова Елена Александровна, кандидат социологических наук, доцент, заведующая кафедрой рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Лукьянченко Ольга Григорьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Мазаненко Оксана Михайловна, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Макшанцева Инна Михайловна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Малахова Оксана Валерьевна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Мельник Елена Александровна, магистрант кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Митителу Тамара Сергеевна, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Монахова Юлия Игоревна, магистрант кафедры вокала и хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Монахов Роман Михайлович, магистрант кафедры вокала и хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Москалёва Светлана Юрьевна, преподаватель ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж строительства, экономики и права» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Овчаров Виталий Владимирович, магистрант кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Олейникова Елена Александровна, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Патерыкина Валентина Васильевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (*г. Луганск, Луганская Народная Республика*)

Ракова Екатерина Юрьевна, магистрант кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская

государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Рубель Надежда Валерьевна, студентка IV курса кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Рыбина Ольга Владимировна, старший преподаватель кафедры мировой и отечественной культуры ГОУ ВПО ЛНР «Донецкий национальный университет», (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Сагалаева Любовь Тимофеевна, методист, преподаватель английского языка ГОУ СПО ЛНР «Луганский колледж, строительства, экономики и права» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Садыков Ренат Ильдусович, магистрант кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Сандыга Ольга Ивановна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУ ВПО ЛНР «Донбасский государственный технический университет» (г. Алчевск, Луганская Народная Республика)

Свентицкая Наталья Викторовна, старший преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Севостьянова Ольга Николаевна, доцент кафедры рисунка ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Сенчук Михаил Геннадиевич, магистрант кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Сидорченко Елена Владимировна, кандидат философских наук, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Скоков Илья Владимирович, преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Сметанина Наталья Игоревна, студентка II курса факультета коммуникаций, медиа и дизайна ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский университет „Высшая школа экономики“» (г. Москва, Российская Федерация)

Спивак Валерия Сергеевна, телеведущая ГСУП «Государственная телевизионная и радиовещательная компания ГТРК ЛНР» и ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Степаненко Татьяна Валентиновна, директор библиотеки, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Таранов Роман Анатольевич, старший преподаватель кафедры музыкознания и инструментальной подготовки ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет им. Т. Шевченко» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Титова Владислава Николаевна, старший преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Ткач Наталия Валентиновна, преподаватель кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Товчига Анжелика Сергеевна, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Чевычалова Светлана Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Черненко Татьяна Сергеевна, магистрант кафедры музыкальных инструментов ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Чубарова Ирина Константиновна, студентка I курса отделения колледжа изобразительного искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Шапулинская Татьяна Сергеевна, магистрант кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Шатарат Ясмин Амжад Тайсир, студентка IV курса кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Шкарупа Нина Александровна, магистрант кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Штро Евгения Александровна, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

Шумская Екатерина Николаевна, студентка III курса ГПОУ СПО «Донецкий колледж культуры и искусств» (г. Донецк, Донецкая Народная Республика)

Яковенко Марина Леонидовна, доктор философских, профессор, профессор кафедры рекламы и PR технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**МАТЕРИАЛЫ
XII ОТКРЫТЫХ РЕСПУБЛИКАНСКИХ
МАТУСОВСКИХ ЧТЕНИЙ**

18 апреля 2019 г.

Ответственный за выпуск:

Н. В. Колотовкина

Технический редактор – *Н. В. Колотовкина*

Компьютерный макет – *Л. А. Рыбальченко*

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 24.04.2019. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л 17,5.
Тираж 200 экз. Заказ № 382

Издательство

Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского

Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции

ДК № 4574 от 27.06.2013 г.

Тел.: (0642) 59-02-62