

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ



ДНІ НАУКИ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ПРОВЕДЕННЯ ДНІВ НАУКИ
(25 – 29 квітня 2011 р.)

Луганськ
2011

УДК 378.1
ББК 74.580.268
Д54

Відповідальний редактор:

В. Л. Філіппов

Редакційна колегія:

І. М. Цой,
Н. В. Колотовкіна,
К. В. Токар

Відповідальний за випуск:

К. В. Токар

Д54 **Дні науки** : збірник матеріалів за результатами проведення Днів науки / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв (Луганськ, 25 – 29 квіт. 2011 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. – 196 с.

У матеріалах збірника висвітлюються актуальні проблеми культури, сучасного мистецтва, філології та інших галузей наукового знання.

Для викладачів, аспірантів та здобувачів, студентів, а також усіх, хто цікавиться проблемами науки та мистецтва.

УДК 378.1

ББК 74.580.268

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського державного інституту культури і мистецтв
(протокол № 8 від 27.04.2011 р.)*

Матеріали доповідей та повідомлень, що вміщено до збірника,
друкуються мовою оригіналу.

© Луганський державний інститут
культури і мистецтв, 2011

З М І С Т

<i>Абанина М.</i> «Симфония псалмов» Игоря Стравинского как пример полиязычного композиторского творчества в вокально-хоровой музыке XX века	7
<i>Антонова И.</i> Пребывание А. П. Чехова на Луганской земле	9
<i>Арсенюк О.</i> Джаз-оркестры Луганщины конца XX – начала XXI века	10
<i>Артющенко Д.</i> Из истории развития вокального жанра на Луганщине во второй половине XIX – начале XX века	12
<i>Асташова М.</i> Элитарность как ценностное измерение социального бытия	14
<i>Багрова В.</i> Жанр художественного этюда в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа	16
<i>Башиліна О.</i> Проблеми творення українського бібліографічного репертуару	18
<i>Белокозова Н.</i> Театр танцю Німеччини	19
<i>Бирюкова М.</i> Праздник в жизни человека	22
<i>Бирюкова М.</i> Регулирование аудита в Украине	23
<i>Бирюкова М.</i> Специальное событие как инструмент связей с общественностью	25
<i>Боровська А.</i> Методика наукового оцінювання інформаційних ресурсів Інтернет	27
<i>Василенко Э.</i> Новейшие технологии в медиа-культуре и их влияние на современное общество	28
<i>Ващенко Т.</i> Информационное общество	30
<i>Ващенко Т.</i> Сьогоднішній стан мовлення з екрану	32
<i>Волошина К.</i> Інструменти корпоративної культури	33
<i>Выпринцева Н.</i> Детское вокальное творчество Луганщины (ансамбли «Смешарики», «Лапатушки», «Оле-Лукойе», «Абсолют»)	35
<i>Гарба О.</i> Музыкальные жанры эстрады XX века	36
<i>Гончаренко Д.</i> Розвиток творчих здібностей особистості в умовах аматорського театру	38
<i>Гончаренко Є.</i> Хореографія епохи Романтизму	41
<i>Гончаров О.</i> Рок-музыка на советской эстраде 60 – 80-х гг.	44
<i>Григорьева Л.</i> Влияние современных музыкальных культур на формирование личности	46
<i>Громозда О.</i> Традиційні костюмні форми Луганського регіону (козацький комплекс)	48
<i>Джавадян А.</i> Естетичні засади мистецтва балету	50
<i>Дмитриев Д.</i> Логистика как инструмент рыночной экономики	53
<i>Довгалиук М.</i> Сущность понятия «книга» в различных науках	54
<i>Доценко А.</i> Театр оперетты в Луганске	55
<i>Дудник І.</i> Особливості фандрейзингу культурно-мистецьких заходів у Луганській області	57
<i>Егорушкова Л.</i> Трактовка духовных произведений. Особенности работы над произношением церковнославянского текста	58
<i>Заболотских О.</i> Страницы биографии Ивана Паторжинского	59
<i>Кайряк Д.</i> Новейшие виды библиографических пособий	61

Калітвенцева О. Стрілецький кінний завод в історії та культурі Міловського краю	63
Карлова М. Лесь Курбас как кинорежиссер и наставник актеров театра и кино	65
Карпенко Е. Специфика тембрового мышления в процессе создания театральной музыки	66
Кириченкова Ю. Молодежный сленг как социокультурная проблема	67
Кисиличка К. История дефиниции понятия «книга»	69
Кобилкіна Ю. Система танцю Марти Грехем	70
Кожевникова В. Слово о Педагоге...	73
Коздрина Л. Образ Иисуса Христа в мировом кинематографе	74
Коломин А. Александр Степанович Шеремет – основоположник архитектурного стиля Луганска	75
Котлярова Е. К проблеме исполнения «Всенощного бдения» С. Рахманинова	77
Кохан И. В. Андрияненко: страницы биографии	79
Кривка А. Традиційні костюмні форми Луганського регіону (український комплекс)	81
Кузнєцова Т. Виникнення народного фольклорного дитячого ансамблю «Забавушка» та його творчий шлях	83
Кузьмина Д. Художественно-эстетические особенности фильмов немецкого экспрессионизма (на примере фильмов «Кабинет доктора Калигари» и «Носферату. Симфония ужаса»)	85
Лебеденко Н. «Deresche Mode»: путь к мировой популярности	87
Лебедь Е. Базы данных открытого доступа национальных библиотек Украины	88
Левадная К. Они были творцами музыки	90
Липков А. Луи Армстронг – первый гений джаза	94
Ліхолєтова Ю. Розвиток дітей шкільного віку з обмеженими розумовими здібностями засобами театрального мистецтва	96
Луценко В. Засновники джазового танцю ХХ століття у Сполучених Штатах Америки	98
Луценко Е. Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра С. Турнеева в контексте трагического	101
Макшанцева И. Имидж как основной фактор популярности эстрадного певца	103
Малійов П. Процесний підхід до управління	104
Моляка М. Развлекательные программы на украинском телевидении	106
Мухіна О. Традиційні костюмні форми Луганського регіону (російський комплекс)	108
Наумик К. Розвиток танцю в Давньому Єгипті	109
Новікова Н. М., Троїцька Ю. Є. Удосконалення діяльності Луганського обласного академічного театру ляльок шляхом розробки плану заходів PR	112
Обризанова Ю. Роль корпоративного тимбилдинга в формировании организационной культуры	115
Павликов Д. Жанр фортепианной миниатюры в творчестве Н. Васильченко	

(некоторые черты музыкальной речи)	117
Покрасов В. Отражение социальной действительности в кинематографе (на примере фильма Павла Бардина «Россия 88»)	119
Прасол А. Некоторые вопросы формирования жанра романса	120
Проданчук А. Танці Прадавньої Греції	121
Птиченко Е. Создание документального телевизионного фильма: журналистская составляющая	123
Рабоча О. Дитяче модераторство на екрані в розрізі телевізійного дискурсу Луганщини	125
Резниченко С. Образная сфера в творчестве Майкла Джексона	127
Рубец В. Экранизация произведений Н. В. Гоголя режиссером Владиславом Старевичем (на примере художественных фильмов «Ночь перед Рождеством» и «Портрет»)	129
Ружевич Н. Динаміка боротьби в балетних образах Ольги Лепешинської	130
Рытик О. Становление и развитие высшего образования на Луганщине в советский период	133
Селезнев А. Менеджмент потока работ как инструмент управления на предприятиях социокультурной сферы	136
Сергеева М. Ценность как основополагающий принцип культуры (П. А. Сорокин)	138
Сигидина Е. О духовных основаниях музыки Гии Канчели	139
Скубак Е. Геометрические орнаменты Луганщины	141
Слатина Е. Жизнь и учение Конфуция как нравственный подвиг личности	143
Соболёва Т. Три великих «лебедя» російського балету	146
Спицкая Н. Художественный и воспитательный потенциал сказки	149
Сторож А. Анархизм и современность: идейно-политический аспект	150
Сущенко Д. Принцип восприятия знаков в документно-коммуникационной системе	153
Сущенко Д. Этимология понятия «книга»	154
Тимченко А. Методические аспекты работы с детскими вокальными коллективами	155
Тиріна К. Діяльність В. І. Мухіна як невід’ємний складник культурної спадщини Луганщини	157
Ткачова Я. Деякі аспекти формування театрального мистецтва на Луганщині наприкінці ХІХ століття	159
Топорова Н. Значення культури в організації як мотивуючого чинника розвитку персоналу	161
Турко Ю. Арт-менеджмент в расширении места культуры в сознании человека	162
Турко Ю. Соціально-філософське розуміння концептуальної влади як системи управління суспільством	164
Филипенко П. Проблемы в области информационно-библиотечной системы и методы их решения	166

Чаленко О. Луганский областной краеведческий музей: история и современность	167
Черепанов С. Применение производной функции в экономических расчетах	170
Чмерук О. Особенности PR и основные PR-методы в современном шоу-бизнесе	171
Шалагина М. Влияние СМИ на формирование общественного мнения	173
Шамраевская В. Сравнительная характеристика оперного и вокально-камерного пения: значение принципов К. С. Станиславского для вокальной педагогики	176
Шершнєва М. Лінгвістичні засоби творення образу Батьківщини в поезії Івана Низового	178
Шлейн Є. Історія виникнення та розвитку бухгалтерського обліку	180
Щекина В. Индивидуально-авторское осмысление цвета в романе М. Булгакова «Белая гвардия»	181
Щупаковська К. Мистецтво українських рушників	183
Яцевич С. Роль Інтернету в системі освіти студентів вищого навчального закладу	185
Відомості про авторів	188

«СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО КАК ПРИМЕР ПОЛИЯЗЫЧНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ВОКАЛЬНО- ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

На протяжении многих веков вокальная музыка являлась образцом соединения музыкальной и речевой сфер. Две взаимообогащающие друг друга системы дают «плодотворную» область для полноценного раскрытия художественного образа, его основного содержания и смысла. Обширная сфера композиторского творчества во многом основана на вокальной музыке, которая представлена взаимным диалогом Музыки и Слова.

Изучение Музыки и Слова как единого целого возможно через соотношение в музыке речевого ритма, стиховой интонации, структуры звуковысотности, уровней словесного текста и текста музыкального. В каждой эпохе есть своя «главная идея», идея возникновения новых ракурсов в исследовании взаимосвязи текстов при обращении к вокальной музыке. Например, в XX веке в синтезе музыки и слова значительный вес приобретает второй элемент, определяющий само содержание вокального произведения. Именно слово в вокальной музыке даёт полноценное значение времени, во всей его сложности и многоликости. Как в музыке, так и в литературе XX столетия «образ времени» характеризуется многими чертами. Введение в современную науку соотношения музыки и естественного языка во многом определило доминирующее значение последнего. Появилась целая система взглядов и представлений о взаимодействии музыкального начала с интонационными особенностями национального языка. В основу легло изучение фольклорного и академического творчества разных народов, с их национальными и культурными традициями.

Композитор нам представляет своеобразный разговор, который он ведёт со слушателем на разных языках – русском, латинском, французском, английском. Таким образом, получается своего рода «игровое действие», расширяющее свойственную Стравинскому сферу театральности и праздничной зрелищности.

Полиязычие – художественное явление, в разной мере и в разных формах заявляющее о себе в динамике музыкально-исторического процесса.

Полиязычие И. Стравинского основано на пересечении двух фаз: динамики и статики. В первом случае осуществляется развертывание «языкового» художественного мира во времени и пространстве, во втором – собственные идеи автора о языке.

Симфония псалмов возникла как произведение «на случай». Руководитель оркестра Сергей Кусевицкий обратился с заказами к крупнейшим композиторам мира: И. Стравинскому, С. Прокофьеву, А. Онеггеру и П. Хиндемиту. Стравинский охотно принял это предложение – оно вполне отвечало его желаниям. Была дана полная свобода в выборе форм и средств исполнения. Композитором было создано нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты.

В итоге И. Стравинский остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором хор и инструментальный ансамбль были равноценны, и ни один не преобладал над другим. В этом смысле его точка зрения на взаимоотношения вокальных и инструментальных частей совпала со взглядами старых мастеров контрапунктической музыки, которые обращались с ними как с равными величинами, не сводя роль хора к гомофонному пению, а функции инструментального ансамбля – к аккомпанементу. Что же касается слов, то И. Стравинский искал их среди текстов, написанных специально для пения, и обратиться к Псалтырю. Стравинский начал писать на славянский текст и, только сочинив некоторую часть музыки, переключился на латынь. Несмотря на столь резкое «передвижение» текста, в Симфонии ярко выражен суровый дух готики, особенно во второй части, где применены элементы музыкальной символики. Моментами мощные порывы динамики вторгаются в музыку, сохраняя при этом общее единство произведения. Симфония

псалмов, посвященная Бостонскому симфоническому оркестру по случаю 50-летия его основания, впервые прозвучала почти одновременно – в Брюсселе под управлением Э. Ансерме 13 декабря 1939 года и в Бостоне 19 декабря – под управлением С. Кусевицкого.

Симфония написана в трёх частях. Изначально части были озаглавлены так: Прелюдия, Двойная fuga, Симфоническое Allegro. По образному содержанию части охарактеризованы как «мольба о помощи», «песнь надежды» и «песнь восхваления».

В симфонии использованы тексты трех псалмов – 38-го, 39-го и 150-го. Первый из них – обращение грешника к Господнему милосердию, мольба о спасении; второй – благодарность за полученную милость; третий – гимн хвалы и славы Всевышнему.

Подчиняя литературный текст строгой полифонической дисциплине всех элементов симфонии и процессу формообразования, композитор ставит несоответствия между «смыслом» текста и его музыкальным «озвучиванием». На это неоднократно обращалось внимание. Самые светлые стихи псалмов даны в суровой инструментовке и мрачном хоровом звучании; а наиболее величественный эпизод, вопреки характеру текста «Laudate», что в переводе с латинского означает «Хвалите Бога», дан в пониженной динамике. Такое «вольное» обращение с текстом свидетельствует о том, насколько мало соответствует музыка произведению, написанному «во славу Бога».

I часть написана в форме токкаты, с непрерывным «моторным» развитием. Затрагивая тревожные образы Литургической симфонии А. Онеггера и Седьмой симфонии Д. Шостаковича, которые наполнены холодным, механически неизменным движением злобного бесчеловечного характера, композитор создаёт еще один вариант темы «нашествия». Над всей Симфонией властвует полифония, строгая, рационально использующая каждый мелодический оборот. Наивысшего выражения она достигает во II части, написанной в форме двойной fugи с применением широких и несколько «терпких» интервалов. Её «староклассическая» природа становится заметна при имитационной разработке вычлененных мотивов. III часть – Allegro, в сложной трехчастной форме. В ней композитор оставляет сдержанность и суровость.

По собственному признанию Стравинского, заметный отпечаток на музыку наложили ранние воспоминания о церковной музыке в Киеве и Полтаве. Создавая Симфонию псалмов, композитор исходил именно из православного, а не католического богослужения. Не случайно начал сочинять он на славянские тексты, и лишь позднее перешел на латынь, на которой и исполняется симфония. Состав исполнителей несколько необычен. Стравинский убрал из оркестра наиболее эмоционально открытые инструменты – скрипки, альты и кларнеты.

Как представитель «чистого» искусства, Игорь Стравинский всю жизнь исповедовал догматы «искусства для искусства». Он сторонился социальной функции, бежал от горячих событий своего времени. И будучи крупнейшим художником, не мог объективно игнорировать беспокойную атмосферу своей эпохи.

Сам композитор о Симфонии говорит следующее: «В основе Симфонии нет никакой программы, и напрасно было бы искать ее в моем произведении. Тем не менее возможно, что впечатления нашего трудного времени, события, сомнения, надежды, непрерывные мучения, рост напряжения и его разрядка не могли не оставить своего следа на этой симфонии».

Выбор языка для произведения и его художественного претворения в музыкальном тексте определяются творческими намерениями автора, которые для каждого будут индивидуальны. Естественный язык в полиязычном творчестве И. Стравинского, функционирует как ещё одна музыкальная модель, сложность которой обусловлена ритмикой языка, спецификой размещения акцентов, протяженностью звучания слога, характером мелодического рисунка, значимостью языка в историческом прошлом, связью последнего с культурными традициями. Для Игоря Стравинского слово на иностранном языке может быть воспринято как способ отвлечься от личностного, субъективного и «переместиться» в мир провозглашенного им Театра представления. На Симфонии псалмов завершается эволюция оркестрового письма от романтизма к конструктивизму.

ПРЕБЫВАНИЕ А. П. ЧЕХОВА НА ЛУГАНСКОЙ ЗЕМЛЕ

Антон Павлович Чехов – выдающийся писатель, драматург, профессиональный доктор, общественный деятель. Он принимал активное участие в строительстве больниц и школ, создавал общественные библиотеки, как врач занимался лечением больных. Вклад А. П. Чехова в мировую культуру очень велик. Его наследие актуально и сегодня, а труды завораживают с первого слова и никого не оставляют равнодушным.

Писатель родился в Таганроге, недалеко от Луганщины. В конце XIX в. город Таганрог и часть территории нынешней Луганской области входили в состав Екатеринославской губернии. В 1876 г. отец Чехова Павел Егорович, мелкий лавочник, разорился и во избежание долговой ямы за бесценок продал свой дом. Из Таганрога семья переехала в Москву, где в то время учились старшие сыновья – Александр и Николай. Антон Чехов остался в Таганроге заканчивать гимназию. Новый хозяин дома Г. Н. Селиванов оставляет жить гимназиста в их старом доме при условии, что тот подготовит к поступлению в юнкерское училище его племянника. Окончив гимназию, Антон Павлович переезжает в Москву и поступает в университет на медицинский факультет. После окончания курса в 1884 г. он занимается лечебной практикой и литературной деятельностью.

Известно, что А. П. Чехов дважды посещал территорию современного Донбасса. 17-летний Антон в 1877 г., будучи гимназистом Таганрогской гимназии, провел летние каникулы на хуторе отставного хорунжего Гаврилы Павловича Кравцова, сына которого готовил к поступлению в юнкерское училище. В 1887 г. Чехов вновь приехал на хутор Кравцова и больше месяца проживал в Рогозиной Балке (недалеко от современного г. Антрацита Луганской области). Также он посещал Святогорск и знаменитый Святогорский монастырь.

Ивановка – нынешний посёлок Антрацитовского района, а в XIX в. – волостное местечко Славяносербского уезда Екатеринославской губернии. В посёлке располагалась ближайшая почта на станции Крёстная, откуда отправлял письма Антон Павлович своей сестре Марии и друзьям. Крупный предприниматель Штерич изменил название Крёстной на Штеровку. Чехов очень хорошо знал эти места и описал их в рассказе «В родном углу». До сих пор на станции растут многолетние тополя, под которыми, возможно, укрывался писатель от жары. Вдоль западной стороны Ивановки проходил большой торговый путь, или «шлях», как его называли. Описание этого шляха можно встретить в повести Чехова «Степь».

Исследователь биографии писателя Константин Жолос подробно описывает пребывание Чехова у Кравцовых. Их усадьба на хуторе Рогозина Балка была тихим, красивым местом. Сухой степной климат подходил для здоровья молодого доктора и писателя. «У Кравцова живётся недурно: лес и степь в широких размерах. ...Кислое молоко и еда восемь раз в день. Живя у Кравцова, можно отлечиться от 15 чахоток и 22 ревматизмов», – писал Антон Павлович [4, с. 52].

Письма Антона Павловича как нельзя лучше дают нам представление о его жизни у друга. «Живу в Рогозиной Балке у Кравцова. Маленький домишко с соломенной крышей и сарай, сделанный из плохого камня. Три комнаты с глиняными полами и с окнами, открывающимися снизу вверх... Теперь о еде. Утром чай, яйца, ветчина и свиное сало. В полдень суп с гусем, жареный гусь с маринованным терном или индейка, жареная курица, молочная каша и кислое молоко. Водки и перца не полагается. В пять часов варят в лесу кашу из пшена и свиного сала. Вечером чай, ветчина и всё, что уцелело от обеда. После подают кофе... Удовольствия: ...костры, поездка в Ивановку, стрельба в цель, травля собак, приготовление пороховой мякоти для бенгальских огней, разговоры о политике, постройка башен из камня и прочее» [Там же, с. 53]. А вот еще один отрывок из письма к сестре Марии: «Что у нас тут роскошного, так это горы... Недалеко шахты. Завтра рано утром еду в Ивановку (две версты) за письмами...» [Там же].

А. П. Чехов иронизировал над «рациональным ведением хозяйства» у Кравцова: «Главная отрасль хозяйства – это сплошное убийство, не перестающее в течение дня ни на минуту. Убивает воробьев, ласточек, шмелей, муравьев, сорок, ворон, чтобы они не ели пчёл; чтобы пчёлы не портили цвета на плодовых деревьях – бьют пчёл, а чтобы деревья не истощали почвы – вырубают деревья. И таким образом получается круговорот, хотя и оригинальный, но основанный на последних данных науки... Погода хорошая. Трава высока и цветёт. Наблюдаю пчёл и людей, среди которых я себя чувствую чем-то вроде Миклухи Маклая. Вчера ночью была очень красивая гроза» [Там же, с. 55].

Остроумный от природы гимназист Чехов своими веселыми рассказами развлекал хуторян. Навсегда полюбились молодому писателю эти вольные степные просторы, балки, лесочки, светлые журчащие ручейки. Степной колорит природы глубоко запал в душу любознательного юноши.

Чехов любил Украину, ее народ, природу, язык, песни, дружил со многими известными украинцами, и это отразилось на его творчестве. Элементы украинской культуры были близки ему с детства. Интерес к Украине, притяжение к ней осталось у писателя на всю жизнь. Об этом свидетельствуют многочисленные его письма, стремление как можно чаще посещать милые его сердцу места, а также рассказы «В родном углу», «Счастье», «Рассказ дачника», «Казак», «Русский уголь», «Страхи», «Происшествие», «Перекасти-поле», «Печенег», повести «Огни» и «Степь».

ЛИТЕРАТУРА

1. Жолос К. С. «Донская Швейцария» / К. С. Жолос. – Ворошиловград : Ред.-изд. отд. облполиграфиздата, 1989. – 56 с.
2. Сайт Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры РАН [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.chekhoved.ru>
3. Чехов А. П. Рассказы. Повести. Пьесы / А. П. Чехов ; авт. вступ. ст. Г. Бердников. – М. : Худ. лит., 1974. – 752 с.
4. Чехов А. П. Рукописи. Письма. Биографические документы, воспоминания / А. П. Чехов. – М. : Сов. Россия, 1960. – 272 с.

О. Арсениук

ДЖАЗ-ОРКЕСТРЫ ЛУГАНЩИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Музыка является одной из неотъемлемых составных культурной жизни общества. Она занимает важнейшее место в развитии подрастающего поколения, способствуя формированию общей культуры современного человека. В украинском музыкальном пространстве рубежа XX — XXI вв. популярностью пользуются различные эстрадные жанры, отдельное место занимает классическая музыка, которая неизменно имеет своего слушателя, но отдельно необходимо отметить возросшее внимание к джазовому направлению во всех его проявлениях — начиная с традиционного и заканчивая новейшими его разновидностями. Луганский регион в этом вопросе не является исключением.

В настоящее время в Луганске успешно развивается джазовое движение, однако должного внимания со стороны исследователей современного регионального музыкального искусства это явление пока не вызвало. Джазовое направление в отечественной музыке носит синтетический характер: с одной стороны, джаз испытывает на себе влияние разных эстрадных жанров, а с другой — на современном этапе органично соединяются классические традиции с инновациями. Именно поэтому современный джаз предоставляет широкие возможности для исполнителей — продемонстрировать знание основ джазовой музыки, технические навыки и проявить собственный творческий потенциал.

Активизацию внимания к джазовому направлению в Луганском регионе и в Луганске в частности можно наблюдать на нескольких уровнях, во-первых, это появление и концертная деятельность творческих коллективов разного состава и уровня, а также проведение джазовых фестивалей и концертов. Среди наиболее ярких представителей современного джаз-движения в Луганске можно назвать такие коллективы: джаз-оркестр Луганского государственного института культуры и искусств и Луганского областного колледжа культуры и искусств, джаз-группа «Традиция», диксиленд «Va-Bank», Луганский муниципальный оркестр духовой и эстрадной музыки.

В настоящее время в Луганске существует ряд профессиональных и полупрофессиональных коллективов: Джаз-оркестр ЛГИКИ и ЛОККИ, по утверждению специалистов, является достаточно профессиональным коллективом, несмотря на то, что в составе значительная часть исполнителей — студенты музыкальных специальностей двух учебных заведений. Оркестр был создан в 2000 году под руководством Н. П. Йовсы. Этот музыкальный коллектив продолжает традиции известного в 60-е гг. XX в. в Луганске и далеко за пределами города джаз-бэнда при дворце культуры имени В. И. Ленина. Нынешний руководитель оркестра, виртуоз-кларнетист Н. П. Йовса играл в последнем составе джаз-бэнда, поэтому в репертуаре лучшая классика джаза (музыка Д. Эллингтона, К. Бейси, Х. Тизола, М. Фергюссона), современных авторов, а также смелые джазовые аранжировки произведений других музыкальных направлений. Джаз-оркестр ЛГИКИ и ЛОККИ неоднократно становился лауреатом всеукраинских и международных джазовых фестивалей и конкурсов: «Молодежный джазовый фестиваль» (г. Донецк, 2002, 2006, 2010, 2011 гг. – 1 премия); «Воронцовские музыкальные встречи» (г. Алушка, 2005 г. – 1 премия), а также с успехом выступал на концертных площадках Киева, Донецка, Ялты, Алушты и др. С коллективом выступали многие известные в Луганске солисты-вокалисты, инструменталисты. Знаковым в профессиональном отношении событием для коллектива было исполнение программы с австралийской джазовой певицей Mary Mass. Отдельно следует отметить, что джаз-оркестр ЛГИКИ и ЛОККИ занимает важное место также и в сфере музыкального образования Луганска, поскольку в коллективе, как было сказано выше, играют студенты специальностей оркестровых музыкальных инструментов, а у студентов специальности «эстрадный вокал» есть возможность получить профессиональные навыки работы с джазовым оркестром.

Еще один из выдающихся коллективов, который хоть и не играет исключительно джазовую музыку, но в своем творчестве неоднократно исполняет произведения этого направления – Муниципальный оркестр духовой и эстрадной музыки под руководством Г. Снаговского. Он был организован в 1995 году по решению Луганского городского совета к 200-летию города. Ежегодно оркестр дает около 150 концертов, что, безусловно, является существенным вкладом в культурную жизнь города и Луганской области. Дважды коллектив принимал участие в творческих отчетах Луганской области на главной сцене страны — в ДК «Украина» в Киеве. В 2005 году Муниципальный оркестр удостоен Почетного знака «За заслуги перед Луганском».

Практически все джазовые оркестры и группы города принимают активное участие в культурной жизни города, выступая на различных концертных площадках, принимая участие в мероприятиях разного рода — как в серьезных церемониях городского и областного уровня, так и импровизированных концертах. Музыкальная эстрада, эстрадные и джазовые произведения, инструментальные пьесы занимают прочное место в концертных программах, где бы не проходили концерты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галицкая О. Звезда, что создала сама себя / О. Галицкая // Молодь України. – 1989. – 3 трав. – С. 4.
2. Маслов Е. Немає джазу без ... джазу / Е. Маслов // Вечірній Луганськ. – 2003. – № 3. – С. 8.

Д. Артющенко

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО ЖАНРА ЛУГАНЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Вокальная культура Луганщины требует особого изучения. Чтобы понять, каковы же традиции и особенности луганского культурного наследия, нужно углубиться в историю. Актуальность исследования обусловлена тем, что в научной литературе отсутствуют исследования, посвященные развитию вокального искусства на Луганщине конца XIX – начала XX ст. Архивные материалы, на которых основывается данное исследование, позволяют проанализировать и определить роль вокального искусства в жизни региона.

Луганск – административный центр Луганской области, один из крупнейших промышленных и культурных центров на востоке Украины. Так сложилось исторически, что Луганск является колыбелью всей горно-металлургической, машиностроительной и металлообрабатывающей промышленности Донбасса. Недаром Луганск часто называют «Городом Мастеров».

Для Луганщины, как и для всего Донбасса, XIX век был порой осознания себя как важной части страны, имеющей определенную самостоятельную ценность. Процесс самосознания базировался на естественных богатствах недр, все полнее включавшихся в общественный оборот. Развитие производительных сил происходило в условиях активной творческой жизни народа, проявившего богатые и разнообразные образцы культуры. К концу XIX века Луганск представлял собой крупный промышленный и культурный центр. С высоким развитием экономики ускоренно начала развиваться культура Луганщины.

В 20 – 30-е годы получили развитие народное образование, здравоохранение, наука и культура. В конце 30-х годов в городе работало 33 общеобразовательные школы, 15 лечебных учреждений, краеведческий музей и музей революции. В 1923 г. в Луганске начал работу Донецкий институт народного образования – первое высшее учебное заведение в Донбассе, а в последующие годы – Луганский институт полеводства и машиностроительный институт. Осенью 1922 г. в Народном доме начались спектакли первого в Донбассе профессионального драматического театра (в 1924 – 1925 гг. – «Шахтерка Донбасса»). В 30-е годы были открыты ТЮЗ (1931 г.), Театр оперы и балета (1932 г.), Русский областной драматический театр (1939 г.), Областной театр кукол (1939 г.), Областная детская библиотека (1935 г.), кинотеатры, клубы, дворцы культуры.

Но Луганску не хватало песен: кроме «Там, на шахте угольной...», побившей все рекорды популярности и продержавшейся к тому времени в народных «хит-парадах» более полусотни лет, о гордом горняцком племени песен и не сочиняли вовсе. Кое-как спасали положение обрядовые песни и традиции. Например, Масленицу всегда встречали широко, весело: на улицах устраивались забавы и игры, гуляния с песнями, плясками, ряжеными. Этот праздник в народе так любили, что придумали названия и для каждого из семи дней. Понедельник – «встреча», вторник – «заигрыши», среда – «лакомка», четверг – «широкий», пятница – «тещины вечерки», суббота – «золовкины посиделки», воскресенье – «прощеное», «заговенье». Особенно сильны эти традиции были в Станично-Луганском районе.

Станица Луганская – уникальный и неповторимый край не только в Луганской области, но и во всей Украине. Здесь издавна проживают люди особой судьбы, особенного жизненного уклада со своими традициями и историей, потомки казаков Великого войска Донского.

В Станице Луганской с 2003 года проходит фестиваль казачьей культуры «Любо». Его целями являются пропаганда и популяризация казачьей культуры и этнографии, воплощение

народных традиций и обрядов казачества в современную жизнь. В дни фестиваля посредством народного творчества возрождаются славные традиции казачества.

Фестивали казачьей культуры привлекают молодежь к изучению истории казачества, популяризируют наш песенный фольклор, открывают имена новых талантливых исполнителей и художественные коллективы.

В сентябре 2003 года в первом фестивале приняли участие 25 творческих коллективов. Впервые Станица Луганская встречала такое большое количество гостей. Тогда в фестивале принимали участие профессиональные и самодеятельные коллективы из Луганска и Луганской области, а также России, Белоруссии, Приднестровья. Мероприятия проходили в районном центре и на территориях района. На «казачьих праздниках» станичане познакомились с коллективами из России, Беларуси, Приднестровья, Украины.

Одним из ярчайших коллективов Луганской области стал Луганский театр песни и танца «**Легенда**» (художественный руководитель и главный балетмейстер В. П. Онищенко, музыкальный руководитель и главный хормейстер М. В. Комарова). В программе коллектива яркие и зрелищные номера – песни и танцы донского и украинского казачества, а также песни луганских авторов, посвященные Луганскому краю. Театр песни и танца «Легенда» создан в 2002 году на базе Луганской областной филармонии. Изюминкой коллектива является синтез вокала и танца, эстрадной и народной песни. Участники коллектива – выпускники Луганского колледжа культуры и искусств, студенты Луганского государственного института культуры и искусств.

За время своего существования театр песни и танца побывал на многих международных конкурсах и фестивалях. В 2005 году весной «Легенда» заняла III место среди танцевальных коллективов на международном танцевальном фестивале-конкурсе «Весняна Терпсiхора» (г. Киев). Также в июле 2005 года коллектив побывал на международном фольклорном фестивале «Сила Украины» (г. Запорожье) и в августе – на международном фестивале казачьей культуры в Старочеркасске, столице донского казачества.

Традиции и культуру Луганского края представил также коллектив «**Воля**». Ансамбль был создан 7 июня 2001 года. Долгое время директором коллектива был известный продюсер И. М. Колпаков, который приложил массу усилий для того, чтобы коллектив успешно начал свою творческую жизнь. Сегодня дело И. М. Колпакова достойно продолжает его сын Константин Колпаков, который на сегодняшний день является директором ансамбля «Воля». С августа 2007 года коллектив выступает под названием Шоу-группа «Воля».

Состав же самого коллектива остается неизменным: артисты Александр Макаров, Роман Никитин, Анна Мирошниченко, Светлана Тоцкая, Яна Успенская и бессменный художественный руководитель, артистка ансамбля, поэт и композитор Ольга Казьмина. Именно с песней на стихи и музыку О. Казьминой «Земля Родная» ансамбль стал финалистом отборочного конкурса «Евровидение-2005» в Украине и вошел в состав лучших 15-ти исполнителей, которых выбирал зритель путем голосования в прямом эфире 1-го Национального канала.

Большинство песен для коллектива пишет О. Казьмина, но круг авторов, которые сотрудничали с «Волей» в разные периоды и пополнили репертуар коллектива своими песнями, значительно расширился. Так в репертуаре ансамбля появились песни И. Поповича, Ю. Дерского, А. Поповой, С. Цупикова, Л. Яровой, М. Гаденко, В. Крищенко и др.

Таким образом, существует актуальная задача в сборе, накоплении и систематизации всех материалов по истории и развитию вокального искусства региона. То, каким будет искусство Луганщины, во многом зависит и от нас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Трокаев А. А. Твоих героев имена / А. А. Трокаев. – Донецк : Донбасс, 1988. – 784 с.
2. Книга Памяти Украины. Луганская область. Т. 1, 10. – Киев : Киев, 1996. – 806 с.
3. Книга Памяти Украины. Луганская область. Т. 8. – Луганск, 1995. – 672 с.

4. Сарбей В. Г. История Украины (XIX – нач. XX ст.). – Киев : Генеза, 1995. – 224 с.
5. Луганская областная универсальная научная библиотека им. А. М. Горького [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.library.lg.ua

М. Асташова

ЭЛИТАРНОСТЬ КАК ЦЕННОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ СОЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ

Сегодня среди философов, политологов, публицистов разгорается живая дискуссия о том, какая же социальная группа действительно достойна называться элитой – одаренные и интеллектуально развитые люди, не всегда имеющие высокий статус в общественной системе, или же «сильные мира сего», «хозяева жизни», часто не обладающие должными качествами? На наш взгляд, круг «истинной» элиты формируют индивидуумы, которые внесли существенный вклад в научный и культурный прогресс, те, кто адекватно и эффективно участвует в управлении историческим механизмом социокультурной эволюции. Дискуссионность данного вопроса и обуславливает актуальность нашей работы, целью которой является анализ ценностных подходов к объяснению феномена элитарности через призму исторической ретроспективы и реалий современности.

Бытует мнение, что представители элиты в силу своего положения должны обладать особыми качествами, быть лучшими из лучших, наиболее достойными членами общества. Эта традиция ценностного подхода к пониманию элиты уходит корнями в древневосточную и древнегреческую философию. Так, Конфуций среди необходимых качеств «благородного мужа» называл человеколюбие, чувство долга, уважение к старшим [2, с. 122]. Аристотель подчеркивал аристократический характер власти. Философ писал: «Править должны те, кто в состоянии править наилучшим образом (arista)» [1, с. 502].

Однако в современном понимании термины «аристократизм», «элитарность» часто неотделимы от понятий роскоши и достатка. Люди, которые сполна насытили свой быт материальными благами, как правило, регулярно заявляют о себе через средства массовой информации, привлекают к себе внимание общественности, непосредственно влияют на социальную жизнь в государственных масштабах. Но всегда ли СМИ положительно отзываются о «сильных мира сего»? Нынче они редко ставят кого-либо в пример и возносят до уровня образца для подражания. Напротив, все чаще применяется шокирующий «черный пиар», на публичное осуждение выносятся грандиозные скандалы.

Всегда ли представители правящих кругов оказывают положительное воздействие на какую-либо сферу общественного уклада, или созидателей благ остается все меньше? Текущий общественно-политический процесс демонстрирует, что многие современные «аристократы», благодаря достаточной финансовой базе или счастливому стечению обстоятельств, принимают активное участие в вихре событий на мировой арене. Но все же большинству суждено покинуть ее и кануть в Лету, так и не сыграв существенной роли, поскольку они остаются всего лишь фоном, массовой для более ярких и креативных личностей.

На наш взгляд, «истинная» элита осуществляет свое предназначение более качественно и вдохновенно вне блеска фальшивого пафоса общепризнанных «сливок общества». Молодые творцы, например, достигают большего, когда начинают свой путь с нуля и возвышаются над массами в финале своих поисков и многолетних творческих мук. В то время как так называемая «золотая молодежь», беспрепятственно обладая всем желаемым, не имеет мотивов борьбы и самоутверждения, и постепенно жизнь ее сводится к потребительскому нигилизму.

Порой в безвестности и нищете остаются весьма прогрессивные и неординарные люди. Иногда, действуя при поддержке единомышленников, они могут сыграть роль идейных вдохновителей и, в конце концов, направить исторический вектор развития в ином направлении. История помнит многих, кто долго оставался непонятым изгнанником с клеймом бездарности и

сумасшествия и получил признание уже после смерти. Особенно много подобных примеров можно найти среди художников, чью искру таланта вовремя не смогло разглядеть общество, будучи еще неспособным принять столь ослепительный свет гениальности. И художники эти сегодня являются общепризнанными светилами на небосклоне культуры. Достаточно вспомнить имена В. Ван Гога, А. Модильяни, П. Гогена и многих других.

Немецкий философ Ф. Ницше, размышляя над подобными вопросами, утверждал следующее: «...Духовный прогресс зависит от более разнужданных, неустойчивых и морально слабых личностей: от людей, которые ищут нового и вообще пускаются в разные поиски ... они ослабляют общественные узы и время от времени наносят раны устойчивому элементу общества» [3, с. 163]. На наш взгляд, нестандартно мыслящие личности, способные на эксперименты и пытающиеся разрушить устаревшие и отсталые, но пустившие крепкие корни традиции, в большинстве случаев не пользуются общественным признанием. Ведь «связанные умы» (по Ницше), скованные стереотипами и необоснованным консерватизмом, автоматически пытаются отвергнуть любые новшества, суть которых не могут осознать в силу неспособности мыслить достаточно широко и целостно. Все, что неподвластно их пониманию, по их мнению, не имеет право на существование, поскольку представляет опасность для устойчивости их быта и внутреннего равновесия.

«Связанные умы», которые на протяжении всей истории человечества составляли преимущественное большинство, пытаются сломить и «исправить» «умы свободные», чтобы те своими «неадекватными» действиями не нарушили их сбалансированный социальный строй. Ф. Ницше писал: «...Иногда ему (свободному уму) говорят также, что те или иные свободные принципы должны быть объяснены из его умственной бестолковости или ненормальности; но так говорит лишь злоба, которая сама не верит тому, что говорит, а хочет только причинять вред...» [Там же, с. 165].

Личность, которая долгое время принимала на себя огонь общественного пренебрежения и презрения, чаще прочих испытывает комплекс неполноценности и чувство одиночества. Ее внутренний стержень нарушается, и уже нет должного мужества и духовных сил, позволяющих публично отстаивать собственные приоритеты и убеждения. Таким людям трудно бороться за «место под солнцем», они редко пробиваются «сквозь тернии к звездам» и практически никогда не обладают обширными материальными благами. Они предпочитают творить прогресс чуть ли не в подполье, недоступном посторонним взорам, иногда продвигают свои идеи, объединяясь в «закрытые» клубы по интересам, куда «чужим» доступ закрыт.

Так или иначе, деньги и слава, общественное уважение и поддержка, на наш взгляд, становятся доступными тем, кто не только не противится устоявшимся традиционным представлениям о красивом, моральном и правильном, но еще и убедительно доказывает непоколебимость и совершенство подобных установок. Конечно, есть среди успешных и признанных деятелей и революционеры, однако это те единичные случаи, когда на защиту новшеств были приведены наиболее убедительные доводы, и у «связанных умов» не хватило аргументов против их воплощения.

Таким образом, мы можем констатировать, что общество само создает барьеры для самосовершенствования личности, причиной чего являются страх перемен и неспособность мыслить гибко, дальновидно, проникая в суть вещей. Часто инновации воспринимаются как антисоциальный поступок. И тут же срабатывает иммунитет консерватизма, цель которого – самосохранение существующей системы. Однако в условиях непонимания и противодействия, в кругах замкнутой «истинной» элиты возможно рождение «новой звезды», великого гения, действительно «свободного ума». Ф. Ницше посвятил этому такие слова: «...К каким приемам прибегает иногда природа, чтобы осуществить гения – ... она сажает его в темницу и до крайних пределов раздражает его жажду освободить себя. ...История, по-видимому, дает следующее наставление о возникновении гения: эксплуатируйте и истязайте людей – так говорит она страстям зависти, ненависти и соревнования – доводите их до крайности... Тогда как бы из отлетевшей в сторону искры зажженной этим страшной энергией, быть может, сразу возгорится свет гения...» [Там же, с. 169, 170].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Политика / Аристотель // Древнегреческая философия. От Платона до Аристотеля : сочинения / пер. с др.-гр. ; сост., вступ. ст. и коммент. В. Шкоды. – Харьков : Фолио ; М. : ООО «Фирма «Изд-во АСТ», 1999. – С. 441 – 699. – (Б-ка античной лит.).
2. Восточная философия / авт.-сост. М. В. Адамчик. – Минск : Харвест, 2006. – 320 с.
3. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Фридрих Ницше // Человеческое, слишком человеческое; Весёлая наука; Злая мудрость : сб. / Ф. Ницше. – Минск : ООО «Попурри», 1997. – С. 3 – 318.

В. Багрова

ЖАНР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЭТЮДА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ШОПЕНА И Ф. ЛИСТА

Этюд (от фр. «etude» – учение, изучение) – музыкальная пьеса, предназначенная для совершенствования технических навыков игры на каком-либо инструменте. Как самостоятельный жанр этюд получил развитие в XIX в. в связи с расцветом виртуозного исполнительства. В эпоху классицизма появляется жанр инструктивного этюда, который имел явно выраженное функциональное предназначение. Первые, поныне используемые в учебной практике сборники инструктивных этюдов для фортепиано принадлежат И. Крамеру («Большая практическая фортепианная школа», 1815), М. Клементи («Путь к Парнасу», 1817 – 1826); большое распространение получили этюды К. Черни («Школа беглости», ор. 299; «Школа пальцевого мастерства», ор. 740) и др.

В начале XIX в. появляется новый жанр концертного этюда. Он занимает важное место в творчестве Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольди, Ф. Листа, И. Брамса.

Конец XIX – начало XX в. знаменуется вершиной развития жанра, в котором формируется художественный этюд, выражающий интимные переживания творца-художника. Особого внимания здесь заслуживает фортепианное творчество С. Рахманинова, А. Скрябина. Этюды К. Дебюсси, О. Мессяна, И. Стравинского, С. Прокофьева демонстрируют новый подход к выразительным и техническим возможностям фортепиано в XX в.

В первые десятилетия XIX в. исторически закономерная демократизация музыкального искусства подняла значение эстрадно-концертной деятельности. Музыка большой эстрады, обращённая к аудитории разных слоёв общества, быстрый рост виртуозного начала стимулировали высокую профессионализацию музыкального искусства. Появились многочисленные сборники этюдов. С иных позиций подошёл к этой проблеме Шопен. Опираясь на опыт всей клавирной музыки, он широко пользовался техническими завоеваниями своего времени, не отделяя техническую сторону от художественной. Этюды Шопена отличались поэтичностью музыкальных образов и до наших дней сохранили значение высшей пробы пианистического мастерства.

Шопен и Лист шли принципиально различными путями. Для этюдов характерно очень определённое «техническое задание»; и в связи с этим – строго выдержанная фактурная формула. Именно этот этюдный принцип фортепианного изложения Лист решительно отвергает. Правда, он не отказывается в своих этюдах от исходной технической формулы, но обычно она не остаётся неизменной. Лист трансформирует, развивает её, часто противопоставляет ей другие, разнородные фактурные формулы. Совершенно по-иному разрешает проблему этюдного жанра Шопен. С чрезвычайной последовательностью он выдерживает на протяжении каждого из них определённую техническую формулу (ор. 10 № 13 As-dur; ор. 25 № 12 c-moll).

Рассмотрим некоторые из произведений этюдного жанра в творчестве Шопена и Листа.

Этюд c-moll op. 10 № 12 «Революционный» возник как отклик на революционные события, происходившие в Польше. При общем бурно-взволнованном, мятежном тоне музыки в нём сменяются различные настроения – героический порыв, острая душевная боль, гневный протест. Сам факт появления этюда с подобной тематикой и образным содержанием – свидетельство нового положения этого жанра, подчинённости технической задачи художественному замыслу.

Технический приём этюда c-moll op. 25 № 12 – разложенные аккорды, исполняемые на большом звуковом пространстве в быстром темпе обеими руками и в параллельном движении – используется для характеристики мрачно-трагического образа. Как предвещающие беду удары большого колокола, разносятся сильно акцентированные начальные звуки, опорные для каждого аккорда. Лишь изредка сквозь громовые раскаты несущихся вверх и вниз пассажей доносятся скорбно-молящие интонации.

Этюд As-dur op. 25 № 13 в техническом отношении не очень трудный. Здесь глубоко и мягко дышит вся фактура. Пастельная изысканность звуковой палитры, поэтичность делают этот этюд шедевром фортепианной музыки.

Название «Зимний вихрь», укрепившееся за этюдом a-moll op. 25 № 11 подчёркивает его стихийную мощь. Лаконичная тема звучит сначала как отдалённая призывная фанфара, затем – как суровый хорал. Со вступлением «вихревых» фигураций правой руки, основная тема появляется в облике мрачного и грозно-торжественного марша. В целом этюд воспринимается как картина борьбы польского народа за свою свободу.

Итак, в своих этюдах Шопен как опытный педагог, помогает пианисту разрешить поставленную перед ним задачу, постепенно и последовательно усложняя её. В них мы видим при яркой контрастности образов глубокое единство стиля и определённости жанра.

Этюды Листа принадлежат к числу самых примечательных произведений этюдного жанра. Как и этюды Шопена, они намного превосходят своих предшественников глубиной содержания и живой, действенной формой воплощения. Это 12 Трансцендентных этюдов, 6 этюдов по каприсам Паганини, 5 концертных этюдов и Этюд для усовершенствования «В гневе».

Этюды трансцендентного исполнения.

Этюд № 4 d-moll «Мазепа». В поэтической основе произведения лежит одноимённое стихотворение В. Гюго. В музыке изображена вполне реалистическая картина – удары гигантской плети, от которой ставшая на дыбы, взбешённая лошадь сразу срывается с места, дикая стремительная скачка, падение, – которая передана музыкальными средствами с исключительной рельефностью.

Этюд № 7 Es-dur «Героика». Имеет ярко выраженный оркестровый характер; связь его с героическими образами, воплощёнными в симфонических поэмах, более чем вероятна. Основная тема этюда изложена в виде героического марша. Последовательное развитие этой темы приводит к мощной кульминации в октавах, звучащей необыкновенно приподнято, помпезно, красочно.

Этюд № 12 b-moll «Метель» Лист придаёт психологически-образный характер. Мягко, но отнюдь не затушеванно вступает в сопровождении тремолирующих фигур тема, полная печали. Постепенно развёртываясь, она звучит всё с большим эмоциональным напряжением. Глухая сумрачность переходит в страстную патетику.

Этюд № 3 gis-moll «La Campanella» («Колокольчик»), из цикла 6 этюдов по каприсам Паганини, является одной из лучших пьес этого жанра. В его основе лежит тема рондо из Второго концерта для скрипки h-moll Паганини. Блестящие пассажи, сверкающие словно каскады воды на солнце, лёгкие звонкие трели, виртуозные скачки, напоминающие по звучности колокольчики, перемежаются друг с другом самым причудливым образом.

Итак, в фортепианном творчестве Листа основными принципами являются программность и оркестральность фактуры. У Шопена программность как таковая отсутствует, на первый план выступает «фортепианность» фактуры. Тем не менее, сходство жанра художественного этюда у Шопена и Листа определяется романтической

направленністю, а именно багатством емоцій, стремлінням к красочности, раскрытием колористических и динамических средств инструмента. В своих произведениях композиторы ставили жизненно важные проблемы, характеризующие наиболее типичные стороны интеллектуальной и эмоциональной жизни передовых людей XIX в. – их борьбу, страстные порывы, размышления, отчаянье и надежды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мильштейн Я. Ф. Лист / Я. Мильштейн – М. : Музыка, 1971. – 598 с.
2. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа / Я. Мильштейн – М. : Госмузиздат., 1961. – 83 с.
3. Носова И. Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре нового времени (на примере музыкального этюда) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / И. Носова – Кемерово, 2009. – 17 с.
4. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А. Соловцов – М. : Госмузиздат., 1960. – 466 с.

О. Башиліна

ПРОБЛЕМИ ТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БІБЛІОГРАФІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

Невід'ємною складовою інформаційних ресурсів України є національна бібліографія (НБ) та українській бібліографічний репертуар (УБР), що відображають духовний, інтелектуальний та науковий потенціал держави. У зв'язку з завданнями кардинального вдосконалення інформаційного забезпечення сталого розвитку суспільства та державотворчих процесів в Україні (Закони України «Про інформацію», «Про наукову та науково-технічну діяльність», «Про національну програму інформатизації України») розвиток УБР набуває основоположного характеру. Без створення національної інформаційно-бібліографічної системи неможливе включення до світового інформаційного простору, визнання України на міжнародному рівні.

Бібліографія в Україні сягає корінням у середньовіччя, але початок становлення НБ України та її головного елементу – УБР розпочався тільки на початку XX ст. Доводити його значення, мабуть, зайве, хоча б тому, що у кожного народу на певному етапі історичного розвитку виникає потреба підсумувати культурні здобутки багатьох поколінь. Однак основоположні розробки в сфері НБ та УБР, що завжди були в центрі уваги бібліографознавців, істориків, філологів, філософів, мають дискусійний характер, це викликано складністю об'єкта і предмета дослідження, слабкістю наукових розробок понятійного апарату цілої галузі знання, пов'язаної зі спорідненими поняттями українська книга, національна бібліографія України, Український бібліографічний репертуар, україніка, державна бібліографія тощо [2, с. 6].

Висвітлюючи труднощі роботи над УБР можна наголосити на: теоретичній неопрацьованості цього питання; не вирішеності співвідношень визначень «національна» і «державна» бібліографія; труднощах застосування основних принципів обліку в національній бібліографії; необхідності узагальнення вітчизняного й зарубіжного досвіду; складності розробки комп'ютерних програм, які надали б можливість вести обмін інформацією у машиночитаній формі на міжнародному рівні; відсутності національної реєстрації аудіовізуальної продукції, а також відсутності цілісної системи посібників НБ, які дозволяли б представити в доступній формі національний репертуар рукописної та друкованої спадщини держави; необхідності створення національної дискографії та ін.

Серед зазначених проблем залишається невирішеною проблема також й обліку видань у покажчиках поточної бібліографії, який повинен здійснюватись на підставі Закону України

«Про обов'язковий примірник документів». У цьому зв'язку важлива взаємодія видавництв, як державних так і недержавних. Існує потреба в кумулятивних покажчиках – щорічних, за п'ять, десять і більше років, які могли б стати істотною основою для створення національної бібліографії України [1, с. 5].

Отже важливим кроком до розв'язання існуючих проблем є зберігання документів шляхом трансформації НБ в національний фонд. Наступає той момент, коли НБ як свідок пам'яті стає самою пам'яттю.

Розв'язка вищезазначених проблем повинна лягти в основу діяльності національних бібліотек України й центру поточної національної бібліографії – Книжкової палати України, на яких лежить найбільша відповідальність за зберігання культурно-історичної спадщини українського народу й інтеграції його у світове культурно-інформаційне співтовариство [3, с. 7].

ЛІТЕРАТУРА

1. Библиография : теоретико-методологические основания : учеб. пособие / В. А. Фокеев. – СПб. : Профессия, 2006. – 352 с.
2. Малиновська Н. Український бібліографічний репертуар : історія та сучасний стан / Н. Малиновська // Вісник Кн. палати. – 1999. – № 5. – С. 10-14.
3. Омельчук В. Національна бібліографія України : тенденції розвитку, проблеми розробки / В. Омельчук // Бібл. вісник. – 1995. – № 5. – С. 1-13.

Н. Белокозова

ТЕАТР ТАНЦЮ НІМЕЧЧИНИ

Навчання танцю у Німеччині завжди було предметом філософії буття та соціального виховання. ХХ ст. змінило статус хореографа, танцівника і навіть глядача. Танець став різновидом сучасного театру – із зростаючими повноваженнями та виразними засобами, що також трансформувалися.

Театр танцю – це дія. В театрі танцю актори можуть розмовляти, сидіти, ходити, кататися на лижах, їсти морозиво, кричати, співати тощо.

Театр танцю термінологічно виник ще у 1920-ті роки. Рудольф фон Лабан мав на увазі « виразний » танець, теоретиком якого він був. Єдиною безумовною приналежністю театру танцю завжди залишалося відсторонення від класичного балету.

Театр танцю Лабана, на відміну від балету відрізнявся пишнотою, виразний торс як джерело руху. Саме вільне тіло мало бути виразником індивідуальної свободи людини.

Його учень К. Йосс останній розвивав традиції оповідального театру, але історії, які він відтворював на сцені, були не казково-фантастичними, а цілком реалістичними, тобто кожен із життєвих рухів міг стати танцювальними. Очолив школу у Ессені, яку закінчили свого часу П. Бауш, Р. Гофман, С. Лінке.

Метою було досягнення більш сучасного та гнучкого стилю, який мав соціальне підґрунтя та інтегрував повсякденні рухи. Повністю виключалася пальцева техніка, але заохочувалася використання розмовних елементів та вокалу, стилістики ревію, мюзик-холу. Зрештою-решт переважали колажні прийоми, запозичені з різних стильових напрямків.

Театр танцю – це використання розмовного мовлення.

Йосс працював хореографом у Мюнстерському міському театрі. В першу чергу він намагався відродити експериментальний дух сучасного танцю. Також, увів європейський танцювальний фольклор як предмет для вивчення.

Мері Вігман вважає, що кожний танець має бути відображенням особистості його творця. Її танець – не інтерпретація музики, а інтерпретація життя. У основі реформи Лабана – Вігман була експресивність жести, що дозволяла почуттям та емоціям отримати витоки власної мови з надр тілесності.

Танцівниця та балетмейстер Г. Палукка, учениця Вігман (1902 – 1992) зіграла особливу роль в розбудові німецького виразного танцю.

Палукка почала виступати на сцені з 22 років, а вже у 1925 р. організувала школу в Дрездені з філіями у Штутгарті та Берліні. Вона створила близько 200 танцювальних номерів. Одержала Державну премію та на посаді професора керувала відділенням « нового художнього танцю ». У школі Палукки викладали поряд з класикою, фольклорними танцями, ритмікою та вільною імпровізацією уроки джаз-танцю [1].

Представники німецького театру танцю шукають рухи у повсякденності, аби відтворити той чи інший засіб поведінки людини, « пояснити » його у русі, а не звичайному танці. Не цурається картин, здатний викликати шокований стан.

Сюзан Лінке (1944) протягом трьох років була у Берліні безпосередньою ученицею М. Вігман, що зумовило розвиток її особистості та почерк з очевидним нахилом до традицій « виразного танцю ». Лінке працювала у танцювальній студії під керівництвом П. Бауш. Для феміністки Лінке було важливим показати жінку у буденному стані, проте її більш хвилювали екзистенціальні проблеми, ніж суспільна мотивація. Мрія Лінки – це зворушити своїх глядачів до сліз.

Театр танцю тяжіє до театральнo-драматичного жанру, ніж до балетного. Том Шиллінг один з найбільш талановитих учнів школи виразного танцю М. Вігман (1886–1973). В балеті Шіллінга (1928) повна свобода сценічної поведінки, музикальність, якою просякнута кожна танцювальна фраза, кожен рух танцівника. А також тонке відчуття ансамблю, котре він прищеплює своїм виконавцям. Артисти є зразком єдиного виконавського стилю.

Працюючи у театрах, Шіллінг переважно ставив балети з репертуару радянського театру « Гаяне » А. Хачатуряна (1953), балети П. Чайковського « Лебедине озеро », « Спляча красуня ». « Ніколи не звертався до зразків класичної хореографії. Він створював самостійно », писав критик. Шіллінг не боявся театралізувати побутові рухи, прийоми танцю « модерн ». Його танцювальний стиль не вичерпується формулою « класика + модерн ». В своїх роботах він ніколи не створював абстрактні композиції та номери, котрі пов'язані з музикою лише ритмічним малюнком. Шіллінг перш за все поринає у зміст, у музику, аби втілити у рухах її душі.

Т. Шиллінг, пише німецький критик, « майже зовсім відмовився від сольного віртуозного танцю та створив хореографію надзвичайної рухливості, пластичності та експресивності »[2].

Піна Бауш (1940–2009) – одна з найбільш видатних постатей у хореографічному мистецтві другої половини ХХ ст.

Використала різкий злам пластики, суміщався театральні елементи. Особливість композиції включення розмовних фрагментів.

« Мої постановки завжди мають щось спільне з тим, що нас усіх поєднує, що ми відчуваємо і знаємо, і я це не вигадую. Але події взяті не просто з реальності.

З мене хотіли зробити класичну балерину, але я ніколи не могла відчути до кінця необхідність обмежень цього стилю. Пуанти я уявляла собі колодками для ніг. Я маю відчувати, що мої ноги вільні так само, як і рухи, я маю відчувати усе тіло. Техніка класичного танцю, зрозуміло, важлива для моєї роботи – це фантастичний базис. Але погано, коли у неї немає душі » [3].

Проте, наслідуючи основний принцип Лабана (1879 – 1958), що « будь-який рух може стати танцем », Бауш легко переходить до мініалізму, навіть до танцю у сидячих позах. Вистави П. Бауш – той випадок, коли одна думка-тема тільки народившись, поспішає зачати іншу.

Вистава «Кафе Мюллер».

...напівтемрява замкнутого приміщення, заваленого чорними стільцями, що віддалено нагадувала спустіле кафе з коричневими столиками та сірими стінами. Для чоловіків та жінок, що потрапили туди, не було виходу, як не можна піти від себе. І хоча вихід з

приміщення насправді був – у глибині сцени глядачі бачили обертові двері – він виявлявся ще одним лабіринтом, що нікуди не веде.

Персонажі Піни Бауш билися об стіни, прагнули вийти у двері – і не могли цього зробити. «Кафе Мюллер» - це не просто картина сна. Це і є трагічний сон життя.

«Кафе Мюллер» відноситься до «чорно-білого» постановки Бауш 70 – 80-х р.

У Штутгартському театрі, в 60-ті роки здійснював свої реформатські ідеї Жан-Жорж Новерр. Це був час найвищого розквіту музичного театру Штурта. Хореографічні традиції відродив англієць Дж. Кранко. Він очолював театр. Метою стає сполучення акторської і танцювальної виразності. Дж. Кранко звертався до декадентських сюжетів.

У балеті «Ангели» (1957) були вперше використані чоловічі підтримки.

Пушкінську виставу «Євгеній Онегін» Кранко вперше поставив у Італії (1959), у Штутгарті (1963).

Для Тетяни Кранко створив три сцени, відповідні за змістом ключевим сценам опери Чайковського.

Під час постановки намагався створити візуальні образи, котрі розповідають самі про себе «Образ має бути схожий на діамант».

Школа Дж. Кранко – спадкоємиця традицій англійської пантоміми та оповідального театру.

В балетному театрі природності використання танцю бракувало. Образи народжувалися з умовних рухів, властивих класичному танцю, віртуозні варіації арії створювались для втіхи прем'єрів або захоплення публіки.

Таким чином, «Театр танцю» кінця I Світової Війни та новий (виразний) танець, який виник у 60-ті роки, бажання висловити свої почуття не загальноновизнаними засобами, а через індивідуальну (невербальну) мову, яка б жила з надр тілесності.

Театр танцю у процесі розвитку довів, що більш тяжіє до театральньо-драматичного жанру, ніж до театру балетного. Додатковою ознакою таких естетичних видозмін було включення у вистави театру танцю (особливо у ранніх виставах П. Бауш) співу та мовлення, які були спрямовані не на партнерів, а на глядачів. Інакше кажучи, рух з'являвся, аби замінити слово там, де його не вистачало за змістом.

Театр танцю створювався не для того, аби скасувати танець, а для того, щоб більш пояснити його у новий час з інших світоглядних та мистецьких позицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ганибалова В. Секрети «Школи Палукки» / Валентина Ганибалова // Совет. культура. – 1977. – 9 дек.
2. Рославлева Н. Английский балет / Н. Рославлева. под. ред. Ю. Слонимского. – М. : Гос. муз. изд-во, 1959. – 170 с.
3. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. І. Чепалов; Харк. держ. акад. Культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с. ; іл.
4. Энциклопедия экспрессионизма : живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка ; Науч. ред. и автор. послесл. В. М. Толмачен ; Пер. с фр. – М. : Республика, 2003. – 432 с. ; ил.
5. Бібліотека і доступність інформації у сучасному світі : електронні ресурси в культурі : журнал Балет «Одеса» [Електронний ресурс] / Баришнікова Т. // Бібл. вісн. – 1996. - № 12. – с. 55. – Режим доступу до журналу :

<http://www.images.yandex.ua/articles/1996/06klinko>

ПРАЗДНИК В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Праздник в жизни человека занимает весомую ее часть. Что же такое праздник? Какое определение дает нам словарь? Праздник — день торжества, установленный в честь или в память кого-нибудь, чего-нибудь. День или ряд дней, отмечаемых церковью в память религиозного события или святого. Выходной, нерабочий день. День радости и торжества. День игр и развлечений.

Почему о нем так часто говорят? Почему для хорошего настроения должен быть обязательно праздник? Ведь в любой будний день человек может быть счастливее любого праздника. Человек сам выбирает для себя праздники, он их сам себе и создает!

Во временно вечных инноваций и развития технологий и рыночной экономики праздники остаются актуальными. Они развиваются тоже. Для кого-то праздник - это затраты, для кого-то прибыль, но развитие не останавливается. Люди ждут праздника, его не хватает в жизни каждого из нас. И взрослые и дети хотят других ощущений, эмоций и позитива. Особенно это желание создать себе праздник проявляется осенью, после лета все с головой уходят в работу дни становятся скучными и однообразными. Эта депрессия продолжается до конца декабря. А после наступает всплеск, возрождение, наплыв положительных эмоций полученных от Новогодних и других зимних праздников.

Прежде чем отметить праздник, мы должны выбрать, как, где и с кем. Это не проблема, так как в наше время существует огромное количество способов отметить то или иное торжество. У каждого свои пожелания, кто-то отметит его в узком семейном кругу, кто-то с друзьями в клубе, а кто-то поедет на пикник. Но главное в празднике это не место и не окружение и совсем не подарки, главное внимание. Ведь так дорого для человека знать, что о тебе помнят и тебя не забыли. Достаточно сделать маленькую мелочь, уделить внимание и человек уже счастлив.

Думаю, у всех главным праздником в жизни я является его день рождения... не важно как ты к нему готовишься, ждешь ли ты его, рад ему или нет, оно есть и его не отменить. Многие не любят его, и я считаю, что именно, потому что ему не уделяют в этот день должного внимания. А ведь это совсем не трудно поздравить близкого человека, и в итоге получить от этого удовольствие, мы любим когда кому-то приносим радость. Хочется пожелать всем не оставаться безразличным к человеку у кого день рождения, ведь он ждет от вас не так уж много – внимания. Хочется пожелать вам, как я это делаю на каждом дне рождения близкого мне человека это, чтоб внимание, уделенное вам в день рождения всегда прибывало с вами, чтоб все что желают вам в день рождение желали вам всегда.

Важным вопросом в наше время в теме праздника является корпоративные праздники. Ведь человек большую часть своей жизни проводит на работе. Грань между личной и общественной жизнью понемногу стирается, становится незаметной. Всем хочется праздника, а повод всегда найдется.

Руководители большинства компаний сегодня понимают, что корпоративные мероприятия необходимы, поскольку являются серьезным инструментом внутренних коммуникаций, помогают выявить лидерские качества и таланты, сформировать команду, повысить авторитет руководства, осознать корпоративные ценности и культуру, а также повысить авторитет и подчеркнуть высокий статус компании.

Корпоративный праздник – мероприятие, которое проводится для партнеров, клиентов и сотрудников компании с определенной целью. Отдохнуть, снять напряжение от работы, встряхнуться. Вознаградить себя и сотрудников за труд. Сплотить, стимулировать коллектив, раскрыть потенциал своих работников. Поразить Партнеров, заполучить выгодный контракт в непринужденной обстановке. Отпраздновать знаменательное событие – будь то день рождения фирмы, Новый год, день рождения шефа или завершение сложного проекта. Провести громкую PR-акцию, освещенную в СМИ.

Этих целей множество, как и способов проведения корпоративных вечеров. Как например, корпоративная вечеринка. Это отличный повод собрать коллектив в неформальной обстановке. С помощью корпоративной вечеринки можно наладить отношения между коллегами или враждующими отделами, дать каждому сотруднику почувствовать себя частью большого яркого коллектива, проявить свои таланты, лидерские качества.

Корпоративные вечеринки могут быть как тематическими, так и просто развлекательными. Вам выбирать – сидеть за красиво сервированным столом и смотреть Шоу-программу, или стать ее непосредственным участником.

Так же один из способов является тематический праздник. Тематический праздник - это идеальное решение для компаний, которые хотят провести яркий, необычный, запоминающийся праздник. Идеальный вариант проведения мероприятия для неформального общения с клиентами, партнерами, сотрудниками, потенциальными и лояльными клиентами, представителями СМИ.

Во время такого мероприятия отмечается событие фирмы (вывод на рынок нового продукта, празднование юбилейной даты, Нового года, 8 марта и др.), а также реализуются скрытые цели : сплочение коллектива, декларация имиджа компании и ее принципов, развитие корпоративной культуры, информирование аудитории об услугах компании, развитие отношений с партнерами и клиентами и многое другое.

Главное желание, а выбор всегда есть. Если фирма нормально функционирует на рынке и она зарекомендовала себя как конкурентоспособное предприятие в ее обязанности автоматически входит проведение корпоративов, это уже стало неотъемлемой части развития. Корпоративное мероприятие – является подтверждением того, что «мы можем вместе не только работать». И главным, кто должен отвечать, стимулировать, контролировать менеджер.

М. Бирюкова

РЕГУЛИРОВАНИЕ АУДИТА В УКРАИНЕ

В Украине управление аудиторской деятельностью осуществляется в соответствии англо-американским подходам по инициативе союза аудиторов Украины (принят 22 апреля 1993г.)

Первые аудиторы появились в Украине в середине 80-х годов прошлого столетия, когда пал "железный занавес" и зарубежные предприниматели, искавшие здесь рынки сбыта, потребовали, чтобы отчетность, которую им предоставляли отечественные предприниматели, была подтверждена аудиторами.

Правовые основы аудиторской деятельности в Украине определяет Закон Украины «Об аудиторской деятельности» от 22 апреля 1993 года №3125-ХІІ (с изменениями и дополнениями).

Аудит - это проверка публичной бухгалтерской отчетности, учета, первичных документов и другой информации относительно финансово-хозяйственной деятельности субъектов хозяйствования с целью определения достоверности их отчетности, учета, его полноты и соответствия действующему законодательству и установленным нормативам.

Для предприятий подтверждение отчетности независимым аудиторским заключением, позволит занять более выгодную позицию на рынке упростит взаимоотношения с налоговыми органами, таможней, банками, государственными учреждениями, а рекомендации аудиторов по результатам проверки помогут Вам вести свой бизнес более безопасно и эффективно, оптимизировать учет и налогообложение. [1]

Создание системы независимого финансового контроля (аудита), направленного на защиту интересов владельца, является результатом совместных усилий заинтересованных

специалистов на пути реформирования экономики, развития ее частного сектора, перестройки гражданского общества.

Однако развитие аудита, как и всего нового, что касается реформирования экономики в Украине, происходит весьма сложно. Достигнутые результаты и процессы развития системы национального аудита остаются неадекватно оцениваемыми и осознаваемыми общественным и профессиональным в целом, что приуменьшает значимость и роль, которая объективно принадлежит аудиту и которую он призван играть в современном экономическом, социальном и политическом бытии общества.

Появляется необходимость обоснования подхода, который бы позволял рассматривать аудит как целостную систему с развитыми инфраструктурой и обеспечением, оценивать ее эффективность, характер и степень влияния на общественно хозяйственные процессы.

Аудит в Украине является сравнительно новым видом деятельности и потому, процесс его развития сопровождается возникновением проблемных вопросов, которые обусловлены влиянием целого ряда факторов и обстоятельств: несовершенство отечественного законодательства из аудита, незначительный практический опыт, отсутствие методики из проведения и документирования процесса аудита.

В Украине регулирование аудита, согласно Закону « Об аудиторской деятельности» ведет Аудиторская палата Украины. Ежегодно Аудиторская палата Украины получает от аудиторских фирм и аудиторов отчеты о выполненных ими работах, осуществляет их анализ и подает в Кабинет Министров Украины обобщенную информацию о состоянии аудиторской деятельности в Украине. Аудиторская палата Украины функционирует как независимый орган, является юридическим лицом, ведет соответствующий учет и отчетность. Это неприбыльная организация. Приобретает полномочия юридического лица со дня ее регистрации в Министерстве юстиции Украины на основании заявления и Устава, утвержденного в порядке, предусмотренном настоящим Законом. Общее количество членов Аудиторской палаты Украины составляет двадцать человек [2; 3].

Проблема качества аудита - это проблема настоящего. Существуют случаи, когда без привлечения других специалистов, экспертов или аудиторов, один аудитор может за месяц подтвердить финансовую отчетность, путем выдачи аудиторского вывода десяти ОАО и ЗАО (среди которых есть большие предприятия, организации, учреждения). Для увеличения доверия клиентов, а также нормализации стоимости аудиторских услуг, целесообразно страховать аудиторские риски. Однако, вопрос страхования предпринимательского и аудиторского рисков аудиторы считают вопросом будущего.

Развитию аудита в Украине на данное время свойственные черты преимущественно подтверждающего, поскольку наибольший удельный вес работ сводится именно к оценке и подтверждению степени обоснованности информации в системе учета и финансовой отчетности предприятий-заказчиков.

Сложные условия конкуренции в аудиторской профессии и проникновения на рынок аудиторских услуг Украины представительств аудиторских фирм большой пятерки обусловили необходимость принятия Аудиторской палатой Украины решения о переходе на Международные стандарты аудита (МСА). Такое решение ориентировано в подтверждение факта унификации деятельности аудиторов Украины в соответствии с международными требованиями, чтобы важно для внешних пользователей аудиторского вывода (особенно для иностранных инвесторов и партнеров украинских предприятий) [3].

При этом перспективы развития аудиторской деятельности в Украине, на наш взгляд, стоит также связывать с переходом к системно ориентированному аудиту, то есть к такому подходу, когда внешние аудиторы опираются в своих оценках на результаты работы системы внутреннего аудита предприятий - заказчиков. Само сочетание взятых курсов на развитие внутреннего аудита (как основы деятельности внешнего) и переход к Международным стандартам аудита, думаем, способное благотворно повлиять на подъем аудиту в Украине на следующую ступеньку эволюционной лестницы [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белуха Н. Курс аудита : учебник / Н. Белуха. – 2-е изд., перераб. – Киев : Знания, 1999. – 574 с.
2. Закон Украины № 3125-12 от 22.04.1993г. «Об аудиторской деятельности» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rada.kiev.ua>
3. Кодекс профессиональной этики аудиторов Украины. – К.: АПУ, 1999. – 275 с.
4. Петрик Е. Проблемы уточнения и развития методов, способов и приемов аудита // Бухгалтерский учет и аудит. – 2004. – №11. – С. 60-63.

М. Бирюкова

СПЕЦИАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ СВЯЗЕЙ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ

Создать событие чтоб о нем говорили, привлечь внимание к своей фирме или организации становится все более популярным в наше время. Фирма и ее руководитель стремятся быть всегда на виду у публики, а специальное событие будет как всегда кстати, проведение массового мероприятия привлечет нужное внимание. Специальные мероприятия (Special Events) – это события, проводимые компаниями в целях привлечения внимания общественности к самой компании, ее деятельности, продуктам и услугам. Поэтому при организации специальных мероприятий проводится серьезная работа с журналистами, призванная обеспечить освещение данного мероприятия в средствах массовой информации. Обычно организация специальных PR - мероприятий предполагает наличие некоторого «объективного» повода: вывод на рынок нового продукта, юбилей, запуск социально значимого проекта и т.п. Однако, при отсутствии такого повода его можно «создать» и сделать из него целое событие. Специальными событиями и мероприятиями, организация которых относится к сфере Public Relations (PR), могут являться: организация и проведение конференций, семинаров, презентаций любых деловых мероприятий; участие в выставках; проведение промо-акций; организация развлекательных мероприятий: праздники, вечеринки, шоу, концерты, торжества. Организация и проведение специальных PR - мероприятий может иметь различные цели: создание имиджа и репутации, создание и укрепление бренда, рост продаж, формирование команды и т.д. [1].

Идея создания события в целях привлечения массового интереса появилась тысячелетия назад – еще римские правители обнаружили два важнейших рычага управления: хлеб и зрелища («Panemet circenses!»). Новое историческое время изменило объект воздействия: стало необходимым не только прислушиваться к мнению общества, но и соответствовать его требованиям, разумно влиять на его мнения, адаптировать свои планы к его потребностям. А технологический прием, называемый «организованное событие», обладающий сильным эмоциональным воздействием на целевую аудиторию, сохранил свою актуальность и естественно вошел в арсенал PR-технологий.

В истории немало примеров того, как технология событийной коммуникации служила политическим целям.

Можно вспомнить событие, происшедшее в Новом свете в конце 18 века. Оно стало достоянием широкой гласности благодаря его организатору – блестящему публицисту Сэмюэлю Адамсу или, как его называли, «пресс-агенту американской революции». 16 декабря 1773 года на британское судно, стоящее в бостонском порту, пробралась группа патриотов в боевой индейской раскраске и перьях. Возглавлял их С. Адамс. Активисты борьбы за независимость сбросили за борт груз чая, выражая свой протест против беспощинной продажи товаров Англии колониям. Происшествие получило название «бостонское чаепитие». Это классический пример специально организованного события,

призванного служить продвижению в обществе определенных идей или ценностей при участии печатных СМИ [2].

Современные эксперты предпочитают толковать событийную коммуникацию в самом широком смысле, относя к ее формам самые различные события – и «подлинные» (или «естественные») и «специальные» (или искусственные).

К «подлинным» событиям относятся реально происходящие. Например, выпуск новинки (от товара до услуги), достижение высоких качественных и пр. стандартов; открытие нового производства; юбилей, награждение; в крупных компаниях - серьезные изменения в управлении и т.д.

Ресурс естественных событий любой организации, как правило, невелик и вскоре перестает привлекать внимание искушенного потребителя. Тогда PR-специалист оказывается перед трудной задачей создания события.

Специальное событие обладает набором характерных признаков:

- Событие заранее планируется
- Событие освещает деятельность компании с положительной стороны
- Событие учитывает интересы целевых аудиторий
- Событие устраивается ради того, чтобы о нем сообщили, в лучшем случае - для того, чтобы превратить его в традицию
- Событие более драматизировано, чем «обычное» (обладает собственным сюжетом, интригой и т.д.)
- Немалую роль в событии играют различные знаменитости
- Событие хорошо организовано, доступно для наблюдения, привлекает зрителей и участников
- О событии заранее информируют СМИ
- Событием стараются произвести сильное, незабываемое впечатление
- Событие должно стать источником новостей
- Событие порождает другие – аналогичные события [3, с. 102].

В качестве «искусственных» событий можно предложить конференции, Дни открытых дверей, передачу пожертвований в благотворительные фонды, конкурсы и соревнования и т.д. Многое зависит от творческих возможностей PR -менеджера.

Идеи событийных коммуникаций, как правило, достаточно эффективны и эксклюзивны.

Постепенно превращаясь в самостоятельную сферу PR-деятельности, событийная коммуникация немыслима без участия СМИ. Поэтому планирование любого события обязательно должно принять в расчет восприятие его средствами массовой информации [4].

В зависимости как отреагирует на событие публика, сколько людей останется не равнодушным к новости о проведении того или иного мероприятия зависит успех организации мероприятия, в том числе и успех фирмы. Организованное событие должно быть, прежде всего, оригинально по замыслу и исполнению; отвечать ожиданиям, интересам и предпочтениям публики и соответствовать образу компании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Основы маркетинга / Котлер Ф. И., Армстронг Г., Сандерс Дж., Вонг В. ; пер. с англ. – Киев ; М. ; СПб. : Издат. дом «Вильямс», 1998. – 1056 с.
2. Абдеев Р. Ф. Философия информационной цивилизации / Р. Ф. Абдеев. – М. : ВЛАДОС, 1994. – 336 с.
3. Корконосенко С. Г. Основы журналистики : учебник для вузов / С. Г. Корконосенко. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 287 с.
4. Авер Бернс. Современная реклама / Бернс Авер. – М. : Довгань, 1995. – 957 с.

МЕТОДИКА НАУКОВОГО ОЦІНЮВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ ІНТЕРНЕТ

Сьогодні практично неможливо назвати сферу людської діяльності, яка не була б залежною від ринку інформації і не потребувала б використання новітніх інформаційних технологій. Усе це значною мірою змінює уявлення, погляди, поведінку, спосіб життя і мислення сучасної людини та ставить нові вимоги, серед яких вагомим є набуття умінь і навичок дослідницької діяльності. Вони потрібні не тільки тим, чиє життя вже пов'язане з науковою роботою, а й пересічній людині. Всі ці аспекти формують актуальність та необхідність володіння навичками та вміннями роботи з інформаційними ресурсами Інтернет.

Наукове оцінювання будь-якого об'єкту передбачає дослідницьку діяльність. Дослідницька діяльність – це особливий вид інтелектуально-творчої діяльності людини, що формується у результаті функціонування механізмів пошукової активності й будується на базі дослідницької поведінки.

До дослідницьких методів навчання відносять метод *навчальних проєктів*. Під навчальним проєктом розуміють спільну навчально-пізнавальну, дослідницьку, творчу або ігрову діяльність (індивідуальну, парну, групову), що має спільну мету, однакові методи і способи діяльності, спрямовані на досягнення спільного реального результату, потрібного для вирішення якоїсь вагової для учнів проблеми. *Навчальне дослідження* – це процес пошуку невідомого, нових знань, один із видів пізнавальної діяльності людини. Його мета – добути знання самостійно.

Якщо розглянути структуру навчальної дослідницької діяльності, то нескладно помітити, що вона має багато спільного зі структурою наукового дослідження:

- Визначення і постановка проблеми (вибір теми дослідження).
- Висування гіпотез.
- Пошук і формулювання можливих варіантів розв'язання.
- Пошукова активність (збирання та оцінювання даних).
- Аналіз і узагальнення отриманих даних.
- Спростування чи підтвердження гіпотези.
- Підготовка підсумкового продукту (повідомлення, доповідь, макет тощо).
- Захист. Обговорення підсумків роботи.

Сьогодні актуальною є проблема відсутності у студентів уміння адекватно оцінювати веб-ресурси. Вони часто вважають, що відомості розташовані на веб-сайтах, завжди достовірні й не містять помилок; тому ці дані можна активно використовувати без застережень. Звичайно, можна отримати інформацію, користуючись телебаченням, радіо, кіно, періодичними виданнями, книгами тощо. Але в книзі, відеофільмі, інформаційному огляді підліток знаходить відомості, які вже були здобуті, опрацьовані й представлені іншими людьми. В Інтернеті ж можна самостійно вибрати потрібні дані, розглянути декілька точок зору на проблему. Тому добір даних з Всесвітньої мережі потребує дослідницьких умінь.

Методика наукового оцінювання глобальної мережі Інтернет детально розглянута в посібниках Морзе Н.В. «Методика навчання основних послуг глобальної мережі Інтернет», Рамського Ю.С. та Резіної О.В. «Вивчення інформаційно-пошукових систем мережі Інтернет». Метою нашої роботи є розгляд методики навчання учнів адекватно оцінювати відомості, що розташовані у мережі Інтернет, як одного з етапів дослідницької діяльності.

При оцінюванні достовірності даних поданих у мережі Інтернет необхідно враховувати мету створення сайту. Наприклад, розважальні сайти можуть не містити корисної або достовірної інформації, бо їх призначення розважати. Правдивість даних з комерційних веб-ресурсів треба перевіряти, користуючись засобами зворотного зв'язку (телефон або електронна пошта); також можна переглянути у ЗМІ публікації з даної тематики або просто

зайти до організації (магазин чи фірма), що представляє продукцію цієї компанії. Складніше оцінювати достовірність даних на домашніх сторінках, бо вони, як правило, віддзеркалюють особисту думку автора.

Для адекватного оцінювання відомостей інформаційних ресурсів Всесвітньої мережі пропонується перелік питань, відповіді на які дають можливість зорієнтуватися та оцінити ресурс.

- Чого я звертаюсь до мережі Інтернет?
- Що я повинен знайти?
- Для чого мені потрібні ці дані?
- Яка організація або особа створили цей сайт?
- Посилання на які інші джерела інформації вказано на сайті?
- Які інші організації пов'язані з цим сайтом?
- Чи забезпечена організація зворотного зв'язку з веб-сайтом і можливість спілкування з автором статті чи менеджером сайту?
- Чи можна перевірити інформацію, подану на сайті, за допомогою інших джерел (книг, журналів тощо)?

Говорячи про результат дослідження, особливо важливо пам'ятати, що на всіх етапах роботи основний очікуваний результат – це розвиток здібностей ведення наукового дослідження, засвоєння нових знань, умінь й навичок дослідницької діяльності та аналітичної обробки зібраних відомостей. Організація навчально-пізнавальної діяльності студентів у вигляді дослідження створює творчу обстановку, за якої заохочується будь-яка самостійна робота, що сприяє розвитку критичного мислення і дослідницької діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Копотій В. В. Як навчити дітей оцінювати веб-ресурси / В. В. Копотій // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту. Педагогічні науки. – Луганськ : Альма-матер, 2007. – № 21 (137). – С. 151 – 159.
2. Морзе Н. В. Методика навчання інформатики : навч. посіб. : у 4 ч. / Н. В. Морзе ; за ред. акад. М. І. Жалдака. – К. : Навчальна книга, 2003. – 196 с.
3. Рамський Ю. С. Вивчення інформаційно-пошукових систем мережі Інтернет : навч. посібник / Ю. С. Рамський, О. В. Резіна. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2004. – 60 с.

Э. Василенко

НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ В МЕДИА-КУЛЬТУРЕ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННОЕ ОБЩЕСТВО

Проблемы медиакультуры находятся последнее десятилетие в центре внимания общественности, науки, культуры и образования.

Актуальность проблемы заключается в том что, мы живем в медийной эпохе, эпохе «информационного взрыва», а следовательно, этот аспект вынуждает нас обратиться к вопросу существования медиакультуры, новейших технологий в этой сфере, и их влияние на развитие современного общества.

Рассмотрим проблему влияния новейших технологий в медиакультуре на общество путём анализа положительных и отрицательных качеств этих технологий. Исследования социокультурной ситуации показали, что развитие медиакультуры все более активно влияет на общественное сознание. Например интернет.

Интернет - это одна из составляющих сфер многогранного СМИ, содержащее в себе множество видов коммуникаций, начиная от форумов заканчивая ресурсами с литературой и видеоматериалами. Это самое оперативное средство массовой информации. Традиционные средства массовой информации при всей их наглядности и привычности уже не способны обеспечить надлежащий уровень оперативности, требуемый современному человеку.

Поэтому все больше и больше людей обращаются в Интернет, чтобы получить самую свежую информацию: об услугах и ценах, погоде, курсах валют, просто новости. На Web-сайте можно менять информацию несколько раз в день.

Интернет даёт возможность компьютеризировать различные библиотеки, музеи, архивы, а также создать общедоступные базы и банки данных разных культур. Человек может получить всю необходимую информацию не выходя из дома. Однако вместе с оперативностью и комфортабельностью появляются отсутствие цензуры и дезинформация. Управление сетевыми ресурсами здесь абсолютно децентрализовано - на своем сервере или сайте каждый волен представлять любую информацию в любом порядке. Единственными органами управления в сети являются компании, выдающие условные электронные адреса (в виде словесного кода (lv, ru, com, org, gov и т.д.)). Однако единственной причиной, по которой эти организации могут отказать в выдаче адреса, может быть только то, что он уже занят.

На сегодняшний день существует такое понятие как интернет – образование, или дистанционное обучение. Это - образование, осуществляемое с использованием ресурсов и технологий глобальной сети Интернет. Субъект дистанционного образования удалён от педагога. Дистанционное обучение, осуществляемое с помощью компьютерных телекоммуникаций, имеет различные формы занятий: веб- занятия, чат- занятия, телеконференции и др. В наши дни существует образование по системе скайп. Преподаватель и обучаемый могут находиться в разных точках земного шара, при этом обучающийся получает необходимый запас знаний от педагога имеющего опыт в специализированной направленности. On-line обучение даёт возможность проходить различные мастер-классы ведущих мастеров мира находясь перед экраном монитора. Но при таком обучении существует один отрицательный фактор, который влияет на получение информации на уровне эмоционального восприятия педагога аудиторией, индивидуального подхода, который возможен лишь при личном контакте.

К новейшим технологиям в медиакультуре также относятся электронные и аудиокниги. Аудиокнига - художественное произведение, обычно начитанное человеком (например, профессиональным актёром) или их группой и записанное на любой звуковой носитель. Есть две причины появления звуковых книг. Во-первых, для чтения обычной книги нужны более-менее комфортные условия, хорошее зрение, освещенность, а звуковые книги можно слушать практически в любых условиях: во время прогулки, по пути на работу, в общественном транспорте и т. д. Во-вторых, хорошее исполнение может донести такие нюансы книги, на которые можно не обратить внимание при самостоятельном чтении. Аудиокниги являются незаменимой вещью для людей с плохим зрением, для тех у кого нет времени для чтения. Но полностью перейти от обычных книг к аудио чревато последствиями. Перестает работать зрительная память а также фантазия, человек утрачивает способность усваивать и анализировать прочитанную информацию.

Существуют электронные книги. Первые электронные книги появились с первым появлением компьютеров и возможностью печати на принтере и, позже, вывода текста на экран. С появлением персональных компьютеров объем электронной литературы и продолжает расти. Поэтому возникла потребность в специализированных устройствах, с помощью которых можно было бы читать электронную литературу. Электронные книги родились как возможность расширения рынка распространения и потребления книг. Электронные книги не являются заменой обычным бумажным книгам. Электронное распространение книг помогает снизить количество посредников между автором, издателем и читателем. Перспектив развития у электронной литературы достаточно много. Отличаясь большой компактностью данных и легкостью способов их передачи, электронные книги удобны в отдаленных районах, куда сложно доставлять большие физические объекты. Они в будущем, конечно, пригодятся в сфере образования. К ним будут обращаться люди, живущие в иммиграции и уезжающие в длительные поездки. В очень небольшой физической объем флеш-карточки может войти библиотека, сравнимая с обычной городской

библиотекой. Использование стандартных элементов питания (батареек) позволит легко пользоваться книгой в любых поездках, даже при отсутствии возможности зарядки аккумуляторов.

Как мы видим медиакультура постоянно развивается с огромной скоростью. Ещё 150 лет назад не было радио, но сейчас новое поколение имеет доступ ко всем новшествам современности. И список этих новшеств постоянно растёт. Бесспорно, медиа со своими технологиями имеют огромные потенциальные возможности для повышения общекультурного и образовательного уровня, создают реальные условия для самообразования, повышения квалификации, расширения кругозора, развития самостоятельного мышления, творческих способностей. Однако новейшие технологии делающие любую информацию вседоступной могут способствовать и духовному, нравственному, эстетическому кризису личности. Влияние средств массовой коммуникации на формирование коммуникативной, информационной, социальной, эстетической культуры человека может быть как положительным, так и негативным. Информация может носить противоречивый и деструктивный характер, тем самым негативно влияя на человека, в связи с чем возникает проблема информационной безопасности, одним из возможных путей разрешения которой видится обучение адекватному восприятию и оценке информации.

Свобода слова без цензуры, вседоступность и вседозволенность приводит к падению качества информации за счет быстрого увеличения ее количества, что приводит к информационной перегрузке, суть которой состоит в том, что количество поступающей полезной информации превосходит объективные возможности ее восприятия человеком. Информационная перегрузка препятствует нормальной деятельности человека, ослабляет мыслительные способности, оказывает негативное воздействие на нервную систему, приводит к снижению творческого потенциала. В условиях хронических информационных перегрузок мозг утрачивает способность адекватно воспринимать и перерабатывать всю поступающую информацию.

Таким образом мы можем наблюдать, что медиакультура находится в постоянном развитии, появляются всё новые технологии. Они имеют как положительные так и отрицательные качества, чтобы искоренить отрицательные стороны влияния медиакультуры на человека необходимо развивать медиаобразование, как обучающий момент восприятия информации через медиасферу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллова Н. Что такое медиакультура? [Электронный ресурс] / Н. Кириллова. – Режим доступа : <http://www.ifap.ru/library/book045.pdf>
2. Жижина М. В. Психологические исследование медиакультуры: проблемы и перспективы» [Электронный ресурс] / М. В. Жижина. – Режим доступа : http://www.mediagram.ru/netcat_files/108/110/h_eee42b38bb9cdbc52cf9fce683559692
3. Груцо Г. И. Медиаобразование как фактор развития личности в условиях перехода к информационному обществу [Электронный ресурс] / Г. И. Груцо. – Режим доступа : <http://www.pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2009/153-smi-mediakultura/7303-mediaobrazovanie-kak-fakt.html>

Т. Ващенко

ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЩЕСТВО

Понятие “информационное общество” часто критиковалось, особенно за отождествление информации со знаниями. В истории развития цивилизации произошло несколько информационных революций - преобразований общественных отношений из-за кардинальных изменений в сфере обработки информации. Следствием подобных

преобразований являлось приобретение человеческим обществом нового качества. Эррки Калеви Асп. – профессор Московского международного университета гуманитарных наук, в своей книге «Введение в социологию» исследовал четыре революции информационного общества. Первая революция связана с изобретением письменности, что привело к гигантскому качественному и количественному скачку. Появилась возможность передачи знаний от поколения к поколениям. Вторая (середина XVI в.) вызвана изобретением книгопечатания, которое радикально изменило индустриальное общество, культуру, организацию деятельности. Третья (конец XIX в.) обусловлена изобретением электричества, благодаря которому появились телеграф, телефон, радио, позволяющие оперативно передавать и накапливать информацию в любом объеме. Четвертая (70-е гг. XX в.) связана с изобретением микропроцессорной технологии и появлением персонального компьютера. На микропроцессорах и интегральных схемах создаются компьютеры, компьютерные сети, системы передачи данных (информационные коммуникации).

Этот период характеризуют три фундаментальные инновации:

- переход от механических и электрических средств преобразования информации к электронным;
- миниатюризация всех узлов, устройств, приборов, машин;
- создание программно-управляемых устройств и процессов.

Последняя информационная революция выдвигает на первый план новую отрасль – информационную индустрию, связанную с производством технических средств, методов, технологий для производства новых знаний. Важнейшими составляющими информационной индустрии становятся все виды информационных технологий, особенно телекоммуникации. Таким образом, мы видим, что современная информационная технология опирается на достижения в области компьютерной техники и средств связи, для получения информации нового качества о состоянии объекта, процесса или явления. Усложнение индустриального производства, социальной, экономической и политической жизни, изменение динамики процессов во всех сферах деятельности человека привели, с одной стороны, к росту потребностей в знаниях, а с другой - к созданию новых средств и способов удовлетворения этих потребностей.

Бурное развитие компьютерной техники и информационных технологий послужило толчком к развитию общества, построенном на использовании различной информации и получившего название информационного общества. Японские ученые считают, что в информационном обществе процесс компьютеризации даст людям доступ к надежным источникам информации, избавит их от рутинной работы, обеспечит высокий уровень автоматизации обработки информации в производственной и социальной сферах. Движущей силой развития общества должно стать производство информационного, а не материального продукта. Материальный же продукт станет более информационно емким, что означает увеличение доли инноваций, дизайна и маркетинга в его стоимости. В информационном обществе изменятся не только производство, но и весь уклад жизни, система ценностей, возрастет значимость культурного досуга по отношению к материальным ценностям. По сравнению с индустриальным обществом, где все направлено на производство и потребление товаров, в информационном обществе производятся и потребляются интеллект, знания, что приводит к увеличению доли умственного труда. От человека потребуется способность к творчеству, возрастет спрос на знания.

Материальной и технологической базой информационного общества станут различного рода системы на базе компьютерной техники и компьютерных сетей, информационной технологии, телекоммуникационной связи. В реальной практике развития науки и техники передовых стран в конце XX в. постепенно приобретает зримые очертания созданная теоретиками картина информационного общества. Прогнозируется превращение всего мирового пространства в единое компьютеризированное и информационное общество людей, проживающих в электронных квартирах и коттеджах. Любое жилище оснащено всевозможными электронными приборами и устройствами. Деятельность людей будет

сосредоточена главным образом на обработке информации, а материальное производство и производство энергии будет возложено на машины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асп Э. Введение в социологию [Электронный ресурс] / Э. Асп // Библ. вестн. – 2010. – № 3 – 4. – Режим доступа к статье : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog
2. Альберт И. К. Социология : учебник для вузов [Электронный ресурс] / И. К. Альберт // Библ. вестн. – 2010.- № 6 – 17 с. Режим доступа к статье : http://fictionbook.ru/author/albert_ivanovich_kravchenko/sociologiya_uchebnik_dlya_vuzov/
3. Волков Ю. К. Социология / Ю. К. Волков. – К. : Освіта, 2008. – 240 с.

Т. Ващенко

СЬОГОДНІШНІЙ СТАН МОВЛЕННЯ З ЕКРАНУ

Тема ця, котра винесена в заголовок, сьогодні настільки серйозна, що навіть уявити не можна собі, як на двадцятому році нашого самостійного "плавання" таке може статися з радіо та телебаченням в незалежній Україні. Ніхто, починаючи з Президента й до останнього клерка у виконавчих органах, не переймається цією болючою національною проблемою. Однією з найскладніших проблем в Україні залишається законодавче врегулювання щодо мови у засобах масової інформації. Задля реалізації цієї мети, ми намагалися охопити дослідженням якомога більше вітчизняних телеканалів, і приділяли увагу саме тим, які ведуть свої програми українською мовою. Зважаючи на незадовільний стан нашої культури на телебаченні, очевидною проблемою постає об'єктивність проведення постійного моніторингу щодо культури мовлення у телевізійному просторі України. Вчені довели, що сучасний масований інформаційний вплив уже не вимагає прямої чи прихованої пропаганди. Цілком досить тривалого й системного перебування особистості в інформаційному соціумі іншої держави. Відбувається тісний інформаційний зв'язок з іншою країною, що призводить до духовної і психічної нівеляції власного мовного імунітету. Створюються сприятливі умови для чужомовної ідентифікації, що є значно сильнішим чинником, ніж конкретна ідеологічна диверсія.

Другим, не менш важливим чинником, на нашу думку, є факт відсутності врегульованого мовного законодавства, який не висуває певних критеріїв та правил дотримання мовного режиму ЗМІ. В живому українському лінгво-культурному середовищі найбільш спостережені взірці суржикомовної мовленнєвої поведінки. Тому мігрант із села, перебуваючи на межі двох культур, двох мовленнєвих стихій, у стані роздвоєння душі, не обирає мову, а тільки підсвідомо пристосовується до лінгвокультурного середовища. Тому питання функціональної неповноти української мови, української культури, брак україномовної журналістики є сьогодні найбільш актуальними. Наприклад, у статті Ірини Чук «Законотворчі питання щодо мови в засобах масової інформації незалежної України на прикладі телебачення» розглянуто проблеми, пов'язані з недосконалістю законодавства України щодо мови в засобах масової інформації. Автор вважає, що держава має, насамперед, на законодавчому рівні врегулювати питання поглиблення україномовності в засобах масової інформації задля розвитку України як незалежної суверенної держави.

Досліджуючи матеріали становлення та розвитку засобів масової інформації незалежної України, можна дійти висновку, що український телефір наповнений програмами, які транслюються іноземною мовою, точніше – ми спостерігаємо на українському телебаченні домінування російської мови: "засилля російських "Грамофонів", "Голубых огоньков" на українських приватних каналах". Помітною тенденцією в телевізійному просторі є залучення російськомовних журналістів, які не мають відповідної мовленнєвої підготовки, до ведення програм українською мовою. Що ж з цього виходить –

ми чуємо і бачимо! Зрозуміло, що якість їхнього мовлення, м'яко кажучи, далеко не найкраща. Техніка мовлення переважної більшості телевізійних ведучих узагалі далека від досконалості. До найпоширеніших технічних мовленнєвих вад слід віднести мляву артикуляцію, нерозвинуту дикцію та невиправдану інтонацію, не кажучи вже про верхнє дихання, не поставленні голоси, недостатнє володіння голосовими регістрами та діапазоном голосу. Можна по-різному ставитися до помилок, реагувати на ті чи інші спотворення мови. Врешті-решт, народна мудрість говорить, що не помиляється лише той, хто нічого не робить. Тому не помилок слід боятися, а байдужого ставлення до них.

Отже, не помилки вперто робити, а вперто їх виправляти. Коли чуємо, що деякі телевізійники, кілька років поспіль роблять одні й ті ж помилки, то розуміємо, що вони не вдосконалюють своє усне мовлення, а їхні керівники щонайменше байдужі до цього. Можна зробити такий висновок, що стан культури і техніки мовлення у телевізійному просторі на сьогоднішній час, низький і незадовільний.

Мовне питання в Україні завжди було досить делікатним для України, оскільки, з одного боку, існувало прагнення до широкого використання української мови, а з іншого – завжди слід було враховувати права російськомовного населення на збереження свого мовного середовища, яке закріплено у законодавстві. А поки загальнонаціональні канали не просто працюють на російський ринок, а у прагненні заощадити на дублюванні, щиро зневажають україномовного глядача. Показово, що, наприклад, не тільки НТН, а й "Інтер" часто ігнорують навіть субтитри. Скарги на неперекладність – не більш, як дешеве вімагання.

Отже, українська мова, на жаль, не стала ще справжньою господинєю в Україні. Дехто й досі вважає, що мовної проблеми в Україні не існує, і продовжує практику минулих десятиліть, від спадщини якого ми ніяк не відмовимось. Але й тоді (власне, й дотепер) можна було б хоч трохи мовити (у новинах, фільмах, ток-шоу, рекламі) українською мовою, а трохи – чи не зовсім трохи – російською, спочатку привчати глядача до української мови в американських серіалах, а потім наповнити прайм-тайм російською мовою, почасти перекласти новини з російської на українську ("Інтер") або в україномовні новини запросити російського ведучого, який почав вести їх російською мовою (ICTV). І все це без декларування засад, на яких ці практики, їхнє тяжіння чи зміна ґрунтується, в ім'я чого вони здійснюються, чий інтересам відповідають. І поки мовна політика, може бути чітко окресленою керівним редакторським складом і обов'язковою до втілення, говорити про докорінну ходу українського телебачення в бік українізації, задля популяризації української мови у суспільстві, найближчим часом нам не доведеться.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кулик В. Якою мовою громадське телебачення задовольнятиме потреби громадян / В. Кулик // Телекритика. – 2010. – № 8 – 9. – С. 1 – 78.
2. Пономарів О. У незалежній Україні мовна ситуація в ЗМІ гірша, ніж вона була за радянських часів / О. Пономарів // Телекритика. – 2010. – 4 лип. – С. 1 – 83.
3. Чук І. Законотворчі питання щодо мови в засобах масової інформації незалежної України на прикладі телебачення [Електроний ресурс] / Ірина Чук // Бібл. вісн. – 2010. – № 8. – 3 с. – Режим доступу до статті : <http://www.ualogos.kiev.ua>

К. Волошина

ІНСТРУМЕНТИ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасне суспільство має цілий ряд характеристик, які роблять необхідним внесення змін у підходи в управлінні персоналом. Соціокультурний аналіз суспільства говорить про закономірності внесення корпоративної культури зі спонтанно створеної характеристики

організації в інструмент цілеспрямованого управління персоналом. Складність природи корпоративної культури, багатоаспектність її як предмета дослідження вимагає використання комплексного підходу. У зв'язку з цим дослідження у галузі корпоративної культури стає більш актуальним.

Корпоративна культура як соціокультурний феномен має багато різних проявів – корпоративні цінності, норми та правила поведінки партнерів, звичаї та традиції організації, «легенди та міфи» про походження та етапи розвитку організації та ін. Практично кожне з цих проявів одночасно виступає в якості факторів підтримки та формування корпоративної культури. Дослідники визначають великий інтерес менеджменту до корпоративної культури як інструменту управління персоналом [1, с. 23].

Треба зазначити, що корпоративна культура існує у кожній організації, незалежно від того, ведеться її цілеспрямоване формування або визнається її наявність. Не рідко трапляється ситуація коли керівництво офіційно виголошує цінності, вводить правила, норми, стандарти але працівники не визнають їх, саме тому корпоративна культура організації передусім характеризується неофіційними цінностями та «неписаними правилами». Тобто корпоративна культура у цьому випадку має «подвійний стандарт».

Розповсюдженим є тлумачення цінностей як фундаментальної інстанції, внутрішні регулятори поведінки. Норми це – зовнішні регулятори, вони задають параметри поведінки у рамках тієї або іншої форми ціннісної свідомості, а результатом взаємодії цих двох регуляторів є конкретна поведінка. Таким чином, формується тріада: «цінності – норми – поведінка». Таке співвідношення можна віднести до визначення структури корпоративної культури. Як вже стало зрозуміло основним структурним ядром виступають цінності. Останні визначають уявлення про норми, яких слід дотримуватись в організації, а ці уявлення в свою чергу отримують реалізацію в поведінці працівників.

Таким чином, якщо треба отримати потрібну поведінку персоналу, недостатньо встановити відповідні правила. Необхідно, окрім норм сформулювати «ціннісну базу».

Крім того у склад елементів корпоративної культури також входять й такі які забезпечують проникнення цінностей у підсвідомість працівників це – ритуали, традиції, «міфи, легенди» організації, її «герої», специфіка оформлення та заповнення простору. Ці елементи формуються спонтанно або цілеспрямовано та відображають ті цінності, які існують у свідомості членів організації. Якщо розглядати корпоративну культуру як систему, то її системоутворюючим фактором є цінності, які пронизують всі інші елементи (зразки поведінки, моделі спілкування). Вони визначають відношення персоналу до роботи, до клієнтів, до колег, керівництва та інші речі, які напряду впливають на успішність діяльності організації. Звісно таке можливо лише у випадку коли корпоративну культуру формують або підтримують цілеспрямовано [3, с. 210].

Корпоративна культура має дуже сильний механізм саморегуляції, тобто працівник щиро сприймає та розділяє визначені цінності, переконання, сам регулює свою поведінку, без зовнішньої винагороди зі сторони керівництва.

Варто підкреслити, що технологія формування ефективної корпоративної культури - це важка але й ефективна конкурентна перевага. Мотивація персоналу, обумовлена корпоративною культурою, очевидно, є мотивацією більш високого рівня, ніж та мотивація, яка може бути створена за допомогою інших інструментів управління. Використання цих інструментів за відсутності у свідомості співробітників внутрішньої ціннісно-обумовленої мотивації може бути набагато менш ефективним, чим у разі, якщо супроводжувати застосування цих інструментів цілеспрямованою роботою по формуванню цінностей, пріоритетів, принципів.

Отже, найчастіше використовувані інструменти цілеспрямованого формування необхідної організації корпоративної культури – це:

- формалізація місії;
- бачення і цінностей організації;

- поширення корпоративних «ходячих історій», «легенд і міфів» з їх «героями» і «антигероями»;
- створення і підтримка традицій і ритуалів;
- спільна розробка і впровадження правил і стандартів поведінки і діяльності співробітників.

Корпоративний кодекс, який вручається кожному новому співробітникові, корпоративне радіо, корпоративна газета, фірмовий стиль, одяг – усе це і прояви, і чинники формування корпоративної культури [5, с. 156].

Сильними інструментами може стати уміле використання приводів для формування і підтримки корпоративної культури, таких як: співбесіда при прийомі на роботу, відбір претендентів з урахуванням їх сумісності з корпоративною культурою, звільнення, корпоративне навчання, корпоративні свята, труднощі і проблеми, конкуренція.

Корпоративна культура як інструмент управління – це відображення загальносвітової тенденції включення «людського чинника в систему управління», прагнення «зробити акцент на розвиток творчих здібностей працівників і їх особову самореалізацію» [2, с. 43].

ЛІТЕРАТУРА

1. Выханский О. С. Менеджмент : учеб. пособие / О. С. Выханский, А. И. Наумов. – 3-е изд. – М. : Экономист, 2003. – 254 с.
2. Журавлев П. В. Мировой опыт в управлении персоналом : монография / П. В. Журавлев, М. Н. Кулапов, С. М. Сухарев. – М. : Изд-во Рос. экон. акад.; Деловая книга, 1998. – 344 с.
3. Каган М. С. Философская теория ценностей / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 320 с.
4. Кармин А. С. Культура социальных отношений / А. С. Кармин. – СПб. : Лань, 2000. – 223 с.
5. Мамина Р. И. Современный деловой этикет (философско-культурологический анализ) / Р. И. Мамина ; под ред. М. Н. Росенко. – СПб. : Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2002. – 200 с.

Н. Выпринцева

ДЕТСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЛУГАНЩИНЫ (АНСАМБЛИ «СМЕШАРИКИ», «ЛАПАТУШКИ», «ОЛЕ-ЛУКОЙЕ», «АБСОЛЮТ»)

Каждый родитель хочет, чтобы его ребёнок был всесторонне развит. Поэтому отдают с ранних лет своих детей в различные внешкольные заведения, где с ними занимаются специально подготовленные преподаватели, мастера своего дела, тем самым уделяя время культурному развитию «чада». Особенно хочется отметить занятия вокалом. Это увлечение развивает не только голос и слух, а так же исправляет и совершенствует речь.

Луганщина всегда славилась детскими талантами. Существуют множество детских вокальных коллективов, но я бы хотела выделить один из них – Народный театр эстрадной песни «Абсолют». Это уникальный ансамбль, в котором занимаются дети от 3 до 18 лет. «Абсолют» начал свою творческую деятельность в Городском дворце детей и юношества «Радость» в 1995 году с коллектива детской эстрадной песни «Лапатушки», которым руководила Ольга Александровна Приклонская. В 2000 году в коллектив пришла работать ещё один педагог Вита Евгеньевна Данильева. К тому времени количественный состав коллектива значительно увеличился, и в нём занимались дети четырех возрастных групп. Учитывая возрастные особенности детей и их музыкальные способности, коллектив был разделён на 4 уровня: подготовительная группа «Смешарики» (дети до 4 лет), начальный

уровень «Лапатушки» (дети 4 – 7 лет), основной уровень «Оле-Лукойе» (дети 8 – 13 лет), и высший уровень «Абсолют» (дети 14 – 18 лет).

На занятиях дети получают художественно-эстетическое воспитание, учатся ориентироваться в огромном потоке музыкальной информации, учатся слушать музыку. В процессе работы над эстрадной песней у детей формируется эстетический вкус и художественные способности, образное мышление, навыки выразительного пения. И что немаловажно в наше время, когда дети зачастую предоставлены сами себе, занятия в коллективе обеспечивают организацию досуга детей и подростков.

Основные предметы программы – сольное пение, ансамбль, развитие речи, хореография, музыкальная грамота, музыкальный инструмент, работа в студии звукозаписи. Все они тесно переплетены и взаимодополняют друг друга, они направлены на всестороннее развитие ребенка. Но главной задачей остается подготовка специалиста-вокалиста эстрадного направления.

В процессе занятий создается благоприятная атмосфера, которая дает возможность воспитанникам коллектива почувствовать себя творческой личностью, развить свои способности, расширить круг интересов, а иногда и получить будущую профессию.

Каждая вокально-хореографическая композиция несет в себе высокий уровень исполнительского мастерства, яркие костюмы и эмоциональный подъем вызывают интерес у зрителей. За годы своего существования Театр эстрадной песни «Абсолют» стал очень популярен не только на Луганщине, а так же по всей Украине и за границей.

Воспитанники Народного театра эстрадной песни "Абсолют" постоянно принимают участие и побеждают в различных конкурсах, фестивалях областного, всеукраинского и международного уровня. Об этом свидетельствуют их дипломы и грамоты.

В течение многих лет коллектив тесно сотрудничает с различными организациями: всеукраинским благотворительным фондом "Надежды и добра", продюсерским центром "Мир музыки", Луганской областной филармонией и другими учреждениями культуры.

На занятиях в театре эстрадной песни "Абсолют" каждый ученик не только занимается любимым делом, а еще и получает дополнительное образование. Следствием многолетней работы творческого, трудолюбивого коллектива является то, что выпускники продолжают обучение в высших учебных заведениях культуры.

О. Гарба

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЭСТРАДЫ XX ВЕКА

Эстрадная музыка с 20-х годов прошлого века постоянно находится в центре внимания деятелей культуры и искусства, исследователей в различных областях знания, выступая как предмет полемики на страницах периодической печати и споров в научных кругах. На протяжении всей истории отечественного эстрадного искусства, отношение к нему неоднократно менялось. В отечественной науке сложилась традиция рассматривать эстрадное искусство, и в этом контексте джаз, а затем и рок-музыку, как проявления массовой культуры, которые становились объектом исследования в рамках социологии, социальной психологии и других общественных наук.

Актуальность темы заключается в том, что интерес культурологов и политологов к современной эстраде и социокультурным явлениям, порождаемых ею, не ослабевает и сегодня. К разработке этой проблемы обращались Е. Бермонт, Г. Берженюк, А. Конников, М. Розовский, Н. Смирнов-Соколовский, Е. Уварова, И. Шароев и другие.

Своими корнями эстрада уходит в далекое прошлое, прослеживаясь в искусстве Египта, Греции. Элементы эстрады присутствовали в представлениях странствующих скоморохов (Россия), шпильманов (Германия) и жонглеров (Франция). Трубадурское движение во Франции (в конце XI в.) выступило носителем новой общественной идеи. Его особенностью было написание музыки под заказ, жанровое разнообразие песен от сюжетов

любовной лирики до воспевания боевых подвигов военачальников. Распространяли музыкальное творчество наемные певцы и бродячие артисты.

Сатира на городской быт и нравы, острые шутки на политические темы, критическое отношение к власти, куплеты, комические сценки, прибаутки, игры, музыкальная эксцентрика явились зачатками будущих эстрадных жанров, родившихся в шуме. Все это носило массовый и доходчивый характер, что и явилось непременным условием существования всех эстрадных жанров. Несколько позже (середина и конец XVIII в.) в зарубежных странах появились различные развлекательные заведения – мюзик-холлы, варьете, кабаре, министрел-шоу, которые соединили в себе весь опыт ярмарочных и карнавальных представлений и явились предшественниками современных зрелищных организаций. С переходом многих уличных жанров в закрытые помещения стал формироваться особый уровень исполнительского искусства, так как новые условия требовали более сосредоточенного восприятия со стороны зрителя. Сформировавшаяся во второй половине 19 века деятельность кафе-шантанов, кафе-концертов, рассчитанных на небольшое количество посетителей, позволила развиваться таким камерным жанрам, как лирическое пение, конферанс, сольный танец, эксцентрика. Успех таких кафе вызвали появление более крупных, зрелищных предприятий – кафе-концертов, например "Амбассадор", "Эльдорадо" и другие.

У каждого музыкального жанра есть своя форма существования. В оперном театре это спектакль — целостное, развернутое, художественно завершенное произведение. Для симфонического, духового оркестра, оркестра народных инструментов, камерных ансамблей и солистов такой формой является концерт, включающий в себя исполнение одного или нескольких произведений. Для музыкальной эстрады — тоже концерт, но особого рода. Его основой являются музыкальные номера разных жанров и стилей. Например, когда поют в сопровождении оркестра русских народных инструментов — это академический концерт, а в сопровождении инструментального ансамбля тоже народных инструментов — эстрадный. Такое различие определяется спецификой исполнения, характерной для каждого жанра.

Таким образом, одной из главных особенностей музыкального эстрадного номера, вокального или инструментального, является специфика общения со зрителем. Эта черта исполнительского искусства — будь то музыкальный фельетон, куплеты, песня, инструментальная пьеса — определяет сущность и отличие эстрадного номера от академического исполнения. Когда солист-инструменталист, или вокалист подходит к краю эстрады, поет песню или играет музыкальную пьесу — это не просто исполнение, а глубоко личное, задушевное обращение к сидящим в зале, ко всем сразу и к каждому в отдельности.

Эстраднему искусству свойственны такие качества, как открытость, лаконизм, импровизация, праздничность, оригинальность, зрелищность. Развиваясь как искусство праздничного досуга, эстрада всегда стремилась к необычности и разнообразию. Само ощущение праздничности создавалось за счёт внешней зрелищности, игры света, смены живописных декораций, изменения формы сценической площадки и т. д. Несмотря на то, что эстраде свойственно многообразие форм и жанров, её можно подразделить на три группы:

- концертная эстрада (ранее называвшаяся "дивертисментная") объединяет все виды выступлений в эстрадных концертах;

- театральная эстрада (камерные спектакли театра миниатюр, театров-кабаре, кафе-театров или масштабное концертное ревю, мюзик-холл, с многочисленным исполнительским составом и первоклассной сценической техникой);

- праздничная эстрада (народные гуляния, праздники на стадионах, насыщенные спортивными и концертными номерами, а также балы, карнавалы, маскарады, фестивали и т. д.).

Основные результаты исследования показывают, что эстрадное искусство (от фр. *estrade* – помост, возвышение) – синтетический вид сценического искусства, объединяющий малые формы драмы, комедии, музыки, а также пение, художественное чтение, хореографию, эксцентрику, пантомиму, акробатику, жонглирование, иллюзионизм. И

несмотря на свою интернациональную природу, сохраняет народные корни, которые придают ему особую национальную окраску. Зародившись в эпоху Возрождения на уличных подмостках и начав с клоунады, примитивных фарсов, скоморошества, эстрадное искусство в разных странах эволюционировало по-разному, отдавая преимущественное предпочтение то одним, то другим жанрам.

Эстрадное искусство ориентируется на самую широкую аудиторию и опирается прежде всего на мастерство исполнителей, на их технику перевоплощения, умение создавать лаконичными средствами эффектную зрелищность, яркий характер. Будучи одним из наиболее подвижных видов искусства, в то же время более древних искусств, эстрадное искусство подвержено болезни штампования, снижения художественно-эстетической ценности талантливых находок, вплоть до превращения их в кич. Поэтому традиционные формы и приемы эстрады обретают не только большую масштабность и распространенность, но и психологическую глубину, яркую зрелищность.

В системе зрелищных искусств эстрада сегодня прочно занимает обособленное место, представляя собой самостоятельное явление художественной культуры. Популярность эстрады в самых широких и разнообразных зрительских слоях заставляет ее откликаться на противоречивые эстетические потребности различных групп населения по социальному, возрастному, образовательному и даже национальному составу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вертинский А. Четверть века без родины: Страницы минувшего / А. Вертинский. – К. : Муз. Украина, 1989. – 141 с.
2. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. – К. : Муз. Україна, 1997. – 340 с.
3. Зайцев В. Режисура естради та масових видовищ : навч. посібник / В. Зайцев. – К. : Дакор, 2003. – 304 с.
4. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа / Л. Прохорова – Вінниця : НОВА КНИГА, 2006. – 187 с.

Д. Гончаренко

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ

Проблема розвитку аматорського театру, вдосконалення педагогічних методів, пов'язаних з підготовкою актора аматорського театру не нова, але, на сучасному етапі, безперечно дуже актуальна в силу існування об'єктивних чинників, які впливають на розвиток відчизняної культури. Докорінні зміни, які відбулися та продовжують постійно відбуватись у економічній і соціально-політичній сфері країни, не можуть не відбиватись на умовах існування та розвитку театральної справи, її ідеологічну спрямованість, репертуарну політику тощо. Водночас, такі процеси істотно розмили межі між аматорським і професійним театром, які існували раніше.

Необхідно наголосити на тому, що сучасний стан професійної сцени в Україні здебільшого обумовлюється станом театру аматорського, оскільки саме аматорський театр є не тільки «джерелом кадрів», а й, в певній мірі, «джерелом ідей», які дійсно впливають на напрям розвитку професійного театру.

Режисура аматорського театру являє собою особливий вид культурно-просвітницької діяльності. Її завданням є організація самого процесу колективної творчості, в якій постановка вистави, сценічне навчання тісно пов'язані з режисурою та створенням особливого соціокультурного простору життя творчого колективу аматорського театру, гармонійним розвитком, формуванням активної життєвої позиції, розвитком творчих здібностей кожної особистості аматорського театру [6, с. 122 – 129].

Здатність індивіда до творчості, іноваційній діяльності в контексті розвитку світової культури вбачається визначальною, але в розумінні природи такої здатності системою сучасної наукової думки існують істотні розбіжності.

Існування різних концептуальних підходів щодо феномену творчості, його витоків, механізмів та результатів здійснення не дозволяють повною мірою визначити його зміст. Водночас, розвиток цивілізації, суспільства, певної групи, конкретної людини мають постійну потребу в творчості, позитивні форми якої дозволяють більш ефективно використовувати соціально-культурний і психологічний потенціал людини, підвищують якість соціального буття.

Творча діяльність людей призводить до стрімких перетворень у економічному та соціокультурному житті нашого суспільства. Вона не тільки значною мірою збагачує структури особистісної та соціальної реальності, але й сприяє підвищенню рівня їх детермінації.

На сучасному етапі, динаміка іноваційних перетворень соціальної реальності має стрімко зростаючий характер. Вважаємо, що саме це є генеральним чинником, який «примушує» до пошуку особистістю різних засобів стимулювання власної творчої активності з метою створення нових творчих продуктів та, найважливіше, підвищення особистих адаптаційних можливостей та розвитку їх потенціалу.

Отже, все вище зазначене, безперечно підтверджує велику соціальну значущість творчих здібностей особистості та необхідність їх розвитку, особливо в умовах творчого колективу, такого як аматорський театр.

Маємо переконання, що саме аматорський театр надає значні можливості для розвитку творчих здібностей особистості засобами впровадження технологій соціокультурної діяльності. Це зумовлено такими чинниками:

- 1) домінуюче положення принципу театралізації в «публічній сфері» сучасного суспільства (Г. Дебор) [1, с. 128 – 129];
- 2) синтетичний характер і мультиплікативна природа будь-якого твору театрального мистецтва;
- 3) здатність театру образно відтворювати соціальну реальність в поведінкових формах самої соціальної реальності;
- 4) можливість багаторівневої об'єктивізації творчого потенціалу суб'єктів театрального мистецтва;
- 5) великий ступінь педагогічного впливу на всіх суб'єктів взаємодії, яка відбувається в процесі створення й сприйняття витвору театрального мистецтва.

Проблема підвищення рівня творчих здібностей є предметом великої кількості досліджень психолого-педагогічного напрямку: розвиток творчого потенціалу особистості (креативності) (Б.Г. Ананьєв, П. Гілфорд, Я.О. Пономарьов), включення технологій театального виховання й навчання до педагогічного процесу (Н.Ф. Бунаков, А.П. Єршова, Н.С.Карпинська), виховання художньо-творчих здібностей особистості засобами театального мистецтва (Л. Афанас'єв, В.І. Белов, Н.Ш. Владимірова, В.І. Гурова), соціально-педагогічні та психологічні можливості творчості в системі додаткової освіти (Г.М. Біржешок, Є.І. Григор'єва, М.І. Долженкова, Н.Н. Іванова, Б.О. Титов), використання творчості в системі освіти (Ю.П. Азаров, Ю.К. Бабанський, Н.В.Кузьміна, О.Г. Степанова) [5, с. 45 – 49].

Не зважаючи на те, що культуротворчість намагається синтезувати в собі теоретичний досвід таких наукових галузей як психологія, педагогіка, прикладна культурологія, мистецтвознавство, креалогія тощо, залишається дистанційованим від реальної соціокультурної практики. Тобто, відчувається дефіцит науково-методичних та технологічних розробок щодо розвитку творчих здібностей, який підтверджує нагальну потребу комплексного технологічного забезпечення творчого процесу аматорського театального мистецтва.

Виходячи з вище зазначеного, питання розвитку творчих здібностей особистості продовжує залишатись відкритим та актуальність даної проблематики, на нашу думку, важко переоцінити.

Вбачаємо в сутності розвитку творчих здібностей особистості засобами технологій соціокультурної діяльності в умовах аматорського театру сукупність культуротворчих технологій, спрямованих на забезпечення творчої діяльності в сфері культури та мистецтв.

В умовах аматорського театру, найбільш доцільним, на наше перекрнання, є використання наступних культуротворчих технологій в системі соціокультурної діяльності:

1. Формувальні технології.
2. Розвивальні технології.
3. Арт-менеджмент технології.
4. Технології художнього втілення [3; 7].

Обстоюємо позицію, що впровадження технологій соціокультурної діяльності в умовах аматорського театру, надають найбільш сприятливі умови для розвитку творчих здібностей особистості. Специфіка розвитку творчих здібностей в даний спосіб полягає в комплексному, поліструктурному, багаторівневому художньому моделюванні дійсності. Такий комплексний підход надає міцне підґрунтя для впевненої позитивної динаміки здатностей особистості як до внутрішньої (інтелектуально-психологічної) та зовнішньої (комунікативної, сценічної, соціокультурної) творчої діяльності.

Треба зауважити, що на результативність використання технологій соціокультурної діяльності в умовах аматорського театру з метою розвитку творчих здібностей особистості, не можуть не впливати такі об'єктивні чинники як вихідний рівень розвитку творчих здібностей та потенціал об'єднання та кожної особистості окремо.

Водночас, не менш велике значення відіграє доцільний, професійний художньо-педагогічний супровід розвитку творчих здібностей особистості в умовах аматорського театру шляхом використання технологій соціокультурної діяльності.

Таким чином, проблема художньо-педагогічного супроводу свідчить про необхідність визначення організаційно-педагогічних умов використання комплексу технологій соціокультурної діяльності, які оптимізують процес стимулювання творчих здібностей особистості в межах аматорського театру.

Необхідно наголосити на тому, що процес використання технологій соціокультурної діяльності в театральному об'єднанні, передбачає мобільний та гнучкий характер. Маємо на увазі необхідність постійного моніторингу рівня розвитку творчих здібностей колективу та кожної окремої особистості з метою корегування та планування наступних етапів художньо-педагогічної супроводу. Тобто, існує необхідність в розробці критеріального апарату, який надає змогу об'єктивно та диференційно виявити рівень здатності особистості до творчості, яка є учасником аматорського театру.

На наше переконання, вирішення проблеми розвитку творчих здібностей особистості в умовах аматорського театру потребує створення педагогічної моделі, в основу якої покладено використання технологій соціокультурної діяльності, які реалізуються на принципах динамічності, системності, цілісності, багатофакторності, з урахуванням генеральних завдань аматорського театру та специфічних умов його існування.

Отже, теоретичне дослідження визначеної проблеми, свідчить про її актуальність та недостатню методичну та технологічну розробленість. Визначення оптимальних художньо-педагогічних умов супроводу процесу розвитку творчих здібностей особистості засобами технологій соціокультурної діяльності в умовах аматорського театру є перспективним напрямком нашого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дебор Г. Д. Общество спектакля / Г. Д. Дебор ; пер. с фр. Офертаса и М. Якубович. – М. : Логос, 1999. – 224 с.

2. Владимірова Н. Ш. Сотворчєство в театре дєтєй / Н. Владимірова // Искусство в шк. – 1995. – № 3. – С. 25 – 30.
3. Дьяченко О. М. Проблема развития способностей: до и после Л. С. Выготского / О. М. Дьяченко // Вопр. психологии. – 1996. – № 5. – С. 98 – 104.
4. Интеллект и креативность в ситуациях межличностного взаимодействия : сб. науч. тр. / ред.-сост. А. Н. Воронин. – М. : РАН. Ин-т психологии, 2001. – 275 с.
5. Исследование проблем психологии творчества / под ред. Я. А. Пономарева. – М. : Наука, 1983. – 190 с.
6. Каргин А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе / А. С. Каргин. – М. : Просвещение, 1984. – 224 с.
7. Современные технологии социально-культурной деятельности : учеб. пособие / отв. ред. Е. И. Григорьева. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2002. – 504 с.

Є. Гончаренко

ХОРЕОГРАФІЯ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

Романтизм – ідейний і художній напрямок у європейській і американській духовній культурі кінця XVIII – XIX ст.

Романтизм починався з заперечення канонів, захопив усі сфери духовної культури: літературу, музику, театр, філософію, естетику, філологію та інші гуманітарні науки, пластичні мистецтва. Одним з його девізів було створення ілюзій і негайне руйнування їх.

Нова ера в балеті почалася в першій третині дев'ятнадцятого століття. Це в якійсь мірі було пов'язано з політикою і черговим переділом Європи. Кінець вісімнадцятого і початок дев'ятнадцятого століття – це час Французької революції і Наполеонівських війн, після закінчення яких стало ясно, що сентименталізм виходить з моди. Публіка – і європейська, і російська – чекала змін. З одного боку, тяжкість воєнного часу була позаду і багато хто з глядачів проявили в боях мужність і героїзм. Вони хотіли і на сцені бачити подвиги, перемоги, яскраві і сильні характери. З іншого – саме ця публіка втомилася від потрясінь і охоче відлітала думками в царство мрії, в вигадане минуле.

Перша третина XIX ст. була часом остаточного затвердження балету як самостійного сценічного жанру. На перші ролі висунувся жіночий танець, а чоловічий все більш втрачав позиції.

Соціальний склад балетного глядача цілком змінився після Французької революції, коли народився новий багатий торговий і промисловий середній клас. Глядач з цього середовища, який відвідував в 19 ст. балетні вистави, цікавився тільки балеринами. Хоча деякі танцівники віртуозного напрямку з успіхом виступали на сцені. Найвидатні серед них – Жюль Перро (1810 – 1892) та Артюр Сен-Леон (1821 – 1870) – придбали популярність перш за все як хореографи.

Жюль Жозеф Перро (1810-1892), вирішивши стати танцівником, перебрався до Парижу і став брати уроки у знаменитого Огюста Вєстріса. Перро був працьовитим, обдарованим, але фантастично негарним. Потроху вчитель створив для учня особливий «жанр Перро» – жанр «зефіру з крилами летючої миші», метушливої істоти невимовної легкості та гнучкості. До його незвичайної зовнішності публіка скоро звикла. Він став партнером самої Марії Тальоні. Перебуваючи в Неаполі він знайомиться з талановитою Карлотою Грізі – дає їй уроки й сформованою прекрасною танцівницею в 1836 р. привозить її до Лондона як свою партнерку.

Для справжнього торжества Карлотти потрібний був справжній романтичний балет з високими почуттями і прекрасною героїнею.

Так з'явився на світ сценарій одного із найсумніших і прекрасних балетів – «Жізель». Головна партія призначалася Карлотті, графом Альбертом став молодий і красивий танцівник Люсьєн Петіпа. Дізнавшись захоплення Карлоти партнером, Перро усунувся від

роботи над виставою. Завершував постановку балетмейстер Жан Караллі, який з самого початку брав у ній участь. Йому і дісталася вся слава. Ім'я Перро навіть не згадувалося в афіші.

28 червня 1841 р. в Опері відбулася прем'єра балету «Жизель, або Віліси». Карлотта стала прямою Опері, а Перро поїхав до Лондона. Там він створив балети «Альма, або Мертва дівчина» (1843), балет, поставлений для Фанні Черріто, «Ундіна» (1843) «Есмеральда» (1844), «Суд Паріса» (1846). А в 1845 році в Лондоні взагалі зібралися чотири зірки – Грізі, Черріто, Люсіль Гран і Марія Тальоні. Для них Перро створив свій знаменитий «Па-де-катр».

У Відні він створює балет «Фауст» і, нарешті, відправляється до Росії. У 1851 р. він був прийнятий в трупу імператорського театру спершу як танцюрист, а потім вже став головним балетмейстером. Перро поставив у Росії вісімнадцять балетів – і найбільш вдалими були «Есмеральда» (за мотивами «Собору Паризької Богоматері» Віктора Гюго), «Фауст» (за мотивами п'єси Гете) і «Корсар» (за мотивами поеми Байрона). «Корсар» став останню петербурзькою виставою.

Днем народження справді романтичного балету слід вважати 12 березня 1832 р. У цей день у Парижі відбулася прем'єра балету «Сильфіда», поставленого Філіпом Тальоні для його дочки Марії Тальоні.

Сильфіда стала тріумфальною партією балерини. Легкість і сувору красу «сильфідного» танцю підкреслював умовний балетний костюм: ліф, що відкриває плечі і руки, довга туніка з білого газу, трохи підсвічена блакиттю, прозорі крильця за спиною. Вперше Тальоні танцювала не на півпальцях, а на пуантах, які створювали ілюзію легкого, випадкового дотику ноги до поверхні сцени, що справило грандіозний ефект. Ім'я Тальоні в Росії набуло такої популярності, що в моду ввійшли «капелюшок Тальоні», багат шарові спідниці з воланами як у Тальоні, з'явилися «карамелки Тальоні», збитий з вершків "торт Тальоні", вальс «Повернення Марії Тальоні».

У середині 19 ст. розквітнув талант хореографа Августа Бурнонвіля (1805-1879). У його балетах пантоміма поєднується з танцем, в багатьох з них навіть переважає. Першою його прем'єрою був балет «Поклоніння граціям», три тижні потому - «Сомнамбула», в якій чудово виступила сімнадцятирічна Андреа Крецмер.

25 квітня 1832 року, відбулася прем'єра балету «Фауст», у якому сам Бурнонвіль зіграв головну роль.

Поворотним пунктом у творчості Бурнонвіля став балет «Вальдемар» (1835). (головна роль призначалася Люсіль Гран). В останнє раз був показаний в 1920 році (па-де-де з балету виконується в наш час).

Два роки по тому, в 1836 році, Бурнонвіль поставив свою «Сильфіду» у Копенгагені, де відразу визначив свої пріоритети в романтичному балеті. Датський романтичний балет – більш земний і камерний напрямок з фольклорними мотивами, де велику роль відіграє пантоміма і більше уваги приділено чоловічому танцю, менше користуються пальцевою технікою, а жіночі ролі другорядні.

Епоха Романтизму в балеті також славиться ім'ям Артура Сен-Леона. У 17 років Артур дебютував в Брюсселі, після чого гастролював в Італії, Німеччині, Англії. У Франції його дебют відбувся в 1847 році в балеті «Мармурова красуня», який він поставив спеціально для своєї дружини Фанні Черріто. За цим балетом пішли «маркітантка» і «Зачароване скрипка», де Сен-Леон не тільки танцював, але і грав на скрипці.

Артур Сен-Леон працював у славетних балетних трупах Європи, ставив балетні вистави в Римі, Мілані, Лондоні, Відні, Берліні, Парижі, Санкт-Петербурзі. Його постановки носили розважальний характер, з використанням трюків, барвистих танцювальних виходів – антре і технічних фокусів. Він майстерно володів мистецтвом сценічних ефектів, використовуючи дива технічних нововведень піротехніки, електрики підкорюючи глядача зовнішнім блиском, примхливістю, яскравістю костюмів і декорацій. Вершиною творчості

балетмейстера офіційно вважається постановка балету «Коппелія», або «Дівчина з емалевими очима» на музику Лео Деліба в Парижі 25 травня 1870 р.

На рубежі VIII – XIX ст. настала пора затвердження російського балету.

Величезну роль у становленні Московської школи російського балету зіграла діяльність представниці французької школи класичного танцю Феліцата Вірджинія Гюллен-Сор.

У 1823 році її запросили танцювати до Москви. В кінці 1829 р. Гюллен поставила в Москві балет «Астольф і Жоконд», за оперою французького композитора М. Ізуар «Жоконд» на сюжет байки Лафонтена.

У 1834 р. Гюллен вигадала і поставила на сцені Великого театру балет «Розальба, або Маскарад», використавши для нього музику Россіні та Обера.

Гюллен здійснила на сцені Великого театру тальонієвську постановку – оперу-балет Обера «Закохана Баядерка». Цей спектакль був ніби перехідним етапом до головного – показу московським глядачеві кращого балету Ф. Тальоні – «Сильфіда», який М. Тальоні мала привезти на гастролі до Петербургу. Гюллен особливо ретельно і вдумливо готувала свою постановку цього балету в Москві. Починаючи роботу, Гюллен Зупинилася на одній з кращих своїх учениць – Санковській – згодом найбільшої російської танцівниці середини XIX століття. 6 вересня 1837 р. в один день і годину відбулися перший виступ Тальоні в ролі Сильфіди в Петербурзі і дебют Санковської в цій же ролі в Москві – подія, знаменна для історії російського балету.

Найважливішою подією для російського балету став приїзд до Росії видного хореографа епохи передромантизму Ш. Л. Дідло.

Він провів низку переворотів в сучасній йому хореографії і на новій посаді насамперед взявся за реформи: скасував важку «уніформу» танцівників - обов'язкові до того часу перуки, шиньйони, каптани, черевики з пряжками, ввів обтягуючі трико і газові туніки. Полегшені у вазі танцюристи могли удосконалювати власну техніку, чому Дідло приділяв величезну увагу.

З 1816 р. Дідло поставив більше 40 балетів і дивертисментів. Серед них: міфологічні балети – "Ацис і Галатея" Кавоса (1816), "Тезей і Аріанна, або Поразка Мінотавра" Антоноліні (1817), "Евтімія і Евхаріса, "Молода молочниця, або Нісетта і Лука" Антоноліні (1817), "Карлос і Розальба, або Коханець, лялька та зразок" Кавоса (1817), "Повернення з Індії, або Дерев'яна нога" Веню (1821).

Друга половина XIX ст. слушно називається у балеті епохою Маріуса Петіпа (1819 – 1910). З ім'ям Петіпа пов'язане торжество російського балетного мистецтва. За п'ятдесят шість років роботи в петербурзькому театрі він поставив понад 60 балетів. З ним разом їх створювали російські композитори, художники, артисти.

Перший самостійний балет у Росії - дивертисмент «Зірка Гренади» (1855), побудований на основі іспанських народних танців. Перший великий балет «Дочка фараона» (1862). Наприкінці 60-х років Петіпа працював у Москві, де в 1869 р. поставив один з кращих своїх балетів – «Дон Кіхот» на музику А. Мінкуса

Другий період балетмейстерської творчості Петіпа охоплює 80-і роки XIX ст. У цей час він ставить спектаклі: «Роксана, краса Чорногорії», «Дочка снігів», «Млада», оперетковий спектакль «Фрізак циркульник, або Подвійне весілля». Величезну роль у творчості Петіпа зіграли балети П. І. Чайковського. Постановкою балету «Спляча красуня» починається період діяльності Петіпа, який отримав назву «третьої молодості» і ознаменував собою новий підйом російського балету.

Епоха романтизму позначила високий злет шукань всеєвропейської культури. Девізи романтичного мистецтва об'єднали, при очевидних відтінках національної своєрідності, художників багатьох країн континенту.

Діячі балетного театру, його композитори, драматурги і художники, його хореографи і танцівники досягли того, що образи, ними створені, стали надбанням всієї Європи, стали безметажними в буквальному сенсі цього слова. Мистецтво балетного романтизму, стиснуте

рамками короткого періоду часу, перекинуло і ці рамки відпущеного йому історичного терміну: відзвуки романтичного балету чуються й понині, у творах балетної сцени.. Життя романтичних шедеврів у значних театрах світу сьогодні є багатомірним й вільним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с. с илл.
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 320 с. : ил. (+ вклейка, 24 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1983. – 431 с. : илл.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр очерки истории: Романтизм / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 512 с. : ил. (+ вклейка, 8 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
5. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. – 2-е изд. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 384. : ил. – (Мир культуры, истории и философии).
6. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – 3-е изд., стер. – СПб. : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ ; Лань, 2010. – 288 с. (+вклейка, 24с.). – (Мир культуры, истории и философии).
7. [Электронный ресурс] – Режим доступа :
http://miniteatr.com.ua/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=2&Itemid=4
8. Суриц Е. Я. Балет. [Электронный ресурс] / Е. Я Суриц. – Режим доступа :
<http://bse.sci-lib.com/article092373.html>
9. Балет – искусство танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<http://oballet.ru/>

О. Гончаров

РОК-МУЗЫКА НА СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЕ 60 – 80-х гг.

Цель данного исследования – ознакомление с возникновением советской рок-музыки и ее эволюцией.

В Советском Союзе первые образцы рок-музыки начали распространяться с середины 60-х годов XX века, одновременно с возникновением его во всём мире. Между роком и остальными видами музыки разных направлений сразу же возник антагонизм, суть которого заключалась в шокирующей непохожести и воинствующей самоуверенности «грохочущих» ритмов, вторгшихся в спокойную жизнь.

Более того, уже с конца 60-х определенное расслоение наметилось даже в сфере молодежной эстрады – с одной стороны, множатся любительские рок-группы, с другой, появляются профессиональные ВИА, которые находят компромиссное решение, примиряющее рок с традиционной эстрадой. На второй сцене – в Домах культуры, клубах – хозяйничали любительские рок-группы. Средства массовой информации либо их упорно не замечали, либо видели в них только повод для критики.

Во многом подобная позиция была оправдана. Внешне они выглядели шокирующе неряшливо, к тому же музыка, как правило, не отличалась высоким качеством и в большинстве случаев представляла собой откровенное копирование западных образцов. Тем не менее, лучшие из них стали профессионалами и являются авангардом нашей рок-музыки.

Особую известность в Москве 60-х имели группы «Скифы», «Аргонавты», «Сокол», «Скоморохи» (группа Александра Градского, ранее основавшего группу «Славяне»).

Одновременно с набравшей волну популярности битломанией, практически в каждой школе создавалась своя рок-группа. Многие из этих коллективов потом стали главными лицами сцены 70-х («Рубиновая атака», «Удачное приобретение», «Машина времени»).

После завершения высшего образования музыканты бывших независимых групп были вынуждены уйти работать по специальности или вступить в профессиональный коллектив, которым на тот момент являлся ВИА (вокально-инструментальный ансамбль).

Считается, что начало 70-х положило конец первой волне рока в СССР. Апогеем этой волны был Ереванский рок-фестиваль, ежегодно проходивший в 1968-1972г.г. и собиравший самые крупные московские коллективы. Но и после распада большинства самых известных коллективов 60-х и выезда за рубеж многих их участников рок-музыка продолжала развиваться.

Как было сказано выше, параллельно независимой рок-сцене существовала официальная (оттого и более известная) сцена советских ВИА. ВИА исполняли музыку, близкую к року (например, «Весёлые ребята», «Цветы», «Голубые гитары»), и не удивительно, ведь в то время в них играли, иногда даже полными составами, бывшие звёзды рока 60-х.

Несмотря на то, что репертуар ВИА проходил утверждение на худсоветах, состоящих из консервативных политработников, в начале 70-х выходили кавер-версии «Битлз». Петь свои песни не разрешалось, потому что каждая песня заносилась в программу, за каждый факт исполнения которой автору текста и музыки, обязательно являвшемуся членом Союза композиторов, перечислялся гонорар. В случае иностранных исполнителей этого было делать не нужно.

Группы, которые не устраивало такое положение вещей, предпочитали считаться самодеятельными. Однако, это лишало возможности выпускать официальные пластинки. Возможности для концертов это не ограничивало, т. к. группы обычно являлись прикрепленными к отдельному вузу или факультету, что давало возможность выступать на большой сцене.

В Москве, помимо уже упомянутых групп «Рубиновая атака», «Удачное приобретение», «Машина Времени» особенно были известны «Високосное лето», «Автограф», «Воскресение». Рок-группы Ленинграда 70-х, такие как «Мифы», «Россияне», «Санкт-Петербург» тоже выступали на сцене исключительно в электрическом варианте. Для рок-музыки того времени, требовавшей драйва, выступление в акустическом варианте было бессмысленно.

В соответствии с велением времени и доминированием стилей арт-рок, хард-рок и прогрессив-рок, группы 70-х имели соответствующее звучание: это были уже упомянутые «Мифы», «Россияне», «Рубиновая атака», «Удачное приобретение», «Високосное лето». Скорее исключением являлся звук групп «Машина Времени», «Оловянные Солдатики», «Воскресение», черпавших вдохновение непосредственно в стилях 60-х годов, а потому игравших в более мягком звучании. Это же относится и к ленинградской группе «Аквариум», вдохновлявшейся 60-ми.

К концу 70-х – началу 80-х в СССР сформировалось полноценное рок-движение, которое начало самоорганизовываться не без помощи властей. Чтобы упорядочить стихийное движение, в 1981 году был открыт Ленинградский рок-клуб, первый рок-клуб СССР (под тихим надзором КГБ). Благодаря рок-клубам у рок-групп впервые появилась возможность легально записываться и давать концерты, а у властей – держать рокеров под наблюдением. В это время был проведён первый рок-фестиваль «Тбилиси-80». Некоторые группы получили доступ к радио- и телеэфиру благодаря программе «Музыкальный ринг». Эта «оттепель» дала толчок второй волне русского рока, особенно ленинградским группам в стиле «нью-вэйв» – «Кино», «Алиса» и др.

Русский рок пережил трудный период в 1983 – 1985 гг., когда на самодеятельные группы начались гонения, а организация концертов без участия государственного монополиста была приравнена к частному предпринимательству и грозила тюрьмой. В этот

период от подобных мер особенно пострадали московские группы «Воскресение», «Браво», «Коррозия Металла»; их концерты прекращала милиция, а отдельные их участники даже побывали под арестом.

И только в 1985г. была открыта Московская рок-лаборатория, позволившая столичным группам легализовать свою деятельность. А с началом перестройки и гласности в 1985г. у музыкантов появилась возможность выступать с концертами, не опасаясь уголовного преследования за предпринимательство и тунеядство. Популярными становятся «Наутилус-Помпилиус», «Зоопарк» и «Бригада С».

Таким образом, 80-е годы в истории русского рока можно сравнить с поздними 60-ми в западной рок-музыке. В городах СССР были созданы рок-клубы, сформировались известные и частично по сей день действующие рок-группы, появились люди, последовательно пишущие о рок-музыке, прошли крупные рок-фестивали. Прототипом русской рок-музыки 80-х стала англо-американская рок-музыка, а именно такие ее направления, как хард-рок, хэви-метал, «новая волна», а также панк-рок и частично пост-панк.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1965 – 2005. Т. 1 / А. Бурлака. – М. : Амфора, 2007. – 416 с.
2. Колбашев Е. Рок-периферия. «Рок-музыка в СССР. Опыт популярной энциклопедии» / Е. Колбашев. – М. : Книга, 1990. – 312 с.

Л. Григорьева

ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР НА ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ

Музыка является очень важной сферой жизни, для кого-то – её неотъемлемая часть, для некоторых – самая жизнь. Ничто так не отличает нынешнее поколение, как его поглощенность музыкой. С появлением современных технологий, слушание музыки стало более доступным для молодёжи. Подростки получили легкий доступ и возможность прослушивать любую музыку.

Место и роль музыки в формировании общечеловеческих ценностей определяется множеством функций музыкального искусства. Так, в число важнейших функций музыки входит информационная, познавательная, коммуникативная, организаторская, эстетическая.

Музыкальная культура - это сложная социальная система, которая включает в себя часть художественной культуры данного общества и представляет совокупность накопленных обществом ценностей музыкального искусства.

Под музыкальной культурой личности подразумевается:

1. Индивидуальный социально-художественный опыт, обуславливающий возникновение высоких музыкальных потребностей.

2. Свойства личности, показателями которых является музыкальная развитость (любовь к музыкальному искусству, эмоциональное ее восприятие, потребность в различных образцах художественной музыки, музыкальная наблюдательность) и музыкальная образованность (владение способами музыкальной деятельности, искусствоведческими знаниями, эмоционально-ценностное отношение к искусству и жизни, «открытость» к новым музыкальным направлениям, знаниям о современном искусстве, а также устойчивость музыкально-эстетических традиций, художественный вкус, критическое избирательное отношение к разнообразным музыкальным явлениям).

Основными влияниями на формирование личности, духовного развития современной молодёжи, являются семья, школа, социальное положение. Поэтому для понимания места и значения музыки в жизни современного подростка, необходимо иметь представление о его музыкальных вкусах и предпочтения. Именно в раннем возрасте закладываются качества,

которые, впоследствии, определяют восприятие мира в целом и музыкальной культуры, в частности. Переходный возраст весьма сложен, для него характерны повышенная чувствительность, максимализм и как следствие - проблемы с родителями, учителями. На фоне этого протекает процесс становления личности, поиски места под солнцем. Огромную роль в процессе формирования личности в этот период играет именно музыка. Музыка воспитывает, способствует формированию художественного вкуса. Идеи, которые она несет, нередко становятся жизненными принципами. Музыка определенного стиля является ключевым носителем субкультуры.

Субкультура – это целая система ценностей, подразумевающая и определенный стиль жизни. Субкультуры могут различаться по возрасту, расе, этнической и классовой принадлежности, полу. Черты, которые служат определяющими для субкультуры, могут иметь эстетический, религиозный, политический или любой другой характер, равно как и комбинацию из них. Субкультуры обычно возникают как оппозиция к ценностям более широкого культурного направления, к которому они относятся. Поклонники субкультуры могут демонстрировать свое единство посредством использования отличного от всех стиля одежды и поведения, а также специфических символов. Подростки создают себе кумиров, обклеивают их постерами стены своих комнат, подражают им, доводят себя до иступления, пароксизма, состояния массового психоза на концертах.

Существует множество музыкальных субкультур:

- Хиппи – одна из первых музыкально-молодежных субкультур современности. Хипповскими идеями были братство, свобода, любовь к природе, людям, другим божьим тварям.

- Растафари (растаманы), Регги. Религиозно-музыкальное движение, возникшее на Ямайке, которое, помимо музыки и специфического имиджа, обладало определенной идеологией культивировать «африканскую» самобытность, основываясь на принципах братской любви, доброжелательности ко всем людям и неприятию западного образа жизни.

- Металлисты и Панки. Сформировались вслед за новыми жанрами в рок-музыке в 1970 – 80-е годы. Первые культивировали личностную свободу и независимость. Панки обладали ярко выраженной политической позицией: девизом панк-рока была и остается идеализированная анархия.

- Готическая субкультура. Появилась в 1980-е годы. Характерные ее черты – мрачность, культ меланхолии, эстетика фильмов ужасов и готических романов.

- Хип-хоп культура. Появилась в Нью-Йорке со своей музыкой, имиджем и образом жизни, благодаря иммигрантам с Ямайки.

- Эмо – одна из самых молодых субкультур (большинство ее представителей несовершеннолетние), она пропагандирует яркие чувства и демонстративность поведения. Киберы, как ответвление индастриал-рока, увлечены идеями скорого техногенного апокалипсиса. В 90-е годы сильными молодежными субкультурами стали Эмо-киды и Киберпанки.

- Субкультура Гранж – стилистическое направление в рок-музыке, ставшее одним из наиболее заметных явлений альтернативного рока конца 1980-х – середины 1990-х гг. Родиной гранжа стал город Сиэтл (США, штат Вашингтон).

Так же огромное влияние имеет поп-музыка. Как известно, средства массовой информации иногда пропагандируют поп-музыку, которая предназначена для более взрослого контингента людей. Таким образом, то, что эта музыка также доступна и младшему контингенту, негативно влияет на формирование и изменение музыкальных установок личности подростка.

Но есть молодёжь, которая слушает серьезную музыку с интеллектуальными текстами, классическую музыку. Они находятся на несколько ином уровне развития, разборчивы в выборе музыкального продукта и менее подвержены влиянию, так называемой, массовой культуры. К сожалению, круг таких молодых людей в наше время весьма ограничен.

Таким образом, привитие музыкальной культуры играет важнейшую роль в процессе воспитания. Различные музыкальные субкультуры по-разному влияют на формирование личности, её общечеловеческих ценностей, духовного развития и психики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грицанов А. А. Энциклопедия социологии / сост. : А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин и др. – Минск : Книжный дом, 2003. – 1312 с.
2. Давлетшина Д. М. Музыкальная культура как фактор формирования духовных ценностей студенческой молодежи в современных условиях / Д. М. Давлетшина. – Минск : Книжный дом, 2007. – 48 с.
3. Зубок Ю. А. Социология молодёжи : энцикл. словарь / Ю. А. Зубок ; отв. ред. Ю. А. Зубок, В. И. Чупров. – М. : Academia, 2008. – 608 с.
4. Щепанская Т. Б. Система: тексты и традиции субкультуры / Т. Б. Щепанская. – Минск : ОГИ, 2004. – 286 с.

О. Громозда

ТРАДИЦІЙНІ КОСТЮМНІ ФОРМИ ЛУГАНСЬКОГО РЕГІОНУ (КОЗАЧИЙ КОМПЛЕКС)

Луганщина – регіон зі змішаним етнічним складом населення. У другій половині ХІХ – на початку ХХ століття сучасна територія краю входила до Катеринославської та Харківської губерній, Облaсті Війська Донського та зовсім невелика частина входила до Воронежської губернії. Тісне співіснування різних культур призводило до їх збагачення при збереженні своїх характерних рис. Дуже мало літературних джерел де б був описаний костюм Луганського регіону. Матеріалом для дослідження є колекції костюмів з краєзнавчих музеїв Луганщини.

У столиці Донського війська завжди було велике збіговисько люду. Сюди крім козаків збиралися торгові люди з українських міст, які добиралися сухопутними і водними шляхами. Приїжджали турецькі послы з великими свитами. Прибували запорожці для об'єднання зусиль у морських пошуках. Для спільного вільного промислу приходили волзькі, терські і яїцькі козаки. У цьому постійному вирі людей донці виділялися своїм зовнішнім виглядом. Їхній одяг, убори і зброя належали різним племенам і народам. Власне свого одягу довгий час у них не було.

Костюм донського козацтва сформувався в результаті взаємодії різних культур, що пов'язано з особливостями виникнення та розвитку цього самобутнього етнічного утворення.

У ХІХ ст. **одяг козачок** все більше і більше стає «міський». А після війни з французами в 1812 році, на Дон проникає і європейська мода. На початку ХХ ст. яскравий барвистий старовинний жіночий костюм зовсім пішов з побуту і переважаючим став костюм, що складається із спідниці і кофти - парочка (що став звичайним і в інших областях країни).

Довгі і дуже широкі спідниці шили влітку з полотна, а взимку з вовни. Святкові спідниці виготовлялися з покупної тканини: ситцю, сатину, оксамиту, батисту, малескіна, репсу, кашеміру. Наймодніші спідниці шили в той час частіше з бенгаліна. Чого тільки не було на цих спідницях, ззаду склади і волани по подолу, клини, гудзики, тасьма, бісер, стрічки, мереживо.

Під верхні спідниці одягали нижні спідниці, іноді 4-5 штук. Багаті козачки мали по 15-20 різних спідниць.

З тієї ж тканини, що і верхня спідниця, шилася кофта. У залежності від крою вона називалася кофтою, блузкою, матене, кіраси. Крій був досить складний. Застібка на дрібні гудзики йшла збоку по проймі і по плечу. Невеликий стоячий комір також застібався збоку. Довгий призборений по окату рукав, широкий до ліктя. Кофту прикрашали мереживом і

прошвою (їх козачки називали батістовками), також перлами, бісером, стрічками та гудзиками.

Верхній одяг досить різноманітний. У XVIII ст. домінував одяг розпашного крою, в кінці XIX – прямоспинний, з бічними клинами. Зимовий одяг – шуба, кожух, шубка, пальто, були популярні «донські шуби».

Жіночий верхній одяг за конструкцією майже не відрізнявся від чоловічого, відмінність полягала в деталях, розмірі, довжині, декоруванні. Жіночий одяг, особливо святковий, більше декорувався. І чоловічий і жіночий верхній одяг застібався однаково – права пола глибоко заходила на ліву, тому права пола часто робилася довше лівої. Лінія борта – коса. Застібка розташовувалася в основному до лінії талії: гудзики або гачки - на правій полі, петлі – на лівій.

Незважаючи на прихильність козаків до старовинних звичаїв, в чому вони бачили своєрідні ознаки незалежності і суверенітету, у XIX ст. в костюмі з'являються зміни, які поступово призвели до переходу на загальноєвропейські види одягу: фраки, сюртуки, піджаки. Цьому сприяли різні фактори: посилення зв'язків з Росією, яка розглядала козацтво як потужний оплот на своїх південних рубежах; участь козаків у бойових діях у різних регіонах імперії та за її межами; індустріалізація донських міст. Приплив великої кількості людей для роботи на споруджуваних промислових підприємствах призвів до розповсюдження модного для того часу одягу і витіснив традиційні її форми. Тільки у віддалених станицях зберігали вірність традиціям.

Козачий чоловічий одяг складався з сорочки, штанів та зипуна – верхній розпашний одяг, виготовлений з сукна. Носили також кафтани. Повсякденний та похідний одяг був домотканий, святковий - з атласних та шовкових тканин. На ногах носили сапоги, на голові – високі шапки з овчини з суконним шликом.

Зипун підперезували яскравим поясом, довгим та двостороннім з красивим рослинним орнаментом.

До початку XIX ст. козацтво вже остаточно перетворилось на служилий стан. Тож як і у всіх російських військах, у козачому була введена форма.

Одяг козаків в полках відрізнявся за кольором: козаки Азовського полка носили форму синього кольору, Таганрозького – зеленого. Одяг козаків Донського війська складалась з куртки та шаровар синього сукна з червоними випушками та лампасами. На суконних темно-синіх шинелях були сині коміри з червоними випушками. На голові носили ківер – високу шапку з чорних смушок з висячим суконним червоним верхом. У офіцерів ківер був оздоблений сріблястою кокардою, у солдат – суконною.

Кожний народ вносив свої звичаї до господарчого та культурного життя краю, мав свої відмінні особливості. Як приклад можна навести спостереження кінця XIX ст.: «Никольские жители одеваются довольно порядочно и опрятно наподобие городских мастеровых и мещан. Здесь проявило своё влияние область Войска Донского, куда весною отправляется на заработки множество народа, принося оттуда разные привычки и моды, этому же способствовала, вероятно, и близость железной дороги...» [11].

ЛІТЕРАТУРА

1. Горелик А. Ф. История родного края (Луганская область). Ч. II (XIX – начало XX столетия) / А. Ф. Горелик, Г. М. Намдаров, В. Я. Башкина. – Луганск, 1997. – 256 с.
2. Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края / В. А. Бабенко. – Екатеринослав : Тип. Екатериносл. губ. земства, 1905. – 144, [6] с.
3. Віхрова Т. В. Український рушник в колекції Луганського обласного краєзнавчого музею / Т. В. Віхрова. – Луганськ, 1998. – 24 с.
4. Народный женской костюм XI – XX ст. (из этнографической коллекции Луганского областного краеведческого музея). – Луганск, 1993.

5. Материалы из украинской этнографии : сб. науч. работ. Вып. 4 (7) / гл. ред. Г. А. Скрипник ; НАН Украины ; Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рильского. – Киев, 2004. – 276 с.
6. Ніколаєва Т. О. Український народний одяг. Середнє Подніпров'я / Т. О. Ніколаєва. – К. : Наук. думка, 1998. – 247 с.
7. Россияне : историко-этногр. атлас. – М. : Наука, 1967. – 300 с.
8. Крестьянская одежда населения европейской России. – М. : Наука, 1971. – 366 с.
9. Состояние и проблемы естественной и социально-экономической среды регионов Украины : материалы Всеукр. науч.-практ. конф., посвящ. 65-летию образования Луганской области. – Луганск, 2008.
10. Українці : історико-етногр. монографія : в 2 кн. Кн. 2 / за наук. ред. А. Пономарьова. – Опішне : Українське народознавство, 1999. – 544 с.
11. Чижикова Л. М. Русско-украинское пограничье: история и судьба традиционно-бытовой культуры (XI – XX ст.) / Л. М. Чижикова. – М. : Наука, 1988. – 256 с.

А. Джавадян

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА БАЛЕТУ

У XVIII ст. стрімко розвивалися обидва стилі танцю – благородний і віртуозний. Більш простий і легкий одяг, що увійшов до моди напередодні Французької революції, давали більшу свободу для виконання піруетів і заносок (особливих стрибкових рухів), і захоплення ними стало загальним, що драгувало прихильників традиції. Проте ще більш істотним для розвитку балету, ніж зростання техніки, стало нове ставлення до цього мистецтва, породжене Просвітою. Сталося відділення балету від опери, з'явився новий вид театральної вистави, де виражальними засобами були танець і пантоміма. Жан Жорж Новерр (1727 – 1810) був найбільш значним хореографом [5].

З XVI ст. балет і народна творчість розійшлися непересічними шляхами, але зразком минулого мистецтва залишилися міфи та легенди античного світу. Саме це у своїх постановках використовував хореограф просвітництва Джон Уівер.

Джон Уівер народився в англійському містечку Шрусбері 21 липня 1673 року в сім'ї танцмейстера. Виступати на лондонській сцені він почав з 1700 року, якраз у модному репертуарі італійської комедії масок. Навички її багато в чому визначили практику Уівера – виконавця, а почасти й балетмейстера. Танцівник виступав в амплуа Арлекіна, де вимагались неабиякі пластичні здібності і розвинена техніка мімічної гри.

Звідси природно виникла перша постановочна проба Уівера балет-пантоміма «Витівки трактирних шахраїв». У балеті, покликаному розважати та повчати, він вище за все ставив виразність пластики і її можливість передавати задум, зображати складні характери, малювати різноманітні почуття. Уівер встановлював два типи серйозного танцю: жвавий і статичний. Перший вимагав енергії, спритності, моторності у стрибках, а також стійкості при вільному володінні тілом. Другий припускав м'якість, невимушеність в присіданнях і підйомах, бездоганність манер. Уівер, який сам пройшов практичну школу гротескного танцівника, засуджував «безглузде блазнювання невірних невігласів». Майстер гротескного танцю, писав: танцівник повинен бути вихований в цій професії і бездоганно володіти своєю справою. Він повинен бути знавцем музики, особливо в тій її частині, що відноситься до темпу; добре начитаним в області давньої і нової історії; володіти смаком живопису і поезії» [1].

У 1720-х роках Уівер, хоча і не настільки запально і красномовно, вже запевняв читача, що в роботі хореографа немає кордонів між пантомімою і танцем, бо всі рухи повинні бути пов'язані з певним характером і почуттям; природний рух стає прекрасним, розвивається і ідеалізується завдяки досконалій техніці, з якою танцівник робить його не просто

копіюванням, але ефектно-театральним дійством. Закладаючи теоретичні основи дієвого балету, Уївер практично випередив інші країни в цьому роді балетної вистави.

2 березня 1717 року Уївер показав прем'єру балету «Любовні пригоди Марса і Венери». У тому ж році вийшла брошура під назвою: «Любовні пригоди Марса і Венери; драматична розвага в танці, розпочата унаслідуванням пантоміми стародавніх греків і римлян».

«Любовні пригоди Марса і Венери» - хореографічна вистава, де дія підпорядковувалася розвитку єдиного задуму, де вчинки персонажів були «вірні природі», бо відповідали логіці характерів. Вистава «Любовні пригоди Марса і Венери» мала успіх і йшла вісімнадцять разів.

«Міф про Орфея і Еврідіку» на музику Фербенкса показана Уївером в березні 1718 року. Уївер виконував роль Орфея. Вистава виявилася важкою для сприйняття глядачів, Уївер змушений був відступити.

Останній балет Уївера «Суд Париса» (1733) включив спів і ефекти машинерії.

Уївер Помер 24 вересня 1760 року. За словами Флетчера, сусіди згадували видатного хореографа як «веселого, рухомого чоловічка, вельми шанованого в місті» [2].

Джон Уївер раніше інших поставив балет в ряд з іншими театральними мистецтвами, оскільки, подібно до них, хореографія розкриває людські долі і характери. Він думав про виховні місії балетного театру. Роботи Уївера відкрили шлях до практики і теорії балетного театру епохи Просвітництва в інших країнах.

Коли вибухнула революція 1789 року, балет вже утвердився як особливого виду в мистецтві. Публіка звикла до умовностей сценічної міміки, а танець, під впливом ідей Просвітництва, звільнився від тієї штучності, проти якої боровся Новерр. Балет перестав сприйматися як явище придворного життя.

Жан Жорж Новерр (1727-1810), французький артист, балетмейстер, теоретик балету. Народився в Парижі 29 квітня 1727. Великий французький хореограф і теоретик балету, творець балетних реформ. Вважається основоположником сучасного балету. День його народження 29 квітня за рішенням ЮНЕСКО з 1982 року відзначається як міжнародний день танцю. Його вчителем був знаменитий французький балетний танцюрист Луї Дюпре. А перший виступ відбувся у Фонтенбло при дворі французького короля Людовіка XV – було це в 1742 році або в 1743 році. Після вдалого дебюту Новерр відразу отримав запрошення до Берліна від принца Генріха Пруського. Після повернення в Париж він був прийнятий до балетної трупи при театрі Опера-комік, а незабаром, у 1748 р., одружився з акторкою і танцівницею яку звали Маргарита – Луїза Совер (фр. Marguerite-Louise Sauveur). Потім доля знову закинула його в Ліон, де він прожив з 1758 і 1760 рр. Там Новерр поставив кілька балетних вистав і опублікував свій головну теоретичну працю «Листи про танці та балет» - він осмислив весь попередній балетний досвід і охопив всі аспекти сучасного йому танцю; він розробляв теоретичні завдання пантоміми, збагачуючи сучасний йому балет новими елементами, що дають можливість вести самостійний сюжет. Ця велика теоретична робота згодом витримала безліч перевидань і була переведена на європейські мови: англійську, німецьку, іспанську, а потім і на інші. Пізніше ця праця вийшла у 4 томах в Петербурзі в 1803 – 1804 рр. Працюючи Новерр прийшов до думки про створення танцювальної вистави, незалежного від опери. Проголошував за прилучення балету до серйозної тематики, створення вистави з розвитком дій і дієвими характеристиками. Головним виразним засобом балетів Новерра стала пантоміма, рідше - розвиненою танець, який у його очах уособлював беззмисловну дивертисментність, яка панувала у балетних сценах попередньої епохи. Новерр поставив понад 80 балетів і велике число танців в операх. У 1776 – 1781 рр. Новерр очолював балетну трупу Паризької опери (тоді Королівської Академії музики). Як і Хільфердінг, Новерр прагнув воскресити мистецтво пантоміми, наповнити балетну виставу глибоким змістом. "Балет представляє собою картину або, вірніше, послідовний ряд картин, пов'язаних в одне ціле певною дією», писав він у своїй книзі «Листи про танець і балети». Він вважав, що сцена для балетмейстера є тим же, ніж полотно для живописця, оскільки балет - « як сама природа, облагороджена всією красою мистецтва» [3].

У 1790-х роках, під впливом сучасної моди, жіночий балетний костюм став значно більш легким і вільним, так що під ним вгадувалися лінії тіла; одночасно відмовилися від взуття на підборах, замінивши її на легку бескаблучну туфельку. Менш громіздким став і чоловічий костюм: панталони в обтяжку до колін і панчохи дозволяли розгледіти фігуру танцівника. Найбільш значним нововведенням став винахід туфельки, що дозволяла стояти на пуантах, що сприяло розвитку пальцевої техніки жіночого танцю, відкривши нові технічні можливості.

Новер стверджував, що танець має стати дієвим, осмисленим та емоційно-виразним. Балетмейстер-новатор знімає маски, вимагає серйозних драматичних сюжетів, сценічної правди. Новер хотів, щоб балет став мистецтвом у високому сенсі слова. Він вважав, що створити хореографічні постановки, гармонійні і змістовні, можливо лише при взаємозв'язку і взаємодії всіх складових балетної вистави.

Теми для своїх балетів Новер брав з античної літератури, історії та міфології. Це були постановки трагедійні, героїчні, комедійні, героїко-трагічні, ліричні, лірико-драматичні. Бажаючи все, що відбувається на сцені передати якомога правдивіше. Засобом акторської гри обрав пантоміму. Танець у нього в балетах продовжував дію, розвивав сюжет, був дієвим. Новеровські перетворення торкнулися і декорацій, і костюмів, і музики, в результаті чого балет став самостійним театральним жанром. «Я зробив у мистецтві танцю переворот настільки ж значний і міцний, як і Глюк в мистецтві музики». Він сам підбив підсумок своєї творчості: «Я розбив потворні маски, спалив безглузді перуки, вигнав сором'язливі панье і ще більш сором'язливі тунелі; на місце рутини закликав витончений смак; запропонував костюм більш благородний, правдивий і мальовничий; зажадав дії і рухи в сценах, одухотворення та виразності в танці; я наочно показав, яка глибока прірва лежить між механічним танцем ремісника і генієм артиста, приносити мистецтво танцю в один ряд з іншими наслідувальними мистецтвами, і тим самим накликав на себе незадоволення всіх тих, хто шанує і дотримується старовинних звичаїв, якими б безглуздими і варварськими вони не були ». Так Новер сам характеризував свій творчий шлях [4].

В останні роки життя Новер займався переважно інтелектуальною працею, проте послідовники артиста ставили його балети по всій Європі (у тому числі в Росії). Реформи Новерра як творця дієвого балету зробили вирішальний вплив на весь подальший розвиток світового балету, а деякі його ідеї не втратили значення і в наші дні: головні з них – вимога взаємодії всіх компонентів балетної вистави, логічного розвитку дії і характеристик дійових осіб. Новерра називають «батьком сучасного балету». Приблизно в 1795 році він прибув в Сен-Жермен-ан-Ле, 19 жовтня 1810 він помер.

ЛІТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 320 с. : ил. (+ вклейка, 24 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр очерки истории: Романтизм / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – 512 с. : ил. (+ вклейка, 8 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
3. Балет в эпоху просвещения» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://operetta-land.ru/>
4. Балет – искусство танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://oballet.ru/page/zhan-zhorzh-nover>
5. Балет в эпоху просвещения» [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://operetta-land.ru/>

ЛОГИСТИКА КАК ИНСТРУМЕНТ РЫНОЧНОЙ ЭКОНОМИКИ

Термин «логистика» (от греческого *logistike* – мастерство подсчитывать, мыслить) возник еще во времена Римской империи. Тогда существовали специальные служащие «логисты» или «логистики», которые осуществляли распределение продуктов питания. Наукой же логистика стала благодаря военному делу. Так, византийский император Леон IV (825 – 912 гг. н. э.) считал, что «задача логистики – выплачивать платежи армии, надлежащим образом вооружать и распределять ее, поставлять оружие и военное снаряжение, своевременно и в достаточной мере заботиться о ее потребности и соответственно готовить каждый акт военного похода, то есть подсчитывать место и время, делать правильный анализ местности с точки зрения передвижения армии, а также определять силу сопротивления противника и согласно с этими функциями управлять движением и распределением собственных вооруженных сил».

Впервые управление материальными потоками осуществлялось при передвижении войск, за которыми шли обозы с продовольственным и военным снаряжением. Лишь через сто лет – в период Второй мировой войны, принципы логистики стали успешно использоваться в жизни, когда в США, СССР и других странах изучались свойства операций, связанных с управлением материальными потоками.

Логистика – наука о рациональной организации производства и распределения, которая комплексно изучает снабжение, сбыт и распределение средств производства.

Логистика – это планирование, организация и контролирование всех видов деятельности по перемещению и складированию, которые обеспечивают прохождение материального и связанного с ним информационного потоков от пункта закупки сырья до пункта конечного потребления.

В странах с развитой экономикой в следствии энергетического кризиса концепция логистики сформировалась в конце 70-х годов, как развитие идей системного подхода к организации управления. **Экономическим критерием логистики в 60 – 70-х годах был принят минимум суммарных расходов на все логистические операции.** Такой подход позволил достичь рационального соотношения расходов и прибылей путем поиска экономических компромиссов между интересами всех структурных подразделений фирм в стратегическом, организационном и оперативном уровнях.

Отличительной чертой логистики является широкое применение средств информатики и коммуникаций. Они позволяют на высоком уровне контролировать все основные и вспомогательные процессы сферы распределения.

Благодаря логистике в ряде западных стран произошли либеральные изменения которые позволяют сократить запасы материальных ресурсов и повысить скорость их оборачиваемости.

Другое направление развития логистики – экономическое. Здесь под логистикой понимается – *научно-практическое направление хозяйствования, заключающееся в эффективном управлении материальными и связанными с ними информационными и финансовыми потоками в сферах производства и обращения.*

Критерием эффективности реализации логистических функций является степень достижения конечной цели логистической деятельности, выраженной *"шестью правилами логистики"*:

- **ГРУЗ** – нужный товар;
- **КАЧЕСТВО** – необходимого качества;
- **КОЛИЧЕСТВО** – в нужном количестве;
- **ВРЕМЯ** – должен быть доставлен в нужное время;
- **МЕСТО** – в нужное место;
- **ЗАТРАТЫ** – с минимальными затратами.

Как следствие наука Логистика распространилась во все сферы человеческой деятельности, применима во всех областях, стала необходимой и важной составляющей для успешного ведения бизнеса как на микроуровне, так и в рамках государства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Логистика : лекции [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/235006/>
2. Сумець О.М. Логістика: теорія, ситуації, практичні завдання. Ч. 1 : Логістика як інструмент ринкової економіки : навч. посібник / О. М. Сумець, О. Б. Білоцерківський, І. П. Голофаєва. – Х. : Міськдрук, 2010. – 212 с.

М. Довгалоук

СУЩНОСТЬ ПОНЯТИЯ «КНИГА» В РАЗЛИЧНЫХ НАУКАХ

До сих пор не выработано единого, получившего всеобщее признание понятия «книга». Трудности, связанные с возможностью дать точное и не вызывающее сомнений определение понятия «книга», вызвано тем, что на протяжении долгих лет существования оно претерпевало изменения. С ходом истории понятие менялось: простой свиток бумаги, ранее именовавшийся книгой, рос, изменялась его форма, содержание, соответственно менялось и определение этого предмета.

С появлением такой науки, как книговедение, с созданием новых научных течений и концепций понятие «книга» то сужает, то расширяет свое значение. Граница между понятиями «документ» и «книга» становится то размытой, то отчетливой и неоспоримой. И даже на сегодняшний день прийти к единому консенсусу по данному вопросу не удалось.

Сложность в создании единого понятийного аппарата также заключается в том, что понятие «книга» используется во многих сферах человеческой деятельности и различных областях наук. И каждая из них окрашивает это слово в собственные краски, накладывая на понятие индивидуальный отпечаток.

Книга является объектом изучения таких наук как книговедение, документоведение, социальные коммуникации, музейное, архивное и библиотечное дело, история, библиография и библиотековедение. Создать единое для всех наук понятие не представляется возможным.

С точки зрения социальных коммуникаций «книга – это важнейший источник знаний, канал социальных коммуникаций, важнейший хранитель социальной памяти, выполняющий мемориальную функцию, предназначенный для передачи информации во времени и пространстве».

А вот документоведение рассматривает это понятие с кардинально иной стороны. Здесь опускается социальная функция, и объект классифицируют по составным частям внешней формы, чем по содержанию. В этой науке книга – это книжное издание объемом свыше сорока восьми страниц, в виде блока скрепленных в корешке листов печатного материала любого формата, в обложке или переплете. Функция книги, как канала передачи социальной информации, принимается в этом определении как постфактум.

Библиотечное дело и библиография рассматривают книгу прежде всего как основную составляющую фонда, все остальные функции отходят на второй план. Музейное дело и история расценивают книги как ценнейшие исторические памятники, требующие углубленного исторического изучения. Литературоведы же уверены, что книга – прежде всего носитель духовного смысла, творчества, призванного воспитывать в человеке какие-либо качества, перенимать чужой опыт и размышлять. В издательском деле и книготорговле, книга – товар и конечный результат деятельности этих наук.

Из всего вышесказанного следует, что в каждой из областей понятие опирается именно на те аспекты, которые принципиально важны в этой сфере деятельности. В сущности,

значение слова «книга» зависит от науки, которая ее классифицирует, от типа книги, ее вида, и прочих факторов.

Так как, если сузить понятие к единому для всех наук, можно утратить многие принципиально важные функции и аспекты, дальнейшая проработка этого понятия должна происходить во всех областях знаний с дальнейшим обменом опытом между ними. Только работа в едином ключе позволит прийти к относительному консенсусу насчет этимологии этого понятия. И пусть в каждой науке в значении этого понятия будут делать упор на какой-либо отдельный факт, думаю, все из них придут и согласятся с тем, что книга – одно из самых важных изобретений в человеческой жизни, перевернувшее мир, и каким бы ни было понятие, суть остается единой для всех.

А. Доценко

ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ В ЛУГАНСКЕ

Итальянское слово *operetta* означает буквально – маленькая опера. Становление оперетты как жанра связано с Францией второй половины 50-х годов XIX века. Как самостоятельная разновидность музыкального театра, противопоставившая себя комической опере, оперетта сложилась в эпоху Второй империи.

Оперетта возникла из театральных интермедий – коротеньких представлений, которые шли в антрактах крупных пьес, из злободневных спектаклей-обозрений. Во Франции она стала зеркалом общественной жизни, обличающим пороки, высмеивающим недостатки. Оперетта – один из видов музыкального театра, музыкально - сценическое представление, в котором вокальные и хореографические номера перемежаются разговорными сценами.

В отличие от оперы, это искусство почти никогда не было элитарным. Оно обращается к широкому зрительскому массам, у которых пользовалось и пользуется неизменной любовью.

Лучшие французские оперетты связаны с именем композитора Жака Оффенбаха. Это «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Синяя борода» и др. Сюжеты оперетт, казалось бы столь далёкие от действительности, – мифические и сказочные, – неожиданно оказывались очень современными. Действующие лица их были всем весьма хорошо знакомы, с ними зрители встречались чуть ли не каждый день. Они только рядились в костюмы богов и героев. Орфей у Оффенбаха из мифологического певца превращался во влюблённого учителя музыки, а боги оказывались не всемогущими, а, напротив, беспомощными и смешными. Содержание оперетт часто было пародийным. А музыка? Музыка всегда оказывалась весёлой и увлекательной. Оффенбах включал в оперетту песенки, марши, танцы – кадрили, галопы, вальсы, болеро... В тексте часто встречались реплики на злобу дня, намёки на происходящие, волнующие всех события.

Несколько другой стала оперетта в Австрии, в Вене. Она так и называется – Венская оперетта. Очень прославились в мире оперетты Йоганна Штрауса-сына «Летучая мышь», «Цыганский барон». Они напоены чудесными мелодиями. Говорили, что благодаря Штраусу оперетта стала лёгкой, жизнерадостной, остроумной, нарядно приодетой и ярко звучащей музыкальной комедией.

Вскоре своя национальная разновидность этого жанра появилась в Англии под названием балладной оперы, в Германии — зингшпиль (“игра с пением”), в Испании — тонадиллю (буквально — “песенка”). К концу XVIII века относится начало австрийского зингшпиля и русской комической оперы. Традиции Штрауса продолжал и венгерский композитор Имре Кальман, написавший также известные оперетты, такие как «Сильва», «Марица», «Принцесса цирка».

Самобытными были русские комические оперы XVIII века. Развитие жанра оборвалось на рубеже XIX века, но его демократические традиции были продолжены отчасти русской оперой, отчасти драматическим театром — в водевиле.

С середины 90-х годов XIX века русская оперетта начинает развиваться под активным влиянием венского репертуара, новой венской школы.

Много оперетт, или, как их у нас часто называют, музыкальных комедий, создано композиторами в XX веке. В 20-е годы в этом жанре работал Н. Стрельников. По его оперетте «Холопка» поставлен кинофильм «Крепостная актриса». В театрах шли оперетты Исаака Дунаевского «Золотая долина», «Вольный ветер», «Белая акация». К жанру оперетты обращались Борис Александров, Юрий Милютин, Дмитрий Шостакович, Дмитрий Кабалевский, Тихон Хренников, Андрей Петров, Вениамин Баснер, Рауф Солтан оглы Гаджиев, Георгий Свиридов и многие другие композиторы.

Сейчас, в наши дни, все большее распространение получает разновидность оперетты, называемая мюзикл. Наиболее известные из зарубежных мюзиклов – «Моя прекрасная леди» Фредерика Лёве Лоу и «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна. Огромной популярностью пользуются рок-оперы Алексея Львовича Рыбникова «Юнона и Авось», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», мюзикл «Приключение Буратино» (1975). Произведения современного английского композитора Андро Ллоуд Уеббера – рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Призрак оперы» снискали мировую славу. Мюзиклы современного французского композитора Жерара Пресгурвик – «Унесённые ветром» и «Ромео и Джульетта» – замечательные образцы воплощения классических тем.

Оперетта нашла достойное место как в репертуарах профессиональных театров, так и самодеятельных коллективов.

Помнят старожилы Луганска и о времени, когда в Луганске организовали театр оперетты. Во Дворце культуры строителей собирался на репетиции прекрасный творческий коллектив энтузиастов. Врачей, электротехников, монтажников, токарей, каменщиков объединяло одно – любовь к музыке. За дирижерским пультом неизменно стоял талантливый музыкант, педагог Луганского музыкального училища - Михаил Лазаревич Воль. Опыт живого общения с театром у Воля был и раньше: год он проработал директором Полтавского музыкально-драматического театра, а в 1959 г. дирижировал оркестром во время постановки оперы Николая Аркаса «Катерина» силами студентов Луганского пединститута. Режиссёром постановки был Э.Г. Белявский.

Михаил Лазаревич Воль родился на Украине в Ивано-Франковской области в небольшом городке Выгода в семье рабочего, мать его была домохозяйкой. Любовь к музыке проявилась очень рано. Обладая прекрасными музыкальными данными, тонким слухом, он самостоятельно научился играть на скрипке, изучил основы нотной грамоты и в 1939 году стал студентом музыкального училища. В 1941 году началась Великая Отечественная война, и учёбу пришлось прервать. С первых дней войны и по 1945 год он воевал в стрелковом полку, участвовал в обороне Сталинграда. Вернувшись после войны в родные края, с болью воспринял весть о том, что семьи не стало.

Михаил Лазаревич поступает во Львовскую консерваторию и с отличием оканчивает её в 1953 году. Затем едет на работу в Луганск. Наш шахтёрский край становится для М. Л. Воля родным. Здесь появляется любимая работа, которой он всегда отдавал себя без остатка. Здесь судьба подарила Михаилу Лазаревичу семью: чуткую супругу Людмилу и двоих сыновей – Михаила и Сергея. Никогда не забывая о родном Закарпатье, вспоминая замечательную природу края, где провёл детские годы – густой лес и горную реку – он всегда находит время для общения с природой – увлекается рыбалкой, собирает грибы. Скромный человек в неброской одежде, невысокого роста, худощавый, с быстрой спортивной походкой и какой-то невероятной энергией и темпераментом – таким его знают коллеги, друзья, ценят и любят ученики. А на городских теннисных кортах – он настоящий мастер владения ракеткой с огромным числом больших и малых побед. Высокий профессионализм и мастерство, огромная ответственность за любое начатое дело и стали залогом успеха Луганского театра оперетты.

И вот долгожданная для Луганска премьера оперетты «Поцелуй Чаниты» Юрия Милютина. Распроданы все билеты.

Зазвучали первые темы увертюры... Зал с замиранием следил за развитием действия, то и дело взрываясь аплодисментами. В спектакле было задействовано около 120 человек. Спектакли всегда собирали полные залы зрителей.

Окрылённые успехом артисты приступили к следующей постановке – оперетте Ю. Милютин, либретто Я. Зискинда «Цирк зажигает огни». Оперетту дважды играли в Октябрьском дворце г. Киева, после чего коллективу было присвоено звание Народного.

С успехом ставились и другие оперетты – «Табачный капитан», «Особое задание», «Вольный ветер», «На рассвете» и другие.

Менялись директора, режиссёры и актёры, ставились новые оперетты, но больше такого успеха и триумфа не было.

Сегодня в Луганске возрождается музыкально-театральное искусство: активно работает украинский музыкально-драматический театр, ежегодно радует зрителей новыми премьерными оперными студиями ЛГИКИ, близится к реализации идея создания оперного театра. И возможно мы скоро станем свидетелями возрождения самодеятельного театра оперетты в городе Луганске.

І. Дудник

ОСОБЛИВОСТІ ФАНДРЕЙЗИНГУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ У ЛУГАНСЬКІЙ ОБЛАСТІ

Кризові явища в економіці на протязі десятиріччя негативно позначилися на матеріально-технічній базі культури. Приводом стала застаріла, неадаптована система управління галуззю культури, не професійне та не повне фінансування, традиційна байдужість чиновників до занепаду культури та незацікавленість в задоволенні моральних, культурних, духовних потреб населення нашої країни.

Бюджетна підтримка культури і мистецтва – недостатня, не обґрунтована згідно потреб населення і потребує крім професійного реформування, залучень коштів не з боку держави. Тобто, для розвитку культури потрібно створити ефективні механізми підтримки культурно-мистецької сфери [1].

Сьогодні, це можливо, лише при збільшенні ролі донорів в розвитку культури в цілому. Це потрібно не для того щоб піднести духовність до неабияких висот, а для зміцнення свідомості українського суспільства, створення сприятливого іміджу країні з багатим надбанням традицій, історії, культури, збереження успадкованих закладів і організацій культури. Всі ці чинники сьогодні важливі для саморозвитку країни і, зокрема, в Луганській області.

Потрібно розробити стратегію залучення коштів для розвитку талановитої молоді, професійної творчої діяльності, аматорського мистецтва, науково-освітніх заходів, підтримувати всі творчі ініціативи Луганського краю. Дати зрозуміти що сьогодні – це бажаний для країни та суспільства дивіденд, без якого через десятиліття наші діти будуть довідуватись про Культурну Україну з книжок та розповідей батьків. Інтереси бізнесу в інвестуванні та донорстві потрібно навчитися вимірювати і оцінювати, як наслідок потенційний вкладник в сферу культури зможе зрозуміти вартість своєї допомоги.

Брак коштів в розвитку культури це не остання сходинка в п'ятьму, а ось безмежні володіння і безкультур'я – це суцільна деградація.

ЛІТЕРАТУРА

1. Демократизація України: програма малих проектів. Посібник з розвитку громад: Практичний poradnik для небайдужих / Кол. авт. : Л. О. Єльчева, І. М. Ібрагімова та ін. – К. : ЛАТ & К, 2007. – 458 с.

ТРАКТОВКА ДУХОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ПРОИЗНОШЕНИЕМ ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОГО ТЕКСТА

О высоком достоинстве музыки и пения, об их благотворном влиянии на людей говорят многие ценители музыки всех времен. Особое отношение к пению имеет Церковь.

Проблемой церковного исполнительства занимались такие музыканты, педагоги и церковные деятели, как Аллеманов Д., Болгарский Д., Бражников М., Вознесенский И., Гарднер И., Герасимова-Персидская Н., Еремиаш О., Знаменский П., Игнатьев А., Калашников А., Ковин Н., Лебедев Б., Львов А., Металлов В., Преображенский А., Разумовский Д., Смоленский С., Соловьев Н., Шарганова Л. и др. Однако эти труды являются лишь отрывочными исследованиями и собраниями не совсем обобщенного материала, требующими самого серьезного изучения.

В отличие от таких искусств, как литература, живопись или скульптура, описывающих и изображающих конкретную предметную сторону явлений или событий, музыка способна раскрыть лишь общий их характер, выражающий то или иное эмоциональное состояние. Когда же она вступает во взаимодействие с каким-либо немзыкальным средством – словом, картиной, конкретным зрительным образом, ее выразительные возможности значительно расширяются и усиливаются [2, с. 25]. Так говорит В. Живов о связи музыки и поэтического текста. Говоря же о хоровых произведениях, написанных на церковный текст, справедливо было бы опираться на мнение людей, отличившихся мудростью, благочестием и святостью жизни, которая была непосредственно связана с Церковью. Таковыми являются святитель Иоанн Златоуст (учредитель и благоустроитель церковных хоров), Иоанн Лествичник, Феофан Затворник. В наше время о церковном пении пишут преподаватель Киевской Семинарии и Академии диакон Дмитрий Болгарский, церковный музыковед И. Гарднер и др. В церкви искусство имеет назидательное значение; назидание же возможно лишь при вполне сознательном определенном выражении мысли. Настроение, само по себе как таковое, не назидает, оно лишь может благоприятно подготовить почву для восприятия назидательных мыслей. Строгие подвижники первых веков отрицательно относились к пению, как таковому. Оно, по их мнению, отвлекало ум от внутренней собранности и лишало, таким образом, молитву ее главного признака – собранности, замкнутости, ума в сердце. Но это был суровый взгляд подвижников, всецело углубившихся в молитву. В это же самое время в городских церквях мы видим процветающее пение, весьма разнообразящееся и украшающее богослужение, а святитель Василий Великий, строгий аскет, считал пение необходимым для богослужения, но – как вспомогательный элемент [3, с. 13]. Слово, передающее вполне определенные идеи, образы, воздействует не только на ум, но и на чувство – на сердце. А потому в православном церковном пении мелодия всегда подчинялась тексту. Если и бывало по-другому, то это уже не является в строгом смысле слова церковным пением.

Говоря о богослужебном хоровом пении нельзя не отметить различие особенностей исполнения хоровых произведений в церкви и на концертной сцене. Если на сцене хоровой коллектив пытается передать художественный образ путем утрирования дикции, мимики, создавая театральность в пении, то в богослужении это неприемлемо.

"Пойте разумно" [1, с. 14] – таково общее и существенное требование от богослужебного пения. Текст тогда исполняется разумно, когда певец, вникая в его содержание, с молитвой в сердце, осмысленно выпевает и оттеняет его посредством грамматических и логических ударений. Руководитель хора при работе над произведением должен добиваться натурального произношения церковно-славянских букв и ни в коем случае не "русифицировать" их. Это является главной особенностью исполнения церковно-славянского текста. Блаженный Иероним говорит: "Раб Христов должен петь так, чтобы приятны были произносимые слова, а не голос поющего" [4, с. 27]. 75-м правилом VI Вселенский Собор (680-681 г.г.) предписывает: "Чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли безчинных воплей, не вынуждали из себя неестественные крики и вводили

ничего не сообразного и несвойственного церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопение Богу, называемому сокровенное" [4, с. 29]. Очень важно, чтобы произнесение слов не навязывало бы слушателям эмоции, а вело бы мысль предстоящих (находящихся в храме). Конечно, это не означает, что пение должно исполняться без всякого выражения, механически, бездушно. Это – другая крайность, так как поются ведь не только звуки, а прежде всего слова, при помощи которых выражаются определенные идеи, вызывающие у внимающих ту или иную эмоциональную реакцию, но также, независимо от индивидуального восприятия, имеющие свою эмоциональную окраску. И это при естественном певческом исполнении текста является само собой и доходит до слушателя без искусственных приемов, столь необходимых в сценическом искусстве.

Проблема трактовки духовных произведений и работы над произношением церковнославянского текста требует дальнейшей более детальной теоретической разработки и комплексного теоретического обоснования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болгарский Д. Всенощное бдение / Д. Болгарский. – Киев : Изд-во Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2000. – 440 с.
2. Живов В. Хоровое исполнительство / В. Живов. – М. : Валдос, 2003. – 272 с.
3. Лебедев А. Регентское дело / А. Лебедев. – Севастополь : ООО «Экспресс-Печать», 2003. – Вып. 11. – 58 с.
4. Лебедев Б. История богослужебного пения / Б. Лебедев. – Комсомольск : ЗАО «Тираж – 51», 2004. – 256 с.

О. Заболотских

СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ ИВАНА ПАТОРЖИНСКОГО

Музыкально искусство Украины XX столетия представлено рядом выдающихся музыкантов, которые оставили значительный след не только в нашей духовной культуре, но и приобрели значимость для всего мирового искусства в целом. Одним из таких блистательных имен является Иван Паторжинский. Следует отметить, что мастер оперной сцены, пользующийся огромной популярностью в середине XX века, сегодня почти забыт. О его творческой деятельности еще не написаны научные работы и монографии. Информацию о его творческой деятельности можно почерпнуть только в отдельных периодических изданиях и некоторых Интернет-источниках. Представляется важным воссоздать биографические страницы жизни этого замечательного певца, прошедшего такой сложный путь в музыке.

Иван Паторжинский – солист Киевского национального театра оперы и балета, профессор, народный артист СССР родился 3 марта 1896 года в селе Петро-Свистуново Екатеринославской губернии (ныне Запорожская область). В своих воспоминаниях он с любовью говорит о маленьком поселке над Днепром, где прошло детство.

“Мое детство, — вспоминал певец, — это поселок над самым Днепром, тусклые огоньки коптилок в убогих рыбацких хибарах... Помню бедность — и свою, и соседскую, тяжелый труд плотогонов, их песни, то тихие и печальные, то бунтующие, как сам Днепр”.

Никто и подумать не мог, что Иван, который пошел по стопам отца и закончил духовную семинарию, станет артистом. Правда, в их большой семье пели все дети. Но Ванин голос звучал лучше всех. Это ценили и в семинарии. Преподаватель латыни даже иногда завывшал оценки Паторжинскому, оправдывая это тем, что паренек чудесно поет в церковном хоре. Со временем альт мальчика должен был трансформироваться в тенор. Но произошло невероятное. 15-летний Иван вдруг запел красивым бархатным басом. Семинаристам запрещалось выступать в светских концертах. Но Иван на свой страх и риск выходил на сцену. Он мечтал о театре. В одном из концертов его услышала преподаватель

Екатеринославского музыкального училища Зинаида Малютинина и предложила бесплатно с ним заниматься. Когда в городе открыли консерваторию, Иван стал студентом Зинаиды Никифоровны по классу вокала. Он не просто учился, а создал мужской вокальный квартет, который со временем приобрел популярность. Первый сольный концерт молодого певца состоялся 21 июля 1918 года на Голубовском прииске. После него прямо на площади Иван спел “Реве та стогне Дніпр широкий” и “Дубинушку”. Рабочие подхватили песни. “Если мое пение доходит до слушателя, задевает его, значит, я не ошибся в своем призвании”, — говорил Паторжинский.

Началась гражданская война. В составе передвижной концертной бригады, выступавшей на фронтах, Иван пел для солдат революционные и народные песни, арии, романсы. Вместе с ним была его жена, в будущем заслуженный деятель искусств УССР Марфа Фоминична Снага-Паторжинская.

Консерваторию певец закончил с отличием. Паторжинского пригласили в Киевскую оперу, но, уже имея семью, он остался в Екатеринославе. Для заработка поступил счетоводом в Госбанк, а для души организовал хоровую капеллу, вел занятия в двух школах, руководил квартетом. В 1925 году Харьковская опера объявила конкурс певцов. Иван Сергеевич принял в нем участие и стал солистом театра. Вместе с ним туда пришли будущие звезды оперной сцены Мария Литвиненко-Вольгемут, Зоя Гайдай, Юрий Кипоренко-Доманский. Сам Паторжинский прекрасно исполнял партии Ивана Сусанина, Бориса Годунова, Дона Базилио.

В 1935 году лучших артистов Харьковской оперы перевели в Киев, ставший столицей. Накануне спектакля “Фауст” заболел единственный исполнитель партии Мефистофеля. Чтобы не отменять спектакль, рискнули заменить певца новеньким, и Паторжинский очаровал слушателей изумительным голосом и драматическим талантом.

Готовилась первая декада украинской литературы и искусства в Москве. Открылась она в Большом театре спектаклем “Наталка Полтавка”. Газеты писали, что заслуженный артист Украины Иван Паторжинский “поет превосходно, свободно распоряжаясь своими обширными вокальными данными”.

Каждая его роль, как бриллиант. Особенно яркой стала партия Тараса Бульбы в одноименной опере Н.Лысенко. За эту работу в 1942 году певец был удостоен Государственной премии СССР. Деньги от нее он перечислил в фонд обороны.

В годы Великой Отечественной войны Иван Сергеевич с концертной бригадой, созданной по его инициативе, выезжал на фронт. Аккомпаниатором была его дочь Галина, в будущем профессор Киевской консерватории.

Паторжинский был очень целеустремленным и трудолюбивым человеком. Кроме выступлений в театре, давал многочисленные концерты в престижных концертных залах и в простых рабочих клубах, делал записи на радио. Сегодня мы можем услышать его голос благодаря записям, которые сохранились. За 40 лет постоянных выступлений певец сохранил свой уникальный голос.

Он снискал громкую славу. Когда в Москве на одном из концертов объявили, что Паторжинский исполнит арию Карася в опере “Запорожец за Дунаем”, оркестранты Большого театра встали и горячо аплодировали вместе со зрителями. С большим успехом проходили гастроль украинского музыканта и за границей.

После войны Иван Сергеевич занимает должность профессора в Киевской консерватории. Он был талантливым педагогом. Среди его учеников народные артисты Украины Дмитрий Гнатюк, Андрей Кикоть, бас которого вошел в десятку лучших голосов Украины и многие другие.

21 мая 1959 года состоялось последнее выступление артиста в Киевской консерватории. Концерт проходил в переполненном зале и транслировался по радио. А 22 февраля 1960 года певца не стало.

Творческое наследие Ивана Паторжинского требует детального изучения и обобщения. Этот удивительный певец – целая эпоха в развитии украинской вокальной культуры.

НОВЕЙШИЕ ВИДЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ПОСОБИЙ

Сегодня самым актуальным заданием в сфере библиографии является развитие и использование новых средств хранения и распространения библиографической информации. Наиболее распространенным способом существования библиографической информации является библиографическое пособие, представляющее собой упорядоченное множество библиографических записей. Совокупность библиографических пособий, составленных за определенный срок или образующих определенный массив, представляет собой библиографическую продукцию. В области библиографоведения работают многие ученые. У каждого из них свой взгляд на библиографическую продукцию. Например, Г. Диомидова понимает библиографическую продукцию как документально зафиксированную библиографическую информацию. В. Фокеев считает библиографическую продукцию результатом библиографирования. Многие ученые отождествляют понятие «библиографическая продукция» с термином «библиографические ресурсы», поэтому библиографические ресурсы в более узком значении – это совокупность библиографических пособий как источников библиографической информации.

Новые или компьютерные (они же электронные) технологии вместе с глобальной сетью Интернет вошли во все сферы жизнедеятельности человека. Не стала исключением и сфера культуры, в частности информационная среда, среда получения, хранения, обработки и предоставления информации. Главными учреждениями этой сферы являются музеи, архивы и библиотеки. Все они изменяются под действием инноваций, но в большей степени это относится к библиотекам, так как они более тесно взаимодействуют с пользователями. Деятельность библиотек напрямую зависит от их информационных потребностей. Поэтому, чтобы быть востребованным информационным учреждением, библиотеки должны идти в ногу со временем, активно внедрять инновационные технологии.

В современном мире очень важно быстро ориентироваться в большом массиве информации, уметь отобрать релевантную и пертинентную информацию. В этом пользователям помогают библиографические пособия. В дальнейшем мы будем использовать общепринятое сокращение – БП. Чем выше качество БП, тем пользователь оперативнее удовлетворит свою информационную потребность, а технологии нового поколения призваны этому способствовать.

Таким образом, новейшие виды БП представляют собой синтез традиционных БП и передовых технологий. Главным библиографическим пособием современного образца является электронный каталог (ЭК). Электронный каталог – это машиночитаемый библиотечный каталог, работающий в режиме реального времени. Его также называют компьютерным, интерактивным или «on-line каталогом» [1].

ЭК создают большие возможности, облегчая и расширяя доступ к библиотечным фондам, позволяя проводить более глубокие и сложные поисковые операции. Каталог легко пополняется и доступен для пользователя, находящегося также вне библиотеки. По сетям Интернета можно получить доступ к каталогам сотен библиотек разных стран мира.

С развитием Интернета библиотеки получили новую категорию пользователей – виртуальных, а вместе с ними и новый вид БП – виртуальную выставку. Проблемами организации виртуальных выставок занимаются И. Торлин, Н. Збаровская, М. Алферов и другие исследователи. Н. Збаровская, например, под виртуальной выставкой понимает электронную выставку в формате «Power Point» – электронной презентации [4, с. 46]. К преимуществам создания виртуальных выставок как формы библиотечного обслуживания Н. Збаровская относит: возможность индивидуальной самостоятельной работы читателя с поданными материалами, нетрадиционное представление материала, наглядность, структуризация материала.

Важным признаком виртуальной выставки является также ее целенаправленность. Она должна развивать мышление читателя, а потому подбор литературы и ее расположения

должны подчиниться одной идее. Кроме признаков выставок исследователи выделяют их свойства. По мнению В. Бородиной, выставки в библиотеке должны отмечаться комфортностью, наглядностью, доступностью, оперативностью [2, с. 52]. Часто виртуальные выставки, благодаря гипертексту, предоставляют пользователю большие поисковые возможности.

Далее рассмотрим такие виды БП, как базы и банки данных, пресс-дайджест, пресс-обзор и вебблиографический список. База данных (БД) – это упорядоченная совокупность данных, организованных по определённым правилам, предусматривающие общие принципы хранения и обработки данных [3, с. 47]. База данных хранится и обрабатывается в вычислительной системе.

Банк данных (БнД) – это автоматизированная информационная система централизованного хранения и коллективного использования данных. В состав БнД входят одна или несколько БД, система управления базами данных (СУБД), а также набор прикладных программ, составленных на языке данной СУБД [1].

Следующий новейший вид библиографической продукции – пресс-дайджест – похож на его традиционный вариант – на дайджест, который представляет собой фрагменты текстов многих документов (цитаты, выдержки, конспекты, иногда рефераты), подобранные по определенной теме [5, с. 416]. Но, в отличие от дайджеста, пресс-дайджест содержит выдержки исключительно из периодических изданий (газеты, журналы), следовательно, он предоставляет более новую и актуальную информацию.

Отсюда можно вывести рабочее определение: пресс-дайджест – это новейший вид библиографической продукции, который содержит фрагменты из периодических изданий по конкретной тематике. Каждая часть, извлеченная из текста, должна сопровождаться ссылкой на описание документа в целом. Пресс-дайджесты создаются в электронном виде и предоставляются пользователям в предпочтительном для них варианте, а также размещаются на сайтах библиотек.

Прототип пресс-обзора – библиографический обзор, который является библиографическим пособием, в письменной или устной форме представляющим собой связное повествование [Там же, с. 395]. Но, в отличие от традиционного библиографического обзора, пресс-обзор может быть только в электронном и печатном вариантах. Как и пресс-дайджест, пресс-обзор содержит информацию только из периодических изданий.

Распространенным явлением в электронной среде стало создание библиотеками так называемых вебблиографических списков. Они включают перечень названий веб-сайтов с их адресами и короткими аннотациями, которые позволяют пользователю ознакомиться с содержанием веб-ресурса. А гиперссылки дают возможность непосредственно перейти на интересующий пользователя сайт.

Итак, глобальная сеть значительно расширяет возможности библиотек в сфере библиографического информирования населения. Эту тенденцию можно легко проследить, если обратить внимание на современные виды библиографических пособий – все они создаются и функционируют с помощью мультимедийных средств. Эти технологии в конечном результате и призваны решать проблемы библиографично-информационной деятельности в комплексе, оптимальным путем и передовыми методами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеева Г. М. Электронная библиография в преподавании курса «Электронные ресурсы информации» [Электронный ресурс] / Г. М. Агеева. – Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/Articles/KultNar/94/pdf/knp94_66-69.pdf. – Загл. с экрана.
2. Бородина В. А. Библиотечное обслуживание : учеб.-метод. пособие / В. А. Бородина. – М. : Либеря, 2004. – 168 с.
3. Жабко Е. Д. Интернет как среда виртуального общения / Е. Д. Жабко // Библиотековедение. – 2003. – № 4. – С. 45 – 50.

4. Збаровская Н. В. Виртуальные помощники : информ. технологи / Н. В. Збаровская // Библиотека. – 2003. – № 10. – С. 45 – 47.
5. Справочник библиографа / науч. ред. А. Н. Ванеев, В. А. Минкина. – 3-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Профессия, 2005. – 592 с. – («Библиотека»).

О. Калітвенцева

СТРІЛЕЦЬКИЙ КІННИЙ ЗАВОД В ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРІ МІЛОВСЬКОГО КРАЮ

*У світі немає нічого кращого за коней,
танцюючої жінки та корабля під парусами.*

Іспанська приказка

Виникнення Стрілецького кінного заводу є видатною сторінкою історії нашого краю. Безмежні українські степи Луганської землі стали батьківщиною для найстарішого вітчизняного кінного заводу Біловодської групи. Це славетне підприємство суттєво вплинуло на розвиток культури, спорту, соціальної сфери Міловщини. Однак історичний та сучасний аспект вивчення діяльності заводу потребує ґрунтовних краєзнавчих розвідок, що й зумовлює актуальність даної теми. Метою нашої роботи, присвяченої становленню одного з найвидатніших прикладів українського конярства, є дослідження створення та розвитку Стрілецького кінного заводу та визначення головних проблем його сучасного стану.

Село Новострільцівка розташувалося у північно-східній частині Луганської області вздовж річки Мілової за 18 км. від районного центру та за 17 км. від залізничної станції Чертково Російської Федерації. Легенда свідчить про те, що в цей край засилали «стрільців» в армію на 25 років, звідси й пішла його назва. Поступово територія заселялася, і згодом виникло село, яке почали називати Новострільцівка, бо поряд була Стрільцівка.

Історія цього села бере свій початок від виникнення кінного заводу, створеного з метою задоволення потреб репродукції коней. У другій половині XVIII ст. на місці з'єднання річок Мілової та Камишної знаходився хутір Волкодавськ. У 1739 р. імператриця Ганна Іоанівна видала наказ при утворення кінних заводів у Старобільському районі Харківської губернії, в тому числі й біля вказаного хутору. До 1805 р. тут було збудовано Стрілецький конний завод. Перших коней перевели сюди з одного з найстаріших заводів – Деркульського. Це були три жеребця і сімдесят кобилиць [1; 5]. З кожним роком кількість коней збільшувалася. Заводу потрібні були люди для догляду за ними. Робітники залишалися тут жити.

До 1819 р. завод був підпорядкований Управлінню конярських відомств експедицій Державних кінних заводів. У 1819 р. його передали до відомства Головного управління Державного кінного заводства. На той час у заводі було 48 жеребців і 75 кобил. До 1888 р. було збудовано близько 30 споруд різного призначення, у тому числі дев'ять конюшень і ветлазарет.

Розведення «легко-кавалерійських» коней на заводі проходило дуже успішно: саме тут у XIX ст. була створена знаменита стрілецька порода шляхом схрещування перської, туркменської, арабської та інших порід. Коням стрілецької породи було притаманне яскраво виражений східний тип: сіра масть з красивим сріблястим відтінком, легка хода й найкращі робочі якості. Як раз за це й любили їх у царській Росії, переважно використовуючи як офіцерських коней у кавалерії.

У 1906 р. конюхам і тим, хто відбув строк служби, почали давати землю. Наділи землі були по 200 кв. сажнів, кожному двору давали під городину кращу землю в низині. У 1912 р. організується відділення Стрілецького кінного заводу – хутір. Із 1914 р. почали орати цілину для посіву вівса та ячменю. На роботу наймалися мешканці з інших сіл. Наймані люди працювали від сходу до заходу сонця. Заробіток був низький: 5 копійок на день, усім платили однаково. Пізніше на хуторі з'явилися перші парові машини: косарки, молотарки.

Тим, хто не був пов'язаний із кінним заводом, селитися в с. Новострільцівка не дозволялося. Шлюб був можливий лише між мешканцями села та мешканцями інших кінних заводів.

Починаючи з 1924 р. завод стає кращим кінним заводом з вирощування чистокровної верхової породи спортивних коней. Суворим іспитом стала для підприємства війна. Його евакуювали у Саратовську область. Понад 300 жителів села пішло на фронт захищати Вітчизну. Додому не повернулося 160. Після війни жителі села відбудували кінну частину заново і примножили її здобутки.

У залах місцевого музею зберігаються призи і нагороди, отримані жокеями та тренерами Стрілецького кінного заводу. Серед них:

– Великий Львівський приз, здобутий тренером В. М. Ткачовим і жокеєм Б. М. Погребенним у 1983 р.;

– Приз імені Краснодарської крайової сільради, виграний тренером О. А. Гармашем і жокеєм Б. М. Погребенним у 1984 р. тощо.

Стрілецькі скакуни брали участь у кінно-спортивних змаганнях на іподромах Львова, Москви, Ростова, Одеси, Баку, Тбілісі, міжнародних скачках у Берліні, Будапешті. Завод в усі часи був осередком наукового життя; на його території знаходилася Українська дослідна зональна станція з конярства. За керівництвом Березіна О. В. господарство було селекційним; радгосп багато років був мільйонером. Але головне досягнення заводу – це люди, золотий фонд заводу. Це їхніми руками відроджувалося підприємство після війни. За роки його існування вирости цілі трудові династії. Це сім'ї Коваленків, Голофаєвих, Лігус, Чернишевих, Панченків, Комарових, Андронових тощо.

На сьогодні кінний завод має статус селекційного господарства: розвивається рослинництво, вівчарство, свинарство (вирощуються свині полтавської породи), завезені корови фінської та айширської порід. В останні роки Стрілецький кінний завод тісно співпрацює з ТОВ «Агро-Мета», яке стало інвестором і забезпечує тваринництво конезаводу кормами. Важливим є те, що всі робочі місця, які були в кінному заводі після створення «Агро-Мети» і поділу господарства на два підприємства, збережені. З 2007 р. на території села Новострільцівка співпрацюють три підприємства: «Агро-Мета», «Агро» і Стрілецький кінний завод № 60.

Самовіддана праця змінила вигляд села і людей, які його розбудовували, поліпшився побут селян: будинок побуту, крамниці, приміщення сільської ради, будинок культури, дитячий садок, сучасна двоповерхова школа, виросла нова вулиця з двоповерховими будинками. Завод продовжує грати головну роль у житті населеного пункту, у якому триває активне культурне життя. Кожного року на День села ми можемо милуватися чарівною породою коней. У цей день відбувається святковий виступ коней та скачки.

Стрілецький кінний завод – це дружня сім'я оптимістів. Тому була реалізована така неординарна ідея, ідея кінного театру, виношена міловським фермером Юрієм Григоровичем Гарбузом і реалізована ним на базі заводу [4, с. 351]. Він є його директором і художнім керівником. Спочатку театр називався «Стрілецькі лугарі». Насьогодні він має назву козачий кінний театр, адже це не тільки спорт і мистецтво – це пропагування козацького способу життя. Зараз театр має велику славу і популярність далеко за межами Міловського району і навіть України. Наїзники гастролюють Європою, їздили до Венгрії, Словачії, Білорусі, Німеччини. Існує фільм про театр, поставлений за сценарієм Ю. Гарбуза. У нього, мабуть, легка рука, тому що він ставить перед собою реальні цілі й впевнено йде до них.

Насьогодні все чистокровне конярство України переживає важкі часи. Проте Стрілецький кінний завод – ідеальне місце для вирощування чистокровних коней. Землі заводу – унікальні. Мабуть, не існує жодного корисного для коней елемента, якого б не було в місцевих травах. Слід лише зуміти використати ці дари природи. Кінний завод живе сподіваннями на те, що іподромівські доріжки різних держав ще побачать наших переможців – скакунів стрілецької чистокровної верхової породи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дружбинский В. Солнце восходит в Меловом [Электронный ресурс] / Валерий Дружбинский // Зеркало недели. – 2004. – № 40 (9 окт.). – Режим доступа к газ. : <http://www.zn.ua/articles/41322>
2. История городов и сел Украинской ССР : в 26 т. Ворошиловградская область / АН УССР. Ин-т истории ; гл. редкол. : П. Т. Тронько (пред.) и др. – Киев : Гл. ред. Укр. сов. энцикл. АН УССР, 1976. – 727 с.
3. История Луганского края : учебное пособие / А. С. Ефремов, В. С. Курило, И. Ю. Бровченко и др. – Луганск : Алма-матер, 2003. – 432 с.
4. Озерной И. Г. Сказание о стрелецкой породе лошадей / И. Г. Озерной. – Луганск : РИО ОАО «Луганская областная типография», 2007. – 387 с.
5. Стрелецкий конный завод [Электронный ресурс] // Конный мир. – 2002. – № 5. – Режим доступа к журн. : <http://horseworld.ru/modules/AMS/article.php?storyid=352>

М. Карлова

ЛЕСЬ КУРБАС КАК КИНОРЕЖИССЕР И НАСТАВНИК АКТЕРОВ ТЕАТРА И КИНО

Цель – рассмотреть творческую деятельность Леся Курбаса, не только как театрального деятеля, а также и как кинодеятеля. В соответствии с основной целью исследования мы можем поставить ряд задач: обозначить характерные черты кинематографа украинского режиссёра; проанализировать работы режиссера; сделать выводы о творчестве Леся Курбаса.

Таким образом, практическое значение работы очевидно – сегодня многие украинцы забыли или вовсе не знают кинематографических работ этого режиссёра. В своей работе мы расскажем о его фильмах.

Актуальность работы – очень велика, ведь и театральные и кинодеятели должны знать об украинской истории искусства, о её целостности и достижениях культурных деятелей.

Курбас не был бы Курбасом, если бы экран появлялся в его спектакле только утилитарно, как технический прием. Когда на экране не демонстрировались кинокадры, режиссер пробовал использовать его как подвижную деталь оформления, как метафору.

Через год после премьеры "Джимми Хиггинса" ученик Л. Курбаса, известный впоследствии украинский советский режиссер Б. Тягно (в послевоенные годы он был главным режиссером Одесского театра имени Октябрьской революции), подсчитав, что в спектакле использовано "около двадцати драматических жанров", спросил, как постановщик сумел соединить их в единое целое. Л. Курбас ответил: "Мы это сделали при помощи традиционного приема киномонтажа. Монтаж - очень гибкий и современный прием".

Так театральный режиссер в рамках своей профессии прикоснулся к кинематографу. И последовавший за этим поворот его творческой биографии был естественным. Директор Одесской кинофабрики ВУФКУ, которая восстанавливалась, а вернее, строилась заново, двадцативосьмилетний Г. Тасин, психолог по образованию, журналист по профессии, председатель Украинского кинокомитета, а затем – первый директор Ялтинской и Одесской кинофабрик, предложил Курбасу попробовать свои силы в кинорежиссуре. Это была весна 1924 года.

В первой половине 1920 г. Курбасом на Одесской киностудии поставлены фильмы «Вендетта», «Макдональд», «Арсенальцы».

Актерская школа, созданная Курбасом, является художественным воплощением идеи соборности украинских земель. Бучма, Горняк, Крушельницкий, сам Лесь Степанович – галичане. Марьяненко и Сердюк – с Приднепровья. Разница между галицкой и Приднепровской актерскими школами – это, собственно, результат мощных многолетних влияний западноевропейской и славянской культур. Традиция графической лепки роли,

нервозность и острота идут с Запада Украины, искусство психологической живописи, мечтательность и широта – с Востока.

Но объединяет их общее: исторические корни открытости и полистилистичности украинской художественной традиции, игровой природы ярко театральной романтической украинской актерской школы, согласно нашей культурологической концепции игрового полистилизма как консолидирующей общественно-художественной идеи, воплощенной в различных формах и субстанциях.

Вместе с тем, ситуация в отечественном кино выглядит несколько иначе, чем на театре. Художественная традиция Леся Курбаса находит свое продолжение в фильмах таких режиссеров как Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Игорь Савченко. Даже без потерянных немых кинолент Курбаса, снятых им в ВУФКУ в 1924 – 1925 годах, становится очевидным влияние режиссерской эстетики Курбаса, в частности его актерской школы, на развитие украинского киноискусства.

Тем более, что большинство актеров Курбаса успешно работали в кино: Амвросий Бучма, Наталия Ужвий, Александр Перегуда, Ханан Шмаин, Семен Свашенко, Петр Масоха. Романтическая окрыленность и экспрессионистская заостренность их актерского продолжения в кадре свидетельствует прежде всего о безупречный актерский выучке, которая достигалась Курбасом за счет упорной студийной работы не только над голосом и пластикой, но и мимодрамамы, в которых актеру нужно было создавать выразительный внешний рисунок роли.

Таким образом, Лесь Курбас – не только театральный деятель, но и талантливый кинорежиссёр, фильмы которого, к сожалению, не исследованы украинскими критиками и учеными должным образом и требуют особого внимания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гірняк Й. Лебедина пісня Леся Курбаса / Й. Гірняк // Кінотеатр. – 2010. – № 3 (89). – С. 29 – 30.
2. Єрмакова Н. До історії педогогічної практики Леся Курбаса / Н. Єрмакова // Укр. театр. – 2007. – № 4. – С. 17 – 19.
3. Лебедина Л. Не потеряють зв'язуючу нить / Л. Лебедина // Театральна життя. – 2007. – № 1. – С. 8 – 11.

Е. Карпенко

СПЕЦИФИКА ТЕМБРОВОГО МЫШЛЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Цель исследования – раскрыть принципы оформления тематизма и драматургии театральной музыки *как систему в аспекте специфики тембрового мышления.*

Объектом исследования является театральная музыка, а его предметом – специфика тембрового мышления в творческом процессе композитора.

Практическая значимость работы заключается в том, чтобы дать теоретические основы начинающим композиторам по написанию музыки к театральному спектаклю. Для этого следует раскрыть основную суть его художественной концепции, главные функции и факторы воздействия музыки на зрителя и актёра, выявить важнейшие черты авторского стиля.

Синтетизм театральных постановок состоит во взаимосвязи режиссуры, художественного мастерства, хореографии, музыки, вокального и хорового искусства. Несомненно, ведущую роль в спектакле занимает режиссёр. От правильности и оригинальности прочтения литературного первоисточника зависит успех постановки, а также направленность работы художника, композитора, хореографа, музыкального руководителя, актёров.

Специфика создания театральной музыки заключается в её прямой взаимосвязи с общей драматургией спектакля. Несомненно, музыка в спектакле должна незаметно участвовать в создании общей тональности спектакля, его эстетического и драматургического звучания.

Одной из особенностей театральной музыки является красочность, колорит. Любой композитор не мыслит себе музыкального материала вне тембра. Тембр – одна из основ композиторского мастерства.

Тембр, сочетание тембров, их развитие, лейттебр – это то, что движет композитором при написании театральной музыки, раскрытия основной драматургической линии, передаче эмоциональных состояний и их смен.

В процессе осмысления сценического образа или эмоции композитор предчувствует её словно внутренний голос, музыкальное решение немыслимо без тембровой организации. Порой именно тембровая окраска, возникшая в воображении композитора, даёт стимул для дальнейшего развития тематического материала данного фрагмента.

Основным элементом музыкальной драматургии является тема, Большое значение имеют музыкальные темы, которые несколько раз повторяются на протяжении всего спектакля, выражая какую-либо определённую идею, чувство или черту характера героя. Это лейттемы или лейтмотивы.

По способу участия музыки в действии её разделяют на две основные категории. Сначала рассмотрим музыку, звучание которой в данной сцене оправдано самой ситуацией. Сюда относятся и те моменты, когда исполнители поют в сопровождении музыки или музыка звучит за кулисами, изображая происходящее за сценой. Эту музыку называют **сценической**, или «*музыкой по ходу действия*».

Музыка, вводимая в спектакль, но не связанная с действием, относится к другой категории и отличается тем, что звучит не на месте действия, а где-то рядом – в другом измерении. Её главная задача – раскрыть внутренний мир, *подтекст* происходящего. Такую музыку называют **психологической**.

Главные функции сценической и психологической музыки: создавать атмосферу действия; эмоционально усиливать монолог и диалог; характеризовать действующих лиц; подчёркивать конструктивно-композиционное построение спектакля; обострять конфликт; рассказывать о действии за сценой; подчёркивать и усиливать фантастические и сказочные моменты в сценическом действии.

Именно тембр в одном и другом случаях является ведущим фактором при воплощении режиссёрского и композиторского замысла. Именно тембр является выразителем действия и психологизме.

Ю. Кириченко

МОЛОДЕЖНЫЙ СЛЕНГ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА

Молодежный сленг представляет собой интереснейший лингвистический феномен, бытование которого ограничено не только определенными возрастными, но и социальными, временными пространственными рамками. Он существует в среде городской учащейся молодежи и отдельных более или менее замкнутых группах. Сегодня молодежный сленг, так или иначе, наряду с другими факторами представляется важным явлением, отображающим социокультурную ситуацию жизни современного общества, а поэтому требующим постоянного внимания и изучения.

Среди исследователей лингвосоциальных проблем молодежного сленга можно назвать: в русистике – А. Арустамову, Э. Береговскую, А. Запесоцкого, Т. Никитину; в украинистике – Л. Ставицкую, С. Мартос.

Поток сленговой лексики никогда не иссякает полностью, он только временами мелеет, а в другие периоды становится полноводным. Это связано, как отмечают исследователи, с

историческим фоном, на котором развивается язык. С начала XX века выделены три бурные волны в развитии молодежного сленга. Первая датируется 20-ми годами, когда революция и гражданская война, разрушив до основания структуру общества, породили армию беспризорных, и речь учащихся подростков и молодежи, которая не была отделена от беспризорных непроходимыми перегородками, окрасилась множеством «блатных» словечек.

Вторая волна приходится на 50-е годы. Она связана с появлением так называемых «стиляг». Третья волна в развитии молодежного сленга вызвана периодом застоя, когда душливая атмосфера общественной жизни 70 – 80-х породила разные неформальные молодежные движения, и «хиппующие» молодые люди создали свой «системный» сленг как языковой жест противостояния официальной идеологии [1].

Э. М. Береговская выделяет более 10 способов образования функциональных единиц сленга, тем самым, подтверждая тезис о постоянном обновлении словарного состава сленга.

На первое место по продуктивности выходят иноязычные заимствования, в большей части англоязычные. Этот способ органично сочетается с аффиксацией, так что слово сразу приходит в русифицированной форме. Например: thank you (спасибо) – сенька; parents (родители) – пэренты, прэнты; birthday (день рождения) – бездник, безник.

Появившись в таком гротескном облике, заимствованный сленгизм сразу активно вступает в систему словоизменения: стрит (улица) – на стриту, лукнуть (смотреть) – лукни и т. д. При этом сразу активно включается механизм деривации:

– дринк (спиртной напиток) – дринкач, дринкер, дринк – команда, надринкаться, удринчаться.

Большая популярность в разговоре, особенно среди молодежи, принадлежит сленгу, заимствованному из Интернет-сообществ и лексикона SMS-переписки. Важно заметить, что SMS- и Интернет-сленг – это языки сугубо письменные, поэтому все введенные в обращение словечки и обороты в основном видны только на письме [2, с. 32 – 41].

Примером SMS-общения являются такие слова:

Обалденный

значение: удивительный, поражающий, восхитительный;

пример текста: Какое у тебя обалденное платье!;

синонимы: офигенный, афигенный, мегаклёвый.

Я тя лю

значение: я тебя люблю;

пример текста: Милый, я тя лю! Та брось ты, я тя лю! Любимая, я тя лю. Малыш! Я тя лю!!! «Я тя лю» и «аще» заменяют в виртуальном пространстве живые слова и эмоции.

Активнее из Интернета в обиходный язык попадает и закрепляется там не фонетика, а лексические единицы, целые слова. Устойчивое сочетание «йа креведко», например, дает понятный для пользователей смысловой оттенок, как бы это словосочетание не произносили. Это эмоционально окрашенная речь, но это еще не жаргон и в ближайшее время вряд ли станет им. Для молодежи это язык субкультуры, и говорит на нем лишь тот, кто в эту культуру погружен.

Другое проявившееся в Интернете явление – аббревиатуры «имхо», «зы» и так далее. Это некий субкультурный язык, пароль, по которому пользователи определяют «своих» и «чужих», постоянно общающихся в их чатах.

Афигеть дайте две

значение (1): выражение восхищения по отношению к тексту поста, комментария или к аффтару, аналог пеши исчо;

значение (2): иногда употребляется в ироническом смысле, выражая негативное отношение (определяется по контексту).

Происхождение: одна из версий происхождения – из анекдота про ситуацию в магазине:

– Дайте одну вон ту фаянсовую кису? – Это не киса, а бюст Будённого. – Афигеть, дайте две!

На измене

значение: в состоянии беспокойства, недовольства, страха, растерянности, дискомфорта;

пример текста: Я нынче на измене, господа, / И мысли лезут в голову дурные (Игорь Пикулин). Народ, я на измене.

Таска

значение: смешная шутка;

пример текста: Вот таска то была, когда лоха развели. Не смешная таска, абсолютно, однозначно – это уже не таска. Самые смешные таски, рассказы и забавные истории в инете... Да, прикольная таска! Синонимы: прикол [4].

Сленг, который активно использует современная молодёжь, – своего рода протест против окружающей действительности, против типизации и стандартизации. Это отражается и во внешности молодых людей (шокирующие прически, одежда, пирсинг, тату). Так молодой человек выделяется из толпы, утверждая: «Я не такой, как все!». Но с другой стороны, своеобразные язык, внешность – это некий признак стадности, принадлежности к той или иной молодёжной группировке (готы, рокеры, байкеры). Молодой человек признаёт: «Я такой, как все!». Главная черта молодёжного сленга – постоянная эмоциональность, экспрессивность, оценочность и образность речи молодых людей [3].

Таким образом, наблюдения над особенностями функционирования молодёжного сленга позволяют сделать следующие выводы. Молодёжный сленг – явление и историческое, и социокультурное. Он одновременно отображает и развитие народного языка, и процессы в обществе. Сленг в разговорной речи молодежи является своеобразным кодом общения, экспрессивным средством как письменной, так и устной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агузарова К. Молодёжный сленг [Электронный ресурс] / К. Агузарова. – Режим доступа :

http://www.darial-online.ru/2004_6/aguzar.shtml.

2. Береговская Э. М. Молодёжный сленг: формирование и функционирование / Э. М. Береговская // Вопр. языкознания. – 1996. – № 3. – С. 32 – 41.

3. Запесоцкий А. С. Эта непонятная молодёжь: проблемы неформальных молодёжных объединений / А. С. Запесоцкий, А. П. Файн. – М. : Профиздат, 1990. – 224 с.

4. Словарь молодёжного сленга [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

<http://teenslang.su> .

К. Кисилчка

ИСТОРИЯ ДЕФИНИЦИИ ПОНЯТИЯ «КНИГА»

Книга – важнейшая исторически сложившаяся и продолжающаяся развиваться форма закрепления семантической информации (главным образом связного и достаточно пространного текста), предназначенная для ее воспроизведения и передачи во времени и пространстве.

В одном из самых знаменитых словарей русского языка слову «книга» придается три значения. Первое – «сшитые в один переплет листы бумаги или пергамента» (то есть формальный образ книги как материального предмета), второе – «писание, все, что в книге содержится» (то есть, выражаясь современным языком, смысловая сторона понятия). И, наконец, третье – «раздел, отдел в обширном письменном сочинении» [1, с. 125].

Книга – важнейшее средство массовой, научной и технической информации, играющее колоссальную роль в качестве орудия политической и идеологической борьбы, распространения и пропаганды знаний, образования и воспитания. Как произведение общественно-политической, художественной, научной литературы книга партийна и имеет

ярко виражений класовий характер. Книга — продукт общественного сознания, а следовательно, и орудие классовой борьбы. Во все времена книга служила мощным средством пропаганды и распространения политических взглядов.

Современная книга представляет собой кодекс — блок скрепленных страниц с текстом и иллюстрациями и внешних защитных элементов (переплёт, обложка). С точки зрения книжной статистики книга — произведение печати в форме кодекса с определённым минимальным количеством страниц (в соответствии с рекомендациями ЮНЕСКО — свыше 3 печатных листов, т. е. не менее 48 страниц).

Рассматривая понятие «книга» с точки зрения разных дисциплин, можно выделить целый ряд значений:

- литературное или научное произведение, предназначенное для печати в виде отдельного сброшюрованного издания;

- в полиграфии — один из видов печатной продукции: неперидическое издание, состоящее из сброшюрованных бумажных листов (страниц) или тетрадей, на которых нанесена типографским или рукописным способом текстовая и графическая (иллюстрации) информация, имеющая объём более 48 страниц и, как правило, твёрдый переплёт;

- объединённые под единым переплётом листы бумаги, предназначенные для ведения записей («записная книжка», «амбарная книга»), а также одно из нескольких крупных подразделений литературного произведения.

В сравнении со взглядами на книгу в XX веке понятие современной книги утратило смысловое содержание. К сожалению, забыли о духовном, идеологическом предназначении книги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. — 2-е изд. — СПб., 1880 — 1882. — Т. 2 : И — О. — 1881. — 1017 с.

Ю. Кобилкіна

СИСТЕМА ТАНЦЮ МАРТИ ГРЕХЕМ

Марта Грехем — великий хореограф, велика жінка, велика танцівниця XX століття, автор більше 190 постановок. Марта Грехем була випускницею і продовжувачем ідей школи «Денішоун» що набула великої популярності. Її заслуга полягає у створенні синтезованої техніки сучасного танцю, що об'єднала моноцентричний принцип європейських танців із принципом ізоляції. Виконавська і балетмейстерська манера Грехем, відрізнялася яскравим малюнком, складністю рухів. Засновниками школи «Денішоун» були відомі американські танцюристи Рут Сен-Дені і Тед Шоун — це перші хореографи, для яких танець модерн став головним. Вони прагнули в танці передати відчуття і думки сучасної людини, використовуючи для цього пластику танців Індії, Японії, Єгипту. На відміну від Айседори Дункан вони не відкидали класичний танець, а використовували його виразні можливості. Марта Грехем дебютувала у складі трупи «Денішоун» в спектаклі на ацтекські мотиви Ксочтл (1920 р.) [25, с. 151].

Поняття модерн-танцю з'явилося в 20-х роках в руслі поширеного стилю модерн. Цей стиль включав дві протилежності. З одного боку, він вбирав в себе риси елітарної культури, з іншої — в нім був присутній революційний дух мас, пануючий у той час. Стиль модерну своєрідний, оскільки акцент в нім робиться, перш за все, на спогляданні. Іншими словами можна стверджувати, що за основу в модерні взято етичне сприйняття. У других, модерн володіє своєю філософією, яку творець вкладає в певну форму.

Не дивлячись на те, що в модерн-танці використовуються фігури класичної школи, він все одно характеризується винятковістю. Велика увага приділяється графіці руху, форми

фігур ритму і ракурсу виконання. Всі рухи повинні бути гармонійні, один рух перетікає в інший. При цьому всі рухи повинні демонструвати стан душі виконавця, ідею, роль, з якою на момент зріднився актор-танцівник.

Найзнаменитішими створіннями Марти Грехем були такі як: «Епізоди з хронічки» (1920 р.); «Лист світу» (1940 р.); «Ірадіада» (1944 р.); «Весна в Аппалачських горах» (1944 р.); «Темна долина» (1946 р.); «Печера серця» (1947 р.); «Легенда про Юдифи» (1950 р.); «Клітемнестра» (1958 р.); «Акробати Бога» (1960 р.); «Федра» (1962 р.); «Цирцея» (1963 р.); «Пів'ява – напівсон» (1965 р.); «Стародавні часи» (1969 р.); «Діяння світла» (1981 р.); «Ганчіркове липове листя» (1990 р.).

Народилася Марта Грехем в Пітсбурзі (шт. Пенсільванія) 22 травня 1894 р. Її батьки були прихожанами пресвітеріанської церкви і в дитинстві вона повинна була справно її відвідувати. Згодом вона згадувала, яким кошмаром для дитини було ходити в похмуру темну церкву і відсиджувати там неемоційні, мляві служби. Танець який вона відкрила для себе пізніше був повним контрастом нудзі церковної служби, він був святом «чудом» тіла, що рухається. Хоча сім'я Грехем була релігійною і вважала танці гріхом, одного разу їй було дозволено піти на концерт відомої танцівниці Рут Сен-Дені. Крім того не дивлячись на строгість поглядів, батьки Марти були не проти її навчання в коледжі. Вассар – коледж куди її готували батьки, був відомий не тільки якістю освіти, але і своїми спортивними традиціями і суфражистськими симпатіями. Проте, побачивши виступ Рут Сен-Дені, Марта схотіла стати танцівницею. У 1913 р. їй дозволили вступити до школи експресії в Лос-Анжелесі [18, с. 165].

В роки коли проходило учнівство Грехем, танець сприймали як розвагу – він був частиною водевілів, костюмованих вистав, світських балів. В Америці статус мистецтва мав тільки один вид танцю – балет. В танцювальних школах учениць готували для участі в шоу і кабаре, і відносилися до них відповідно, але Марта Грехем хотіла бути не дівчиною з кабаре, а справжньою артисткою.

Грехем цікавили стародавні індіанські містерії, перекази, грецька міфологія і література. Трагічний жіночий образ – постійний персонаж балетів Марти. Довгі роки вона сама була першим виконавцем своїх балетів.

Марта Грехем ввела багато нововведень і в оформлення спектаклю – рухомі декорації, символічну бутафорію розмовний діалог і багато іншого. Вона створювала свої композиції на музику відомих композиторів, таких як: Скрябін, Дебюсі, Равель, або на музику, спеціально написану для неї сучасними американськими композиторами. Тематику її постановок зазвичай були біблейські легенди або античні міфи і оповіді, давньогрецькі трагедії, яким додавалося сучасне звучання. Марта Грехем створила свою систему викладання, свою систему педагогічних прийомів і організувала школу сучасного танцю.

У 1928 р. заснувала в Нью – Йорку Репертуарний танцювальний театр та свою трупю «Марта Грехем Данс Груп». Грехем виробила власний стиль ускладненого танцю ритмопластики. У 60-і роки разом зі своєю трупю здійснило успішну поїздку по всьому світу, це вплинуло на сучасну хореографію. Тематика її постановок різноманітна: а) екзистенція поза часом і простором (реінкарнація); б) тасмний світ людської душі; в) трагічні жіночі образи; г) історична; д) мистецтво.

Грехем була не тільки танцівницею і хореографом, вона сама замовляла відомим композиторам музику до своїх балетів, в більшості випадків сама створювала костюми. Словом Марта Грехем була дуже обдарованою та різносторонньою творчою особою.

В її епоху існували жорсткі стереотипи чоловічого і жіночого, про то, наприклад, що чоловіки церебральні, а жінки емоційні; чоловіки в танці виражають себе в поштовхах, прямолінійних руках, а жінки- в плавних руках, що здійснюються по кривих траєкторіях. Грехем заявила, що вона не «хоче бути ні деревом, ні квіткою, ні хвилею». У своїх танцях вона відмовилася від стандартного погляду на жіночність і прагнула того, щоб зробити свої персонажі безособовими, умовно-формальними, сильними і навіть мускульними. У тілі

танцюриста, на думку Грехем, глядачі повинні бачити людину взагалі – дисципліновану, здібну до високої концентрації, сильного.

Грехем була відомою своєю не конвенційною мораллю. Її техніку часто пов'язують з відродженням жіночої сексуальності. Для Марти був важливий сексуальний досвід танцівниць (її трупа була чисто жіночою). Одного разу вона навіть сказала, що не потерпить дів в своїй компанії. В той же час вона вважала, що для досягнення досконалості танцівниця повинна відмовитися від материнства. Пояснювала вона це тим, що танцювальний рух починається поштовхом, що йде з області тазу. Жінка яка не народжувала по її припущенню – володіє більшою енергією, яка і робить танець більш могутнім. Сама Грехем зробила свій вибір на користь танці і не мала дітей.

Марта Грехем розробила техніку сучасного танцю, яка зараз і викладається. Заняття по системі Грехем розділені на три етапи. Перший етап називається «Партер» (робота на підлозі) він включає серію простих вправ, які виконуються сидячи, або лежачи на підлозі. Це додає додаткову гнучкість спині, рукам і ногам. Другим етапом освоєння техніки Грехем є «відпрацювання центрів». Вправи виконуються стоячи на одному місці, це дозволяє розвинути відчуття рівноваги і відчути свій центр руху. Третій етап навчання сучасному танцю складається з вправ для розвитку координації у просторі, учні роблять всілякі оберти, кроки, стрибки. Для Грехем було важливо виразити внутрішній стан людини. Сучасна хореографія зараз використовує цю систему [16, с. 23]. Послідовниками Грехем були Пол Тейлор і Хосе Лімон. Вони остаточно розкріпачили тіло, припустивши наявність волі в тілі. Тіло може несподівано міняти рівні, рухатися по хвилі. Неважливою стала вага тіла і сучасний танець це щосили використовує.

Дуже багато коментаторів її творчості відзначили зв'язок Грехем з фемінізмом. На суперобкладинці одній з її біографій поміщена цитата, узята із статті: «сама войовнича і найталановитіша феміністка Марта Грехем звільнила і жінку, і танець!» Хоча вона сама вважала, що не брала участь в русі за емансипацію, своїм танцем Грехем ламала стереотип жінка – це слабка істота. Вона ніколи не вважала себе нижче за чоловіків, навіть тих, якими захоплювалась.

За повні 75 років бурхливої творчої діяльності Марта Грехем стала найяскравішим і плідним популяризатором ідей модерн танцю. І дотепер її «Martha Graham Dance Company» є живим і активно гастролюючим колективом, у якого глядачам є, що подивитися, а молодим виконавцям – повчитися. У 1957 р. був знятий фільм Світ танцівниці (A Dancer World), де в живій формі розкриваються основні ідеї Грехем і чудово представлена її трупа. У 1984 Грехем отримала орден Почесного легіону. Померла Марта Грехем у Нью-Йорку 1 квітня 1991 р.

Балетний світ ХХ століття змінювався, виникали і розвивалися нові напрямки, з'являлися і зникали нові кумири. Але велика Марта Грехем і сьогодні – велика Марта Грехем. Велика і безсмертна, тому що її балети – як пізніші, так і створені більше півстоліття тому – не застаріли.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська Д. Т. Синтез жанрів сценічного хореографічного мистецтва (кінець ХІХ – початок ХХ століття) / Д. Т. Бернадська // Вісн. Держ. академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2004. – № 3. – С. 66 – 70.
2. Горбачук Р. Л. Творчість Рудольфа Лабана в контексті теоретичних проблем сучасної хореографічної культури / Р. Л. Горбачук // Культура сучасність. – 2006. – № 1. – С. 107 – 111.
3. Дункан А. Танець майбутнього. Моя життя / А. Дункан. – К. : Наука, 1986. – 240 с.
4. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танець: Етапи розвитку. Метод. Техніка / В. Ю. Никитин. – М. : ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с. : ил.
5. О современной хореографии / Юлия Чурко. – Минск : Польша, 1999. – 224 с. : ил.

6. Полятков С. С. Основы современного танца / С. С. Полятков. – Изд. 2-е – Ростов-н/Д. : Феникс, 2006. – 80 с. : ил.
7. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії / Д. І. Шариков. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.

В. Кожевникова

СЛОВО О ПЕДАГОГЕ...

Жизнь человека, как говорил мыслитель Генри Давид Торо, похожа на реку: один исток, одно и то же русло, а в нём в каждый момент – свежая вода. В эту реку впадает масса больших и малых речушек, формируя новые берега, разливая огромные воды и питая этими водами мир. У каждого человека своя история, свои обстоятельства, взлёты и падения, которые испытывают его, закаляют, формируют сознание и укрепляют дух. И кто не ждёт от жизни подарков, кто служит великим целям, тот сам делает жизнь. И жизнь человека станет прекрасной, если её цель – неукротимое движение к всеобщему счастью и радости.

Во всех профессиях есть подлинные художники, они обладают особым художественным чутьём, несокрушимой стойкостью бойца за любимое дело! Призвание учителя – призвание высокое и благородное. Истинные учителя никогда не бывают равнодушны или безразличны. Истинные учителя не удовлетворяются собой, а стараются идти всё дальше, открывая новые жизненные горизонты.

Такой неравнодушной к жизни других людей всегда была Васильченко Галина Сергеевна, преподаватель Луганского музыкального училища, ныне Луганского областного колледжа культуры и искусств.

Вся жизнь Галины Сергеевны – это беззаветное служение своему делу. Её ученики – это сотни прекрасных музыкантов, ярких профессионалов в разных областях искусства, которые трудятся сегодня во всём мире. Всегда на виду, она любому делу отдаёт себя без остатка. Что такое труд, ей хорошо было известно с детства. Родившись в простой шахтёрской семье, Галина Сергеевна испытала все трудности военного и послевоенного времени. Училась с упорством, всегда отличалась особым трудолюбием. В 1944 году Галина пошла в школу, а со второго класса начала заниматься в музыкальной школе. Не имея дома инструмента, она занималась где придется: в свободных классах музыкальной школы, в детском саду у мамы или в общеобразовательной школе. И первыми артистическими выступлениями были школьные вечера, где она всегда с огромным удовольствием пела и играла.

В 1954 году Галина поступает на хормейстерский отдел Луганского музыкального училища.

Бурная общественная деятельность началась с первого курса учёбы в училище.

Окончив училище в 1958 году, Галина Сергеевна работает преподавателем в музыкальной школе № 1 г. Луганска, где проработает 16 лет.

С 1961 года Галина Сергеевна работает преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в родном музыкальном училище.

Долгие годы она возглавляла в музыкальном училище профсоюзный комитет, всецело отдавая себя людям. В 1967 году Галину Сергеевну избирают председателем профсоюзного комитета училища, и она с усердием берётся за дело, сплотив вокруг себя дружный, работающий комитет, таких же неравнодушных к чужим судьбам людей, как и сама. Что бы не приходилось делать: отстаивать право на жильё или организовывать туристические поездки, посещать больных или обеспечивать людей продуктами – любую работу она выполняла добросовестно и с самоотдачей. Неутомимый труженик, Васильченко Галина Сергеевна 25 лет возглавляла в училище цикловую комиссию музыкальной литературы, с огромной любовью относясь к делу, оказывая постоянную методическую помощь преподавателям музыкальных школ города и области. Её любят в семье, уважают коллеги по

работе и студенты, зная, что в её лице всегда найдут верного помощника и друга. В доброте и великодушии по отношению к другим её сила, её красота, её достоинство. Не раз заслуги Галины Сергеевны Васильченко были отмечены медалями и почетными грамотами, но самой главной наградой всегда была, есть и будет безграничная признательность людей за нравственное богатство души, за сердечное тепло и понимание.

Л. Коздрина

ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Библейские сюжеты были воплощены во всех видах искусства. С самого начала возникновения кино библейские сюжеты привлекали и мастеров кинематографа. В пользу допустимости изображения артистами священных лиц Библии выдвигалось два аргумента:

- 1) старая традиция «мистерий», или «действ»;
- 2) неизбежность в любом виде творчества, в живописи, скульптуре. привнесения человеческих, авторских элементов (портретность и автопортретность в религиозной живописи) [3, с. 49].

Библия содержит в себе одну главную мысль, хотя и состоит из шестидесяти шести книг. Она возвещает нам о Христе. В Ветхом Завете содержится множество предсказаний о том, что произойдет с Христом в пришествие Его, о Его рождении, жизни и смерти. Новый Завет содержит повествование о событиях, имевших место при жизни Христа, когда он пришел в этот мир [1, с. 28].

Благодаря кинолентам на основе библейских сюжетов сформировался конкретный образ Иисуса Христа у зрителя. Цель нашего исследования – рассмотреть особенности воплощения образа Иисуса Христа в мировом кинематографе [2, с. 56].

«Царь Царей» первая в истории человечества полнометражная кинокартина о жизни, смерти и воскрешении Иисуса Христа, созданная американским режиссером Сесилем Б. Де Миллем в 1927 году. В этой ленте Иисус Христос обладает мудростью, вдохновением и пронзительностью. Все, что указывает на эти качества в Библии, трактуется в фильме как исторический факт, вполне достойный доверия.

В 1979 году режиссер Никос Казандзакис снимает фильм «Иисус из Назарета», где рассказывает о жизни Христа на протяжении почти десятилетия.

Еще один из культовых фильмов, в котором образ Иисуса Христа раскрыт по-новому, «Мессия» Роберта Росселлини. Критики утверждали, что никто в Голливуде не мог создать такой сдержанной, достоверной, исторической драмы, особенно с учетом точного знания предмета. Первые 20 минут фильм представляет собой краткий и блестящий курс истории евреев. И вот жизнь Иисуса показана без чудес. По Росселлини, Иисус как священник входит в распахнутые ворота города, осознавая, что в борьбе за лучшую жизнь – отдаст Свою. Для режиссера большинство библейских фильмов в общей массе своей – оскорбление. И он создает свой. Фильм – экстраординарен, правдоподобны актеры.

Чем-то совершенно новым была кинолента «Иисус Христос Суперзвезда» Нормана Джуисона. Фильм создан на основе популярного бродвейского спектакля – знаменитой рок-оперы композитора Эндрю Ллойда Уэббера на стихи Тима Райса. Помимо великолепной музыки, вокала и хореографии фильм интересен необычной трактовкой темы Христа, которая представляет собой альтернативу ортодоксальному христианству. Остро и по-новому ощущается в фильме связь времен – евангельского сказания и современности. Этот фильм может быть назван предвестником жанра видео-рока и обладает несомненными художественными достоинствами. Однако фильм отразил и отрефлексировал характерный для своего времени процесс активного смешивания коммерческого кино и контркультуры, нонконформистских умонастроений и религиозной символики, авангардистских течений и молодежных увлечений – от перформансов до рок-шоу.

Экранизация романа Никоса Казандзакиса «Последнее искушение» – это одна из наиболее значительных работ Мартина Скорсезе. Фильм затронул острые для церкви темы и навлек на себя критику со стороны религиозных организаций и верующих различных направлений христианства. В центре сюжета прежде всего двойственная природа Христа – Сына Божьего и живого человека, подверженного человеческим страстям. Данная проблема – один из наиболее спорных моментов в христианском мировоззрении, вызывавший дискуссии в том числе и в самой среде богословов и верующих. Движущим мотивом Скорсезе была попытка растормошить и спровоцировать, но не поразить воображение зрителя. Неудача режиссёра кроется в самой попытке снять подобный фильм. Несмотря на все свои заслуги, он не смог приблизить к нам Христа, воплощающего в себе духовные страдания за всё человечество.

Как известно, наилучшее поучение – это пример. В Библии много рассказывается о Боге – о его действиях, о его отношении к людям. Сам Бог характеризуется церковниками как всемилостивый, милосердный, всепрощающий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майкапар А. Новый завет в искусстве / А. Майкер. – М. : Искусство, 1998. – 440 с.
2. Райт С. Библия в искусстве / С. Райт. – Минск : Белфакс, 1998. – 550 с.
3. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М. : Искусство, 1992. – 350 с.
4. Баскаков В. Е. Фильм – движение эпохи / В. Е. Баскаков. – М. : Искусство, 1989. – 480 с.

А. Коломин

АЛЕКСАНДР СТЕПАНОВИЧ ШЕРЕМЕТ – ОСНОВОПОЛОЖНИК АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ ЛУГАНСКА

*Архитектор есть корректор,
Он меняет жизнь и строй,
На земле он оставляет
Рукотворный подвиг свой...*

Философские размышления о роли личности в истории всегда вызывают горячие споры оппонентов. Актуальность темы заключается в том, что роль Александра Степановича Шеремета в истории архитектуры, зодчества и градостроительства Луганска огромна. На протяжении тридцати с лишним лет (с 1933 по 1969 год, за исключением трёх военных лет) он был главным архитектором города. В наследие Александр Степанович оставил жилые здания, производственные объекты, учреждения образования, культуры, памятники, парки, другие объекты градостроительства, из которых можно виртуально построить целый город.

Александр Степанович Шеремет – выдающийся человек своего времени, жизнь и деятельность которого были тесно связаны с жизнью страны и ставшего родным ему города Луганска. В его творчестве всегда присутствовал дух непрестанного поиска, новаторства, который удивительно ярко воплотил черты своего времени, такого переломного, переходного, рубежного, когда в недрах старой архитектуры зарождалась и крепла новая архитектура XX века. Достаточно сказать, что три Генеральных градостроительных плана Луганска прошли через его руки и почти всё, что было предусмотрено Генеральным проектом, было построено и воплощено в жизнь.

Тема актуальна и в связи с официальным принятием Генерального плана Луганска на пятой сессии городского совета шестого созыва (январь 2011 года), рассчитанного на 20 лет действия.

Александр Степанович Шеремет родился в 1898 году в городе Нежине Черниговской области в семье счетовода. Отец – Степан Васильевич работал в нежинской городской больнице. Мать – Ольга Филипенко окончила гимназию. Уже в юности Александр остался круглым сиротой. В 1920 году был мобилизован на службу в Красную Армию в 3-й отдельный батальон 1-й отдельной бригады. По окончании службы в армии молодой Шеремет поступает в Киевский художественный институт на архитектурный факультет. В студенческие годы знакомится с талантливой художницей Тамарой Боровской, которая в последствии стала его женой. В семейном архиве сохранился отзыв о студенческой работе Александра Степановича в городе Нерль Ивановской области: «Постройку клуба текстильщиков выполнил успешно и со знанием своего дела». После окончания института молодой архитектор работает в Харькове, где проектирует жильё для рабочих тракторного завода. В августе 1933 года, в возрасте 35 лет, уже сложившимся архитектором, со значительным опытом работы, Александр Степанович приезжает в Луганск на должность главного архитектора города. В эти годы в Луганске преобладает, в основном, одноэтажная застройка с, большим количеством переулков и тупиков. Зелёных насаждений практически не было. Так же как и асфальта или другого твёрдого покрытия.

В довоенные годы город интенсивно строится и развивается. Начинается бурное строительство жилых и культурных зданий, начинается благоустройство Ворошиловграда. В городе начинают высаживать многолетние деревья, появляется канализация, асфальтируются улицы и первые тротуары. По проектам Александра Шеремета начинается застройка на Красной площади, строится памятник Борцам Революции, театр оперы и балета совместно с Иваном Добровским.

Настоящим триумфом его таланта стало создание в рекордно короткие сроки уникального парка культуры и отдыха имени Горького. Александр Шеремет не только руководитель общего проекта, но и автор многих сооружений: главного входа в парк, двух павильонов, центрального фонтана, вышки для прыжков в воду и нескольких гротов.

Проектам 40-х годов помешала война. До оккупации Ворошиловграда Александр Степанович был начальником службы маскировки города. В связи с оккупацией горисполком города эвакуировали в Самарканд. Александр Шеремет добровольцем идёт на фронт, участвует в создании единой системы обороны Кавказа, а затем в строительстве глубокоэшелонированной обороны Центрального и Воронежского фронтов на Дону. Вместе с однополчанами прошел от Каспийского моря до Праги-Польской. За заслуги перед отечеством был награждён орденами и медалями.

Из-за отсутствия денежных средств после войны было принято решение в первую очередь восстановить Сад 1 Мая, а затем Парк Горького.

1 декабря 1947 года горисполком утвердил проект детальной планировки центральной части города и комплексную схему застройки ее в 1946 – 1950 гг., автором и руководителем которого являлся главный архитектор города А. С. Шеремет. В апреле 1953 года областными организациями был согласован эскизный проект застройки города Ворошиловграда (арх.-худ. А. Шеремет). В 1954 году Обком КПУ утвердил новую комплексную схему застройки г. Ворошиловграда, автором и руководителем которой был Александр Степанович.

В 1950 году был создан под руководством А. Шеремета проект застройки Красной площади. Благодаря художественному видению и профессиональному мастерству, он блестяще справился с задачей, несмотря на сложный рельеф территории, более этого — сделал это обстоятельство выигрышным.

Во время возведения на Красной площади Дома техники А. С. Шеремет осуществлял архитектурный надзор над проектированием и строительством этого объекта. Площадь становится достопримечательностью областного центра, его визитной карточкой - «первой четко выраженной площадью города».

Пятидесятые и шестидесятые годы - особый этап в жизни Александра Шеремета. Город переживал настоящий строительный бум. Было введено в строй свыше миллиона квадратных метров жилой площади, 35 тысяч семей получили новые благоустроенные квартиры. Реконструировались и строились новые промышленные предприятия, высшие учебные заведения, школы, дворцы культуры, больницы, детские сады. Оформилась центральная площадь - имени Героев Великой Отечественной войны. При таком масштабе строительства в 1968 году территория Луганска уже в 15 раз превосходила его территорию в 1917 году.

Основные результаты исследования заключаются в следующем: А. С. Шеремет внес неоспоримый вклад в развитие архитектуры, зодчества и градостроительства Луганска. Почти все сохранившееся до настоящего времени сооружения, созданные по его проектам, включены в государственные списки памятников архитектуры и градостроительства областного или национального значения. Этот вопрос актуален и нуждается в дальнейшей разработке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коптева Е. Генплан в привязке к местности. Часть 4: транспорт / Е. Коптева // Наша газ. – 2011. – 13 апр., № 53 (3326).

2. Селезнёва Н. Авторские здания и сооружения Луганска. На «Фрунзенской набережной». Заметки об истории кинотеатра «Октябрь» / Н. Селезнёва // Жизнь Луганска. – 2004. – 30 июня, № 27 (716).

Е. Котлярова

К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНЕНИЯ «ВСЕНОЩНОГО БДЕНИЯ» С. РАХМАНИНОВА

*Пойте Богу нашему пойте, пойте Цареви нашему, пойте.
Пс. 46*

Обращение в данном исследовании к проблемам исполнительской интерпретации одного из центральных творений С. Рахманинова «Всенощное бдение» («Всенощная») обусловлено возросшим интересом к истокам русской духовной музыки в силу сегодняшнего возрождения церковной и религиозной тематики. Это и определило актуальность нашего исследования.

Изучением произведения занимались разные ученые: А. Кандинский в статье «„Всенощное” бдение С. Рахманинова и русское искусство рубежа веков» исследовал вопрос интерпретации памятника; И. Гарднер в работе «Богослужбное пение русской православной церкви» рассматривал произведение с музыкально-литургической точки зрения. Но основательных работ о проблеме исполнения опуса С. Рахманинова на сегодняшний день нет.

В наше время различны представления о церковной строгости и истовости, оттого что сегодня никто не препятствует обращению к литургическим жанрам в концертной практике. Между тем, есть традиция церковного пения и определенное отношение церкви к концертным по своей сути опусам. По этому поводу ведутся большие споры: является ли музыка С. Рахманинова подлинно церковной или все-таки она — принадлежность концертного зала, и как в связи с этим ее следует интерпретировать.

Опыт написания С. Рахманиновым «Всенощной» двойственен. С одной стороны, автором отчасти выдержан церковный канон, но вместе с тем для церкви многое неприемлемо. Чрезвычайно многоплановы жанровые сплавы в музыкальном тематизме: соприкосновение фольклорной и обиходной интонационных сфер. Как светский композитор, С. Рахманинов применял пение с закрытым ртом (в очень редких местах), допускал одновременное произношение слов голосовыми партиями хора.

В этом произведении нельзя не услышать стремление С. Рахманинова уйти прежде всего от романтического драматизма и театральности. Он предельно далек от символистской манерности, утонченности и изысканности в поэзии и изобразительном искусстве рубежа XIX – XX веков. Главная цель и творческая задача композитора – окунуться в мир возвышенности и серьезности содержания, духовной сосредоточенности и сакральности.

Перед слушателем предстает монументальная циклическая хоровая композиция с явно выраженным эпическим началом, проявляющимся в картинной изобразительности музыки, в многоплановости музыкальной драматургии, в развитости хорового-массового образа, в параллелях с народно-эпической ветвью русской оперной классики, с жанрами оратории, духовной драмы, мистерии. Фундаментом же этого грандиозного по своим масштабам полотна явилась древнерусская монодия — знаменный распев, характерный для культовой музыки, в нераздельном единстве со строгим каноническим текстом, связанным с определенными церковными обрядами. Именно текст, слово приближает человека к Богу, наполняя его жизнь стремлением к постижению человеческого бытия, переосмыслению своих духовных ценностей, сознания, мировосприятия.

Отношение к слову, его произнесению, интонационному воплощению и является главным обстоятельством в содержательной оценке исполнения музыки литургического жанра. Это определяющий момент интерпретации духовной музыки вообще и данной партитуры в частности. С тем же забота о слове отражает в значительной мере собственно общую специфику хорового исполнительства, ее синкретичный характер, поскольку интонирование текста значительно расширяет и усиливает выразительные возможности музыки.

Главный музыкально-эстетический канон христианской музыки, на наш взгляд, можно найти в начальной фразе Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово», и это «Слово» должно быть поставлено во главу угла любой церковно-музыкальной формы, накладывая свой отпечаток на исполнительскую трактовку. Нельзя в этой связи не вспомнить, автора «Музыкальной грамматики» Н. Дилецкого который в конце XVII века призывал русских церковных музыкантов сначала создавать «чистую» музыку, а затем искать и подставлять подходящий по ритму и метру стихотворный текст (что и было впоследствии с большим успехом воплощено в период засилья итальянской музыки).

Итак, слово, его смысловое значение, его семантика должны быть первоначальным импульсом не только для композитора в процессе сочинения произведения, но и для исполнителя-интерпретатора. Общеизвестно, что возможности прочтения и толкования литературного текста в музыке чрезвычайно широки. В этом ракурсе перед нами предстают такие общеизвестные понятия, как авторское прочтение текста и авторская индивидуальность. Отсутствие строго сформулированной четкой позиции по отношению к автору и диалогу с ним в современной концертной практике размывает критерии подлинности воплощения содержательного замысла.

В результате этого сегодня в исполнительском искусстве мы имеем довольно много интерпретаций, сводящихся к «исполнительскому произволу» во имя концертности. По большей части заботой дирижера и, следовательно, исполнителей является создание достаточно внешних звуковых эффектов (вокально-технический уровень хорового коллектива, чистота строя, слаженность разного вида ансамблей, громкость и окраска звука). Самый же главный вопрос и суть проделанной работы – о чем эта музыка, зачем она нужна слушателю и самому дирижеру, какими эмоциями и переживаниями она должна наполнять сердца и слушателей, и самих певцов хорового коллектива, – остается зачастую за пределами внимания.

Сравнительный анализ интерпретаций «Всенощного бдения» С. Рахманинова хоровыми коллективами под управлением В. Полянского, Р. Шоу, В. Чернушенко, Е. Светланова позволяет увидеть как сходство, так и значительные различия в воплощении художественных задач. В исполнениях Е. Светланова и В. Чернушенко явно прослушивается постоянный тембральный и динамический дисбаланс, придающий произнесению текста

излишнюю эмоциональную экспрессию, театральную декламационность и даже вычурность. Напротив, трактовки «Всенощной» под управлением Р. Шоу и в особенности В. Полянского отличает тонкое исполнительское чутье, в котором преподнесенный словесный литургический текст не нарушает своей молитвенной сути.

При более глубоком погружении в процесс сравнительного анализа интерпретаций рассматриваемой партитуры явственно проступает ее двойственность, о чем было отмечено выше: с одной стороны, богослужебный канонический текст, с другой — богатейшая музыкальная палитра, допускающая разнообразные версии исполнительских трактовок. К сожалению, в последнее время приходится повсеместно сталкиваться с весьма смелыми в образном понимании исполнительскими прочтениями духовной музыки. Между тем, главной заботой дирижера и исполнителей, по нашему мнению, должно быть понимание смысла слов, который точно отражен в музыкальном материале. Ведь вся духовная музыка написана на церковнославянском языке, который сегодня мало кто понимает.

Резюмируя наблюдения относительно интерпретации партитуры С. Рахманинова «Всенощное бдение», подчеркнем содержательную двойственность данного сочинения, в котором воистину русская национальная гордость, величавость, небесная гармоническая красота музыки сочетается с неизреченной сокровенностью. «Всенощное бдение» С. Рахманинова нуждается не просто в достойном исполнении, а должен быть преподнесен словесный литургический текст с тонким исполнительским чутьем, не нарушающим его молитвенной сущности. Таким образом, слово, озвученное музыкальным элементом, открывает исполнителю неисчислимое богатство духовного содержания, заставляя по-иному – возвышенно и умудренно – переживать особый сакральный, символический смысл, имеющий неоспоримую художественную ценность.

И. Кохан

В. АНДРИЯНЕНКО: СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ

Музыкальная культура Луганщины представлены целым рядом имен, которые внесли значительный вклад в становление и развитие искусства не только в регионе, но и Украины в целом. Среди выдающихся деятелей искусства прежде всего стоит назвать имя народной артистки Украины Веры Ивановны Андрияненко.

21 марта 1946 года в с. Гадрут (Азербайджан) в семье военнослужащего Ивана Макаровича и Матрены Иосифовны родился четвертый ребенок – дочь Вера.

Отец служил в контрразведке. Мать, будучи ворошиловским стрелком, великолепно стреляла из пистолета.

Ивану Марковичу предлагали жилье в любом городе, даже в Москве. Но Матрена Иосифовна решила остаться в тогдашней столице Казахстана, Алма-Ате. Будучи школьницей, Вера Ивановна начала посещать детский хор. И когда преподаватель послушал ее «писклявенький» голосок, пригласил солисткой.

После окончания школы работала на домостроительном комбинате сварщицей. Во дворце культуры, при комбинате, записалась в кружок пения. Преподаватель обратил внимание на ее вокальные данные и посоветовал поступить в музыкальное училище, что Вера Ивановна и сделала.

Музыку любила, хотя и бессознательно, с раннего возраста. Предпочитала фортепианную, а более всего – оркестровую. В семье Андрияненко любили петь все. Трое из детей стали профессиональными музыкантами.

Вера Андрияненко в 20-летнем возрасте начала учиться в Алма-Атинском музыкальном училище им. П. И. Чайковского. По окончании училища в 1970 году поступила в Государственную Алма-Атинскую консерваторию им. Курмангазы по классу сольного пения профессора Н. А. Шариповой. После окончания вуза работает там же в оперной студии. Исполняет партии в спектаклях В. Моцарт «Свадьба Фигаро» (Сюзанна),

Дж. Пуччини «Чио-чио-сан» (Баттерфляй), П. И. Чайковский «Евгений Онегин» (Татьяна). В концертном исполнении опера К. Глюка «Орфей и Эвридика» (Амур).

Студенткой второго курса консерватории Вера Андрияненко стала лауреатом (II премия) в межзональном конкурсе Средняя Азия и Казахстана в г. Фрунзе. В 1975 году участвует в VII Всесоюзном конкурсе вокалистов им. М. И. Глинки (г. Тбилиси), где была удостоена звания дипломанта. После конкурса Ирина Архипова пригласила ее в Большой театр, но молодая певица отказалась, решив, что ее время еще не пришло. Работая в Ворошиловградской филармонии, в 1979 году стала лауреатом (I премия) Республиканского конкурса солистов камерного пения (г. Киев), где получила приз за лучшее исполнение советского произведения (Власов «Фонтану Бахчисарайского дворца»). В этом же году принимала участие в концертах на Декаде украинского искусства в Азербайджане.

В Луганск Андрияненко попала во многом случайно. Ей как лучшей студентке музучилища давали распределение в Ленинград, но она отказалась по семейным обстоятельствам – вышла замуж и родила дочь. А после окончания консерватории она захотела вернуться на родину отца – в Украину.

С тех пор Вера Ивановна является солисткой-вокалисткой Луганской областной филармонии. Певица обладает голосом красивого тембра (лирическое сопрано). Свободно льющийся голос захватывает эмоциональным напором, раскованной открытостью чувства, с психологически нюансированной тонкостью, что каждое слово, каждый звук напрямую замкнуты на мельчайший поворот душевного тока. Ее появление на сцене – это всегда праздник: высокий класс исполнительского мастерства, бесконечное обаяние. В этой женщине прекрасно сочетаются аристократическое достоинство и светлая, совсем юная чистота, талант, доброта и скромность.

Вера Андрияненко ведет большую концертную деятельность. Успешными были выступления в Москве, в зале «Россия» – «Молодые голоса Украины».

Газета «Советская культура» отмечала: «Андрияненко тонко ощущает настроение, образный строй, стиль сочинения, что очень важно при исполнении романса Антониды из оперы М. Глинки „Иван Сусанин“».

Концерты в зале им. П. И. Чайковского. Пресса отмечала тогда: «При исполнении сцены таяния Снегурочки, из одноименной оперы Римского-Корсакова, голос звучал так нежно и чисто, со всей пленительной красотой тончайших до хрупости интонаций; углубленная трогательность, задушевность пения, неизменно вызывавшие слезы зрителей».

Неоднократные выступления в зале «Украина» в г. Киеве. В Харькове пела в опере П. Чайковского «Иоланта» партию Иоланты. В Луганске ставилась опера Д. Верди «Травиата». Андрияненко спела заглавную партию в ней.

«Можно отметить технику ее исполнительства – чистейшую интонацию, отточенность и богатство оттенков, безукоризненную дикцию...» – пишет газета «Ворошиловградская правда».

Репертуар певицы разнообразен и весьма обширен. Крупные формы: Д. Перголези «Stabat mater» (для камерного оркестра, хора, солистов), Четвертая симфония Г. Малера, Концерт для голоса с оркестром Р. Глиэра, музыкально-литературные композиции – «Как хороши, как свежи были розы», «Сольвейг» на музыку Э. Грига («Пер-Гюнт»). Камерные произведения И. С. Баха, Л. Бетховена, К. Глюка, Дж. Верди, Д. Пуччини, К. Дебюсси, М. Равеля, И. Штрауса.

В сольных концертах вокалистики широко представлены романсы русских композиторов – М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Рахманинова; советских композиторов – М. Ипполитова-Иванова, Н. Маяковского, Ю. Шапорина.

Много сделала певица для приумножения славы отечественного искусства, принимая участие в концертах композиторов Харькова, Донецка, Луганска, в авторских встречах Л. Колодуба, М. Жербина, С. Турнеева и др.

Вера Андрияненко принимала участие в международном музыкальном фестивале «Харьковские ассамблеи – 93», за что была награждена дипломом, с симфоническим

оркестром ездил на IV Український міжнародний музикальний фестиваль «Києв-мюзикл-фест-93».

В її сольних концертах також величезна кількість українських пісень, романсів Ф. Надененко, Л. Дычко, Н. Подгорецького, М. Лысенко, В. Задирацького, Ю. Мейтуса, Г. Майбороди...

Певица веде велику концертну діяльність. Вона гастролювала в Москві, Києві, Білорусії, Прибалтиці, Казахстані, на Камчатці, в багатьох містах України. В складі творчих груп Андрияненко гастролювала в Великобританії, Італії, Іспанії, на Мальті, в Турції, Венгрії, Болгарії, Польщі, і незмінно в кожному концерті звучали народні пісні світу. Концерти завжди проходили з великим успіхом.

«І пісня чудна лилась... – писали газети. – Певчий голос не даремно називають бесцінним даром. Голос Веры Андрияненко покорила слухачів душевністю, щирістю і мелодичністю. Як і кожному таланту, певиці притаманна тонка нюансування, ліричність, вміння донести до слухача зміст виконуваних творів».

Вера Іванівна Андрияненко – прекрасний педагог. Сьогодні вона викладає в Луганському обласному коледжі культури і мистецтв і Луганському державному інституті культури і мистецтв. Серед її учнів лауреати і призери міжнародних і всеукраїнських конкурсів вокальної музики і фестивалів.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лауреат республіканських конкурсів, дипломант всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. І. Глинки, народна артистка України Вера Андрияненко. – Луганськ, 1996. – 7 с.
2. Глебова Т. Жінка-весна / Т. Глебова // XXI століття. – 2008. – 26 березня (№ 22). – С. 23.
3. Побережнюк Р. Не розуміти, а любити! / Р. Побережнюк // Вісник Луганщини. – 2010. – № 2. – С. 8.

А. Кривка

ТРАДИЦІЙНІ КОСТЮМНІ ФОРМИ ЛУГАНСЬКОГО РЕГІОНУ (УКРАЇНСЬКИЙ КОМПЛЕКС)

Луганська область розташована на сході України, по обидва боки середньої течії річки Сіверський Донець. На півночі, сході й півдні область межує з Белгородською, Воронезькою і Ростовською областями Росії. На південному заході – з Харківською областю. Тому традиційний костюм Луганщини тісно пов'язаний з цими регіонами.

Традиційне вбрання населення цих суміжних регіонів значною мірою наближається одне до одного, хоча в характері їхнього господарства існували відмінності. У промислово розвинених районах Слобожанщини (Харківщина, Луганщина) формування капіталістичних відносин відбувалося швидше, ніж, скажімо, на Поліссі чи Поділлі, що призвело до ліквідації дрібного селянського господарства і в тому числі домашнього виробництва сировини та одягу. Раніше, ніж в інших районах, тут з'являються на селі фабричні вироби, зокрема тканини, які народ пристосовував до традиційних форм убрання.

Насамперед це стосується так званого полтавського типу сорочок, їхні ознаки настільки поширені, що з повним правом можуть претендувати на загальноукраїнський тип. І Луганщина не є виключенням, тут також зустрічається такий тип сорочок.

Жіночий костюм

На Луганщині побутували жіночі сорочки переважно полтавського типу, тут їх називали українками або малоросками. Сорочка складалась з двох пілок – передньої та задньої, з'єднаних на плечах поліками прямокутної форми. У місці з'єднання полика й рукава робилися численні складки – пухлики. Під рукавами вшивалися квадратні ластки. Рукави викінчувалися чохлами. Станок із пришитими до нього вставками збирався біля

горловини на нитку і вшивався до коміра. Комір звичайно був невеликий, вузький. Іноді замість коміра робили обшивку – стежку, переткану візерунком. Подекуди комір робили зубцями, а під ним вишивали так званий вистіг, або ретязьок, – вузький узор хрестиком або іншою технікою. Широкі рукави орнаментувалися досить рясно. Вишивали сорочки переважно лляними нитками – білими або підфарбованими. Сорочки кроїлися додільними або до підтички. Іноді за російським зразком на рукави жіночих сорочок нашивали червоні стрічки, робили кумачеві вставки та ластки.

Жінки тривалий час користувалися запасками або плахтами, які разом із вишитим подолом сорочки закривали ноги аж до кісточок. Такої ж довжини згодом почали носити спідниці. Плахти та спідниці підперізували червоним поясом або барвистою крайкою. Кінці пояса з китицями чи помпонами зав'язували звичайно ззаду на талії.

Верхній одяг жінки кірасирські халати, широкополі кохти-пальта, оздоблені плисом та стеклярусом у вигляді квітів. Носили ватянки з вусами, шушени, з великим коміром, що прикривав плечі, мов пелерина, і застібався на один гудзик. Узимку жінки носили криті кожушанки, а у сильні морози – великі нагольні кожухи, розшиті кольоровим гарусом.

Головні убори жінок Луганщині – парчеві очіпки циліндричної форми з вушками, а також капори. У XIX ст. пов'язували вузьку й довгу білу хустку – нахраму. Носили й так звані в'язані ковпаки, що за формою нагадували панчохи. Особливо ж були поширені різноманітні барвисті хустки та підшальники з торочками чи бахромою. Дівчата носили вінки та кісники. Волосся заплітали переважно в одну косу, вплітаючи стрічку. Подекуди одягали набрівник, зроблений з картону й обшитий плисом.

Жіноче взуття, типове для Луганщині – кольорові чоботи – чорнобрівці, пізніше – високі шнуровані черевики. Бідніші носили шкіряні постолі – коті.

Чоловічий костюм

Чоловічі сорочки мали декілька варіантів. Найдавніший з них – тунікоподібного крою, з бочками, стоячим коміром, із розрізом посередині або збоку пазухи. Груди таких сорочок вишивалися, а по скату рукавів іноді робилися збори. Так звана сорочка з уставкою була зі стоячим або виложистим коміром, із рясними зборами біля нього та з прямим розрізом пазухи. Стрілкові сорочки також призибувалися біля коміра, але замість вставок тут був трикутний клин, розширений до коміра і вкритий вишивкою.

Нагрудний безрукавний одяг – корсетка – мав до трьох – дев'яти вусів, довжиною трохи нижче стегон, обшитий кольоровою тасьмою – висічкою. Під впливом міста на селі з'являється нагрудний одяг з рукавами – кофти-круглоплітки, черкасинові кофти, куфайки, баски, холодайки, стяжки, гусарки, козачки, матроски та ін. Шився такий одяг із фабричних тканин, мав різноманітний крій, довжину та оздоблення.

Верхній осінньо-весняний одяг слобожанок представляли куртки до трьох – семи вусів, куртини, куцини. Низи рукавів обшивали червоним сап'яном. Носили також довгі кофти з талією. Свити та юпки шили з пояркового сукна або тонкого сукна поліпшеної обробки

Майже до кінця XIX ст. чоловіки носили широкі полотняні штани до очкура. Зимові штани подекуди шилися з овечих шкур хутром усередину (єршанки). Пізніші штани з фабричної тканини здебільшого зберігали традиційний крій.

Чоловічим нагрудним одягом були жилетки прямого крою, верхнім – свити до трьох – п'яти вусів, куртки з відрізною спинкою і рясними зборами по лінії талії. Носили також каптанки, оздоблені червоним або білим шнуром, піддбовки, широкі халати з густими зборами та плисовим коміром. Усі вони шилися з нанки, сукна, черкасино, казинету та інших фабричних тканин. Поширені були й довгі, відрізні по талії чинарки, а також значно коротші чинарочки. Носили подібні до чинарок зипуни; іноді їх називали чуйками.

Головні убори – малахаї з суконним верхом, навушниками та потиличником. Були поширені й високі каракулеві шапки. Влітку носили картузи або традиційні брилі.

Чоловічим взуттям слугували виворітні чоботи, підошва яких пришивалася або густо (просом), або рідко (вівсом). Взували також постолі-витяжки, взимку – валянки. Пізніше

парубки починають носити чоботи з високими вистроченими халявами, а чоловіки – чоботи з низькими халявами (чирики).

Певну роль у формуванні національного одягу відіграють не тільки природно-культурні зв'язки між народами, але й розвиток суспільно-господарчих відносин. На порубіжжі XIX – XX ст. життя українського селянства зберігає традиційні риси. Та все відчутнішим стає процес його модернізації, який у різних районах України набував неоднакової інтенсивності у самих різних сферах народного буття. Багатолика соціокультурна та художня орієнтація сприяла більш інтенсивному змішанню устоїв традиційного селянського життя, що в повній мірі відбилось на розвитку народного костюму в цьому регіоні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко В. М. Українські народні традиції в сучасному одязі. – К. : Реклама, 1970. – 136 с.
2. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация (Матеріали до етнології та антропології). – Л., 1929. – Т. 21 – 22, ч. 1: Збірник праць, присвячений пам'яті Володимира Гнатюка / впоряд. Ф. Колесса. – С. 43 – 109.
3. Будзан А. Художні вироби з бісеру / А. Будзан // Нар. творчість та етнографія. – 1976. – № 1. – С. 80 – 85.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу : етногр. нарис : у 2 т. / О. Воропай. – К. : Оберіг, 1991. – Т. 1. – 1991. – 452 с.
Т. 2. – 1991. – 449 с.
5. Дудар О. Художнє ткацтво Полісся / О. Дудар // Народні художні промисли України. – К. : Мистецтво, 1979.
6. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1978. – 310 с.
7. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка : альбом / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 1993. – 164 с.
8. Матейко К. І. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання / К. І. Матейко, С. Й. Сидорович // Нар. творчість та етнографія. – 1963. – № 2. – С. 14 – 20.
9. Нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва / редкол. : П. М. Жолтовський та ін. – Л. : ВЛУ, 1969. – 191 с.
10. Стельмашук Г. Г. Традиційні головні убори українців / Г. Г. Стельмашук. – К. : Наук. думка, 1993. – 240 с.

Т. Кузнєцова

ВИНИКНЕННЯ НАРОДНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ДИТЯЧОГО АНСАМБЛЮ «ЗАБАВУШКА» ТА ЙОГО ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

В Радянському Союзі мистецтво та література відігравали велику роль в ідейно – естетичному вихованні людини. Приділялось велике значення розвитку національної культури, оскільки це була багатонаціональна держава, то все найкраще та передове, що мав та створив кожний народ, ставало здобутком інших народів. Розквіт мистецтва у всіх радянських націй відкривав широкий простір для духовного збагачення окремої людини.

Велика робота в цьому напрямку велася і в Луганській області, де був створений обласний центр народної творчості, який вже близько 70-ти років займається розвитком всіх видів та жанрів аматорського мистецтва, відродженням та популяризацією традиційної народної творчості свого краю та народів, які проживають на території області. Так за його участі в 1974 році при міському Палаці піонерів та школярів були створені вокальні ансамблі: «Радість», «Струмочок», «Сонечко», вокальне тріо «Усмішка», вокальне тріо

«Ліра», а також вокальний ансамбль «Піонерія», керівником якого стала Кочетова Валентина Миколаївна.

Кочетова Валентина Миколаївна народилась 24 вересня 1951 року в м. Россош Воронежської області. Закінчила хормейстерсько-диригентське відділення Воронежського музичного училища та факультет музики і педагогіки Ворошиловградського педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка. За плідну працю у 1987 році їй було присвоєне звання «Відмінник народної освіти».

Багато років під керівництвом Валентини Миколаївни вокальний колектив «Піонерія» працював над виконавчою майстерністю, співочим професіоналізмом. Його репертуар складався з творів класиків, українських композиторів, народних пісень. Концертна діяльність колектива проходила не тільки у Ворошиловграді, де він виступав перед робітничою аудиторією, в лікарнях, школах, військових частинах, в дитячих будинках та інтернатах, але й далеко за його межами. Так великим успіхом користувались його концерти в Києві, Баку, Москві, Варні, Софії, Перніку. Кожний виступ був яскравим, життєрадісним, незабутнім видовищем, це було святом для глядачів та юних співаків. Ансамбль був постійним учасником міських, обласних фестивалів та свят, конференцій, вітань. Поруч з професійними колективами ансамбль репрезентував нашу республіку у складі творчої делегації на Декаді літератури і мистецтва в Азербайджані, виступав в Москві на центральному телебаченні, брав участь в культурній програмі Олімпіади - 80.

За участь у Всесоюзнім огляді самодіяльної художньої творчості, присвяченого 40-річчю Перемоги. Спілка композиторів нагородила вокальний ансамбль дипломом. Всеукраїнський оргкомітет нагородив ансамбль «Піонерія» дипломом за досягнуті успіхи з врученням великої медалі Лауреата. А в 1987 році йому було присвоєне звання – «Зразковий колектив».

В 1988 р. на базі ансамблю «Піонерія» Валентина Миколаївна створила фольклорну групу метою якої був пошук старовинних народних пісень, частівок, щедрівок, закличок та обрядів. В подальшому ця група стала фольклорним ансамблем «Забавушка». У творчо-пошуковій праці брали участь усі учасники ансамблю, вони записували в експедиціях старовинний фольклор, а потім ці зразки народної творчості використовували у своїх концертних виступах, на обласних оглядах, семінарах та святах. Це було і є активною пропагандою народної творчості.

За роки свого існування творчий колектив дав більш ніж 4000 концертів за кордоном, в Україні, області, місті Луганську. Також він є учасником багатьох конкурсів та фестивалів, а саме: в 1989 році – учасник III республіканського дитячого фольклорного свята у м. Івано-Франківську, в наступному році бере участь в Міжнародному фестивалі народної творчості в м. Києві, у 1991 році – учасник Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» в м. Луцьку, у 1992 році – учасник Республіканського фестивалю народної творчості в м. Суми.

Завдяки польському корінню керівника ансамбль «Забавушка» стає членом спілки поляків в Україні, а з 1992 року Кочетова В. М. створює та очолює обласну Спілку поляків «Полонез». З того часу ансамбль давав багато концертів у Польщі а також неодноразово запрошувався на міжнародні фестивалі та конкурси до польських міст Кросно, Івоніч-Здруй, Риманов-Здруй, Варшаву, Люблин, Бидгошч, Понятова, Стшегово та ін.

2004 рік був названий Роком Польщі в Україні. Ансамблю «Забавушка» пощастило бути запрошеним та прийняти участь у святковому концерті. В наступному році в рік України у Польщі колектив був запрошений на 4-й Міжнародний фестиваль «Єврофольк – 2005» в місто Замость, глядачі якого високо оцінили майстерність артистів з Луганська. Кожну весну в Житомирі проходять фестивалі польського фольклору «Веселка Полісся», і завжди «Забавушка» радує глядача, виконуючи свої програми на польській мові. Кожну осінь у містах Києві, Львові, Одесі, Донецьку, Дніпропетровську проходять Дні польської культури, на які, запрошується «Забавушка», як почесний колектив.

З квітня 1996 року ансамбль «Забавушка» за свою любов до батьківщини, небайдужість до народної творчості нагороджений званням «Народний».

На даний час основний склад колективу – 50 виконавців, до якого входять дві групи дітей: перша – діти, які навчаються в школі з 1 по 6 клас, а друга – з 6 по 11 клас. Концертний склад ансамблю від 15 до 20 виконавців віком від 7 до 18 років. Всі учасники колективу талановиті, працелюбні та цілеспрямовані. Валентина Миколаївна Кочетова здійснює велику виховну роботу серед дітей та батьків, через народну пісню прищеплює любов до прекрасного, до народної мудрості, переданій через покоління у фольклорних піснях. Валентина Миколаївна закоханістю у свою працю, невичерпним ентузіазмом, великим організаторським талантом спрямовує своїх підопічних до нових здобутків, звершень. Багато колишніх учасників ансамблю пішло по стопах свого керівника – присвятили своє життя музиці. Хтось обрав інший шлях, та все одно, вони на все життя залишилися людьми з багатим внутрішнім світом, які люблять Україну і свій край і прищеплюють цю любов своїм дітям.

Д. Кузьміна

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМОВ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ «КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ» И «НОСФЕРАТУ. СИМФОНИЯ УЖАСА»)

Экспрессионизм (от лат. *expressio* – «выражение») – авангардистское течение в европейском искусстве, получившее развитие в конце XIX – начале XX века, характеризующееся тенденцией к выражению эмоциональной характеристики образов человека или группы людей, а также эмоционального состояния самого художника. Экспрессионизм представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, кинематограф, архитектуру и музыку [8].

Стремление к «экспрессии», обостренному самовыражению, напряженности эмоций, гротескной изломанности, иррациональности образов наиболее ярко проявилось в культуре и искусстве Германии после поражения в Первой мировой войне, и продолжался до середины тридцатых годов XX века. Представителями немецкого экспрессионизма в кинематографе стали режиссеры Р. Вине и Ф. В. Мурнау.

Темой данного исследования являются художественно-эстетические особенности фильмов немецкого экспрессионизма, рассмотренные на примере фильмов «Кабинет доктора Калигари» и «Носферату. Симфония ужаса».

Художественно-эстетические особенности фильмов немецкого экспрессионизма являются основным первоисточником для фильмов ужаса современного периода в истории мирового кинематографа.

В наше время проблема восприятия художественно-эстетических особенностей фильмов немецкого экспрессионизма достаточно широко изучена. Подтверждением этого являются научные разведки и исследования современных культурологов, киноведов, психологов. Один из разделов своей исследовательской работы «От Калигари до Гитлера» [3]. З. Кракауэр посвящает немецкому кинематографу в период с 1918 по 1924 год, анализируя художественно-эстетические особенности немецкого экспрессионизма и его непосредственную связь с настроениями в обществе того времени. Известный историк кино Ж. Садуль в четвертом томе работы «Всеобщая история кино» [6], говорит о развитии экспрессионизма в Германии как о прямом отголоске послевоенной депрессии. Исследователь в области мирового кинематографа И. Мусский в книге «100 великих зарубежных фильмов» [4] обращает особое внимание на картины «Кабинет доктора Калигари» и «Носферату. Симфония ужаса» как на знаковые фильмы в немецком экспрессионизме. В своей краткой истории мирового кино «Чудесное окно» [7] Р. Юренев относит немецкий экспрессионизм к одному из путей выхода интеллигенции того времени из

сложного социального, духовного, морального положения через мистику и фантазии. В двухтомном издании, посвященном кино как одному из видов искусства, А. И. Вайсфельд «Встречи с X музой» [1] рассматривает отдельно взятые художественно-эстетические особенности кинематографа вообще на примерах фильмов немецкого экспрессионизма в частности.

В фильмах немецкого экспрессионизма особое внимание режиссера и оператора уделяется освещению, которое способно передавать и выражать необходимый замысел создателей картины. Оно способно воссоздавать угнетающую, ужасающую атмосферу, а также задавать необходимую характеристику образов персонажей. Например, освещение героя с нижней точки способно придавать его образу зловещий вид, нагнетать страх и ужас, создавая необходимый для немецкого экспрессионизма эффект. Использование игры света и тени в фильмах режиссеров этого эстетического направления в кинематографе, также задает необходимую тональность произведению. Например, в фильме «Носферату. Симфония ужаса» граф Орлак впервые появляется в образе вампира перед зрителем как теневой силуэт на стене комнаты, в которой вот-вот произойдет насильственный контакт вампира с живым человеком.

Особенное внимание стоит уделить возможностям камеры: крупность планов, ракурсная съемка, панорамирование, трансфокация (отъезды и наезды) камеры – все это также находит место в кинематографе Германии того времени. Например, крупный план сомнамбулы Чезарэ в «Кабинете доктора Калигари» показывает особое эмоциональное состояние персонажа – его отсутствующий взгляд, аморфность, безразличие ко всему происходящему, что позволяет в полной мере воссоздать образ сомнамбулы на экране.

Тревожная, болезненная атмосфера фильмов немецкого экспрессионизма создавалась также благодаря деформированным, скошенным, надломленным декорациям, пустынным улицам, контрастному освещению и нервной, условной игре актёров [7, с. 60 - 61].

Главными действующими лицами фильмов немецкого экспрессионизма становились мистические и фантастические герои, сошедшие на экраны со страниц романов, мифов, преданий, легенд или же просто взятые из болезненных фантазий авторов фильмов.

Фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920) режиссёра Роберта Вине повествует о таинственном докторе психиатрической клиники, который выставляет напоказ посетителям ярморочных развлечений диковинку – человека-самнамбулу, демонстрируя тем самым возможность управлять человеческим сознанием посредством гипнотического внушения.

К особенностям этого фильма относятся авангардные декорации причудливо изогнутых по прямым линиям зданий, домов, изображение ломаных, нарочито искусственных дорог, троп, которые сняты при помощи искаженной перспективы. Особое место и значение уделяется в фильме и игре актеров со специфическими мимикой и жестами, которые выражают индивидуальные характеристики и становятся ведущим выразительным средством. Обильный грим актеров создает не лица, а маски персонажей, на их лицах запечатлены не эмоции, а гримасы. Все происходящее на экране: сцены убийства, демонстрация спящего и загипнотизированного сомнамбулы, преследования по зигзагообразным дорогам показано глазами «сумасшедшего», что позволяет создать новую, совершенно иную, искаженную фантазмагорическую реальность [2, с. 2 – 3].

Продолжением мистической тематики «Кабинета доктора Калигари» стала картина «Носферату. Симфония ужаса» (1922) режиссёра Фридриха Вельгельма Мурнау. Фильм по роману Брэма Стокера «Дракула» повествует о борьбе с темными силами – вампиром графом Орлаком и его свитой. В этом фильме следует обратить внимание на экстерьеры и интерьеры, выполненные в готическом стиле.

Режиссёр также широко использует игру тени и цвета. Так для представления графа Орлака в образе вампира-убийцы, Мурнау символично изображает его силуэт на стене посредством тени, а для обозначения дня и ночи, использует желтые и синие цвета. Ещё одной особенностью картины является демонстрация опустошенных, безжизненных улиц города, способствующих особой угнетённости. Персонажи заполняют проезжую часть и

тротуары только лишь в момент траура, похорон горожан, сраженных навал невиданной инфекцией. Такая игра контрастов способна отобразить состояние жителей Германии того времени. Особенно колоритен образ и самого графа. В Орлаке-Носферату, который наводит ужас и несет за собой смерть (в облики чумы), истребляющей весь род человеческий, сконцентрированы все пороки. Склонный к поискам социально-политических аллегорий Кракауэр, смог увидеть на экране не просто монстра, а «вампира-тирана». Крупные планы лиц героев запечатлевающих внутренние эмоциональные импульсы, иллюстрируют атмосферу ужаса, в которой они сосуществуют с силами зла.

Мурнау и его оператор Фриц Вагнер воссоздавали атмосферу ужаса и другими приемами. Например, в одной из сцен, с использованием двойной экспозиции, кровать клерка преобразилась в зловещую ладью, которая приходила в движение посредством неких потусторонних сил. Впечатляющим в картине стал и эпизод, в котором корабль-призрак со своим страшным грузом, с графом Орлаком в гробу, скользил по фосфоресцирующим волнам. Примечательно, что символика подавляющего большинства кадров и все технические ухищрения преследовали одну-единственную цель – нагнетание ужаса.

Проанализировав основные художественно-эстетические особенности немецкого экспрессионизма на примере фильмов «Кабинет доктора Калигари» и «Носферату. Симфония ужаса» можем сделать следующий вывод, что кинематограф 20-х – середины 30-х гг. XX века в Германии – это смелый поиск новаторских форм и решений в рассказе о внутреннем мире человека, его поисках и стремлениях найти свое место в реальном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсфельд И. Встречи с X музой. Беседы о киноискусстве : кн. для учащихся старших классов : в 2 т. / Вайсфельд И. В., Демин В. П., Михалкович В. И., Соболев Р. П. – М. : Просвещение, 1981. – Т. 1. – 223 с. Т. 2. – 175 с.
2. Ильченко С. Немецкий экспрессионизм. В плену видений / С. Ильченко. – Режим доступа к статье : <http://www.aistomina.ru/blog/110-strashnye-sny-nemeckogo-yekspressionizma.html>
3. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. – 250 с.
4. Мусский И. Сто великих зарубежных фильмов / И. Мусский. – М. : Вече, 2008. – 450 с.
5. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма / Л. Ришар. – М. : Республик, 2003. – 350 с.
6. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6 т. / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958 – 1963. – Т. 4. – 1958. – 605 с.
7. Юренев Р. Чудесное окно: Краткая история мирового кино / Р. Юренев. – М. : Просвещение, 1983. – 264 с.
8. Экспрессионизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Экспрессионизм>

Н. Лебеденко

«DERESCHE MODE»: ПУТЬ К МИРОВОЙ ПОПУЛЯРНОСТИ»

«Deresche mode» ворвалась в мировую музыкальную культуру в начале 80-х годов XX века. Вначале музыкальные критики считали, что Deresche Mode относится к альтернативному стилю музыки и у нее нет будущего. Adam Swon писал: «Deresche Mode – это группа «одной песни», и в чартах они продержатся не больше недели». Но он ошибся... Песня «Dreaming of Me» взорвала хит-парады и продержалась там больше месяца. Вскоре

песни «New Life», «Just Can't Get Enough» и другие приносили Depeche Mode все больше популярности.

Группа «Depeche Mode» («Депеш мод», в пер. с фр. «Вестник моды») была образована в 1980 в городе Базилдон как квартет. В его состав входили Дэйв Гаан (основной вокалист), Мартин Гор (клавишные, гитара, вокал), Энди Флетчер (клавишные) и Винс Кларк (клавишные). Винс Кларк покинул группу после выхода дебютного альбома в 1981 году. Его место занял Алан Уайлдер (клавишные, ударные), который играл в группе с 1982 по 1995 год. После ухода Алана коллектив оформился как трио, и сейчас в группе выступают Гаан, Гор и Флетчер.

«Depeche Mode» группа, которая создала собственный стиль в жанрах электронной и рок музыки и является одной из наиболее успешных и долгоживущих групп мира. На творчество «Depeche Mode» оказали влияние немецкие пионеры электронной музыки Kraftwerk, звучанию которых группа подражала на ранних этапах своего творчества. Позже «Depeche Mode» сами оказали значительное влияние на многих исполнителей («Art of Noise» и «Einstürzende Neubauten»), в основном благодаря своей технике записи и инновационному использованию семплирования.

Во всем изобилии и разнообразии музыкальных жанров и стилей в мировой культуре казалось, что найти что-то новое уже невозможно. Но «Depeche Mode» нашли тот единственный и неповторимый стиль, в котором они выразили свое мирозрение и, несмотря на перенасыщенность музыки разнообразных групп в шоу-бизнесе, они смогли доказать свое первенство и оставаться популярными на протяжении 30 лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Depeche Mode». Взлёты и падения / сост. : Жак Ю. Тати, М. Бочкин, А. Гончаров ; пер. А. Перевалов. – М. : Скит Интернешнл, 1999. – 160 с.
2. Миллер Дж. «Depeche Mode». Подлинная история / Джонатан Миллер ; пер. Е. Трифонов, О. Чеснокова. – М. : Амфора, 2008. – 664 с.
3. Волкова Н. В. Рок-группы 80-х годов / Н. В. Волкова. – М. : Сфера, 2004. – 256 с.
4. Божович Л. И. Этапы формирования рок-музыки / Л. И. Божович // *Вопр. муз. культуры.* – 1979. – № 4. – С. 23 – 24.
5. «Depeche Mode». Some great new art / авт. текст – А. Глебов // *Some great new art 1993 г.* / О. Бочаров, А. Глебов. – М. : Rock Biz, 1999. – 256 с.

Е. Лебедь

БАЗЫ ДАННЫХ ОТКРЫТОГО ДОСТУПА НАЦИОНАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК УКРАИНЫ

В эпоху автоматизации и развития технологий практически все пользователи библиотек обладают информационной грамотностью и с легкостью ориентируются в поисковых системах. На современном этапе выросло поколение, которое отдает предпочтение электронным ресурсам и носителям информации. Поэтому сейчас каждая библиотека старается по мере своих возможностей направить свою деятельность на то, чтобы пользователь оперативно получал необходимую ему информацию.

В условиях широкого использования глобальных информационных сетей библиотечно-информационные институты обеспечивают свободный доступ пользователей к собственным базам данных путем размещения их на собственных сайтах. Одним из путей обеспечения удаленного доступа к информационным ресурсам библиотек является создание и использование баз данных. Согласно определению, рассматриваемому в свободной энциклопедии – Википедии, базой данных является представленная в объективной форме совокупность самостоятельных материалов, совокупность данных, организованная, в соответствии с определенными правилами и поддерживаемая в памяти компьютера,

характеризующая актуальное состояние некоторой предметной области, и используемая для удовлетворения информационных потребностей пользователей [1]. Наибольшей наполненностью базами данных среди сайтов отечественных библиотек отличаются сайты национальных библиотек Украины.

На данный момент в Украине работают пять Национальных библиотек, а именно: Национальная библиотека Украины для детей; Национальная библиотека Украины им. Вернадского; Национальная историческая библиотека Украины; Национальная научная медицинская библиотека Украины.

Каждая из них предлагает пользователям такие базы данных:

- электронный каталог, который содержит информацию о книгах на различных языках, аудиокнигах и электронных носителях;
- электронную картотеку статей, содержащую информацию о статьях из периодических изданий;
- электронную картотеку периодических изданий, содержащую информацию о периодических изданиях, поступивших в фонды Национальных библиотек.

Кроме этого, особенности каждой библиотеки и их читательская направленность определяет наличие и использование других баз данных. Так, информация на сайте Национальной библиотеки Украины для детей [2] предназначена не только читателям-детям, но и родителям, педагогам и библиотечным работникам. На этом сайте можно найти информацию о работе библиотеки и других детских библиотек Украины, узнать о лучших современных изданиях для детей; также осуществить поиск в электронных базах данных, и ознакомиться с книжными изданиями из фонда редкой книги. В Национальной библиотеке Украины для детей все базы данных имеют открытый доступ. На сайте данной библиотеки представлены такие базы данных: «Электронный каталог», «Издания библиотеки», «Мир детских библиотек», «Природа и человек», «Музей книг», «Творчество детей», «Образовательные учреждения Киева», «Памятные литературные даты» и др.

На официальном сайте Национальной библиотеки Украины им. Вернадского [3] существует своя система баз данных: «Электронный фонд», «Научная периодика Украины», «Система каталогов и картотек», «Научные учреждения», «Научные биографии учёных», «Реферативная база данных». По каждой из них осуществляется расширенный поиск информации по фамилии и инициалам автора, слову из библиографического описания, тематическому разделу.

Национальная историческая библиотека Украины [4] создала развитую структуру объединенных баз данных, включающую такие разделы: «Справочно-поисковые ресурсы библиотеки – система каталогов и картотек», В разделе «Электронные ресурсы – электронные каталоги», «Электронные библиотеки и издания», «Публикации о библиотеке», а также эта библиотека ведёт одну отдельную базу данных: «Основные направления деятельности библиотеки», в которую занесены все публикации о библиотеке и организации её работы.

Национальная научная медицинская библиотека Украины [5] также предоставляет открытый доступ к своим базам данных. Так, «База данных отечественных и иностранных книг и авторефератов», включает сведения о книгах, монографиях, ежегодниках, сборниках статей, материалах конференций и других мероприятиях. База частично аннотирована. «База данных описаний к патентам на изобретения Украины» содержит библиографические данные. «Регистрационно-аналитическая база данных отечественных и иностранных периодических изданий» отображает фонд периодических изданий с 1995 года и содержит аналитические описания статей.

Свои особенности имеют и базы данных Национальной парламентской библиотеки (НПБ) Украины [6]. Фонд НПБ Украины универсален, составляет больше 4 млн. изданий на разных языках мира, редких и ценных изданий. Состав и содержание фондов НПБ Украины раскрывают каталоги и картотеки, как в традиционной, так и в электронной форме. К электронным ресурсам НПБ Украины относятся: «Электронный каталог с 1995 года»,

«Каталог фонда центра правовой информации», «Книжные и специальные издания», «Авторефераты диссертаций», «Статьи из сборников научных работ», «Информационные материалы по вопросам коррупции в ресурсах библиотек», «Политика и политики в зеркале периодических изданий Украины», «База данных статей из периодических изданий», «Статьи из зарубежных периодических изданий».

Таким образом, на официальных сайтах Национальных библиотек Украины представлены различные виды баз данных открытого доступа: фактографические, библиографические, полнотекстовые. Все они являются часто используемыми ресурсами современной библиотеки, обеспечивающими быстрый и эффективный поиск информации и оперативный удаленный доступ к ней посредством использования глобальных информационных сетей.

ЛИТЕРАТУРА

1. <http://ru.wikipedia.org>
2. <http://www.chl.kiev.ua>
3. <http://www.nbu.gov.ua>
4. <http://www.dibu.kiev.ua>
5. <http://www.library.gov.ua>
6. <http://www.nplu.org>

К. Левадная

ОНИ БЫЛИ ТВОРЦАМИ МУЗЫКИ

Луганщина славна своими творческими именами, среди которых прославленная в мире музыкального искусства семья Воеводиных: Григорий, Петр, Василий, Семен, Яков и Вячеслав; заслуженный деятель культуры УССР, первый директор Луганского музыкального училища Сергей Артемьевич Васильев; заслуженный деятель искусств УССР, заслуженный артист УССР Георгий Амбарцумянович Аванесов; известный украинский композитор, заслуженный учитель Украины Николай Илларионович Васильченко.

Как же смогли эти люди из простых рабочих семей, в большинстве своем не имея начального музыкального образования, достичь невероятно высоких результатов в сфере профессионального музыкального образования и воспитания?

Социальный переворот, не имевший равных по значению во всей человеческой истории, дал толчок новому культурному процессу, который М. Горький назвал «началом мирового ренессанса». Ни в одной стране и ни в одну эпоху не было такого бурного сближения музыки и профессионального исполнительства с музыкой народной. Создавался новый музыкальный быт, утверждалась новая психология людей, активно приобщающихся к музыке.

Стихийно возникали новые формы музыкальных коллективов, бесплатные народные концерты и спектакли стабильно вошли в музыкальный быт. Страстная тяга народа к сокровищам художественного творчества способствовала возникновению первоклассных художественных коллективов, которые заслуженно получали права профессиональных и условия совершенствовать свое искусство, публично демонстрируя его широким массам.

Этой настрой исторической эпохи, характеризующийся непоколебимой верой, искренней любовью к своему делу и стремлением познать глубину творчества и породил поколение значимых личностей.

С. А. Васильев родился в 1902 г. в г. Луганске в семье рабочего. Родители умерли, когда ему было 5 лет, его воспитанием занималась бабушка по линии отца и дядя, рабочий завода. Успешно окончив народную сельскую школу, в 13 лет начинает работать учеником конторщика, а впоследствии счетоводом. В своей автобиографии С. А. Васильев пишет: «Любил я музыку и пение, сам научился играть на балалайке, изучил нотную грамоту». Это помогло юноше уже в 20-е годы организовать ансамбль народных инструментов, в состав

которого входили популярные в те годы инструменты – балалайки, мандалины, гитары и гармошки. Ежедневно собирались молодые юноши и девушки со своими музыкальными инструментами в просторном клубе металлистов (ныне Дворец культуры железнодорожников) и исполняли русские и украинские песни, танцевальную музыку: польки, вальсы, краковяк, тустеп. Будучи руководителем ансамбля, Сережа, обладая абсолютным слухом, виртуозно владея игрой на балалайке, сам расписывал партии для музыкальных инструментов по цифровой системе. Так возник в городе оркестр народных инструментов, который впервые заиграл «по нотам».

Сам же молодой руководитель брал уроки по музыкальной грамоте у известного в городе пианиста – сына первого председателя Луганской городской думы Николая Петровича Холодилина – Александра Николаевича Холодилина.

В Луганске открывается первая музыкальная школа и Сергей Артемьевич становится одним из лучших ее преподавателей. Его приглашали во многие коллективы, и он не умел отказывать, да и не хотел. В газете «Жизнь Луганска» Г. Довнар писал: « Это были коллективы паравозостроительного завода, в Доме Пионеров, в педагогическом институте – везде он попевал и везде доводил коллектив до высокого исполнительского мастерства».

В 1930 г. в Луганске открылся музыкальный техникум, одним из преподавателей становится «народный умелец» – Васильев. Параллельно работает музыкальным воспитателем в Детском доме № 2.

В 1939 г. С.А.Васильев поступает в Ленинградский музыкально-педагогический институт, но прерывает обучение в 1941 г. в связи с началом Великой Отечественной войны. В годы войны эвакуируется в г. Алма-Ату, работает руководителем секции студенческой самодеятельности Медицинского института и заведующим культмассовым сектором завода АЗТМ. И только в 1945г. возвращается в родной город.

По поручению областного комитета партии С. А. Васильев возрождает работу музыкальной школы, ведь дети должны уметь слушать музыку и исполнять ее. Вначале приобрели один музыкальный инструмент, нашли неотопляемое помещение. Пришлось обивать пороги организаций, чтобы освободить здание по ул. Почтовой, 24, сделать ремонт отопительной системы, а главное – приобрести различные музыкальные инструменты (в основном импортные).

Несмотря на все тяготы послевоенного периода, правительство придавало огромное значение развитию культуры. Городу и области нужны были профессиональные музыканты – руководители самодеятельных хоров, оркестров, ансамблей, театру и филармонии, оркестранты и певцы. И 15 июля 1945 г. по решению Совета Министров УССР на базе музыкальной школы создали Ворошиловградское музыкальное училище, во главе которого назначили С. А. Васильева. С 1945 по 1959 год Сергей Артемьевич совмещал должность директора училища и ДМШ № 1. В педагогическом коллективе работали М. А. Гаммерштейн, Г. С. Архангельский, И. А. Стамати, П. А. Гавриленко и др., в 1946 г. коллектив пополнили К. М. Иванова, В. И. Воеводин, И. А. Кузнецов, О. В. Галкина.

Первый набор насчитывал 77 человек. Уровень подготовки студентов был очень разный. Однако благодаря титанической работе преподавателей и студентов государственная программа была выполнена. По окончании обучения диплом № 1 был вручен Н. А. Плотникову.

В 1951 г. С. А. Васильев окончил экстерном полный курс Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 9 июня 1951г. ему была присвоена квалификация «дирижер оркестра народных инструментов и преподавателя музыкального училища», председателем государственной комиссии был А. Штогаренко.

Административную работу С. А. Васильев сочетал с большой творческой работой дирижера и исполнительской деятельностью. По воспоминаниям В. С. Науменко, манера игры С. А. Васильева на домре отличалась индивидуальностью исполнения, которая проявлялась и на уровне физиологии: ведущую левую руку он успешно заменял правой; виртуозно владел техникой игры. А сточки зрения психологического воздействия привлекал

манерой исполнения и вдохновлял слушателей своим темпераментом.

Долгое время С. А. Васильев возглавлял областную военно-шефскую комиссию областного комитета профсоюзов работников культуры и искусства, был членом Президиума обкома профсоюза работников культуры. 12 лет избирался депутатом городского Совета. С 1959 по 1969 год был председателем областного отделения музыкально-хорового товарищества Украинской ССР. Руководил секцией искусства Луганского отделения общества «Знание».

Высокий, солидный, всегда «с иголочки» одетый; от него веяло природной интеллигентностью.

Музыкальная общественность города торжественно отметила 60 лет со дня рождения и 40-летие трудовой деятельности С. А. Васильева.

Свое детище – оркестр народных инструментов Дома Пионеров – передал С. А. Васильев своему ученику Г. А. Аванесову, оставаясь при этом консультантом.

Георгий Амбарцумянович Аванесов родился 21 июня 1922 года в Каменнобродском районе г. Луганска. С детства увлекался музыкой и 10-летним мальчишкой ездил в село Белое, где уже был шумовой, а впоследствии народной оркестр. Паровозостроительный завод в качестве шефов обеспечил оркестр комплектом музыкальных инструментов, поддерживал участников коллектива продуктами питания в то нелегкое время.

Сразу по окончании школы Г. А. Аванесов был мобилизован в ряды Красной армии, прошел все годы войны. 18 ноября 1945 г. он становится студентом недавно открывшегося музыкального училища по классу домры (класс преподавателя С. А. Васильева). Приказом №9 от 28 августа 1948 г. Г. А. Аванесов «зачислен по классу народных инструментов на должность преподавателя с окладом согласно законоположения». Помимо педагогической деятельности Георгий Амбарцумянович возглавлял оркестр народных инструментов. В нем сочетались качества прекрасного дирижера, великолепного аранжировщика и оркестранта, который досконально знал возможности каждого музыканта в отдельности и возможности всего коллектива. Один из участников оркестра М. Мирошников пишет: «Аванесов – явление неординарное, не поддающееся математическому анализу. Большой, глубокий музыкант, открытый. Общительный, интеллигентный. Большой природной доброты и мягкости человек, очень порядочный».

Оркестр народных инструментов ДК им. Ленина под руководством Г. А. Аванесова по праву становится известным. В репертуар оркестра входили: обработка украинской народной песни «Реве та стогне Днепр широкий», увертюра к опере М. Глинки «Руслан и Людмила», Л. Бетховен Увертюра «Эгмонт», П.И.Чайковский «Пляска скоморохов», Н. И. Васильченко Обработка украинской народной песни «Ой чого ти, дубе...». В концертах принимали участие солисты областной филармонии Д. Якубович, А. Котов, Ю. Богатиков. Концерты коллектива проходили в различных концертных залах, на открытых площадках, были и зарубежные поездки, например, в 1978 г. в Венгрию. Оркестр был участником фестивалей молодежи и студентов в Киеве, а затем в Москве, где получил большую золотую медаль, диплом первой степени и звание лауреата Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Незабываемой была встреча и выступление оркестра в Городке космонавтов в Москве.

Судьбоносным стал 1967 г., когда оркестру было присвоено звание заслуженного, а Г. А. Аванесову был вручен орден Трудового Красного Знамени.

Высокую профессиональную оценку выступления оркестра дали и коллеги из первого русского академического оркестра народных инструментов им. Н. П. Осипова.

Г. А. Аванесов с большой любовью и самоотверженностью относился к делу педагога-воспитателя. В его оркестре занимались как будущие профессионалы, так и люди, для которых игра в оркестре была «отдушиной» после трудового дня. Через воспитание в оркестре прошло более 600 любителей-музыкантов, среди них и те, которые достигли выдающихся результатов в профессиональном музыкальном искусстве – Белоконев Николай Трофимович – профессор, декан кафедры народных инструментов Киевской национальной академии им. П. И. Чайковского, Воеводин Вячеслав Васильевич – академик Петровской

академии наук, член-корреспондент Украинской академии наук, профессор, Народный артист Украины, ректор Донецкой музыкальной академии им. С. С. Прокофьева, Виталий Степанович Асеев – директор Северодонецкого музыкального училища. Воспитанником этого коллектива был и Н. И. Васильченко, который с большим уважением относился к своему учителю. Впоследствии, несмотря на разницу в возрасте, они стали друзьями, и их крепкая дружба продолжалась до последних дней жизни Георгия Амбарцумяновича.

Николай Илларионович Васильченко был студентом Ворошиловградского музыкального училища с 1949 по 1952 год, а с 1952 по 1957 год обучался в Киевской консерватории им. П. И. Чайковского, которую окончил с отличием по классу композиции (класс проф. Н. Н. Вилинского и Б. Н. Лятошинского).

С сентября 1957 г. по январь 2009 г. работал в Ворошиловградском музыкальном училище (впоследствии Луганском областном колледже культуры и искусств). Выполнял административную работу в качестве заведующего учебной частью, директора училища, заместителя директора по учебной работе, председателя цикловой комиссии «теория музыки». Был секретарем партийной организации училища, постоянный консультантом объединения самодеятельных композиторов области. Работа была насыщенной и содержательной: создавал нормативные документы, привлекался Республиканским методическим кабинетом к разработке учебных планов и учебных программ для музыкальных училищ и колледжей культуры и искусств Украины, являлся автором методических пособий по композиции и музыкально-теоретическим дисциплинам.

Н. И. Васильченко воспитал несколько поколений музыкантов-педагогов, которые работают в разных городах Украины, России и за рубежом. За заслуги в подготовке высококвалифицированных специалистов Указом Президиума Верховного Совета Украинской ССР от 30 апреля 1982 г. за № 1408 Н. И. Васильченко было присвоено почетное звание «Заслуженный учитель УССР». А также награжден Министерством высшего и среднего специального образования СССР нагрудным знаком «За отличные успехи в среднем специальном образовании».

Ему были свойственны такие черты, как доброта, тонкое эстетическое понимание искусства, природная искренность, чуткость по отношению к людям, огромное терпение. Он был удивительно простым человеком и невероятно убежденным в своем деле. Его любили коллеги, друзья. Такой же теплотой, душевной лиричностью отличалась и его музыка.

Значительный вклад в развитие баянного искусства внесли представители известной династии музыкантов Воеводиных. Ее родоначальником является В. И. Воеводин, который заложил основу профессионального исполнительства на баяне. Династия Воеводиных насчитывает 17 профессиональных музыкантов: педагогов, исполнителей, композиторов, самым известным из которых является В. В. Воеводин. С целью популяризации исполнительства на народных инструментах с 2000 г. на базе Луганского областного колледжа культуры и искусств проводится Всеукраинский конкурс имени династии Воеводиных. В конкурсе принимают участие студенты и учащиеся отделов народных инструментов музыкальных училищ, колледжей, школ искусств Украины. Талантливая молодежь становится высокопрофессиональными музыкантами, способными продолжать славные традиции исполнительской школы игры на народных инструментах, настоящими мастерами украинского народного искусства.

Весомые заслуги указанных в данном исследовании выдающихся деятелей искусств отмечены правительственными наградами, почетными званиями. Музыкальная общественность Луганщины увековечила память С. А. Васильева и Г. А. Аванесова мемориальными досками на домах, в которых прошел длительный период жизни музыкантов, а о профессиональной деятельности Н. И. Васильченко напоминает мемориальная доска в родном учебном заведении.

Исследование хочется завершить словами Г. А. Аванесова, являющимися основой жизни и творчества этих замечательных людей: «Пока я могу делать людям что-то хорошее – я счастлив».

ЛУИ АРМСТРОНГ – ПЕРВЫЙ ГЕНИЙ ДЖАЗА

Цель данного исследования – ознакомление с творчеством первого гениального джазового композитора и исполнителя Луи Армстронга.

Если слово «гений» и означает что-то в джазе, то оно означает и непосредственно ассоциируется с одним громким именем – именем Луи Армстронга. Его творчество выше всякого анализа.

Встречаясь с гением, мы зачастую не в состоянии понять, как он пришел к столь поразительным открытиям. Чувство мелодии у Армстронга было исключительным, и вряд ли кто может объяснить, как зародился у него этот дар, и в чем заключалось его магическое воздействие.

Армстронг начал играть на корнете довольно поздно – в четырнадцать лет. Не зная нот, за несколько месяцев он настолько овладел инструментом, что смог возглавить группу школьных музыкантов. Четыре года спустя он уже был корнетистом в ведущем джаз-бэнде Нового Орлеана. Еще через четыре года Л. Армстронг был признан лучшим джазменом своего времени, а ведь ему тогда еще не было и двадцати трех лет. К двадцати восьми годам он уже сделал серию грамзаписей, которые не только решительным образом повлияли на развитие джаза, но и вошли в историю американской музыки. И тот факт, что Армстронг в двадцать лет превзошел джазовых музыкантов своего поколения, говорит о больших способностях, нежели обычный талант.

Детство Армстронга, как и других пионеров джаза, прошло в атмосфере музыки – популярных в то время регтаймов, танцев, маршей и т. д. Конечно, у Луи не было настоящего музыкального инструмента, но в квартете подобных ему мальчишек он пел за гроши на улицах. Постоянная смена состава квартета вынуждала мальчишек петь партии различных голосов, что, несомненно, повлияло на дальнейшее становление Армстронга как музыканта.

По воле случая юный Армстронг попал в колонию, где был духовой оркестр и хор. Сначала Армстронг записался в хор, потом попросил руководителя Питера Дэвиса взять его в оркестр. Армстронг начал с тамбурина, и его необыкновенное чувство ритма настолько поразило Дэвиса, что он перевел его на ударные инструменты. Спустя короткое время Армстронг перешел на альтгорн – оркестровый инструмент, похожий на корнет, но с более низким тоном звучания, и быстро его освоил. Важной особенностью гения Армстронга было тонкое ощущение гармонии, в то время как многие джазмены слабо ориентировались в теории музыки.

Любой профессиональный музыкант наверняка смог бы сыграть всё то, что сыграл Армстронг в оркестре колонии, вся разница лишь в том, что в то время ему было всего четырнадцать лет, и он не имел никакого музыкального образования.

Итак, одаренность Армстронга была очевидна с самого начала. В конце концов, Армстронг стал ведущим музыкантом оркестра и позднее говорил, что Дэвис, руководитель оркестра, учил его понимать важность правильного извлечения звука, находить верный тон, что впоследствии ему крайне пригодилось.

Мастерство Армстронга-музыканта стремительно росло. Он организовал с друзьями маленький оркестр, который играл в дешевых барах и на вечеринках. В это же время Армстронг начал появляться в кабаре, где выступал оркестр под управлением Кида Ори, куда и попал Армстронг в 1918 г. Джаз-оркестр Ори считался одним из лучших в Новом Орлеане, и в свои 18 лет Армстронг стал в нем ведущим корнетистом.

В течение последующих пяти лет он перебивался случайными заработками в различных городских оркестрах, совершенствовал свое мастерство. И в 1918 г. пианист Фэйт Мэрейбл пригласил Армстронга в оркестр, состоявший из образованных музыкантов, где и работал Луи на протяжении трёх лет. Сам факт, что Мэрейбл нанял музыканта, не умевшего

читать с листа, в то время как вокруг не было недостатка в образованных музыкантах, дает известное представление о репутации Армстронга в Новом Орлеане.

Армстронг продолжал совершенствоваться, по-прежнему выступая в различных заведениях города. В 1922 г. Армстронга пригласили в Чикаго. Луи приехал и буквально “выдул” всех музыкантов из города. Спустя некоторое время ему удалось записать первые грампластинки.

В начале 1924 г. Армстронг женился на пианистке Лилиан Хардин. У нее было классическое музыкальное образование, но в джазе она не преуспела, хотя и разбиралась в нем довольно хорошо. Лилиан решила сделать из своего мужа звезду джаза. Она помогла ему освоить чтение нот с листа. В то же время Флетчер Хендерсон предложил Армстронгу работу в своем оркестре. В 1924 г. оркестр Хендерсона не был джазовым в полном смысле этого слова, скорее он был коммерческим: играл во время танцев и шоу, аккомпанировал певцам во время записи. Хендерсон, величайший в истории джаза первооткрыватель талантов, хотел иметь в своем оркестре солиста, который мог бы сыграть ярко и эффектно, что очень нравилось слушателям того времени. Армстронг принял приглашение и работал с оркестром в течение года. Он записал с ним ряд сольных партий, сделал ряд грамзаписей на свой страх и риск – аккомпанировал певцам блюзов, записывался с известными группами, в том числе, с группой “Red Onion Jazz Babies”.

Проработав год с оркестром Хендерсона, осенью 1925 г. Армстронг вернулся в кафе “Дримленд” и начал там работать с оркестром, который организовала его жена, за семьдесят пять долларов в неделю – баснословный по тем временам гонорар для черного джазмена. Вскоре параллельно он начал играть и в театральном оркестре Эрскина Тэйта, где выступал как солист.

12 ноября 1925 г. в студии “Okeh” Армстронг сделал первую запись из серии грампластинок, известной под названием “Hot Five” и “Hot Seven”. Эти записи, ставшие важными вехами в истории джаза, вызвали неопишуемый восторг музыкантов и любителей в США и Европе и изменили само направление развития этого вида искусства.

В 1929г. Армстронг переехал из Чикаго в Нью-Йорк. В последующие семнадцать лет ему предстояло быть главным солистом большого оркестра. Теперь он уже был не просто джазменом из Нового Орлеана, а ведущим представителем нового вида искусства, хорошо известным и почитаемым во всем мире. Отныне его жизнь была полностью отдана джазу. Как всякий популярный музыкант, он много гастролирует. Его энергия поражала всех, кто его знал. Во время депрессии, когда многим музыкантам было трудно найти хоть какую-нибудь работу, Армстронг имел контракты на выступления 365 раз в году. За двадцать лет (после первой записи серии “Hot Five”) он сыграл невероятно много джазовых пьес. Обычно трубач может исполнить за вечер одно-два больших соло, Армстронг же выступал практически в каждом номере. Его челюсти, выражаясь музыкальным языком, стали “железными”. Помимо чисто физической выносливости, столь частое сольное исполнение на публике позволяло ему расти и в профессиональном отношении: он мог экспериментировать, мог рисковать. Впрочем, неудачи не имели значения, так как в следующем номере он мог сыграть иначе. Исполнение сложных технических приемов, овладеть которыми так стремились другие музыканты, стало для Армстронга естественным, поскольку он многократно повторял их перед публикой.

В 1933 г., разочарованный невезением в семейной жизни и усталый, Армстронг отправился в длительную гастрольную поездку по Европе. Восторженный прием, оказанный ему в различных европейских странах, оказал на него благотворное воздействие. Примерно в то же время он поручил вести свои дела Джо Глейзеру, в прошлом антрепренеру и владельцу ночного клуба. На сей раз выбор оказался удачным: Глейзер оставил собственные дела и вплотную занялся карьерой Армстронга, самостоятельно принимая решения по крупным и мелким вопросам. Луи был рад перепоручить ему это – теперь все свое время он мог отдавать музыке.

Период с 1935 г. до начала войны был весьма плодотворным для Армстронга – он сделал много записей, снялся в десятках фильмов, разбогател. Эпоха биг-бэндов длилась до 1946г., когда вдруг эра свинга стремительно оборвалась. Армстронг вернулся к небольшим пьесам типа диксиленд, стал значительно больше петь. Теперь он был более популярен как певец. После 1950г. Армстронг-трубач вряд ли мог сказать миру что-нибудь новое: он уже сказал все. И до конца дней своих (он умер 6 июля 1971 г.) Армстронг продолжал выступать перед публикой.

Несомненно, Армстронг был одним из величайших джазовых музыкантов, которых знал свет. Но не стоит забывать, что он вырос в среде, где умение строить отношения с белыми было не просто вопросом дипломатии. От этого зависело, будет ли он сыт, имеет ли кров над головой, наконец, это был вопрос жизни и смерти.

Неудивительно, что большую часть своей жизни он стремился нравиться другим. Также неудивительно, что он не раз выдумывал себе “отцов”: Питера Дэвиса в детской колонии для цветных, Кинга Оливера из оркестра Кида Ори, которого Луи сменил в свое время, и, наконец, Джо Глейзера. Если бы Армстронгу не удалось расположить к себе этих людей, то ему, возможно, всю жизнь пришлось бы развозить уголь по улицам Нового Орлеана, а джаз развивался бы в совершенно другом русле.

Заслуга Армстронга состоит в том, что он превратил джаз из коллективной музыки в искусство сольной игры. Известные солисты появлялись и до него – кларнетисты Лоренцо Тио и Альфонс Пику, корнетисты Болден, Кеппард и другие, но тогда соло было лишь случайным элементом в исполнении ансамбля. Феномен Армстронга совершил переворот. Молодые музыканты ясно видели, что только главный солист, а не просто рядовой участник ансамбля, имел шанс стать знаменитым, прославиться и, если повезет, разбогатеть. Как бы там ни было, именно благодаря Армстронгу джаз стал, прежде всего, искусством солистов. Именно Луи Армстронг внес наибольший вклад в развитие джаза.

ЛИТЕРАТУРА

3. Коллиер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Дж. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
4. Овчинников Е. История джаза / Е. Овчинников. – М. : Музыка, 1994. – 467 с.
5. Панасье Ю. Развитие подлинного джаза / Ю. Панасье. – М. : Радуга, 1978. – 264 с.

Ю. Ліхолєтова

РОЗВИТОК ДІТЕЙ ШКІЛЬНОГО ВІКУ З ОБМЕЖЕНИМИ РОЗУМОВИМИ ЗДІБНОСТЯМИ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Гуманістична парадигма сучасної освіти наголошує на праві кожної людини навчатися і розвиватися згідно з її можливостями. У такому контексті проблема розвитку, навчання та соціалізації дітей з порушеннями психічного розвитку постає дуже актуальною.

Корекційна навчально-виховна робота є системою педагогічних заходів, спрямованих на подолання або послаблення порушень психофізичного розвитку дитини з обмеженими можливостями, за допомогою застосування спеціальних методів, засобів виховання і навчання [1, с. 112].

Теоретичне підґрунтя нашого дослідження складають наукові доробки Л. С. Виготського щодо складності структури (специфічні особливості) дефекту, загальної закономірності розвитку нормальної і аномальної дитини. За Л. С. Виготським, вирішальним чинником, від якого залежить позитивна динаміка психомоторного і соціокультурного розвитку, виступають адекватні умови виховання в сім'ї і ранній початок комплексних лікувально-реабілітаційних і корекційних психолого-педагогічних, соціокультурних заходів.

Необхідно наголосити на тому, що дуже важливим в процесі роботи педагогічного колективу з дітьми, які мають такі розумові особливості, чітке усвідомлення глибини та

природи проблеми та перспектив розвитку особистості таких дітей з урахуванням їх компенсаторних можливостей.

На сучасному етапі, теоретично та практично спростовані такі помилкові теорії розвитку дітей з обмеженими розумовими здібностями серед яких: теорія «стелі» і концепція зупинки в розвитку, які стверджують, що розумово відстала дитина може розвиватися до певної межі, яка досягається в період статевого дозрівання, а потім така дитина зупиняється в розвитку; «вчення про дефективних дітей» та теорія «моральної дефективності», які розглядали розумово відсталіх дітей потенційними злочинцями та антисоціальною поведінкою яких нібито закладена в самій природі розумової відсталості.

Обстоюємо позицію, що всі вище нами зазначені наукові дослідження, повністю ігнорують роль корекційно-розвиваючого навчання в процесі розвитку дітей з обмеженими розумовими здібностями.

Особливості роботи корекційно-розвивального напрямку з дітьми шкільного віку, які мають обмежені розумові здібності, ґрунтуються на наступних принципах:

1. Врахування вікових психофізичних можливостей дітей і періодів формування психічних функцій.

2. Залучення нетипових дітей до усього, що доступно їх одноліткам, розумовий розвиток яких відбувається в межах вікової норми.

3. Системний моніторинг нетипових дітей в динаміці їх розвитку і виявлення психічних новоутворень.

4. Чіткий, розрахований, пропорційний розподіл психофізичного навантаження в процесі корекційної роботи [1, с. 122 – 125].

Також, вагому роль в процесі розвитку дітей шкільного віку з обмеженими розумовими здібностями відіграють культуротворчі технології. Очевидно, що «лікування мистецтвом» з'явилося тоді ж, коли і саме мистецтво (використання музики, співу, танка, малювання, скульптури як «засобу зцілення»). Театральне мистецтво також не є виключенням, та його роль, значення у правильно побудованому корекційно-розвиваючому процесі роботи з дітьми, які мають обмежені розумові здібності важко переоцінити.

Не зважаючи на те, що проблема розвитку дітей з обмеженими розумовими здібностями є предметом великої кількості досліджень різних наукових галузей (медицини, педагогіки, психології тощо), багато аспектів даної проблематики потребує більш ретельного теоретичного вивчення та створення методичної бази щодо практичного втілення результатів досліджень.

У нашому розумінні, вирішення проблеми розвитку дітей шкільного віку з обмеженими розумовими здібностями засобами театрального мистецтва має комплексний характер. З огляду на це, нами було визначено три основні аспекти щодо впливу на особистість школяра.

Когнітивний аспект – відбиває специфіку розвитку творчого та самостійного мислення, вміння критично сприймати ситуацію, визначати варіанти розвитку ситуації, розрізняти суб'єктивні значення тощо.

Емоційний аспект – відбиває специфіку театру як виду мистецтва і пов'язаний із розвитком здатності до специфічного емоційного відгуку на твори театрального мистецтва, що формується у процесі занять даним видом мистецтва, опанування його специфічною мовою, символікою.

Комунікативний аспект відбиває специфіку театрального мистецтва в двох ракурсах:

- внутрішньогрупова комунікація (спілкування між членами колективу, взаємодія між учасниками, керівником тощо) шляхом засвоєння системи культурних цінностей, на основі яких здійснюється внутрігрупове спілкування і які впливають на формування індивідуальних ціннісних орієнтацій (Г. Єскина);

- сценічно-ігрова (умовна) комунікація («перевтілення» в персонаж, взаємодія між персонажами, моделювання ситуації їх взаємодії) [2, с. 78 – 79].

Також, впровадження засобів театрального мистецтва, створює сприятливі умови для формування навичок аналізу варіантів розвитку ситуації, набуття досвіду на умовному рівні самоконтролю і різних варіантів реагування на ситуацію шляхом обіграння різних варіантів мотивації поведінки героїв, моделювання сцен на запропоновану тему тощо [3, с. 42].

Отже, визначення оптимальних сприятливих умов організації занять театральним мистецтвом, з метою розвитку дітей шкільного віку, які мають обмежені розумові здібності, є перспективним напрямком нашого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Божович Л. И. Избранные психологические труды: Психология формирования личности / Л. И. Божович. – М. : МПА; 1995. – 212 с.
2. Бойков, Д. И. Общение детей с проблемами в развитии: коммуникативная дифференциация личности : учеб. пособие для студентов вузов / Д. И. Бойков. – СПб. : КАРО, 2005. – 288 с.
3. Татаренко М. Г. Театральна педагогіка як фактор гуманізації освітньої системи / М. Г. Татаренко // Відкриті еволюціонуючі системи : тези міжнар. наук.-практ. конф. – Т. II.– К. : ВНЗ ВМУРoЛ, 2004.– С. 42 – 44.

В. Луценко

ЗАСНОВНИКИ ДЖАЗОВОГО ТАНЦЮ ХХ СТОЛІТТЯ В СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ

Американські майстри танцю знаходили у фольклорі один з головних джерел натхнення. Народні танці і музика були перенесені безпосередньо з плантацій в бари, клуби, танцювальні зали і мюзик-холи, де розвинулися різноманітні форми професійної хореографії. Американський танець модерн став етапом у становленні американського хореографічного театру. Зв'язок з фольклором народів, що населяють США (особливо негритянським і індійським), визначив основні стилістичні відмінності його лексики. При вивченні негритянської народної творчості хореографи звертаються частіше до африканського фольклору.

У роботі розглянуто історію трьох великих хореографів Lester Horton (Лестер Хортон), Kathrine Dunham (Кетрін Данхем) і Alvin Ailey (Елвін Ейлі), хореографів-родоначальників сучасного джазового танцю в Сполучених Штатах Америки. Ці особи дуже сильно змінили світогляд танцювального світу своєю діяльністю і творчістю.

Lester Horton (1906 – 1953) – відомий танцівник, хореограф, педагог, який розглядається як один із засновників американського сучасного танцю, новатор модерн танцю. Він розробив унікальний стиль хореографії і техніку, створив перший постійний театр в Америці, який був присвячений танцювати, і організував одну з перших інтегрованих компаній сучасного танцю.

Lester Horton Technique є однією з основних кодифікованих технік сучасного танцю. Техніка заснована для того, щоб зміцнити, розтягнути, і підсилити можливості людського тіла. Вона була створена Лестером Хортоном в 1930 – 1940-х роках. Мета Хортона в тому, щоб створити техніку танцю, яка була б анатомічно коригуючою і як можна більш широко використовувалася діапазон рухів, з акцентом на великі, повні рухи і зробити їх для музичних фраз різної довжини і динаміки. Хортон співпрацював з Беллою Левицкі у вдосконаленні основи своєї техніки, і потім вони об'єднали зусилля з низкою інших партнерів, щоб заснувати театр танцю в Голлівуді в 1946 році.

Його труп виступала в головних театральних закладах Лос Анжелеса в той час, як Хортон продовжував викладати молодим танцівникам. Перебування в Лос Анжелесі і безсумнівний хореографічний талант до адаптації танців народів світу принесли Хортону

популярність у світі кіно. Незабаром він зайнявся постановкою музичних номерів для фільмів 1940 – 1950-х років.

Протягом своєї кар'єри, Хортон створив нову театральну школу, в якій викладалися танець і акторська майстерність. Він брав участь у всіх аспектах театральних вистав: у створенні костюмів, дизайні сцени, освітленні, музики та написанні сценарію. Його пристрасть до етнічного танцю, людської чуттєвості та історії культури знайшла втілення в його постановках, що включають в себе і класику, і мелодраму, і соціальні проблеми, і фарс.

У 1946 році Театр Танцю став базою танцювальної трупи і школою, програма якої складалася з класів для дітей і дорослих. Метою навчальної програми була гармонійна освіта майбутніх танцівників, які крім техніки Хортон також вивчали історію мистецтва і режисуру театру. Коли ця співпраця розпалася в 1950 році, Хортон продовжував керувати Театром зі своїм бізнес менеджером Frank Eng (Френком Енгом). Вони успішно провели кілька сезонів до смерті майстра у 1953 році. Френк Енг протримався ще сім років після смерті Хортон, двері театру закрилися в 1960 році

Katherine Dunham (1909 – 2006) була американською танцівницею, хореографом, композитором, письменницею, педагогом і активісткою, громадським діячем. Данхем була однією з найуспішніших танцівниць в американських і європейських театрах 20 століття. Про неї часто згадується як "матріархат чорного танцю," Кетрін Данхем допомогла створити чорний танець як вид мистецтва в Америці. Під час свого розквіту в 1940-х, 50-х і 60-х роках, вона була відома по всій Європі і Латинській Америці, як "та темношкіра жінка", і Washington Post називав її танці "Dance's Katherine the Great" (Танці Великої Кетрін). Більше 30-ти років вона підтримувала the Katherine Dunham Dance Company, єдину постійну, самостійну американську чорну трупу танцю в той час, і за свою довгу кар'єру вона поставила понад 90 окремих танців. Вона була новатором в афро-американському сучасному танці, а також лідером в галузі антропології танцю і етно хореології. Саме Кетрін підняла джазовий танець на рівень мистецтва.

Що особливо важливо для розвитку сучасного танцю, Кетрін Данхем розширила поле діяльності і почала складання словника рухів, який послужив надалі стрижнем техніки Кетрін Данхем. Але головне, що вона дала сучасному танцю, це тлумачний словник «Африканських та Карибських стилів руху», гнучкий рухливий торс і хребет, визначеність пелвіса та ізоляцію кінцівок, ідею полірітмічного руху, яка в даний час інтегрована в техніки балету та сучасного танцю.

У 1945 вона відкрила Dunham School of Dance and Theater в Манхеттені. Хоча технічні класи були профілюючими, вивчалися також гуманізм, естетика, мови, драма та мистецтво мови. Протягом наступних 10 років афро-американські танці наступного покоління вивчалися в її школі, проходили через її техніку і згодом ставали «мейнстрімом».

Alvin Ailey (1931 – 1989) був також був вельми шановним хореографом - людиною, яка створює танці і направляє танцівників. Він створив одну з самих гідних танцювальних компаній в Америці – the Alvin Ailey American Dance Theater (Американський театр танцю Елвіна Ейлі). Його компанія танцю гастролювала по всьому світу, в результаті чого афро-американці отримали визнання в танці.

Ейлі допоміг створити сучасний танець, як популярну форму мистецтва в Сполучених Штатах Америки, як винятковий танцівник і як творчий хореограф. Його хореографія комбінує техніку Лестера Хортон, етнічних африканських та афро-карибських технік. У 1958 році він заснував свою власну компанію танцю, американський театр танцю Елвіна Ейлі, який демонстрував роботу інших афро-американських хореографів, а також його власні хореографічні шедеври, в тому числі "Blue Suite" ("Блюз Сюїти" 1958), "Revelations" ("Одкровення" 1960), "Masekela Language" ("Мова Мазакіля" 1969), "Cry" ("Крик" 1971), and "The Lark Ascending" ("Жайворонок піднімається" 1972) та інші.

Активне вивчення історії танцю, різноманітний репертуар компанії, за словами Елвіна Ейлі, послужили «поштоухом для того щоб зберегти модерн танець, щоб розуміти звідки він прийшов і як він буде розвиватися, і щоб заохочувати участь глядача у цьому процесі».

Він заохочував своїх танцівників давати наповнені індивідуальністю і найвищою емоційністю подання – це стратегія, яка дала зірочок танцю першої величини в Американському сучасному танці.

У 1969 році Елвін створив Alvin Ailey American Dance Center School для навчання студентів історії мистецтва балету та сучасного танцю. Курси, які пропонувалися, включали в себе техніку й історію танцю, музику для танцівників, танцювальну композицію і театральний дизайн.

Елвін Ейлі створив свою Компанію, щоб представляти таланти своїх афро-американських колег, хоча компанія ніколи не перебувала ексклюзивно з чорних танцівників. Він сказав в інтерв'ю газеті Нью-Йорк Таймс: "Я намагаюся показати світові, що ми всі ведемо однакове людське існування і неважливо якого кольору наша шкіра. Важлива тільки якість нашої роботи ».

В останньому інтерв'ю, даному перед смертю, Ейлі прокоментував сутність своєї компанії: "танцівники ситі, повні життя й цікаві у роботі". "Ми намагаємося створити цілий спектр відчуттів, як для танцівників, так і для глядачів ", - говорив Елвін Ейлі, драматично применшуючи дійсний зміст своїх досягнень. Він закінчив танцювати в 1965 році і сповільнив хореографічну роботу в 1970 для того, щоб присвятити себе адміністративної та фінансової діяльності в рамках своєї компанії. Після смерті Елвіна Ейлі Judith Jamison (Джудіт Джемісон) була призначена художнім керівником компанії. Alvin Ailey American Dance Theater досі виступає та гастролює по всьому світу.

Загальна риса всіх трьох хореографів - це пристрасна любов до танцю і до фольклору американських негрів. Слід зауважити, що при вивченні негритянської народної творчості хореографи звертаються частіше до африканського фольклору.

Ми розглянули трьох майстрів світової хореографії, їх біографію і творчий шлях.

У висновку, я хочу відзначити, що всі три хореографа внесли великий внесок у розвиток сучасної хореографії. І їх плодами танцівники користуються до цього часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балет : энциклопедия. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с., с илл.
2. Википедия — свободная энциклопедия : [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Данэм,_Кэтрин
3. Журнал о танце : [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://viktoriauk.livejournal.com/2323.html>
4. Люди : [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.peoples.ru/art/theatre/dance/katherine_dunham/
5. Новости в фотографиях : [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://bigpicture.ru/?p=23087>
6. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца : кн. для учащихся / В. М. Пасютинская. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с., ил.
7. Персональный сайт : [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://sasha-dance.my1.ru/publ/baletmejstery/ehlvin_ehgli/9-1-0-102
8. Танец как искусство: [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.4dancing.ru/blogs/071010/293/>
9. Яндекс : [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://lar2932.ya.ru/replies.xml?item_no=3105
10. Alvin Ailey American Dance Theater : [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.alvinailey.org/>
11. Answers.com : [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.answers.com/topic/alvin-ailey>
12. Answers.com : [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.answers.com/topic/katherine-dunham>

Е. Луценко

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ, ФАГОТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА С. ТУРНЕЕВА В КОНТЕКСТЕ ТРАГИЧЕСКОГО

Обращение к изучению Концерта С. Турнеева является актуальным, поскольку сочинения современных украинских композиторов представляют музыкальный пласт, требующий аналитического изучения, выявления особенностей, подробного рассмотрения проблематики.

Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра, созданный в 90-е годы является объективным воплощением страшных реалий своего времени, отражением состояния духовного кризиса, связанного с неприятием окружающей действительности. Отсутствие элемента состязательности указывает на переосмысление жанра, что отвечает тенденциям современного музыкального искусства, поиску органичного сочетания двух истоков: концертности и симфонизма.

Структура концерта двухчастна, внутри каждой можно выделить интонационно связанные разделы. Глубоко трагическая концепция диктует эмоциональный строй сочинения. Раскрывая философское, драматически насыщенное содержание, композитор использует богатый арсенал выразительных средств современной музыки (кластерные звучания, сонорную технику, алеаторику), а также многочисленные полифонические приемы (простые и канонические имитации, двойной канон, полифонию пластов).

Основополагающим «строительным» материалом и главным носителем образности является интонация м. 2. Она скрепляет воедино всю музыкальную ткань, приобретая статус типологического. Это проявляется и в горизонтальном движении, и в вертикальных соотношениях. На протяжении сочинения инструменты находятся между собой в полутоновых сопряжениях.

Первый раздел открывает пасторальный наигрыш гобоя. Короткая мелодическая попевка является интонационным зерном, скрепляющим всю музыкальную композицию. В различных ритмоинтонационных вариантах она появляется на разных этапах музыкальной драмы. В процессе развития звуковой комплекс наполняется различными тембровыми включениями, что способствует нарастанию напряжения. Второй раздел представляет философские размышления героя. В основе музыкального фрагмента – использование имитационных форм полифонической техники, наиболее полно раскрывающей данную семантику (канон солистов, двойной канон струнной группы). Здесь же композитором намечается принцип диалогичности в изложении звукового материала.

Постепенно в музыкальную ткань вовлекается весь оркестр. На гребне подъема второй волны развития, отмеченной расширением диапазона, ритмической диминуцией, появляется раздел *Risoluto*, необычайно экспрессивный по звучанию. Общая суматоха, воссоздающая атмосферу неопределенности, состояние потери устоя, приводит к главной кульминации первой части в ц. 15. Высекающий, словно молнии, остинатные удары на *f* оркестр воспринимается как неумолимое вторжение извне. На этом фоне отчаянными всплесками звучит мелодия солистов, сотканная из нисходящих и восходящих м. 2.

К известному арсеналу музыкально-выразительных средств в главной кульминационной зоне первой части добавляется сонорная техника в партии гобоя, ярко передающая отчаянные душевные терзания героя. Она возникает на пределе развития мелодической линии солиста, которая движется по пути нагнетания экспрессии с устремленными взлетами, общей восходящей направленностью, ускорением ритмической пульсации. В момент кульминации, не выдерживая такого натиска «извне», гобой буквально захлебывается. Его отчаянные возгласы выливаются в настоящую истерику. Сонорный

«эпизод», вплетенный в канву генеральной кульминации первой части экспонирует «катастрофичность» происходящего в жизни героя, всю силу душевных терзаний. После невероятного накала, словно провал в бездну, воспринимается фермата. И с одиноко повисающего «соль» начинается исповедь солирующего фагота. С невероятной душевной жалобой «поет» хор струнных, в основе которого доминирующая интонация м. 2. Печальным отголоском слышится начальная ритмоинтонация, создающая своеобразную тематическую арку. На фоне застывшего созвучия струнных сиротливо звучит завершающий первую часть монолог гобоя.

Трагизм, заложенный в первой части, достигает своего апогея во второй. Ее композиция соткана из контрастных по эмоциональной нагрузке, но связанных интонационно разделов. Открывающая вторую часть начальная ритмоинтонация сочинения, словно раскручивающаяся пружина, звучит нервно и решительно. Композитор сохраняет принцип полифонического развертывания музыкальной мысли, постепенного включения голосов. Основная мелодическая попевка в прямом и обратном движении буквально завладевает всей музыкальной тканью. Темповая свобода и тонкая динамическая нюансировка сближает эмоциональный монолог солиста с человеческой исповедью.

Перед генеральной битвой героя с силами зла композитор включает интересный в эмоциональном отношении эпизод. Буквально каждый инструмент несет свою образность. На механическое, лишённое жизненной энергии, звучание фортепиано наслаиваются блуждания по хроматизмам струнных, кластерные созвучия арфы, хроматизированный дуэт солистов и одинокие включения других инструментов, звучащих, словно, в разных плоскостях. Весь мелодический комплекс создает леденящее ощущение постепенного приближения чего-то неотвратимого. Зловещая энергия заряжает все звуковое пространство.

Контрастом в музыкальное течение вливается эпизод *Dolente* с печальной, выразительной мелодией в основе. Ее ритмическая простота, диатоничность, звучащая в противовес хроматическим нагнетаниям предыдущего раздела, подобна недостающему глотку воздуха. Короткий пасторальный фрагмент воспринимается как воспоминания о светлых, безмятежных днях жизни. На фоне еле уловимого баркарольного аккомпанемента арфы свой незатейливый наигрыш исполняет гобой. За счет этой краткой реминисценции еще острее чувствуется резкое переключение в трагический план. Дефиниции зла неумолимо заполняют звуковое пространство. В демоническое кружение вовлекается весь оркестр: отчаянные вопли духовых и струнных, безжалостные удары фортепиано. Солисты, будто захлебываются в своих отчаянных стенаниях. Кажется, процесс неконтролируем. Но и в этой музыкальной «лихорадке» находит применение полифоническая техника.

Сонорно-алеаторный эпизод во всем оркестре (ц. 14) передает состояние полного помешательства, когда точка опоры безвозвратно утрачена. Постоянное нагнетание экспрессии приводит к необычайному по силе воздействия апогею, торжеству злых сил. Интонация м. 2 заполняет все музыкальное пространство. Настоящим взрывом всепоглощающей негативной энергии становится генеральная кульминация. Композитор достигает потрясающего по силе воздействия эффекта за счет сведения в музыке всех 12-ти полутонов. Как последнее высказывание израненной, надломленной души, звучит монолог гобоя, подхватываемый затем фаготом.

Постепенный спад напряжения приводит к заключительному разделу, где наступает просветление. Этот островок лирики и чистоты – последняя попытка погрузиться в иной мир, в атмосферу покоя и умиротворения, после которой жалобные стоны в ламентозном эпизоде воспринимаются еще более трагично. В завершении концерта не наступает разрешение конфликта. Последней фразой солистов в обычном и обратном вариантах композитор задает неразрешенный вопрос.

Таким образом, философское содержание произведения находит яркое воплощение, что ставит Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра в один ряд с инновационными, признанными сочинениями конца XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1963. – 376 с.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов) / Е. Зинькевич. – Киев : Муз. Украина, 1986. – 182 с.
3. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

И. Макианцева

ИМИДЖ КАК ОСНОВНОЙ ФАКТОР ПОПУЛЯРНОСТИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

Имидж (от англ. image — «образ», «изображение») — искусственный образ, формируемый в общественном или индивидуальном сознании средствами массовой коммуникации и психологического воздействия. Имидж создается пропагандой, рекламой с целью формирования в массовом сознании определённого отношения к объекту. Может сочетать как реальные свойства объекта, так и несуществующие, приписываемые.

Исследование данной проблемы в сфере шоу-бизнеса поможет сократить некоторые зазоры в поставленном вопросе. Необходимо не только теоретическое обоснование природы, характеристики и типов поп-исполнителей, а создание имиджа.

В более широком смысле слова к шоу-бизнесу относят не только музыкальную эстраду, но и многие другие близкие к ней по функциональному назначению виды деятельности: киноиндустрию, зрелищные спортивные состязания, развлекательные телепередачи, конкурсы красоты и даже музыкальное радиовещание. Наконец, в предельно расширительном истолковании говорят, что шоу-бизнес – это реклама, оптовая торговля и индустрия музыкальных и информационных программ, производство и тиражирование фильмов, фонограмм и аудиовизуальной продукции, коммерческая организация эстрадных групповых и индивидуальных выступлений актеров, певцов, торговля авторскими и смежными правами, создание музыкальных и видеоклипов, рекламных фильмов, буклетов, афиш, проспектов и прочего, который не может обойтись без определенного имиджа (образа) исполнителя, ведущего и других представителей данной структуры. Методов формирования имиджа очень много, и имиджмейкеру приходится составлять из различных компонентов именно ту формулу, которая будет верна для данного объекта. Имидж должен формироваться целенаправленно и продуманно, так как он выполняет конкретные функции.

Имидж полифоничен и многослоен: он вбирает в себя множество характеристик субъекта, стараясь именно через них продемонстрировать индивидуальность. В структуре имиджа выделяется одна или несколько черт, составляющих его основу, так называемые имиджевые константы. Имиджевые константы в случае, если они не соответствуют сложившимся в той или иной культуре и эпохе стандартам «красота», «надежность», «добродетельность», «общая позитивность образа» и т. д., должны быть скорректированы под требуемый стандарт и лишь после этого публично предъявлены обществу.

Наука создания образа вообще и образа «звезды» шоу-бизнеса требует комплексного подхода. Имиджмейкер, PR-специалист или продюсер, работающий над проблемой имиджа, должен обладать смешанными знаниями в области психологии, дизайна, журналистики и даже физиологии человека; либо это должна быть команда творчески мыслящих специалистов.

«Звезды» создаются конкретными людьми, то есть это вполне сознательный процесс конструирования: за «Битлз», за Марлен Дитрих, за Рудольфо Валентино стоят конкретные имиджмейкеры, которым удается из стокгольмской продавщицы, к примеру, сделать Грету Гарбо. Пресс-агенты переписывают фамильные истории, занимаются клубами фанов,

производят для них журналы с миллионными тиражами, пишут за «звезд» их автобиографии. Они также находят для «звезд» оптимальные образцы поведения.

Труды таких авторов, как Г. Г. Почепцов [4], а также М. Марк и К. Пирсон [3] помогли желающим достичь определенных результатов в сфере шоу-бизнеса.

Одной из самых интересных книг является книга известного отечественного продюсера И. Пригожина [5]. В своей работе он рассматривает следующие вопросы: что собой представляет российский шоу-бизнес, как он зародился и в чем его национальные особенности.

Научная новизна работы заключается в оригинальности подхода к рассмотрению методов формирования имиджа отечественных звезд шоу-бизнеса. Теория архетипов М. Марк и К. Пирсон [3] стала основой для создания, поддержания и управления имиджем звезд музыкального шоу-бизнеса. В этом заключается инновационность работы, так как ранее проблема формирования имиджа в шоу-бизнесе на основе архетипов нигде не рассматривалась и не была исследована.

Таким образом, «звезда» – это напряженный процесс создания образа и постоянного поддержания внимания к нему. Следовательно, в целом, создание звезды – это долговременный и дорогой процесс, которым занимаются специалисты.

История «звезд» показывает, что если даже у самого талантливого человека не находится в нужное время имидж-консультанта или продюсера, то едва ли к нему придет известность. Имидж является результатом сознательной работы. Особенно это касается ситуаций, где имидж является частью профессионального успеха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гольдберг Э. Особенности русского шоу-бизнеса / Э. Гольдберг // Неон. – 2001. – № 1. – С. 30.
2. Коханенко А. И. Имидж рекламных персонажей / А. И. Коханенко. – М. : МарТ, 2004. – 143 с. : ил. – (Реклама и журналистика).
3. Марк М. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / М. Марк, К. Пирсон ; пер. с англ. под ред. В. Домнина, А. Сухенко. – СПб. : Питер, 2005. – 336 с.: ил. – (Серия «Маркетинг для профессионалов»).
4. Почепцов Г. Г. Имиджелогия / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 1999. – 352 с.
5. Пригожин И. И. Политика – вершина шоу-бизнеса / И. И. Пригожин. – М. : ООО «Алкигамма», 2001. – 320 с.
6. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / К. Г. Юнг. – Минск : Харвест, 2004. – 400 с.

П. Малійов

ПРОЦЕСНИЙ ПІДХІД ДО УПРАВЛІННЯ

Менеджмент – наука про принципи і методи керування різними системами, процесами і об'єктами. Поняття «процес» у сфері економіки, менеджменту – це будь-яка діяльність, або комплекс діяльності в якій використовуються ресурси для переробки «входів» в «виходи»; сукупність взаємопов'язаних чи взаємодіючих видів діяльності, перетворюючих «входи» в «виходи». Процес – потік робіт що проходять в середині кожної організації від одного виконавця до іншого; в результаті цього потоку ми маємо продукт який має цінність для споживача.

Процесний підхід у менеджменті ґрунтується на ідеї існування деяких універсальних функцій керування; розглядає управління як серію взаємопов'язаних дій (функцій управління), які реалізуються у такій послідовності: планування, організація, мотивація, контроль.

Отже, якщо управління можна розглядати як процес, що складається із серії взаємопов'язаних дій, то процес управління – це загальна сума всіх функцій управління. В рамках процесного підходу будь-яке підприємство розглядається як бізнес-система, яка являє собою пов'язане безліч бізнес-процесів, кінцевими цілями яких є випуск продукції або послуг. Можна визначити бізнес-процес як послідовність дій по перетворенню інформації та прийняття рішень для виробництва та реалізації продукції (послуг). Бізнес-процес на відміну від виробничого процесу включає в себе рух інформації та витрати на її перетворення і передачу. Основною складовою бізнес-процесу є функція перетворення. Вона являє собою сукупність підпроцесів, робіт і операцій, що здійснюються над «входами» для отримання «виходів». Процес здійснюється за допомогою певного механізму (способу, технології). Процес відбувається не сам по собі, він управляється (тобто планується, організовується, контролюється) і виробляється конкретним виконавцем (групою). У процесі задіяний ряд учасників (окремих фахівців або груп).

Бізнес-процес – це сукупність різновидів діяльності, в рамках якої «на вході» використовуються один або більше видів ресурсів, та в результаті цієї діяльності «на виході» створюється продукт, що має цінність для споживача. Ключові поняття: цінність, споживач, прибуток... Бізнес-процеси існують в будь-якій комерційній організації, незалежно від того, який виробляється продукт або надається послуга (незалежно від результату діяльності – продукту чи послуги).

Основні вимоги до внутрішнього середовища організації, яким в більшості випадків не надається належного значення:

- 1) наявність повної картини бізнес-процесів, чітке визначення кордонів;
- 2) встановлення, конкретизація способу виконання дій (процедура виконання);
- 3) відповідальність за результат процесу. Бізнес-процес обов'язково повинен мати свого власника, який в свою чергу повинен мати достатньо повноважень для проведення корегуючих та попереджувальних дій. Повинен безпосередньо впливати на виділення ресурсів, в тому числі і фінансових;

- 4) оптимальність центрів контролю та узгодження. У багатьох випадках в середині бізнес-процесу їх буває недостатньо або забагато, що у першому випадку (коли недостатньо) призводить до хаосу і некерованості процесом, а у другому випадку при їх надлишку відбувається бюрократизація системи;

- 5) необхідне ефективне інформаційне забезпечення бізнес-процесу, не порушуючи його повноти, цілісності, своєчасності надання інформації.

Процесний підхід орієнтований, в першу чергу, не на організаційну структуру підприємства, а на бізнес-процеси, кінцевими цілями яких є створення продуктів або послуг, що представляють цінність для зовнішніх або внутрішніх споживачів. Процесний підхід підводить до необхідності реорганізації діяльності – переходу на ресурсозберігаючу організаційну структуру. Основними рисами такої реорганізації є:

- скорочення кількості рівнів ухвалення рішення;
- поєднання цільового управління з груповою організацією праці;
- широке делегування повноважень і відповідальності виконавцям;
- підвищений увага до питань забезпечення якості продукції чи послуг, а також роботи підприємства в цілому;
- автоматизація технологій виконання бізнес-процесів.

Отже, при процесному підході управління розглядається як процес – серія взаємопов'язаних безперервних дій, які називаються функціями управління, кожна з яких представляє процес, тому що також складається з серії взаємопов'язаних дій. Процес управління – це загальна сума всіх функцій, пов'язаних з процесами комунікацій та прийняття рішень (при плануванні, організації, мотивації і контролі). Чотири функції мають дві загальні характеристики: всі функції вимагають прийняття рішень і для всіх необхідна комунікація, обмін інформацією; щоб отримати інформацію для правильного прийняття рішення і зробити це рішення зрозумілим для інших членів організації. Ці дві

характеристики поєднують всі чотири управлінські функції, забезпечують їх взаємозалежність комунікацій і прийняття рішень – їх називають єднальними процесами.

Процесний підхід до менеджменту був запропонований представниками класичної (адміністративної) школи і є актуальним на сьогоднішній день. Це сучасна методологія підвищення ефективності діяльності компанії та покращення якості товарів/ послуг.

М. Моляка

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ НА УКРАИНСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Развлекательные программы – распространенная, доступная широкой аудитории форма зрелища на ТВ.

Актуальность данной проблемы заключается в том, что кассовые программы строятся, без постановки задач, связанных с достижением познавательных или эстетических целей. Достаточно часто современного зрителя парадоксально привлекает отталкивающее (натурализм или порнография).

В специальной и критической литературе встречаются различные термины и определения того, чем телевизионная передача может привлечь человека к экрану или, по крайней мере, заставить потратить на покупку телевизора деньги: зрительский успех, зрелищность, кассовость, эффективность и т. д.

Эту проблему рассматривали С. Муратов, В. Саппак, Г. Лазутина, А. Ивин и др.

Что же превращает нас в телезрителя развлекательных программ? Происходящее на экране может быть нейтральным и телевизор не выключен не потому, что привлекает к себе внимание, а, наоборот — о нем забыли. Он может работать в пустой комнате или придавать семейной обстановке привычный и ставший необходимым шумовой фон, и вдруг на экране возникает человек, или прозвучало что-то, мгновенно схватывающее внимание зрителя, охватывает его острым желанием, по крайней мере, увидеть следующий кадр («Чем кончится?») или услышать завершение фразы — в сознании человека это заложено. Мы на крючке.

Зрителю не столь важно, что показываемое или звучащее именно в данный момент может противоречить его ожиданиям или эстетическому восприятию. Его интерес обусловлен чем-то наперед заданным, и он постарается досмотреть программу до точки авторской завершенности. Данный тип зрителя способен не выключить телевизор сразу, предпочитает не сиюминутную остроту, а познавательную и/или эстетическую сторону, что рассчитано на ассоциативное восприятие произведения как целого в его авторской завершенности.

Собственно, именно указанный характер в человеке обусловил существование искусства и является его потребителем, чьи потребности задают проблемное поле и тематическое пространство.

В развлекательных программах нас также может привлекать известный всем и полюбившийся ведущий, наличие звезд. Остроты зрелищу может добавлять эстетика ассоциативности монтажа, мыслей, перехода планов, тем, сюжетных линий и т. д. Наличие интриги, скандалов, ссор – тоже может привлечь внимание аудитории. Зачастую, в программах развлекательного типа, зритель хочет видеть то, что не заставляет задумываться, рассуждать, он расслаблен и требует спокойного времяпрепровождения – и программы такого типа должны ему в этом помочь.

На украинских телеканалах выходит большое количество развлекательных программ, но большинство идей для них «позаимствовано» из зарубежного телевидения.

Студия 1+1 – создатель таких популярных программ как «Караоке на майдане», «Форт Боярд», «СВ-шоу» и многих других.

На «1+1» есть развлекательное вокальное шоу «Зірка + Зірка», которое начинает свой второй сезон. Ведущими шоу «Зірка + Зірка-2» стали Юрій Горбунов, а также победители

первого сезона проекта Василиса Фролова и Иван Дорн. Юрий будет находиться на главной сцене, а Вася и Ваня – будут встречать пари в арт-кафе. Во втором сезоне этого шоу будут принимать участие 26 звезд шоу-бизнеса из различных стран СНГ – это и станет привлекать аудиторию, превращая ее в постоянного зрителя.

В эфире «Нового канала» – регулярные выпуски актуальных новостей из Украины и мира, спортивные новости, развлекательные программы, фильмы и сериалы, а так же программы собственного производства и популярные телепродукты других каналов.

В эфире «Нового канала» существует утренняя развлекательная программа «Подъём», которая выходит с 17.06.1999. Дважды победитель Национальной телевизионной премии «Телетриумф» как лучшая информационно-развлекательная программа (2000, 2001 годы).

Первыми ведущими этой программы были Маша Ефросинина и Юра Горбунов. На данный момент программу ведут Сергей Притула, Александр Педан и Ольга Фреймут.

Также на «Новом канале» вышла новая развлекательная программа, которая заинтересовала очень большую аудиторию – «Мрії здійснюються». Спеть в дуэте со своим кумиром? Попробовать себя в роли телеведущего? Побывать на тренировке своего любимого спортсмена? Все это теперь возможно. «Новий канал» и Маша Ефросинина исполняют самые тайные ваши желания. Отличная идея для шоу, ведь каждый из нас о чем – то мечтает, а эта программа исполнит все это для нас за небольшую плату – рейтинг.

Канал СТБ. В эфире новостные блоки, аналитические передачи, развлекательные программы, авторские программы и масштабные проекты собственного производства.

Всем известен проект «Йкс-Фактор» — украинская версия британского проекта The X Factor— музыкального шоу талантов, основной целью которого является поиск и развитие песенного таланта конкурсантов. Все конкурсанты выбираются путём публичных прослушиваний.

Кастинги проходят в крупнейших городах Украины. Шоу прежде всего заинтересовано на идентификации певческого таланта, но яркая индивидуальность, раскованность на сцене и хореографические умения тоже важные элементы выступления, которые могут заинтересовать судей, а главное – зрителей.

Любой канал, выпускающий развлекательные программы в своем эфире старается сделать наш отдых насыщенным и интересным, поэтому каждую неделю, в выходные и праздничные дни, готовит все новые и новые «дозы» развлекательной пищи, вызывая у нас зависимость и потребность очередного зрелища!

Развлекательные программы имеют право на существование, они должны быть на наших экранах, но их количество, обилие, которое мы можем наблюдать в данный момент, превышает норму. Черезмерное заполнение эфира развлекательными программами может привести к деградации человеческого сознания, незаинтересованности людей к происходящему вокруг него, а ведь вокруг нас огромное поле полезной и интересной информации, которая ждет свою аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ивин А. А. Логика для журналистов / А. А. Ивин. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 320 с.
2. Лазутина Г. В. Профессиональная этика журналиста : учеб. пособие / Г. В. Лазутина. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 315 с.
3. Муратов С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром / С. А. Муратов. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 258 с.
4. Саптак В. Л. Телевидение и мы. Четыре беседы / В. Л. Саптак. – М. : Искусство, 1988. – 160 с.

ТРАДИЦІЙНІ КОСТЮМНІ ФОРМИ ЛУГАНСЬКОГО РЕГІОНУ (РОСІЙСЬКИЙ КОМПЛЕКС)

Луганщина знаходиться на межі Українських земель і Росії. Це нерідко було причиною ворожнечі між ними, хоча саму територію займали як українці, так і росіяни, що переїжджали з сусідніх регіонів. Коли люди переїжджали, то привозили з собою предмети побуту, свої традиції та, звичайно ж, костюми. Це сприяло розповсюдженню російського костюму в Україні. Частіше за все переїжджали з сусідської Воронежської губернії.

У кожній губернії і навіть уїзді **жінки** носили свій, відмінний від інших одяг, але загальним для всіх у традиційному одязі був крій сорочки з такими собі «косими поликами» (трапецієподібними вставками на плечах), поньова, своєрідний глухий передник и наверхник. Зроблені з тканини і вишиті гребінчасті ромби, шашки, косі хрести компонувалися поперечними смугами. Разом зі смугами кумачевої тканини, стрічок і галуна, вони часто вздовж укривали рукав і плече сорочки. Головний колір візерунку - червоний. Характерним стеговим одягом була поньова, зшита з трьох прямих полотен вовняної тканини. Це найдавніший одяг східних слов'ян; термін «поньова» зустрічається на сторінках російських літописів, зображення її вгадується в одязі жінки, розміщеній на створчастім срібнім браслеті XII в., знайденому археологами в Стародавній Рязані. Поньову надягали зверху сорочки і прикріплювали на ремені плетеним шнуром. Шили поньову переважно з клітчастих тканин синьо або чорного кольору. Вона могла бути розпашною або глухою. Розпашна не зшивалася, і розріз її знаходився посередині або на боку. Краї такої поньови сували за пасок, в цьому разі кути зсередини прикрашались вишивкою бавовною, галуном, мереживом. «Глуха» поньова – це спідниця з прошвою у ширину полотна з однотонної тканини чорного або синього кольору. Селянка одязі мала декілька поньов, котрі вона носила за строго визначеним приводом. У дні великих свят – яскраву, з великою кількістю смуг та узорів, у будні – скромно прикрашену смугами червоного кумачу. У XIX в. поньову носили лише в селі. У місті вона поширення не мала.

Поверх сорочки й поньови одягали своєрідний передник прямого крою, іноді з рукавами. Як і рукава сорочки, передник щедро прикрашали, його візерунок відрізнявся багатобарвністю. Місцева своєрідність відображає святковий костюм вороніжської селянки, що складався з сорочки, поньови, короткого фартуха й широкого тканого паску. У декорі тут переважає не червоний, а чорний колір, що підкреслює графічність малюнку вишивки сорочки і фартуха.

Різноманітним за формою і декором було головне вбрання; у кожній місцевості його шили по-своєму, але всюди розрізняли дівочий і жіночий. Це визначалось давнім звичаєм. Загальним для всіх східнослов'янських народів був звичай, по якому заміжня жінка повинна була ховати своє волосся від чужих очей, неможна було з невідкритою головою виходити з дому, займатися хатніми справами. Дівчата заплітали волосся в одну косу й могли не покривати його. Звідси й обумовленість форми головного вбрання: для заміжньої жінки – тип закритої шапочки, для дівчини – легка пов'язка, обруч, що залишає верх голови відкритим. Зміна зачіски й головного вбрання на весіллі завжди супроводжувались особливими обрядами й причитаннями. В якості жіночого головного вбрання був широко розповсюджений кокошник. Воронежські кокошники були з золотого галуна й прикрашались кольоровими смугами. Дівоче головне вбрання також різноманітне за формою. Частіше за все це був вузький вінець, обтягнений шовковою тканиною з прикрасами із бісеру, стеклярусу й бус. Іноді дівоче головне вбрання доповнювалось різнокольоровим пир'ям або «пушками» – шариками із гусячого пуху. У створенні жіночого народного одягу особливо проявився багатосторонній талант жінки, її творчі здібності, майстерність, природній смак.

Чоловічий одяг, порівняно з жіночим – одноманітний. Сорочку-косоворотку й порти носили усюди. Сорочку шили з домотканих й покупних тканин: шовкових, бавовняних.

Цікаво, що тунікоподібний крій домотканих сорочок у деталях співпадає з кроєм давньоросійської чоловічої сорочки. Ошатна сорочка-косоворотка з малинового кашеміру з вишивкою чорною ниткою. Сорочки носили поверх штанів і підв'язували різноманітними вузькими й широкими пасками. Штани (порти) зазвичай неширокі, шились в селі з холста, пестряді й набійки. Під впливом міської моди наприкінці XIX в. штани почали носити з фабричної міцної тканини. Верхній чоловічий і жіночий одяг: кафтани, зипуни, світи, шуби, тулупи. Взуття – напівчоботи, лапті, чоботи.

У традиційному народному костюмі Луганщини збереглись давньоросійські риси одягу, що виявляються у прямих лініях крою, довгих рукавах. Відгуки Давньої Русі відчуваються і в назвах ошатних костюмів: «ферязь», «платно» та ін. Однак, з часом народне вбрання переживає деякі зміни. Розвиток капіталістичних відносин й міська мода сильно впливають на весь селянський побут. Це знаходить відображення у виготовленні тканин й одягу. Під впливом міської моди 80 – 90-х років у селі наприкінці XIX ст. виникає й широко поширюється костюм «парочка» у вигляді спідниці й кофти, пошитих з однієї тканини. Змінюється сорочка. Чоловічий костюм підвергається ще більшим змінам. Селяни носять піджак і картуз.

Народний одяг є нескінченним джерелом різносторонніх досліджень в галузі етнографії, історії, мистецтвознавства. Художники-модельєри відкривають в ньому цікаві лінії й форми та застосовують їх в рішенні сучасного костюму. Народний одяг широко представлений в музеях, де з ним знайомляться мільйони відвідувачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. <http://kobza.com.ua/content/blogcategory/19/42/>
2. <http://www.regnum.ru/news/1216726.html>
3. <http://kuban-ukraine.org/ru/about.shtml>
4. <http://www.novasich.org.ua/index.php?go=News&in=view&id=2299>
5. http://duda.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=416&Itemid=82
6. <http://www.kuchma.org.ua/feedback/letters/47727066e9283/>
7. <http://www.rian.ru/society/20100311/213591608.html>
8. http://evgrsaveliev.narod.ru/tribes/tribes_32.html
9. <http://volniy-don.ru/?q=node/92>
10. <http://passion-don.org/types.html>
11. http://www.runivers.ru/net/details.php?ID=135637&IBLOCK_ID=59
12. http://fstanitsa.ru/4/88_1.shtml
13. <http://www.djeguako.ru/content/view/68/36/1/1/>
14. <http://old.russ.ru/politics/facts/20030815-ok.html>
15. <http://www.rus-obr.ru/idea/7207>

К. Наумик

РОЗВИТОК ТАНЦЮ В ДАВНЬОМУ ЄГИПТІ

В Давньому Єгипті танець був присутнім в усіх сферах життя, в усіх верствах суспільства. Цей древній світ просто наповнювався танцями, вони супроводжували всі заходи, державні справи, великі свята та розваги, військові походи. Тут танець відображав все: і радість перемоги, й гіркоту поразки, і торжество свята та глибину людського горя.

Давній Єгипет жив танцем, бідні люди та раби працювали в ритмі музики і танцю, щоб їх життя здавалося більш легким, на вулицях перехожих розважали танцівниці, які своїми рухами розповідали історії життя. На святах завдяки танцям люди раділи, спілкувалися, знайомилися та просто насолоджувалися життям.

Необхідно зазначити, що танець був не тільки складовою частиною культурного життя, він – незмінний атрибут релігії, ритуальний танець в храмах був священним, кожний рух

такого танцю мав особливий, вищій зміст. Танцівники рухами славили богів, просили у них милості, виражали вдячність, просили захисту та просто поклонялися.

Давній Єгипет обоожнював танець, про що свідчить велика кількість малюнків і статуй, які зображують жінку в танці. Саме тут, у Єгипті, з'явилися перші професійні школи танцю, де навчали премудростям релігійних танців.

Загадкові малюнки, які зображені на стародавніх пам'ятках, допомогли відновити все життя держави фараонів. Про це свідчать зображення божеств єгипетської міфології. Звичайно, скудні ці ієрогліфи, але завдяки ним ми можемо бачити що за часів фараонів єгиптяни були великими шанувальниками різноманітних процесій. Фігура людини з піднятою ногою або просто одна нога означали «ієрогліф танцю». Такі знаки були знайдені на всіх відомих пам'ятках стародавньої єгипетської культури. Завдяки цим ієрогліфам стало зрозуміло, що танець як мистецтво вже був відомий на берегах Нілу з давнини. На малюнках, на древніх пам'ятниках, знайдено багато малюнків, на яких зображено танцюючі групи, які виконують різноманітні рухи. Аналізуючи ці малюнки, можна висунути припустити, що мистецтво танцю відрізнялось різноманіттям. За цими малюнками видно, що давньоєгипетські танці не були якимись незв'язними рухами. На малюнках просліджуються чіткі правила і закони.

Вважаючи, що Давній Єгипет є найстарішою державою, можна припустити, що саме Єгипет є батьківщиною танцювального мистецтва і саме єгиптяни є родоначальниками техніки танців.

Танці часів фараонів, коли Єгипет мав назву Кемт, були більшою частиною релігійними або напіврелігійними (наприклад, танець присвячений святкуванню збору врожаю).

Часи фараонів залишили нам свідоцтва різних танців: деякі були суто акробатичними, деякі – дуже серйозними, інші – живими та динамічними. На малюнках, які знайдені в храмах та захованнях, зображені танцівники, які роблять колесо, стоять на руках або вигнуті «мостиком». Танці виконувались групами, а танцівниками були не тільки єгиптяни, а й вихідці з інших країн. Існували мандрівні трупи професійних акторів, які розігрували пантоміми, виконували акробатичні номери під акомпанемент бубнів та кастаньєт. Деякий час користувалися популярністю танці негрів-пігмеїв.

За знайденими зображеннями можна судити про стиль давньоєгипетських танців:

1) найбільш часто чоловіки та жінки танцюють окремо. При цьому деякі дослідники вважають, що більшість танців було жіночими по виконанню. Більшість чоловіків, які танцювали, були невільниками або були жерцями якихось культів, які виконували тільки мімічну частину ритуалу.

2) рухи дуже графічні, з елементами акробатики, але, в той же час, витончені. Побудови танцівників в групі відповідають геометричним фігурам (круг, квадрат, трикутник) або прямій лінії.

3) переважають ритуальні пляски – релігійні, на честь божеств під час проведення культів, і обрядові (на весіллях та погребіннях). Рухи таких танців були строго регламентовані, будь яка імпровізація у виконанні цілком виключалася.

Богами-покровителями веселощів, музики та танців у єгиптян були Хатор, Нехемаут та бородатий, карлікоподібний Хатій.

У Давньому Єгипті міфи, пов'язані з культом Осіріса, знайшли своє відображення в чисельних містеріях, під час яких в драматичній формі відтворювалися основні епізоди міфу.

Жерці проголошували народу, що бика, який достойний бути жертвою знайдено Це оголошення було початком всенародного свята. Протягом 40 днів оголені жінки годували бика на березі Нілу, а потім золоченими ладдями везли бика в Мемфіс, де сановники і народ зустрічали його масовим танцем.

Від річки до храму бика вели через місто, урочисту ходу відкривали жерці, які плясали під звуки арф, співали гімни, народ з шумом вітав божество. Бика приводили в храм Осіріса, перед яким танцювала велика кількість жінок. В храмі відбувалася пантомімічна вистава, в

якій жерці оспівували вчинки Осіріса. Цю виставу можна було назвати справжнім балетом в дії.

Спочатку зображувалося таємниче зародження божества; далі йшли його розваги в юнацькому віці; потім – любовні походження з богинею Ісідою. Наступна картинка – поход Осіріса в Індію для розповсюдження на землі достатку, щастя, любові. Ця частина вистави супроводжувалася танцюючими воїнами та жінками. Завершувалася ця вистава перемогою Осіріса над варварами. Єгипет коронував божество, визначаючи його за свого батька, добродія, «царя царів». Після закінчення вистави загальне свято в Мемфісі переміщувалося на вулиці міста і тривало протягом семи днів та ночей, під час яких народ танцював і співав

Єгиптяни поважали небесні світила. Найбільш відомим був так званий астрономічний – астральний танець

Єгипетський астрономічний танець був створений для зображення руху різноманітних небесних світил. Він був дуже майстерно складений: в ньому були помітні спостережливість і багатство фантазії єгиптян.

Музикальні та танцювальні виступи були частиною світського та релігійного життя Давнього Єгипту. Про значимість музики в повсякденному житті Давнього Єгипту свідчить велика кількість музикальних інструментів, які виставлені в музеях по всьому світу.

Найкращим доказом того, що древній єгиптянин цінував та любив музику і танці – це сатиричний папірус, на якому зображені осел, лев, крокодил та мавпа грають на великій арфі, лірі, лютні та подвійному гобої відповідно.

Дослідники встановили, що танці були складовою частиною богослужіння. Тому в Єгипті існувала велика потреба в танцівницях-жрицях. Очевидно, що для поповнення цього духовного персоналу в Єгипті повинні були існувати школи, в яких викладалась музика, співи та танці. Однією з таких шкіл була хореографічна школа створена при храмі Амона. Випускниць цієї школи вважали «наложницями божеств». Чому і в який спосіб навчали в цій школі залишилось не з'ясованим. Відомо тільки що у єгиптян було два роди танців: перший – мімічний, в якому жести і пози служили для відображення думок; складовими другого були коливальні рухи корпусу та вправи на спритність, гнучкість і грації. Це вже був танець в сучасному розумінні з різноманітними па та позиціями. Обидва ці танці використовувалися в релігійних святах і вони не були позбавлені художньої краси.

Костюм єгипетських танцівниць був дуже простий. Одягом їм служили тільки коротенькі панталони або фартухи. Також у танцівниць були довгі сукні до п'ят, які по талії стягувалися тонким поясом на зразок чоток. Також танцівниці були вдягнені і в короткі спідниці дуже схожі на туніки сучасних балерин. Переважно танцівниці виконували танці оголеними. При цьому, відвертість костюму не заважала їм прикрашати себе різноманітними кільцями на руках та ногах, намистами та вінками на головах. Чим багатшим був єгиптянин, до гарему якого була зарахована танцівниця, тим розкішніше була прикрашена представниця хореографії. При цьому в Єгипті існували дві категорії танцівниць. До першої належали артистки, які мали повагу суспільства. Вони нагадували альмей – танцівниць більш пізнього періоду. Танці їх були пристойними. Танцівниці другої категорії показували свої принади і таланти самим розпутним образом. Можливо, що вони були схожі з гавазі. Їм приписують циганське походження. В їх танцях передавалися різні фази любовного жадання. Танцівниця скакала, робили спочатку скромні, майже цнотливі рухи, потім поступово збуджувалась, жести її становилися більш різкими та виразними, в позах був трепет бажань, який іноді доходив до самих реальних форм. Танці такого роду були розвагою для гостей в приватних будинках, куди артистів запрошували на честь будь-яких родинних подій.

Багаті древні єгиптяни утримували цілі гареми, в яких були сотні співачок-невільниць і танцівниць, обов'язком яких було розважати свого господаря.

Дуже популярними вважалися банкети, на які запрошувались балетний персонал. Публіці демонструвалися пантомімні сценки з елементами танців, в яких були зображені людські почуття та пристрасті. Палким прихильником балету і пластичних поз була Клеопатра. Під час придворних банкетів Клеопатра обов'язково вимагала спектаклів,

балетів-пантомім з найкращими танцівницями. Пантоміми виконувалися спеціальними артистами в супроводі великих музикальних оркестрів. Любов – головний сюжет танців. Ці танці були найсильнішим засобом збудження глядачів.

Таким чином, ми дійшли висновку, що античний єгипетський танець не помер. Сучасним модерністам і постановникам балетів. Які вирішили відновити танці країни фараонів необхідно черпати натхнення з історії Давнього Єгипту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. – Ростов-н/д. : Феникс, 2007. – 405 с. – (Серия «Высшее образование»).
2. Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов / Н. Н. Вашкевич. – М. : Лань, Планета музыки, 2009. – 192 с. – (Мир культуры, истории и философии).
3. Королева Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1977. – 215 с.
4. Морина Л. Ритуальный танец и миф / Л. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире : материалы науч. конф. (28 – 30 нояб. 2001 г., Санкт-Петербург). – СПб. : Санкт-Петербург. филос. о-во, 2001. – С. 118 – 124.
5. Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2010. – 542 с. : ил.

Н. М. Новікова, Ю. Є. Троїцька

УДОСКОНАЛЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ЛУГАНСЬКОГО ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ШЛЯХОМ РОЗРОБКИ ПЛАНУ ЗАХОДІВ PR

На основі аналізу діяльності Луганського академічного обласного театру ляльок, проведеного під час проходження практики, ми дійшли висновку, що сучасний стан формування заходів PR у театрі можна оцінити як незадовільний. На нашу думку, це відбувається через недостатнє володіння маркетинговими та PR-технологіями.

Адміністрація театру використовує певні заходи, які довго не змінюються. Але в них можна виділити як позитивні, так і негативні сторони. Як ми знаємо, існують різні інструменти використання заходів PR і, у зв'язку з цим, нам потрібно скласти з різних компонентів саме ту формулу, яка є найбільш оптимальною для цього закладу. Адміністратору доводиться знати загальні закони психології людини, щоб на їх основі формувати стратегію створення найнеобхідніших методів. Приступаючи до їх вибору і створення, адміністратор оцінює потенціал об'єкту. Якщо це відбувається в неприбутковій для аналізованого нами театру часи (наприклад, під час дитячого весняного відпочинку або карантину у зв'язку з застудними захворюваннями), то інтенсивність використання заходів PR треба посилити, у прибутковий час (наприклад, Новорічні та Різдвяні свята) їх використання можна трохи послабити, але ні в якому разі не припиняти їх використання.

Для залучення глядачів використовуються такі заходи: вивішування анонсів майбутніх вистав; подання інформації у ЗМІ; гастролі та турне; розповсюдження програм спектаклів на місяць уперед, але переважно постійним глядачам; спеціальний менеджер працює зі всіма дитячими закладами та організаціями; досконале визначення певної цільової аудиторії та робота саме з нею.

PR-програма Луганського академічного обласного театру ляльок не обмежується тільки комунікацією з потенційною аудиторією, тобто глядачами. Спеціальні стратегії і методи застосовуються для встановлення відносин із структурами влади, бізнес-сектором, спонсорами і партнерами.

Із усього вищезазначеного ми можемо зробити висновок, що адміністрація Луганського академічного обласного театру ляльок виконує певні дії для свого подальшого

розвитку та ефективного функціонування, використовуючи маркетингові PR-стратегії, але їх не достатньо, тому адміністрації театру треба вжити таких заходів, які б повною мірою розкрили ресурси театру, що зараз знаходяться тільки в потенціалі.

Запропонований нами план маркетингових заходів у театрі спрямований на: 1) створення унікального позитивного образу театру; 2) переконання шляхом роботи з людьми (наприклад, лекції); 3) покращання та розширення репертуару театру, використання найбільш актуальних тем; 4) розширення вікової та якісної аудиторії театру, для чого можуть використовуватися альтернативні методи, такі як епатаж, тобто шокування аудиторії та перформанс, тобто використання акції абсурдного характеру; 5) розширена взаємодія зі ЗМІ, тобто використання радіо, телебачення, публікацій, ресурсів Інтернету та ін.; 6) система знижок постійним глядачам; 7) створення фонду розвитку; 8) проведення PR-акцій; 9) створення креативної групи по роботі з глядачем; 10) залучення спонсорів.

Ураховуючи вищезазначене, ми можемо розробити конкретний план дій з поліпшення діяльності Луганського академічного обласного театру ляльок на місяць за допомогою інструментів PR. Наприклад, візьмемо місяць травень.

План заходів PR у Луганському академічному обласному театрі ляльок на травень

Дата	Захід	Місце проведення	Контактна аудиторія
1	2	3	4
01.05.	Ознайомлення усіх співробітників театру з планом заходів на місяць	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Внутрішня
02.05.	Інформування усіх зацікавлених осіб про найближчі заходи у театрі	За допомогою засобів телефонного зв'язку або розсилання повідомлень	Шукана, благодійна
03.05.	Проведення семінару на тему «Роль Луганського академічного обласного театру ляльок у розвитку української культури»	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Благодійна
04.05.	Читання доповідей з теми «Роль Луганського академічного обласного театру ляльок у розвитку української культури»	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Благодійна
05.05.	Підведення підсумків за проведеним семінаром і читанням доповідей. Фуршет	Кафе «Водоспад»	Благодійна
06.05.	Опитування за допомогою анкетування дітей дошкільного і молодшого шкільного віку про їх улюблену казку	Школи і дитячі садки Луганська	Шукана (глядачі молодшого віку)
07.05.	Продовження опитування про улюблену казку	Школи і дитячі садки Луганська	Шукана (глядачі молодшого віку)
08.05.	Підготовка до конкурсу «Як ти знаєш творчість І.Франка»	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Внутрішня (адміністративна і художньо-постановча)

			частини)
09.05.	Проведення конкурсу «Як ти знаєш творчість І. Франка». Наприкінці – винагороди	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (середній шкільний вік)
10.05.	Підготовка інформаційних матеріалів для публікації	Адміністрація	Внутрішня (адміністративна і художньо-постановча частини)
11.05.	Подача інформаційних матеріалів та новин в міські газети для публікації	Газета «Життя Луганська»	ЗМІ
12.05.	Лекція за допомогою ляльок Крокодила Гени і Чебурашки «Історія розвитку Луганського академічного обласного театру» з показом слайдів	СШ №20, СШ №30	Шукана (молодша шкільна група)
13.05.	Запрошення телевізійної групи для зйомок реклами театру	За допомогою телефонного зв'язку	ЗМІ
14.05.	Проведення зйомок реклами про Луганський академічний обласний театр ляльок	Луганський академічний обласний театр ляльок	ЗМІ
15.05.	День корпоративних зборів. В цьому місяці – гра у футбол	Стадіон «Авангард»	Внутрішня
16.05.	Проведення лотереї. Головний приз – безкоштовний абонемент на місяць на усі спектаклі театру	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (діти різного віку)
17.05.	Урочисте відкриття стенду для дітей «Діти-переможці конкурсів»	2-гий поверх Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (діти різного віку)
18.05.	Вивішування плакатів з оголошенням про майбутню виставку дитячих робіт на тему «Мій улюблений герой казок»	По всьому місту	Шукана (діти різного віку)
19.05.	Інтерв'ю головним режисером щодо презентації нової вистави (за результатами опитування)	ЛКТ	ЗМІ
20.05.	Відсилення запрошень на презентацію нової вистави	За допомогою звичайної та електронної пошти, телефонних зв'язків	Шукана, благодійна
21.05.	Відсилення запрошень на презентацію нової вистави	За допомогою звичайної та електронної пошти,	Шукана, благодійна

		телефонних зв'язків	
22.05.	Проведення гри під назвою «Найрозумніший»	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (діти середнього шкільного віку)
23.05.	Безкоштовний показ вистави для дітей з обмеженими можливостями	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (діти середнього шкільного віку)
24.05.	День відкритих дверей	Луганський академічний обласний театр ляльок	Шукана (діти різного віку та дорослі), благодійна
25.05.	Проведення виставки дитячих робіт на тему «Мій улюблений герой казок»	2-гий поверх Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (діти до 16 років), благодійна
26.05.	Підведення підсумків виставки, роздача винагород, вивішування на стенді імен переможців	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (діти різного віку та дорослі), благодійна
27.05.	Підготовка театру до презентації нової вистави	Луганський академічний обласний театр ляльок	Внутрішня
28.05.	Презентація нової вистави	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Шукана (діти різного віку та дорослі), благодійна, ЗМІ
30.05.	Проголошення подяк кращим працівникам місяця, видача їм премій	Актова зала Луганського академічного обласного театру ляльок	Внутрішня
31.05.	Вивішування на стенд прізвища та фотокартки кращих працівників в урочистій обстановці, підведення підсумків місяця	2-гий поверх Луганського академічного обласного театру ляльок	Внутрішня

Наведений план використання PR-технологій і PR-інструментів на місяць надасть можливість збільшити кількість глядачів його загальний прибуток театру, що, у свою чергу, полегшить театру виконання загального зведеного річного плану й сприятиме вдосконаленню діяльності Луганського академічного обласного театру ляльок.

Ю. Обризова

РОЛЬ КОРПОРАТИВНОГО ТИМБІЛДІНГА В ФОРМИРОВАНИИ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Современный менеджмент исходит из концепции управления человеком и рассматривает организацию как некий культурный феномен. В качестве объекта исследования и воздействия в управленческой деятельности выступают уже не процессы, люди и их деятельность, а организационные культуры, представляющие собой набор

ценностей, характеризующих разные стороны деятельности организации, например, ценности качества, инновационности, профессионализма.

В настоящее время в литературе по менеджменту существует множество разнообразных определений организационной культуры. Однако их авторы сходятся в одном: организационная культура – это система ценностей и норм, разделяемых большинством членов организации.

Организационная культура выполняет две основные функции:

- ✓ внутренней интеграции: осуществляет внутреннюю интеграцию членов организации таким образом, что они знают, как им следует взаимодействовать друг с другом;
- ✓ внешней адаптации: помогает организации адаптироваться к внешней среде.

С проявлениями организационной культуры мы сталкиваемся, едва переступив порог предприятия: она обуславливает адаптацию новичков и поведение "ветеранов", находит отражение в определенной философии управленческого звена, прежде всего высших руководителей, реализуется в конкретной стратегии организации. Культура оказывает всепроникающее воздействие на деятельность организации.

Формирование организационной культуры обычно осуществляется в процессе профессиональной адаптации персонала. Формируя в рамках организационной культуры определенные установки, систему ценностей или «модель мира» у персонала организации.

Организационная культура может сложиться стихийно, но также руководитель может целенаправленно сформировать её. Если руководитель правильно осуществляет управление организацией и влияет на формирование организационной культуры, то он успешно может прогнозировать, планировать и стимулировать желаемое поведение.

Осуществить это можно многими способами, но «огромным помощником» в этом является корпоративный тимбилдинг.

Прежде всего, тимбилдинг – это мероприятие, которое позволяет добиться практических результатов в организации. Данное понятие произошло от двух английских слов «Team» – команда и «to build» – строить. То есть по сути тимбилдинг можно заменить простым русским словом – командообразование или сплочение коллектива.

Командообразование – это сложный процесс, динамика которого не имеет прямой линии, это взлеты и падения, но всегда дорога стремящаяся вверх.

Процесс построения команды – это не один тренинг, а комплекс мероприятий, направленных на формирование и развитие культуры командного взаимодействия, корпоративной культуры.

В рамках проведения командообразования можно реализовать такие задачи: выявление значения «команды» как таковой для эффективности работы всей организации; восстановление эмоционального равновесия в рабочем процессе, повышение стрессоустойчивости участников тренинга; осознание важности существования и решения конфликта для развития команды – основные способы выхода из конфликта, используемые участниками, расширение своих возможностей в решении конфликтов; создание корпоративных норм и правил взаимодействия – формирование основы кодекса корпоративной этики.

Основа тренинга – это все-таки программа сплочения. А весь «антураж» зависит от амбиций и возможностей компании. Поэтому при желании любая корпоративная вечеринка может превратиться в мини-тимбилдинг-тренинг и послужить сплочению коллектива и развитию компании.

По факту проведения мероприятия по командообразованию можно достичь многих результатов, как для личностного роста каждого отдельного сотрудника, сплочения коллектива, так и для развития и процветания компании в целом. То есть тимбилдинг помогает достичь таких результатов: оптимизация межличностных отношений; отработка навыков совместного решения проблем; понимание важности каждого члена команды и её работы в целом; создание корпоративных правил и норм эффективного взаимодействия; понимание и оценка собственного стиля руководства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андросова Л. А. Социология управления : учеб.-метод. пособие / Л. А. Андросова. — Пенза : Изд-во ПГУ, 2002. — 56 с.
2. Ліфінцев Д. С. Вплив корпоративної культури на мотивацію персоналу / Д. С. Ліфінцев // Актуальні проблеми економіки. — 2006. — № 2. — С. 154 – 158.
3. Корпоративная культура: учебник. — М.: Логос, 2011. — 288 с.
4. Управління людськими ресурсами: філософські засади. — К.: ВД «Професіонал», 2006.

Д. Павликов

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ВАСИЛЬЧЕНКО (НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ)

Сочинения, которые относятся к сфере лирики, составляют значительный раздел украинской фортепианной музыки. Первые фортепианные миниатюры появились еще в творчестве украинских композиторов-классиков, особенно в 20 – 30-е годы XX века.

Продолжая традиции западноевропейской и русской классики, особое место среди фортепианных миниатюр занимал жанр прелюдии. В творчестве Я. Степового, В. Косенко, Б. Лятошинского, Л. Ревуцкий, С. Людкевича прелюдии приобретали национальные черты. Жанр прелюдии отличался особым богатством мелодизма, обогащаясь чертами народной песенности, ясностью музыкальной формы, сложностью и богатством ритмики, широким использованием полиметрических и полиритмических сочетаний, обостренным ладово-гармонический языком, сложностью и полифонизацией фактуры.

Подобные характерные жанровые признаки прелюдий имеют место и в фортепианном творчестве украинских композиторов последующих периодов.

В сравнительно небольшом творческом наследии композитора Н. И. Васильченко особое место занимали фортепианные миниатюры: прелюдии, элегии, пьесы для ДМШ.

В данной работе будет представлен анализ некоторых прелюдий Н. И. Васильченко, так как работ в данной области в музыковедческой литературе нет.

Прелюдию си минор можно назвать «краткой музыкальной зарисовкой воспоминаний и размышлений автора о перипетиях жизни». Прелюдия на тему украинской народной песни «Ой, чого ти, дубе» была написана для руководителя оркестра народных инструментов при ДК имени Ленина г. Луганска. Прелюдия изначально была написана для оркестра народных инструментов, но вскоре покорила слушателей и коллег, композитору поступило предложение сделать переложение для фортепиано. Форма прелюдии – простая трехчастная со вступлением и кодой.

Открывает прелюдию краткое вступление, состоящее из пяти тактов, очень спокойно и сдержанно звучащее в си миноре. Вступление вводит слушателей в романтический мир поэтической, лирической печали. В нем нет драматических образов – это светлая печаль. Но уже эта краткая, высказанная автором мысль имеет своё динамическое развитие и кульминацию.

Основная тема вырастает из интонаций вступления, одноголосную мелодию поддерживает легкий аккомпанемент. В 8-м такте появляется второй элемент основной темы – новое мелодическое движение способствует созданию нового образа. В мелодии появляется пунктирная ритмическая фигура, она излагается унисонным движением верхнего и нижнего голосов. Второе проведение имеет более напряженное звучание – в аккомпанементе появляются беспокойные шестнадцатые.

Средний раздел пьесы вносит новый тематический материал, происходит модуляция в ми минор. Этот раздел произведения относительно небольшой – четыре такта. Подобно

основной теме, мелодия среднего раздела вначале излагается одногласно, а затем удваивается в октаву. Данный эпизод, несмотря на свою незначительность, вносит в пьесу новую тематическую, гармоническую и мелодическую струю, что существенно дополняет основной образ.

С возвращением тональности си минор наступает реприза. Почти без изменений композитор вновь проводит пятитактовую тему вступления.

Завершается прелюдия ярким утверждением си минора – короткой кодой, построенной на материале основной темы.

Прелюдия ре бемоль мажор – красочная миниатюра лирико-драматического характера. Форма прелюдии – простая двухчастная. Своеобразно решён тональный план прелюдии: тема вступления и первая часть проходят в тональности ре бемоль мажор, в начале второй части происходит неожиданный сдвиг в ми минор. Кода произведения (ре мажор) вносит просветление и утверждает светлое и поэтическое начало.

Роль вступления в прелюдии очень важна – автор в сжатой форме дает слушателям представление об основных образах произведения, в нём ощущается некоторая неопределенность, загадочность. Музыка прелюдии характерно богатство гармонических красок, обилие отклонений, ритмическое разнообразие.

Небольшие масштабы элегии фа диез минор, её лирическое настроение отвечают характерным особенностям данного жанра. Прелюдия отличается особой поэтичностью, выразительностью и мелодическим богатством, сквозным развитием. Начальный лаконичный мотив задает прелюдии лирический характер – особое поэтическое настроение задумчивости, легкой грусти. В нисходящем квинтовом ходе с 5-й на 1-ю ступень ощущается некоторая печаль. Постепенное восхождение к исходному тону завершается ляментозной секундовой интонацией. Дальнейшее имитационное проведение темы в левой руке придает фактуре изложения черты диалогичности. Эта особенность сохраняется и в репризе пьесы. Из этого мотива вырастает также средний раздел прелюдии, составляющий всего 10 тактов, но, несмотря на краткость, очень насыщенный: здесь происходит кульминация всей пьесы. Середина не вносит тематического контраста. Основная тема излагается теперь только в верхнем голосе. Внутреннее возбуждение неуклонно нарастает – постепенно уплотняясь, становится аккордовой фактура, мелодика насыщается хроматизмами, беспокойное триольное движение способствует достижению максимального накала. Бурный драматизм кульминации после прерванного оборота постепенно уступает место медленному динамическому спаду – главный образ как бы лишается способности бороться, но при этом не утрачивает желания жить. Несколько раз повторяющиеся нисходящие «одинокие» стонущие секунды являются переходом к репризе.

Реприза возвращает к первоначальному настроению. Происходит изменение в фактуре, аккомпанемент становится синкопированным. Плавно льются одна за другой певучие фразы, уносящие вдаль зыбкие мечты.

Завершает прелюдию небольшая четырёхтактовая кода. Общий просветленный характер, плавное движение аккордов придает коде черты хоральности. Цепь неразрешенных альтерированных аккордов завершается светлым утверждением мажора.

Одним из ярких примеров жанра является *Прелюдия фа мажор*. Много в этой музыке напоминает черты творчества Степового, Косенко, Ревуцкого, Лятошинского: ясность музыкальной формы, масштабность фактуры, резкие смены тональностей, ритмическое богатство. В данной миниатюре ярко раскрыта характерная особенность гармонического письма композитора: красочные полигармонические аккордовые сочетания, частое применение аккордов группы ДД, альтераций.

Фортепианным миниатюрам Н. Васильченко присущ лиризм, что является особым проявлением национальной культуры. В музыке прослеживается глубокая связь с традициями украинской классики, с одной стороны, и самобытность художественного дарования и мышления – с другой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Історія української радянської музики: Музична культура Радянської України / Л. Б. Архимович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. – К. : Муз. Україна, 1990. – розд. I, II.
2. Клін В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клін. – К. : Наук. думка, 1980. – 286 с.

В. Покрасов

ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ (на примере фильма Павла Бардина «Россия 88»)

С момента становления кинематографа как полноценного вида искусства, направленность работ тяготела к отражению социально значимых событий и фактов, например фильм «Октябрь» Эйзенштейна, поставленный в 1927 году, посвященный событиям революции в России 1917 года. Начиная с этого периода, кино выступает не только как зеркало жизни, но и как увеличительное стекло, призма под которой можно рассмотреть любое событие или явление в жизни общества. Благодаря этому свойству кинематографа, сегодня мы можем узнать о проблемах волновавших человека семьдесят – восемьдесят лет назад.

Цель нашего исследования – изучить способность современного художественного кинематографа отражать социальные факты и события.

Так как кино позволяет взглянуть на жизнь со стороны и под другим углом, актуальность работы заключается в необходимости изучения механизмов и стилистических приемов кинематографа, с целью лучшего понимания современного кинопроцесса и социальных проблем отражаемых в нем.

Эта тенденция отмечена и в сегодняшнем кино, например фильм Павла Бардина «Россия 88» 2009 года. Картина, в специфической манере псевдодокументального кино, повествует о группировке неонацистов в России начала двадцать первого века. История рассказывается от лица одного из участников банды, записывающего все происходящее на бытовую видеокамеру с целью разместить эти ролики в сети интернет. Неспроста Бардин выбирает именно такую манеру подачи, сразу обозначая проблему вседоступности и подчеркивая важность и влияние социальных СМИ. Распространение недорогой и простой в обращении видеосъемочной техники и популяризация видеосервисов в сети интернет привело к тотальному увлечению самофиксацией, особенно в среде подростков. Теперь каждый желающий может обратиться к многомиллионной аудитории, вне зависимости есть ему что сказать или нет. Общедоступными стали любые средства и формы.

Но, основная тема фильма «Россия 88», посвящена неонацизму в России, молодежным организациям ультраправой направленности.

Фильм рассказывает о главаре группировки по кличке Штык, его взаимоотношениях с семьей, и отношения с другими членами группировки. Отдельное место в фильме, занимает позиция властей, от мелко коррупционной, местный участковый милиционер, до представителя политической партии, пытающегося использовать группу в своих целях. Ближе к концу фильма автор вводит еще одну сюжетную линию, историю любви сестры, главного героя фильма, и юноши кавказской национальности, которая и приводит картину к финалу. Автор фильма в псевдо документальной манере, препарировывает такую проблему современного общества как межрасовая нетерпимость. На данный момент в России насчитывается около двадцати организаций и политических партий ультраправого характера. Ежегодно в Российских судах слушается десять – пятнадцать громких дел связанных с разжиганием межнациональной розни.

Таким образом, отражение социальной действительности мы видим на примере фильма Павла Бардина «Россия 88», где четко прослеживается обострение реальных жизненных

проблем в современном обществе, раскрытых с помощью выразительных средств художественного кинематографа

А. Прасол

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА РОМАНСА

В истории вокальной музыки, как западноевропейской, так и русской жанр романса занимает наиболее значительное место. На всех этапах развития музыкальной культуры композиторы и исполнители обращались к этому жанру и создавали настоящие шедевры, которые являются жемчужинами мировой классики. Романс и сегодня не потерял своей актуальности, приобретая новое содержание и форму.

Исключительная выразительность, слияние поэтического слова и музыки, глубокая проникновенность позволяет жанру романса сохранять свою востребованность у аудитории и в наше время.

В научной классификации романсы относятся к камерно-вокальному творчеству композиторов и представляют собой вокальную пьесу с инструментальным сопровождением. История жанра берет свое начало в Испании. Благодаря творчеству странствующих поэтов-певцов в XIII – XIV веках возник, а затем утвердился новый песенный жанр. Песни исполнялись на родном (романском) языке, откуда и появился термин “романс”. Примерно к концу XIX века романс приобрел такую отличительную черту, как пение его одним солистом (реже двумя). Вокалу обязательно сопутствовал аккомпанемент музыкального инструмента — виуэлы или гитары. Народные же песни, в отличие от романсов, исполнялись как солистом с музыкальным сопровождением или без него, так и хором.

В Россию романс проник через Францию во второй половине XVIII века, сразу же попав на благоприятную почву расцвета русской поэзии, новый вокальный жанр стал быстро распространяться, впитывая характерные черты богатой русской культуры. Первоначально поэтический текст, написанный в куплетной форме лирического содержания на французском языке, определял и название музыкального произведения. На русском языке такое же по характеру произведение называлось российской песней.

Возникновение и становление такого понятия, как “русский романс”, произошло гораздо позже, когда подлинно народные мелодии начали проникать в сознание образованных художников-демократов. Вообще песенное наследие, оставленное XVIII веком, сыграло в истории русского романса особую роль. Именно в народных русских песнях скрыты истоки нового вокального жанра в России. Песенное творчество середины XVIII — XIX века в России, дошедшее до наших дней, представлено главным образом анонимными авторами. Народ в подавляющем большинстве был неграмотным, поэтому придуманная кем-то мелодия, несущая его дух, отражающая его чаяния и настроения, подхватывалась другими и становилась таким образом достоянием всех, то есть становилась народной. Передаваясь изустно, песенно-романсовое наследие не было застывшим: менялись слова, варьировалась мелодия. Шли годы, появлялись люди, которые по зову сердца пытались собрать и записать то, что скрупулезно отбиралось. Надо полагать, что они и сами привносили в собираемый ими материал что-то свое, так как зачастую были людьми музыкально образованными.

Отдельным феноменом, оказавшим влияние на формирование жанра романса стало музыкальное творчество цыган. Этнографы и фольклористы неоднократно отмечали тесную и органическую зависимость культуры цыган от традиций того народа, среди которого они живут.

Главную роль в общественном признании цыган в России сыграло восхищение их музыкальным, танцевальным, артистическим искусством. Поклонниками цыганского пения были Пушкин и Толстой, Фет и Островский, Лесков и Герцен, Тургенев и Куприн.

Родоначальником профессионального исполнительства цыган в России был знаменитый хор, собранный из состава крепостных цыган в 1774 г. графом А. Г. Орловым-Чесменским и руководимый на протяжении многих лет представителями артистической династии Соколовых. Репертуар цыганских хоров первоначально состоял главным образом из русских народных песен и романсов, к лучшим образцам которых можно причислить произведения Глинки и Даргомыжского, Булахова, Варламова, Гурилева, Дюбюка. Цыгане избегали исполнять с эстрады свои национальные народные песни, а если и позволяли себе это, то воспроизводили фольклорный первоисточник в значительной концертной переработке. И это профессиональное хоровое пение, в свою очередь, оказывало определенное влияние на формирование и развитие бытового пения и музицирования в самых широких демократических слоях русских цыган. Особенно ощутимо воздействие русского романса на цыганскую песенность.

К жанру романса обращались и обращаются многие композиторы. Для некоторых эта форма вокальной музыки являлась и является своеобразным дневником ярких впечатлений, душевной исповедью. Для других романсы служат эскизами к более крупным произведениям. Третьи видят в романсе трибуну для провозглашения философских идей. Гибкая форма романса вбирает в себя и лирическое озарение, и публицистический монолог, и сатирическую зарисовку, и элегическую исповедь. Достаточно вспомнить такие романсы, как “Я помню чудное мгновенье” (М. Глинка — А. Пушкин), “Голос из хора” (Г. Свиридов— А. Блок), “Титулярный советник” (А. Даргомыжский—В. Курочкин), “Для берегов отчизны дальней” (А. Бородин — А. Пушкин).

Современные композиторы — как старшего поколения, так и творческая молодежь — постоянно обращаются к этому жанру вокальной музыки. Мы сегодня слышим их романсы не только в концертном исполнении, но и в кино, радио и телевизионных передачах, звучат они и в эстрадных программах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман В. Первая книга о музыке / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1988. — 112 с. : нот.
2. Советский энциклопедический словарь / ред. А. М. Прохоров. — М. : Сов. энцикл., 1987. — 1600 с.
3. Даттел Е. Л. Музыкальное путешествие / Е. Л. Даттел. — М. : Просвещение, 1970. — 408 с., 62 с. илл.
4. Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «Серебряного века» / Л. А. Рапацкая. — М. : Владос, 2001. — 383 с.
5. Никитина Л. Д. История русской музыки : популярные лекции для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л. Д. Никитина. — М. : Академия, 1999. — 272 с.
6. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Большая Рос. энцикл., 2003. — 672 с.

А. Проданчук

ТАНЦІ ПРАДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Перші танці були дуже поширені у народів прадавнього світу, але звичайно, вони були далекі від того, що в наші дні називають цим словом. Різноманітними рухами й жестами людина передавала свої враження від навколишнього світу, вкладаючи в них свій настрій, свій духовний стан. З танцем були зв'язані вигуки, спів, пантоміма. Танцюючі прагнули до того, щоб кожний рух танцю, жест, міміка виражали яку-небудь думку, учинок, дію. Танець завжди за всіх часів був пов'язаний з життям і побутом людей. Тому кожний танець відповідає характеру, духу того народу, у якого він зародився. Дуже часто свята починалися й супроводжувалися танцями. Також серед призначень танцю були поклоніння, святкування

особливих подій, церемонії, урочистості приймання, фізична підготовленість і військові навчання. Танець був регулярною частиною релігійних практик у більшості головних релігій, і було загальноприйняте в Християнстві до XIII століття. Танець також був частиною повсякденного життя.

У прадавніх цивілізаціях танцю й музиці належала більша суспільна й ідеологічна роль. У Прадавній Греції різноманітні танцювальні форми були тісно пов'язані з культом бога Діоніса: обряди, ходи й таїнства, що носили масовий характер, являли собою своєрідні хореографічні композиції. У зв'язку із цим представляється цікавим те, що у Візантійській імперії танцювальне мистецтво не одержало широкого поширення, оскільки професія танцівника вважалася ганебною. З іншого боку танець і танцювальна музика за всіх часів були осередком емоційності й еротики: любов-одна з головних тем танців усіх народів. Причому почуттєвий початок, відповідно філософським концепціям, що існували, являв собою форму виявлення духовної сутності. Високу етику мав танець у Прадавній Греції, де призначення танцю бачили в удосконалюванні, облагороджуванні людини. Займаючи значне місце в житті народу, хореографічне мистецтво було не тільки частиною культу, але й засобом виховання. «Танці розбудовують гнучкість, силу й красу», – говорив Платон. Аристотель визначав зміст танцю наступними словами: «Танець наслідує своїми ритмічними рухами вдачам, пристрастям і звичаям і втілює невидиму думку. Традиційні грецькі танці в першу чергу несли соціальну функцію. Вони пов'язані з «ключовими моментами» календарного року й життя окремих людей, родин, із цієї причини, традиції часто диктують строгий порядок у розташуванні танцюристів.

До наших днів дійшли танцювальні жанри (понад 200). Як правило, чоловіки й жінки Прадавньої Греції танцювали окремо один від одного, і тільки юнаки й дівчата могли становити загальний хоровод.

Дослідники виділяють наступні типи танців, що існували в Прадавній Греції: релігійні, гімнастичні й військові, мімічні, театральні, обрядові, побутові. Як і у інших народів античних часів, танець і різного роду акробатичні, гімнастичні трюки були неодмінним атрибутом давньогрецького релігійного культу. Священі танці виконувалися під звуки ліри, відрізнялися строгою красою. Свята й танці присвячувалися різним богам. Вони відбивали певні дні календарного року. Росповсюдженнями танці на честь Венери – покровительки гарних і благопристойних танцюристів. Нестримними буйними веселощами відрізнялися танці на честь Діоніса. Вони звичайно кінчалися торжеством розгулу й непристойності. Кожному божеству міг бути присвячений свій окремий танцювальний ритуал. Серед найбільш ранніх танців фригійського походження Алоенес, Анфема, Буколос, Епикредос. Загальні поширення мали танці, що вихваляють Афродіту – благопристойні, стриманні.

Ритуальні ходи Греції супроводжувалися танцями, музикою й піснями. Одним з таких танців був-комос-під акомпанімент кіфар і флейт виконували невимушені й фривольні рухи.

Найбільшу популярність у повсякденнім житті стародавніх греків мали релігійні свята, присвячені Аполлону й Діонісу. Танці Аполлона мали більш церемоніальний, статичний, урочистий характер. Що стосується Діоніса – то більш вільний, і навіть еротичний. У вихованні мужності, патріотизму, почуття обов'язку у юнацтва відігравали військові танці, винахід яких приписувався богині Міневі. Ці танці відтворювали бій, різні бойові побудови. Серед гімнастичних танців освітньої користі можна виділити військові танці, зокрема пирріху, і родинні й пиррічні танці. «Пирріха-означає багаття, навколо якого нібито танцював Ахім при похороні Патрокла. Суспільно побутові танці супроводжували сімейні й особисті свята, міські і загально-державні свята. Кожному види театральних видовищ Прадавньої Греції було властиве своє певне коло танцювальних жанрів. У танцях трагедії були відсутні віртуозні елементи, рухи акторів відрізнялися умовністю й малорухомістю, виразним характером жестикуляції в більш жвавих епізодах. У комедійних виставах танці були віртуозними, технічно складними й часто мали шалений, грубуватий,

часом непристойний характер. Серед безлічі жанрів давньогрецького театру виділяють три основних-емелію, кордак і сікіниду.

Емелія – спочатку хороводний танець культового призначення (найчастіше біля вмираючого), урочистого, величного й піднесеного характеру, у повільних або розмірних темпах. На відмінну від пиррїчних танців вона виконувалася жінками й відрізнялася красою форм і добірністю пластики. Особливо виразними були рухи рук танцівниць – складні за малюнком й експресивні за характером, у той час як ноги й тулуб були порівняно повільні. Виникаючи як релігійний танець, емелія ввійшла в до складу давньогрецької трагедії.

Головним танцювальним жанром комедії був кордак, рухи якого включали різноманітні обертання, стрибки в швидкому темпі. Він, хоча й був пов'язаний зі змістом п'єси, не був простою ілюстрацією дії. Швидше за все, кордак являв собою вставні комічні сцени, свого роду хореографічні буфонади. Цікаво, що цей танець вважався невартим серйозних чоловіків.

Багато загально мав з ним танець сатиричної драми – сікінида, що орієнтується на смаки простих людей і найчастіше представляє собою пародію на різні боки суспільного життя. Крім властивих танців у сатиричній драмі й комедії могли зустрічатися танці-пантоміми, у яких за допомогою умовних жестів, міміки передавалися всі сюжетні перипетії.

Хореографічне мистецтво – це дуже об'ємне поняття, яке містить балет, мистецтво народного й сучасного танцю. Із самих ранніх днів цивілізації танець був формою суспільного вираження в усьому світі, служачи різним культурним призначенням. У різних культурах споконвічно формувалися свої танцювальні традиції – структура, зміст, типологія, ритміка. Відомості про танцювальні жанри тих часів досить розрізненні й насиченні. Існували групи жанрів які виділяються залежно від того, яке призначення вони мали в житті людини. Більшість грецьких танців, як правило, названні на честь сіл або районів, в яких вони виникли. Саме з цим пов'язане існування різновидів у виконанні деяких давньогрецьких танців: у кожному регіоні є свої власні версії деяких танців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блазис К. Танцы / К. Блазис. – М. : Просвещение, 1964. – 225 с.
2. Васильева Е. Танец / Е. Васильева. – М. : Искусство, 1968. – 247 с.
3. Вашкевич Н. История хореографии всех веков и народов / Н Вашкевич. – Вып. 1. – М. : Издание И. Кнебель, 1908. – 80 с.
4. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки / М. Друскин. – Л. : Наука, 1936. – 204 с.
5. Захаров Р. Беседы о танце / Р. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 73 с.

Е. Птиченко

СОЗДАНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕЛЕВИЗИОННОГО ФИЛЬМА: ЖУРНАЛИСТСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ

Документальный жанр на телевидении сегодня выходит на первые позиции и не только потому, что он быстро реагирует на происходящее. Документ открывает новый художественный язык, новую меру правды. Документальная драматургия, литература, конкретная музыка – это отклик на происходящее, это стремление найти точки соприкосновения с реальной жизнью. Зрителей перестает волновать лишь зафиксированный факт или событие, которые становятся основой для исследования его появления, выявления отношения к этому факту [2].

Документ (лат. *documentum*) – «это деловая бумага, подтверждающая какой-то факт или право на что-либо», а документальный фильм основан на реальных событиях и фактах, запечатленных на киноплёнке, подтвержденных письменными или устными свидетельствами

современников и исследователей. Документальным называется фильм, в основу которого легли съёмки подлинных событий и лиц.

Майкл Рабигер утверждает, что «не только написание хорошего текста, но и поиск подходящего диктора – искусство». Журналист должен выражать собственную мысль и начитывать текст со своеобразной интонацией, той, которая свойственна теме данного фильма. Роль диктора-журналиста не «убивать», а дополнять и подтверждать видеоизображение. Хороший пример – дикторский текст классического документального фильма «Обыкновенный фашизм» режиссера М.Ромма. Ещё один яркий пример роли журналиста в телевизионной документалистике – личность Леонида Парфёнова (2009 г. – «Птица-Гоголь» к 200-летию Николая Васильевича Гоголя, 2010 г. – «Зворыкин-муромец», фильм-история создания Телевидения и биография Владимира Зворыкина; многосерийный документальный фильм «Хребет России» об истории Уральского края).

Имя режиссёра документального телефильма в титрах появляется далеко не на первых позициях. Так выходит, что документальное телекино всё больше становится журналистским – и по форме, и по подходу к материалу, и по тем задачам, которые ставят перед собой авторы [4, с. 226].

Режиссёр и журналист – очень разные профессии. Многие телевизионные авторы-журналисты убеждены: главное – это точно и выразительно сказать, разъяснить, прокомментировать. Многим кажется, что именно слово – это главное, а хорошее изображение должно лишь проиллюстрировать и поддержать слова, сказанные с экрана [Там же, с. 229]. Но профессиональные режиссёры не соглашаются с таким суждением.

При создании документального телевизионного фильма перед журналистом стоит несколько задач: 1) журналист является автором своей работы и 2) журналист – выполняет функции режиссёрской работы. Автор фильма выбирает тему, которая будет волновать сознание зрителей, привлекать своей актуальностью. Также автор в ходе работы над документальным телевизионным фильмом сам выбирает форму для подачи материала.

Работа над документальным телефильмом существенно отличается от процесса производства цикловых телепрограмм. Документальный телефильм – это штучная, эксклюзивная работа. Съёмки документа времени ведутся в течение многих месяцев и даже лет. «Говорящая голова» – картинка – «говорящая голова» – картинка – это не телефильм. Это «конвейерный» телевизионный продукт, который обязан доносить до зрителя сиюминутную информацию.

Роль журналиста при создании документального фильма велика. Дикторский текст или авторский комментарий должен взять на себя ведущую роль и стать основой фильма. Автору необходимо рассказать о том, что герои данного фильма никогда не скажут в интервью.

Журналистская составляющая в работе над документальным фильмом включает в себя несколько этапов. Когда определена форма будущего телевизионного продукта, необходимо начать подробное изучение этой темы, а также ознакомиться с ранее изданным, либо отснятым материалом. Одна из важных составляющих работы любого журналиста в любом жанре – это уникальность предложенной темы, либо ракурса ее подачи в будущем фильме. Для этого необходимо изучить выбранную тему, воспользовавшись различными источниками информации. Также важна и достоверность информации, поэтому необходимо как минимум три подтверждающих источника. В работе над документальным фильмом помогут различные архивы, необходимо познакомиться с материалом фондов музеев, периодической печатью и т. д. Для подтверждения в документальном фильме необходимы свидетельства очевидцев и компетентных лиц – экспертов, которые могут разъяснить ту или иную информацию или же опровергнуть её.

Следующий этап работы журналиста, обоснованный общим алгоритмом создания экранного произведения – подбор героев и продумывание имиджа ведущего (если его присутствие необходимо в соответствии с авторским замыслом) совместно с режиссёром и продюсером. Это также является одним из важных процессов в подготовке документального

телевізійного матеріала. Ефект присутності журналіста на екрані – це ще один спосіб підтвердження інформації.

Таким образом, уже адаптований журналістом документальний матеріал потрапляє в подальше виробництво, тим самим прискорює наступний творчо-виробничий процес; а сама специфіка роботи стала, перш за все, професійною необхідністю в прагнучому розвиваючому потоці телевиробництва.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев И. К. Введение в режиссуру : курс для документалистов / И. К. Беляев. – М. : ИПК работников ТВиРВ, 1998. – 81 с.
2. Луньков Д. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия [Электронный ресурс] / Д. Луньков // Сними фильм. – 2010. – Режим доступа : <http://snimifilm.com/intrevju/dmitrii-lunkov-dokumentalnoe-kino-iskusstvo-sleduyushchego-tysyacheletiya>
3. Муратов С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром : учеб. пособие / С. А. Муратов. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 206 с.
4. Ширман Р. Н. Алхимия режиссуры. Мастер-класс / Р. Н. Ширман. – К. : Телерадиокурьер, 2008. – 448 с.

О. Рабоча

ДИТЯЧЕ МОДЕРАТОРСТВО НА ЕКРАНІ В РОЗРІЗІ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ДИСКУРСУ ЛУГАНЩИНИ

На даний час для України, як і для інших країн світу, актуальною стає проблема захисту національної самобутності і культурної своєрідності. Телебачення для дітей, як частина виховного апарату суспільства могла б виконати функцію транслятора культурних цінностей й норм, історично прийнятих в Україні.

Проблема відсутності спеціалізованого дитячого телебачення давно хвилює і журналістів, і батьків, і викладачів. За силою впливу на дитячу психіку з телебаченням не може зрівнятися ніщо, і згідно дослідженням вчених, за допомогою грамотно сконструйованого дитячого телебачення можливо вирішити багато питань. Наприклад, телебачення змогло би залучити до дітей любов до читання, допомогти їм всебічно розвиватися, вчити їх та виховувати. Звісно, сьогодні на телебаченні є присутні окремі дитячі програми, які розвивають та навчають, але, на наш погляд, існують декілька проблем. По-перше, кількість таких програм дуже мала у загальному потоці мовлення. Якість дитячих програм також залишає бажати найкращого. По-друге, основна кількість дитячих програм транслюється по спеціалізованих супутникових каналах, у той час як на українських державних (а тим більш комерційних) каналах для дитячого мовлення існує обмаль місця.

Українська держава колись відмовилася від патронату дитячого телевізійного спрямування: за кілька років було зруйновано систему телемовлення для дітей та юнацтва; кількість програм істотно скоротилася; тематика передач звузилася, деякі вікові групи опинилися поза увагою, з екрану зникли специфічні для юною аудиторії жанри, а час дитячого показу обирався без врахування режиму дня дітей. Принципів організації дитячого телебачення — циклічність, повторюваність, періодичність — не дотримувалися.

Психологи впевнені, що пріоритетними завданнями дитячого телебачення повино бути виховання, за ним йде освіта та розвиток. Саме з прищепленням до дітей етичних норм з телеекрана починається боротьба з багатьма соціальними проблемами. Психологи стверджують, що як би підлітки мали можливість продивлятися спеціально створенні з урахуванням їх інтересів телепередачі, в котрих би пояснювалася шкода від паління, алкоголю та наркотиків, боротьба з цими недугами стала би набагато успішнішою [2].

У дитячого телебачення існує великий потенціал, який поки що не використовується. За допомогою гри дитина з легкістю вивчить іноземну мову, познайомиться з правилами дорожнього руху та зрозуміє, для чого їй все це потрібно. Звісно, набагато корисніше, якщо саме таку інформацію дитина почує з вуст свого однолітка та ще з екрану телевізора.

На Луганському телебаченні існують декілька успішних телепроектів для дітей. На телеканалі ЛКТ під назвою «Казочка за казочкою», де, згідно з авторським задумом, маленькі глядачі протягом програми не тільки дивляться казки, але й малюють, роблять різноманітні аплікації з паперу, готують подарунки до свят і ще багато іншого. Ведуча допомагає їм відкривати для себе світ мрій, котрий можливо зробити своїми власними руками. Невід'ємною перевагою програми є значущий інтерактивний зв'язок з «маленькою аудиторією» — листи, творчі завдання, малюнки на задану тему. Але у програмі такого формату ми бачимо на екрані тільки дорослу людину. Можливо, якщо поряд з ведучою був би ще і маленький помічник-модератор, це було б цікавіше.

Ще один проект під назвою «Ігри ерудитів», спрямований на більш дорослих глядачів — підлітків. Принцип гри дуже схожий на всім відомий «Брейн-Рінг», де декілька команд змагаються між собою. Але додає азарту глядачеві ще й те, що крім школярів в грі беруть участь і дорослі гості програми.

Багато хлопчиків та дівчат, котрі сьогодні виходять у ефір на Луганському обласному державному телебаченні, коли-небудь обов'язково будуть працювати у ЗМІ, адже ці діти дуже талановиті. Найбільш популярний дитячий проект на Першому регіональному каналі — «Веселка» — виник у 2005 році. Автором та незмінним керівником цього проекту є Діна Ібрагімова. Це дитяча розважально-пізнавальна передача про дорослий світ очима дітей, про те, що їх оточує, хвилює та цікавить. Маленькі модератори самостійно пишуть тексти, шукають теми та виконують ще безліч завдань. У цьому проекті ми бачимо зовсім протилежний авторський задум. Протягом усієї програми з нами постійно маленькі ведучі. Саме від них ми отримуємо по-дитячому щирий заряд позитиву, бадьорості і корисну інформацію. Адже, дитина набагато простіше та з іншого погляду розповідає щось глядачу. Та і сам маленький глядач біля екрану з зацікавленістю дивиться на свого однолітка. Ці діти насправді виступають як маленькі модератори у серйозній справі.

Ці ж діти випробовують себе у якості співведучих у іншому дитячому проекті телеканалу ЛОТ — «Маленька країна у мене в кишені». Ведуча, яку за сценарієм звать Кишенькою, запрошує усіх маленьких телеглядачів до своєї країни кожні вихідні. Разом зі своїми маленькими друзями у студії Кишенька вивчає світ навколо, проводить дослідження та вчить знаходити вихід з будь якої ситуації. Тут разом з дорослою людиною діти виступають в образі маленьких чомучок, що постійно провокують ведучу фантазувати разом. Вони вміло поєднують разом у собі модератора і просту маленьку дитину, котрій бажається все знати.

Дитяче телебачення повинно розвивати та повчати, повинно нести заряд моральності, повинно бути високим та позитивним. І ще один важливий момент — таке телебачення повинно вчити дитину думати та робити висновки самостійно. Нажаль такого телебачення, як окремої одиниці, у нас поки що немає.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багатирич Є. В поисках телевидения / Є. Багатирич, И. Карцев // Искусство кино. — 1996. — № 6. — С. 109.
2. Светлана С. Г. Телевизионная речь / С. Г. Светлана. — М. : Изд-во МГУ, 1976. — 151 с.
3. Дондурей Д. Драма, готовая разрушить общество / Д. Дондурей // Телецентр. — 2004. — № 5. — С. 31.
4. Панова Г. Г. Особливості регіонального телевізійного мовлення : магіст. робота / Г. Г. Панова. — Режим доступу до роботи : <http://journalib.univ.kiev.ua/magister.doc>, 2002 — 2003.

ОБРАЗНАЯ СФЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ МАЙКЛА ДЖЕКСОНА

Майкл Джозеф Джексон – это человек, который бесспорно стал сенсацией и загадкой в современной мировой поп-культуре. Все, что он делает, уже давно стало мерилом профессионализма и высочайшего качества, а его музыка даже может считаться своеобразным отдельным направлением, которому подражают очень многие музыканты во всем мире. Уход из жизни легендарного музыканта и талантливого танцора, короля поп-музыки, Майкла Джексона потряс весь мир.

Майкл Джексон очень известная и публичная личность и несомненно не может не привлекать к себе внимание общественности. Актуальность изучения этой темы имеет много оснований, так как о знаменитых людях говорят очень много, а речь идет не просто о известном человеке, а о самом короле поп-музыки.

О короле поп-музыки написано много книг, о его фантастическом успехе и его заслуженной славе, где подробно описывается его жизнь и творческий путь. Многие журналисты и поклонники писали его биографию, источниками информации было интервью членов семьи и друзей Майкла, а также лично его самого. Можно сказать, существует целая коллекция книг о Джексоне.

По мнению многих критиков и поклонников творчества исполнителя, книга «Волшебство и Сумасшествие» – самая авторитетная из когда-либо написанных книг о Майкле Джексоне и самая подробная. Первое издание вышло в 1991 г. Автор книги Рэнди Тараборелли – журналист, автор 11-ти биографических книг (о Мадонне, Ф.Синатре, Д.Росс и др.).

«Майкл Джексон (1958 – 2009). Жизнь Легенды» книга, поступившая в продажу в Великобритании менее чем через месяц после смерти певца. Содержание книги, 70% которой занимают фотографии, прекрасно раскрывает ее название. О творчестве, личной жизни и смерти Короля рассказано хоть и кратко, но занимательно и объективно. Автор Майкл Хитли – журналист, автор более сотни изданных биографий знаменитых музыкантов, а также книг о спорте и телевидении.

Еще одна книга «Майкл Джексон. Легенда. Герой. Икона. Трибьют королю поп-музыки» – щедро иллюстрированное издание (250 фотографий отличного качества), рассказывающее о феноменальной карьере Майкла и основных фактах его биографии. Охватывает период от рождения до смерти, и реакции на нее мировой общественности. В частности, содержит высказывания по этому поводу Куинси Джонса, Кенни Ортега, Уитни Хьюстон, Селин Дион, Пола Маккартни, Мадонны, Лайзы Минелли, Дайаны Росс, Ашера, Рики Мартина, Бейонсе и др. Автор Джеймс Алдис – фанат Майкла Джексона с 8-летнего возраста.

О Майкле и семье Джексонов написано еще множество книг, но в большей части в них описана жизнь артиста во всех подробностях и малая доля о его достижениях и несомненном вкладе в развитие поп-культуры. Несомненно актуально говорить о этом человеке, как о основоположнике стиля в музыке, танце и моде.

С момента появления на сцене Майкл сразу привлек к себе внимание своим необычным голосом и невероятной танцевальной техникой. Зрителям казалось, что перед ними человек без костей, который в один и тот же момент может двигаться в разных направлениях. Знаменитый тренер по вокалу, разработчик известнейшей по всему миру методики Сет Риггс, говорил о Майкле, как о своём лучшем трудолюбивом ученике, и что именно такие личности становятся настоящими мега-звездами. Майкл обладал очень красивым тенором, с диапазоном в 3,5 октавы и поражал публику уровнем своего профессионализма.

Успех Джексона можно назвать закономерным, учитывая стремление Майкла Джексона к совершенству в любых областях своей деятельности, в том числе и в танцах. Первый успех на этом поприще певец испытал после исполнения песни «Dancing Machine» в 1974 году. Когда вышла песня «Dancing Machine», главной задачей стал поиск танцевальных

движений, которые могли украсить выступление, сделать его более зрелищным и волнующим. И на съемках передачи «Soul Train» во время исполнения «Dancing Machine» Майкл сделал танцевальное движение в стиле street dance, которое называлось «робот». Вскоре сила телевидения сделала свое дело – «Dancing Machine» поднялась на вершину чартов и через несколько дней казалось, что каждый ребенок в США танцует «робот».

На самом деле это было только начало. Тогда еще Джексон не знал, какая судьба ожидает его «лунную походку» (шаги вперед, создающие иллюзию движения назад) – фирменный знак певца. Название этого движения стало синонимом его успеха.

Он разработал свой танцевальный стиль, который можно описать как современный твист Мотауна, который он наблюдал еще ребенком. Майкл Джексон сделал популярными целый ряд физически сложных танцевальных техник. Наиболее известными являются его знаменитые «moonwalk» (лунная походка), «worm» (червь) и «hand wave» (рука-волна), копируемые многими людьми во всем мире. Его танцевальный стиль характеризуется драматическими жестами рук и пальцев.

Но так как Майкл привык делать все свершено и выкладываться полностью, он разработал также свой стиль одежды. Футуристические костюмы с элементами милитари, красная кожаная куртка и черные лоаферы сделали Майкла Джексона иконой стиля 80-ых и начала 90-ых. Красный цвет куртки для клипа «Thriller» был выбран костюмером Деборой Лендис не случайно. Нужно было выделить Майкла на фоне грязно-серых танцующих монстров и яркий цвет идеально подходил для этой цели. После ошеломляющего успеха клипа, красные кожаные куртки и джинсы совсем не классического красного оттенка обрели неслыханную популярность. Майкл Джексон соответствовал духу того времени и даже опережал его. Белая перчатка, усеянная стразами, и легендарная черная шляпа «федора» создали мощный образ, который по своему влиянию и силе не уступал музыке Джексона. Власть этого образа усиливалась трансляцией MTV по всему миру клипов «Billie Jean», «Beat It» и сделала Майкла Джексона иконой стиля и моды.

Знаменитая белая перчатка Майкла Джексона стала одной из его торговых марок. Белая перчатка (позднее отделанная серебряными блестками) впервые появилась в клипе 1983 года «Билли Жан» («Billie Jean»). Казалось, Майкл с уважением относился к перчатке, как к символу его «сценической жизни», часто говорил о ее «магии». Перчатка Майкла Джексона — это символ большого расстояния между поп-звездой и его поклонниками и попытка его преодоления.

Эпатажность и необычность образа певца увеличилась со взлетом его популярности. Король поп-музыки и выглядеть должен по-королевски. Монархический имидж Джексон поддерживал благодаря вычурным жакетам и “тусарским” мундирам. Украшенные золотой тесьмой, эполетами, медными кнопками, даже вилками и ножами – каждый новый мундир был более сложным чем предыдущий – они стали своего рода символом модной эры 80-х.

Белая перчатка, светящаяся в темноте зала, стала своего рода символом Америки. Знаменитая «лунная походка», которую мечтал научиться исполнять каждый ребенок в США. Джексон стал тем человеком в мировой культуре, чье присутствие нельзя было не заметить даже если его музыка не то, что ты привык слушать, а такой кожаный пиджак ты никогда бы не одел. Для миллионов он является иконой, для других миллионов поводом обсудить его эксцентричность. И все же, и те и другие запомнят его навсегда. Будущие поколения будут копировать его образы, а какой-нибудь юный вокалист попытается повторить его опыт и славу.

ЛИТЕРАТУРА

- <http://www.myjackson.ru/published/books-about-michael-jackson/>
- <http://www.myjackson.ru/published/books/107.html>
- <http://www.stylenotes.ru/2009/06/28/michael-jackson/>
- <http://xiro-practice.ru/print.php?news.149>
- http://r-dance.shadx.ru/dances/mikle_jacson.html

ЭКРАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. В. ГОГОЛЯ РЕЖИССЕРОМ ВЛАДИСЛАВОМ СТАРЕВИЧЕМ

(на примере художественных фильмов «Ночь перед Рождеством» и «Портрет»)

Творчество В. Старевича — один из немногих примеров в истории культуры, который демонстрирует огромные потенциальные возможности синтеза науки и искусства. Опираясь на фундаментальное знание биологических законов, кинематографист совершил переворот в технологии и поэтике анимации. Результаты его открытий широко использовались в анимационном кино XX века и способствовали развитию новых методов съемки с использованием компьютерных технологий в мультипликации XXI века.

Актуальность данной темы исследования обусловлена значительным вкладом В. Старевича в развитие не только объемной мультипликации, но и кинематографа в целом. Он был одним из первых кинорежиссеров, сумевших найти и разработать способы воплощения пародийно-гротесковых образов киносредствами. Эти способы были основаны не только на технических трюках, но и на интонационно-психологической игре. Таким образом, появилась возможность перехода из области чистой кинематографической зрелищности в область психологического кино.

В современном мире существует традиция повсеместного использования в кинематографе спецэффектов, создавая определенную проблемную ситуацию, поскольку такая тенденциозность отодвигает открытия прошлых лет на задний план. Современники В. Старевича отдавали должное этому гению кинематографа. Например, В. Дисней говорил: «Этот человек обогнал всех мультипликаторов мира на несколько десятилетий».

Анализ источников, на которые ссылается автор исследования, говорит о том, что изучением творчества Владислава Старевича занимаются известные культурологи, киноведы, историки кино. Например, Ирина Багратион-Мухранели в своей работе «Похвала объему и тени» [1] говорит о том, что во В. Старевиче воплотилась искомая на то время идея синтеза искусств. Английский кинокритик Мэри Сетон и польский историк Владислав Евсиевский говорят о Старевиче как об Эзопе XX века [2; 3].

Творческое наследие В. Старевича требует дополнительного детального изучения, поскольку в научном мире существует информационный коллапс относительно основательного познания методов и способов реализации творческого замысла этой выдающейся личностью с его революционной технологией в мультипликации. Кинообозреватели того времени воспринимали то, что они видели на экране, как результат магической дрессировки, с помощью которой создатель фильма не просто заставлял насекомых двигаться в кадре, а превращал их в «актеров». Авторы рецензий 1910 года, ссылаясь на мнение большинства кинозрителей, писали: «Нам понятно, что инсекты (насекомые – *Прим. автора*) самым чудесным образом выдрессированы, непонятно только, как он заставил их одеваться». Этот миф долгое время поддерживал не только сам Старевич, но и сотрудники кинофирмы А. Ханжонкова, в которой он работал.

Экранизация – интерпретация произведений художественной литературы, а также других видов искусства (драматического спектакля, оперы, балета) кинематографическими средствами. Различают три основных вида экранизации: прямая, по мотивам и киноадаптация. В прямой экранизации режиссер дословно повторяет первоисточник, максимально точно воплощает события произведения на экране. Таким образом, зритель получает возможность по-новому открыть и заново пережить все события произведения. В экранизации по мотивам главной задачей является внесение в сюжет новых, ранее неизвестных, граней и параллелей, события демонстрируются в новом ракурсе. К подобному приему прибегают, когда невозможно использовать прямую экранизацию. Главной целью авторов киноадаптаций является создание на основе художественного произведения уникального медиапродукта. Киноадаптация лишь отдаленно напоминает первоисточник.

Режиссер уходит от «просто воплощения», он переосмысливает первоисточник, акцентируя внимание на важных, с его точки зрения, моментах.

Великим мастером экранизации был и Владислав Старевич. Доказательством этого являются игровые фильмы «Ночь перед Рождеством» (1913) и «Портрет» (1915), снятые по одноименным произведениям Николая Васильевича Гоголя.

Эти выдающиеся личности схожи между собой. Оба являются профессионалами своего дела, уделяли особое место в своем творчестве магическим и волшебным превращениям. Успех ранних гоголевских экранизаций Старевича во многом был связан с изобретательностью режиссера и его успешным опытом в области объемной мультипликации. Эти фильмы отличались не только техническим мастерством и трюковыми приемами, но и новыми художественно-эстетическими подходами, иной кинопоэтикой. Старевич был первым, кто применил способ комбинированной съёмки, совмещая в одной сцене игру актера с рисованными и объемными персонажами. В картине «Ночь перед Рождеством» он средствами мультипликации решил эпизод, в котором черт (Иван Мозжухин) превращался в рисованный силуэт, а затем в кукольный образ и, уменьшаясь в размерах, помещался в карман кузнеца Вакулы (Павел Лопухин). Плавная трансформация образа реального актера в условный графический образ получалась благодаря частичной обработке изображения на самой пленке. Это первая известная прямая экранизация произведения «Ночь перед Рождеством».

Фильм «Портрет» является экранизацией по мотивам. Из всей ленты, продолжительностью 44 минуты, до нас дошел только 8 минутный фрагмент. В этом фильме В. Старевич также совместил мультипликацию и игровое кино. Посредством мультипликации он решил эпизод, когда старик, изображенный на картине, материализуется из неё. Владислав Старевич в меру своей фантазии, изобретательности и таланта выполнил очень сложное задание — по-настоящему экранизировал Гоголя. Наибольшая сложность при съемке фильмов заключалась в самих принципах, в природе гоголевского построения образов, построении художественной структуры его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багратион-Мухранели И. Похвала объему и тени / И. Багратион-Мухранели // Искусство кино. – 1999. – № 12. – С. 54 – 61.
2. Seton M. Trick Film Marker – Starevich-Reininger – Bartosch / M. Seton // World Film News. – London, 1936. – Vol. 1, 7.
3. Yewsiewcki W. Ezop XX wieku. Wladyslaw Starewicz pioner filmu lalkowego I sztuki filmowej / W. Yewsiewcki. – Warszawa, 1989.

Н. Ружевич

ДИНАМІКА БОРОТЬБИ В БАЛЕТНИХ ОБРАЗАХ ОЛЬГИ ЛЕПЕШИНСЬКОЇ

Ольга Лепешинська народилася 28 вересня 1916 року у Києві. Походить з старовинного дворянського роду. Багато десятиліть сім'я Лепешинських готувала своїй країні інженерів, вчених, борців проти самодержавства, які стали потім державними діячами. Василь Васильович, батько майбутньої балерини, радів, що дочкам відкрито вільний шлях до вищої освіти. І з цими думками і надіями поняття «балетний технікум» ніяк не монтувалося. Це вступало в разючу суперечність з усіма сімейними традиціями. По сусідству відпочивала сім'я художника Великого театру Федорова. Одного разу його дружина, в минулому балерина, побачила виступ дівчинки і вмовила Марію Сергіївну віддати дочку до хореографічного училища. І тоді Марія Сергіївна не відкриваючись поки чоловіку відвела дівчинку до балетного технікуму.

У балетному технікумі дівчинку уважно оглянули, приймальна комісія обмінялася думками, і Льолю Лепешинську в балетний технікум не прийняли. Ольгу зарахували у

кандидатки в учениці. Та у 1925 році Лепешинська вже була біля балетного поручня в одному з підготовчих класах технікуму.

Незабаром Оля Лепешинська дійсно стала першою у своєму класі. Вчитися було нелегко. Але темперамент, воля і працьовитість робили свою справу, її чекав Великий театр, це здавалося очевидним.

Перша проба на самостійність і професійну зрілість прийшла до неї разом з партією Суок, циркової танцівниці і справжньої дочки народу, що повстав проти панування Трьох Товстунів. Прем'єра балету «Три товстуни» В. А. Оранського відбулася на початку 1935 року. До цього часу повість-казка Ю. Олеші, а потім і спектакль Художнього театру набули великої популярності. А Ігор Моїсеєв створив за мотивами цього твору балетний сценарій і склав танці.

«Як і в будь-якій казці, дійові особи контрастно ділилися на добрих і злих: добро – це народ і його друзі, зло – їхні противники. «Три товстуни» уособлюють собою капітал, гвардійці – силу, на яку спирається влада капіталістів. Так само в протилежному таборі Тібул і Суок уособлюють мистецтво народу», – писав, пояснюючи задум постановки, Моїсеєв.

Маленька Суок була втіленням безстрашності та відданості справі, якій служили її друзі – доктор Гаспар, канатоходець Тібул, мужній Просперо. Чи вдасться їй у «дитячій» ролі передати героїчний дух народу? Моїсеєв, Фанера і залучений в круговорот балетних проблем Олеша ставилися до юної балерини з довірою.

Останні вистави «Трьох товстунів» пройшли в першій половині 1941 року. Початок війни призупинив життя спектаклю, який в подальшому вже не поновлювався.

30-і роки внесли в романтичні прагнення і настрої нові мотиви. Багатство внутрішнього життя особистості, формування нового побуту виявилися б неповноцінними без розуміння багатства духовної спадщини, залишеного минулим, та інтересу до нього. У такій історичній атмосфері Великий театр звернувся до «Сплячої красуні» Чайковського. У програмі «Сплячої красуні» М. І. Петіпа, який створював балет в тісній співдружності з П. І. Чайковським творці вистави намагалися надати цьому сюжету велику свідомість і безперервність дії. Двадцятирічна Лепешинська отримала центральну партію Аврори. За сценарієм балету, з перших днів народження Аврори починається боротьба за долю. У стан запеклого і непримиренного зіткнення приходять могутні сили добра і зла. Страшний Феї Карабос ненависна сама можливість миру, щастя, всеосяжної любові.

Як же участь у боротьбі добра і зла приймає сама Аврора? По суті свого обдарування Лепешинська не могла примиритися з тим, щоб боротьба йшла через неї, але без неї.

Створюючи образ, вона орієнтувалася на життєлюбність своєї героїні, на її активне ставлення до людей і подій, на участь, пряму і непряму, у всіх драматичних перипетіях сюжету. І тим самим найбільш природно, закономірно підійти до фіналу, до перемоги добра, що-приносить їй найвище щастя – щастя жити і любити. Така відповідь зблизила казку з дійсністю.

Вистава жила до кінця 1945 року. Потім сім років «Спляча красуня» на сцені Великого театру не з'являлася. У 1952 році балет відновили

А. М. Мессерер і М. М. Габович в нових декораціях М. В. Оболенського та костюмах за ескізами Л. Н. Силич. Нова постановка зберегла основні риси і тенденції колишньої.

Тридцять років минулого століття в радянському балеті по праву можна назвати пушкінськими. Зоря визвольного руху в Росії, оспівана поетом, закономірним чином припала до душі народу. Свою роль зіграло і наближення пушкінських ювілейних дат.

Вистава створювалася протягом трьох років. Ще в 1946 році П. Ф. Аболімов запропонував його програму Р. В. Захарову, йдучи назустріч побажанням композитора Р. М. Глієра, розробив докладний композиційний план балету, що складався з сорока епізодів.

Головна тема поеми «Мідний вершник» – доля людини перед обличчям історії. Людина як жертва історичних обставин, які виникли поза його волею. Маленькі люди Євген і Параша знайшли своє аж ніяк не маленьке людське щастя. Не втруться стихія, Євген зумів би

здійснити свої мрії. Але повинь вибухнула, і доля закоханих трагічно обірвалося. Здатність бідного Євгена вмістити у свою душу величезність почуття до Параши, почуття, за яке він віддає спочатку розум, а потім і життя, все це перетворювало «маленьку людину» в особистість трагічно потужну, як би що ввібрала в себе гнів і протест багатьох поколінь.

Виконавці партії Євгена – М. Габович, В. Преображенській, Ю. Жданов і особливо А. Єрмолаєв грали безумство і протест свого героя сильно і вражаюче.

Отримавши в «Мідному вершнику» партію Параши, Лепешинська з властивою їй допитливістю стала разом з балетмейстером шукати прикмети та риси образу. Завдання виникли складні: треба було знайти дещо таке, що врівноважило б лірику Параши з епічними мотивами вистави, що йдуть від образу Петра, що привносив б в сюжет мотиви справжнього драматизму. У цьому мала і вся драматургічна структура балету, і, головне, – образ Євгенія. Якою силою повинна була володіти Параша! Адже заради неї Євген, ризикуючи життям, перетинав вируючу Неву, а не знайшовши Параши, пройшов за трагічними сходами відчаю і безумства до загибелі.

Ювілейну прем'єру балету танцювали О. В. Лепешинська та

В. А. Преображенський. Надалі у виставу увійшли ще дві пари виконавців центральних партій: Г. С. Уланова танцювала з М. М. Габовичем, Р. С. Стручкова з А. Н. Єрмолаєвим.

Вистава «Мідний вершник» в його московській редакції, дещо відмінні від ленинградської, поступово набував остаточні форми. Прем'єра його у Великому театрі відбулася 27 червня 1949 року, в день пушкінського ювілею. Після Ленінграда і Москви «Мідного вершника» поставили багато балетних сцен країни.

Як тільки почалася війна, Лепешинська кинула балетні туфлі за шафу, сказала, що танцювати не буде. І якось, коли йшов один з ешелонів на фронт, балерина чує голос хлопця, який був секретарем комсомольської організації гальмівного заводу. Він казав: «Слухай, товариш Лепешинська, ти б краще станцювала». І тут Лепешинська зрозуміла, що повинна робити те, що вміє, – танцювати!

У воєнну годину хотілося в танці відобразити безпосереднє сутички з противником. Балетмейстер Р. В. Захаров пішов назустріч цьому бажанню балерини. І на народну мелодію «Молдаванеску» поставив номер, в якому дівчина у полоні боролась з захопившим її фашистським вояком.

Відчуваючи невичерпний запас сил, охоплена жагою творчого пошуку, перевірки своїх можливостей у галузі техніки, юна балерина створювала на естрадній сцені і як би новий варіант того, що виконувала в спектаклях. Її дуети з «Марної обережності», «Дон Кіхота», Класичний дует на музику Шостаковича набували в концертах нові фарби.

Найбільш спонукальним мотивом до розширення і поглиблення концертної діяльності стало, ймовірно, прагнення творчо повніше розкрити себе. Сцена не могла дати їй можливість «висловитися» повною мірою. На допомогу приходила естрада. Поступово Лепешинська прийшла до висновку, що хореографічна мініатюра таїть в собі безліч цікавих можливостей і для балерини і для публіки. Тут творчі устремління юної балерини підтримали найвидатніші балетмейстери тих років. Крім згаданих над концертними номерами з нею працювали К. Я. Голейзовський, В. І. Вайнонен і особливо багато Л. В. Якобсон.

Концертна діяльність балерини та її колег активно допомагала демократизації мистецтва класичного балету, зростанню його популярності. Лепешинська створила на естраді щонайменше вісімнадцять хореографічних новел. Не всі вони рівноцінні: в деяких постановники більше ілюстрували сюжет, не знаходячи повноцінного танцювального образу. Але тонка музикальність і артистичність Лепешинської збагачували постановочний задум, насичували його фарбами і психологічними нюансами.

Коли прийшла перемога, трупа з Лепешинською опинилися за армією Коли вони приїхали до Варшави, там нікого не було. Будинки зруйновані, жодної людини. І раптом у День Перемоги виникли тисячн натовпи людей. Як вони з'явилися – з-під землі? Але всі вони прийшли дивитися концерт. Балерина тоді тричі танцювала – тому що один глядач

йшов, і приходив інший. Глядачі плакали. Тому, що вони можуть подивитися артистів Великого театру у Варшаві, яка тільки що була звільнена від німців. І артисти, плакали теж.

В останні роки життя балерини знання та досвід її виявилися не затребувані ні в рідному театрі, ні в хореографічному училищі. І в цей час керівники німецької «Коміше опер» Вальтер Фельзенштейн і Том Шилінг запросили Ольгу Василівну допомогти їм у створенні балетної трупи. Так вона стала представником радянського балету на німецькій землі.

Десять років віддала вона колективу «Коміше опер». Потім були інші міста, інші країни.

Більше 50 років, ще з довоєнних часів, Ольга Василівна була заступником голови Центрального будинку працівників мистецтв.

Ольга Василівна Лепешинська була президентом Російської хореографічної асоціації (1992), академіком Міжнародної академії творчості, членом чотирьох іноземних академій, членом-кореспондентом Академії мистецтв Німеччини, доктором гуманітарних наук Філіппін. Понад 50 років очолювала державну екзаменаційну комісію на кафедрі хореографії ГІТІСу.

Ольга Василівна Лепешинська померла на самоті 20 грудня 2008 року в Москві. Її кремували й поховали на Введенському кладовищі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Солодовников А. Ольга Лепешинская / А. Солодовников. – М. : Искусство, 1983. – 209 с.
2. Саломонов А. Ольга Васильевна Лепешинская [Электронный ресурс] / А. Саломонов // Peoples.ru. – Режим доступа : <http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/lepeshinskaya/interview.html>
3. Пятницына Н. Если ты в прошлое выстрелишь из пистолета, то будущее в тебя выстрелит из пушки [Электронный ресурс] / Н. Пятницына // Непридуманные рассказы о войне. – Режим доступа : http://www.world-war.ru/article_680.html
4. Кирсенко М. Станцуй нам, Лепешинская! / М. Кирсенко // Балет. – 2003. – № 3. – С. 20 – 21.
5. Эльяш Н. Главы ее биографии / Н. Эльяш // Сов. культура. – 1989. – 2 окт. – С. 5.

О. Рытик

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ЛУГАНЩИНЕ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Образование – многогранный процесс, включающий в себя не только передачу опыта, знаний, умений и навыков от одного поколения к другому, но и восприятие, сохранение, осмысление, применение их в деятельности людьми, чей образ совершенствуется с помощью науки. Становление образования в СССР после революции – это процесс перехода от запретного и недоступного, к интересному и приносящему пользу. С приходом советской власти государство начинало воспитывать новую грамотную рабочую молодежь с привитыми ей ленинской идеологией вкусами и знаниями. Необходимость изучения момента перехода от одной системы образования к другой, вызванная политико-идеологическими и социально-экономическими трансформациями общества и обуславливает актуальность данной темы.

Целью работы является исследование процесса развития системы высшего образования на Луганщине и анализ комплекса факторов, повлиявших на ее становление в период с 20-х по 80-е гг. XX в.

Гражданская война 1917 – 1923 гг. нанесла огромный ущерб не только экономике но и образованию страны. Многие люди погибли, были расстреляны, другие покинули страну. Там, где устанавливалась советская власть, вступали в силу законы Российской СФСР. В

числе острых проблем нового государства стала проблема грамотности населения. На Луганщине начали работу 355 школ по ликвидации неграмотности. В начале XX в. в Украине была создана новая система педагогического образования. От дореволюционной она отличалась тем, что в ее основу был положен следующий принцип – педагогическое образование должно быть высшим. Большим достижением 20 – 30-х гг. было значительное повышение уровня образованности широких народных масс, науки, культуры, медицины.

Немалое значение для становления и развития высшего образования в области и во всем Донбассе имело открытие Луганского национального университета им. Тараса Шевченко. Базой для его создания стали открытые 15 февраля 1921 г. губернские педагогические курсы, отнесенные к категории высшего учебного заведения. А уже в 1923 г. начал работать Донецкий институт народного образования (ДИНО). Через три года он был переименован в Луганский государственный педагогический институт, которому в 1939 г. было присвоено имя Тараса Григорьевича Шевченко. В институте на тот момент было два факультета: рабфак и факультет социального воспитания. Вскоре институт расширили. Появился факультет профобразования со следующими отделениями – социально-экономическим, химическим, технико-математическим, агробиологическим, языка и литературы. В институте работал солидный профессорско-преподавательский состав. Для общежития студентам были отданы четыре дома. Кроме того, в Германии закупили приборы и материалы для кабинетов, а из Всеукраинской центральной научной библиотеки получили научную литературу. Форма финансирования обучения была государственной.

Первым директором института стал заведующий отделом социального воспитания Петр Ефремов, заместителем директора по научной работе – профессор Сергей Грушевский, близкий родственник выдающегося историка, академика, главы Центральной Рады УНР Михаила Грушевского.

Власти предпринимали попытки ввести преподавание на украинском языке. Интересная деталь: обучение на языковых курсах было бесплатным, а курсы по изучению украинского языка были платными и не все могли себе их позволить. Таким образом, решение о внедрении преподавания на украинском языке административными методами практически не дало положительных результатов.

Появление профессионального и высшего образования связано также с развитием промышленного производства в рамках индустриализации. А именно, насколько тяжелая промышленность и угледобывающие отрасли доминировали в экономике региона, настолько соответствующие высшие учебные заведения преобладали над остальными. Поэтому, помимо педагогов, городу требовались также квалифицированные рабочие, техники и инженеры.

Первый рабочий факультет открылся в Луганске в марте 1921 г. Он назывался рабочим университетом. Обучение там проводилось без отрыва от производства, набор производился из рабочих-металлистов. Лиц, не занимающихся физической подготовкой, не принимали.

В 20-е гг. в Луганске были открыты техникумы: кооперативный, сельскохозяйственный, путей сообщения. Молодежь обучалась также на индустриальном рабфаке и в вечернем рабочем техникуме. В 1920 г. на базе паровозостроительного завода начало свою работу первое в Донбассе высшее учебное заведение по подготовке кадров для машиностроительной отрасли. Впоследствии из него вырос Восточнукраинский национальный университет имени Владимира Даля. В 1929 г. Луганскому сельскохозяйственному техникуму был присвоен статус института.

Одним из главных направлений реформирования системы высшего образования была так называемая пролетаризация высшей школы. Социальное значение этого процесса было в том, чтобы демократизировать специальное образование, сделать его доступным для тех слоев населения, которые не могли учиться до революции. Для осуществления пролетаризации создавались новые правила приема в вузы. Наркомпрос УРСР дал распоряжение всем губернским отделам народного образования принимать в высшие

учебные заведения по единым правилам тех, кто выразил желание учиться и достиг 17-летнего возраста.

После оккупации региона во время Великой Отечественной Войны деятельность вузов была приостановлена и вновь восстановлена после освобождения территории страны от оккупантов. Однако послевоенное возрождение социально-культурной сферы на Луганщине происходит в условиях идеологического давления, террора сталинского режима, который был направлен против интеллигенции и народа в целом. Но, несмотря на это, до 1950 г. были достигнуты определенные успехи в развитии культуры и образования. Для восстановления учебных заведений привлекались ресурсы колхозов, райхозов, промышленных предприятий. За эти годы открылось 99 новых школ, на 5000 человек увеличился контингент преподавателей. В 1950 – 1951 гг. в четырех институтах и 25 техникумах обучалось 17,3 тыс. студентов [1, с. 350].

Важным событием в общественно-политической жизни стал отход от сталинизма. Либерализация общественной жизни, прекращение массового террора и реабилитация заключенных, постепенное открытие «железного занавеса» содействовали демократизации системы образования. С середины 50-х до середины 60-х гг. теория и практика образования развивались под положительным влиянием десталинизации. Создается новое поколение учебников, издается большое количество методической литературы, разрабатываются целые образовательные комплексы. Кроме того, расширяется количество высших учебных заведений. 1 сентября 1956 г. в Луганске начал работу медицинский институт, а через год – горно-металлургический институт в Алчевске. До начала 60-х гг. количество студентов в вузах выросло на 50%, а число научных сотрудников – более чем в 7 раз.

В 60 – 80-х гг. для системы образования на Луганщине характерными были жесткая политизация, введение обязательного среднего образования, массовое закрытие некомплектных и малокомплектных начальных восьмилетних школ. Все нововведения проводились в соответствии с принципами «формирования нового человека», «интернационализма», «сближения и слияния наций». Ученикам пытались привить интерес к определенной рабочей профессии, знакомили с перспективами развития отдельных предприятий, колхозов и т. п. С конца 70-х гг. усилилось вытеснение украинского языка из сферы образования, что регламентировалось партийными и министерскими инструкциями. Обычным явлением было освобождение учеников от изучения украинского языка по заявлению родителей. Это привело к концу 80-х гг. к значительному сокращению числа украинских учебных заведений не только в Луганске и других промышленных городах, но и в сельской местности.

В результате перечисленных реформ к концу 80-х – началу 90-х гг. более 80% взрослого населения Луганщины имело высшее, среднее специальное или среднее образование. Ежегодно высшие учебные заведения и техникумы для народного хозяйства области выпускали приблизительно 16 тыс. специалистов. Их количество по сравнению с довоенными годами возросло в 12 раз [1, с. 361]. Однако эти показатели все же не соответствовали высоким требованиям научно-технического прогресса, темпу развития хозяйственного комплекса и повышению материального благополучия до уровня развитых стран.

Таким образом, становление и дальнейшее развитие высшего образования на Луганщине в русле советской идеологии характеризовалось созданием первых высших учебных заведений для подготовки квалифицированных кадров в различных отраслях знаний. В основном педагогическая деятельность была направлена на обучение будущих работников индустриально-производственной сферы. Также большое влияние на развитие народного хозяйства оказали программы введения общеобязательного среднего образования, пролетаризации и внедрения советских идеалов в массы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Історія Луганського краю / за ред. В. С. Курила; авт. кол. : І. Ю. Бровченко, А. О. Климов, К. І. Красильников, В. І. Подов, В. Ф. Семистяга; ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2008. – 400 с.
2. Краеведческие записки. Вып. 3 : К 200-летию основания г. Луганска / Луганский государственный областной краеведческий музей ; под ред. В. И. Высоцкого. – Луганск : Луган. гос. обл. краевед. музей, 1995. – 78 с.
3. Курило В. С. Освіта та педагогічна думка Східноукраїнського регіону у ХХ ст. / В. С. Курило – Луганськ : ЛДПУ, 2000. – 460 с.
4. Черниченко В. И. Дидактика высшей школы : История и современные проблемы / В. И. Черниченко. – М. : Вузовская книга, 2002. – 136 с.

А. Селезнев

МЕНЕДЖМЕНТ ПОТОКА РАБОТ КАК ИНСТРУМЕНТ УПРАВЛЕНИЯ НА ПРЕДПРИЯТИЯХ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ

Под информационной логистикой понимается организация и использование систем информационного обеспечения производственно-хозяйственных процессов на предприятии. Она базируется на системном подходе, который охватывает все виды деятельности, связанные с планированием и управлением процессами, нацеленными на обеспечение предприятия релевантной информацией [1].

В настоящее время перед предприятиями стоит задача повысить эффективность благодаря внедрению прогрессивных производственных концепций, включая такие, как минимизированное по ресурсам производство, менеджмент рабочего времени, тотальное управление качеством, метод лучших показателей, реинжиниринг хозяйственного процесса и т.п. Применение этих концепций позволяет снизить издержки, повысить производительность, улучшить качество продукции и услуг, упорядочить производство и в конечном счете выжить на рынке.

Перспективным инструментом реинжиниринга хозяйственного процесса является менеджмент потока работ (Workflow Management), представляющий собой управление информационной логистикой на базе компьютерной технологии, развитие которой в последнее время позволило эффективно наладить обработку информации с помощью разделенных систем и сетей с использованием соответствующих программных средств [2].

Согласно теории экономики предприятия, внутрифирменные процессы направлены на решение четко определенных задач. Исходя из результатов анализа, вырабатываются решения, которые укладываются в рамки организационных правил. При этом должна использоваться вся информация, необходимая как для планирования и управления, так и для выполнения той или иной задачи (например, для обработки предметов труда – изделий, документов, данных и т.д.).

Информация при этом должна рассматриваться как фактор производства. Поэтому информационная логистика охватывает всю деятельность, которая связана с информационным обеспечением всей логистической цепи на всех иерархических уровнях.

Различия между организацией процесса и информационной логистикой представлены на рис.1. Организация включает в себя только системное оформление, т.е. построение процесса, определение содержания труда, разработку формуляров, документов, выработку решений относительно аппаратного и программного обеспечения. Информационная логистика охватывает сверх того системную эксплуатацию, исключая, однако, собственно технологическую обработку предметов труда [3].

В отличие от общепринятого понимания информационного менеджмента в информационной логистике на первом плане стоят информационные потоки между действиями (операциями) по внутри- и межфирменной координации (транзакциями). Речь при этом идет о служебной функции, которая, как и в случае с логистикой материальных

потоков, имеет стратегически важное значение и служит для обеспечения производства товаров и услуг необходимыми ресурсами в нужное время и в нужном месте по всей логистической цепи. В области информационной логистики это касается информации рабочих мест, которая необходима для решения хозяйственных задач.



Рис. 1. Организация процесса и информационной логистики

Основная цель менеджмента потока работ состоит в обеспечении деятельности по выполнению хозяйственных задач необходимой информацией соответствующего вида, объема, качества, в соответствующий срок и в нужном месте. При этом информационное обеспечение должно осуществляться в минимальные сроки, с минимальными издержками и на максимально высоком уровне обслуживания.

Достижение этих целей в рамках менеджмента потока работ позволяет оптимизировать организацию рабочего места, трудового процесса в целом, повысить ориентацию сотрудников на решение задач, улучшить контроль и пр. Как правило, целевые установки менеджмента потока работ достигаются лишь при условии коренных изменений сложившейся организации производственных процессов. Изменения в большинстве случаев связаны с упрощением и унификацией этих процессов, что позволяет снизить издержки, сделать более обозримым весь трудовой процесс.

В заключение следует еще раз подчеркнуть, что планирование, внедрение и эксплуатация системы менеджмента потока работ сопряжены со значительными трудностями, которые связаны не только с техническими аспектами. Для успеха такой системы крайне важны и человеческие предпосылки - способность к обучению, культура группового труда, открытость по отношению к нововведениям и т.п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ардатова М. М. Логистика в вопросах и ответах : учеб. пособие/ М. М. Ардатова. – М. : Проспект, 2004. – 272 с.
2. Курганов В. М. Логистика. Управление автомобильными перевозками: практ. опыт / В. М. Курганов. – М. : Книжный мир, 2007. – 447 с.
3. Оганесян А. Время и деньги [Электронный ресурс] / А. Оганесян // «Открытые системы». – 2004. – № 07. – Режим доступа : <http://www.osp.ru/os/2004/07/184994/#top>

ЦЕННОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИНЦИП КУЛЬТУРЫ (П. А. СОРОКИН)

Своеобразную концепцию культуры развивал крупнейший русский социолог и культуролог, проживший большую часть своей жизни в эмиграции в США, Питирим Александрович Сорокин (1899—1968). В методологическом плане концепция П. А. Сорокина перекликается с учением о культурно-исторических типах О. Шпенглера и А. Тойнби. Однако теория культурно-исторических типов П. А. Сорокина принципиально отличается от теории О. Шпенглера и А. Тойнби тем, что Сорокин допускал наличие прогресса в общественном развитии. Признавая наличие глубокого кризиса, который в настоящее время переживает западная культура, он оценивал этот кризис не как «Закат Европы», а как необходимую фазу в становлении новой формирующейся цивилизации, объединяющей все человечество.

В соответствии со своими методологическими установками П. Сорокин представлял исторический процесс как процесс развития культуры. По Сорокину, культура в самом широком смысле этого слова, есть совокупность всего сотворенного или признанного данным обществом на той или иной стадии его развития. В ходе этого развития общество создает различные культурные системы: познавательные, религиозные, этические, эстетические, правовые и т. д. Главным свойством всех этих культурных систем является тенденция их объединения в систему высших рангов. В результате развития этой тенденции образуются культурные сверхсистемы. Каждая из таких культурных сверхсистем, по словам Сорокина, «обладает свойственной ей ментальностью, собственной системой истины и знания, собственной философией и мировоззрением, своей религией и образцом «святости», собственными представлениями правого и должного, собственными формами изящной словесности и искусства, своими правами, законами, кодексом поведения, своими доминирующими формами социальных отношений, собственной экономической и политической организацией, наконец, собственным типом личности со свойственным только ему менталитетом и поведением»

Эти культурные сверхсистемы представляют собой не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, а есть единство, или индивидуальность, все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность. Именно ценность, по мнению П. А. Сорокина, служит основой и фундаментом всякой культуры.

В соответствии с характером доминирующей ценности П. А. Сорокин делит все культурные сверхсистемы на три типа: идеациональный, идеалистический и чувственный.

Идеациональная система культуры базируется на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога как единственной реальности и ценности. К этому типу культуры Сорокин относит прежде всего средневековую европейскую культуру. В этой культуре, по его словам, «господствующие нравы и обычаи, образ жизни, мышления поддерживали свое единство с Богом как единственную и высшую цель, а также свое отрицательное или безличное отношение к чувственному миру, его богатству, радостям и ценностям».

К этому же типу, на его взгляд, следует отнести культуру Брахманской Индии, Буддийскую и Лаоистскую культуры, греческую культуру с VIII по конец VI века до н. э.

Идеалистическую систему культуры П. Сорокин рассматривает как промежуточную между идеациональной и чувственной, так как доминирующие ценности этой культуры ориентируются как на Небо, так и на Землю. «Ее основной посылкой, — пишет Сорокин, — было то, что объективная реальность частично сверхчувственна и частично чувственна, она охватывает сверхчувственный и сверхрациональные аспекты, плюс рациональный, и наконец, сенсорный аспект, образуя собой единство этого бесконечного многообразия». К данному типу культуры П. Сорокин относит западноевропейскую культуру XIII – XIV столетий, а также древнегреческую культуру V – IV вв. до н. э.

Современный тип культуры П. Сорокин называет чувственной культурой. Она основывается и объединяется вокруг доминирующего принципа: объективная действительность и смысл ее чувственны. «Только то, что мы видим, слышим, осязаем, ощущаем и воспринимаем через наши органы чувств — реально и имеет смысл. Вне этой чувственной реальности или нет ничего, или есть что-либо такое, чего мы не можем прочувствовать, а это эквивалент нереального, несуществующего». Формирование чувственной культуры начинается в XVI веке и достигло своего апогея к середине XX века. Эта культура стремится освободиться от религии, морали и других ценностей идеациональной культуры. Ее ценности сконцентрированы вокруг повседневной жизни в реальном земном мире. Ее герои — фермеры, рабочие, домохозяйки и даже преступники и сумасшедшие.

Нынешняя «чувственная» культура, считал Сорокин, обречена на закат, поскольку именно она повинна в деградации человека, в придании всем ценностям относительного характера. Но из признания неизбежности гибели данного типа культуры совсем не следует, что приходит конец всей человеческой культуре. Этот вывод основывается на том, что «ни одна из форм культуры не беспредельна в своих возможностях, они всегда ограничены. В противном случае было бы не несколько форм одной культуры, а единая, абсолютная, включающая в себя все формы. Когда созидательные силы исчерпаны и все их ограниченные возможности реализованы, соответствующая культура и общество или становятся мертвыми и несозидательными, или изменяются в новую форму, которая открывает новые созидательные возможности и ценности. Все великие культуры, сохранившие творческий потенциал, подверглись как раз таким изменениям. С другой стороны, культуры и общества, которые не изменяли форму и не смогли найти новые пути и средства передачи, стали инертными, мертвыми и непродуктивными». П. Сорокин верил, что культура не погибнет, пока жив человек. Уже сейчас наметились очертания новой великой идеациональной культуры, базирующейся на ценностях альтруистической любви и этики солидарности.

Е. Сигидина

О ДУХОВНЫХ ОСНОВАНИЯХ МУЗЫКИ ГИИ КАНЧЕЛИ

Творчество Гии Канчели недостаточно раскрыто современными музыковедами. Имеющиеся работы касаются преимущественно симфонического творчества композитора [1; 3; 4]. В связи с этим представляется актуальным обращение к творчеству одного из наиболее интересных современных композиторов.

Цель статьи – выявить влияние национального мировоззрения (в том числе элементов грузинского фольклора) и духовности на музыку Г. Канчели.

Грузия – страна с древнейшей историей и богатой самобытной культурой, развитой традицией профессионального многоголосного хорового пения: церковные песнопения (хоралы) зародились в X – XI в. В творчестве Канчели ярко отражена философия Востока с ее медитативной направленностью. При этом композитор никогда не прибегает к прямому цитированию: мелодика фольклора оказывается зримой на более высоком архитектурном и философском уровне, что является свидетельством глубокого осмысления автором фольклора и менталитета родной страны.

Резкие динамические контрасты стали «визитной карточкой» композитора и отражают события окружающей действительности, когда мирная тишина взрывается пришедшим извне террором.

Национальные истоки имеет и такое понятие, как «динамическая статика», примененное к философии Востока вообще, что как следствие генетически отразилось на мировосприятии Г. Канчели. Отметим также, что медленные темпы характерны для восточных областей Грузии и для сванского эпоса.

Если говорить о национальных истоках, то во второй части Первой симфонии автор использует начальный мотив древнегрузинского свадебного хора «Шен хар венахи» («Ты лоза виноградная»). Его исполняют вторые скрипки, тогда как первые скрипки ведут другую тему.

В Третьей симфонии присутствует архаичный вокальный лейтмотив. Мотив суров, строг (лад полутон – тон – тон – тон), он пронизывает симфонию как вечная истина, из которой все вышло и к которой все вернется. Здесь Канчели опирался на традиции грузинской народной музыки, в частности на сванское погребальное песнопение, которое является своеобразным рефреном симфонии. Из этого песнопения композитор взял лишь нисходящий мотив. Подобное строение мелодии характерно и для грузинской православной духовной музыки, характеризующейся особыми вокальными приёмами и использованием очень близко расположенных друг к другу тонов (например, песнопение «Тебя мы воспеваем»).

Связь с духовной музыкой ощущается и в использовании древних сакральных христианских инструментов: арфы, колокольчиков, флейты (преимущественно в симфониях), изображения которых можно встретить в храмовых росписях. Важную роль в некоторых симфониях приобретает тембр челесты как символ чистоты и недостижимости светлого идеала.

По заказу организаторов фестиваля в Виттене (1994 г.) было написано произведение «Magnum ignotum», в котором автор соединил два музыкальных пласта: авторскую музыку (деревянные духовые, две валторны, контрабас) и грузинский фольклор (магнитофонная лента). В фольклорном пласте автор использует следующие фрагменты: чтение протоиереем Ревазом первой главы Евангелия от Матфея (на авторском фоне фаготов и низких кларнетов); «гигини» («воркование») – импровизация трех старцев *sotto voce* и без слов (запись 30-х гг. XX в.); грузинское церковное песнопение «Святой Боже» в исполнении ансамбля «Рустави».

В своем выдающемся сочинении – реквиеме «Styx» для альта, смешанного хора и оркестра – Канчели отдает дань Грузии очень оригинальным способом: автор строит текст на обрывках фраз, представляющих собой названия грузинских песен (Dio, Naduri, Nana), отрывках религиозного содержания, названиях грузинских соборов; словах, обозначающих пространство, время, имена членов семьи и умерших друзей; текстах Г. Табидзе, В. Шекспира. Выбор солирующего инструмента был также обусловлен некоторой приглушенностью и интимностью высказывания. «Вокальный характер альтового тембра с его специфической кантиленностью напоминает об импровизациях народных певцов и перекидывает мостик между звучанием хора и оркестра» [4, с. 485]. Таким образом создается многомерная полисемантическая картина мира, где каждый элемент может иметь несколько значений как объективного, так и субъективного плана.

В целом же нужно отметить влияние следующих представителей грузинской культуры на творчество Канчели: поэтов Ш. Руставели, В. Пшавелы, Г. Табидзе, литераторов Н. Думбадзе и О. Чиладзе, художников В. Опиани, И. Чавчавадзе, скульптора М. Бердзешвили, преподавателя композиции И. Туския, дирижера Дж. Кахидзе, композитора и друга Б. Квернадзе, С. Насидзе, музыковеда Г. Орджоникидзе, режиссеры Г. Данелия и Р. Стуруа.

Грузинские истоки опосредованно можно обнаружить в названиях произведений композитора: «Сими» (груз. «струна») – Безотрадные размышления для виолончели с оркестром (посвящены М. Ростроповичу); литургия памяти Г. Орджоникидзе «Оплаканный ветром» (название стихотворения Г. Табидзе) для большого симфонического оркестра и солирующего альта (посвящена Ю. Башмету); «Роква» (груз. «приседание») для большого симфонического оркестра; «Caris Mere» (груз. «После ветра», название стихотворения Г. Табидзе).

Подводя итог, можно отметить, что духовный мир Грузии оказал непосредственное влияние на творчество Г. Канчели. Несмотря на дистанцирование от интонационной сферы и

формообразования грузинского фольклора, автор воссоздает их в своем творчестве, сохраняя национальные традиции, дух, этос и психологию народа. Народная музыка и родная речь – вот два определяющих фактора, которые повлияли на творчество композитора. Любая грузинская полифоническая песня завершается унисоном, т. е. единением. Именно это ощущение всеобщего примирения, как символа национальной картины мира с одной стороны, и как личный опыт жизнотворчества с другой, автор и воссоздает в своих сочинениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1975 годов : исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Музыка, 1979. – 287 с.
2. Грузинская духовная и обрядовая музыка. История и традиция [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://georgia.orthodoxy.ru/index.php?cat=_music&ii=0&jj=0
3. Денисова З. Симфонические жанры в творчестве Г. А. Канчели (к вопросу эволюции мировоззрения композитора) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Зарина Денисова. – Магнитогорск, 2010. – 23 с.
4. Зейфас Н. Гия Канчели в диалогах / Наталья Зейфас. – М. : Музыка, 2005. – 588 с.
5. Михалченкова-Спирина Е. Симфоническая драматургия Гии Канчели / Елена Михалченкова-Спирина. – М ; Бордо : МГК, НЦ «Консерватория», 1997. – 220 с.

Е. Скубак

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ОРНАМЕНТЫ ЛУГАНЩИНЫ

Данная работа посвящена изучению основных орнаментов Луганщины.

История Луганщины насчитывает не одну тысячу лет. Здесь произошел конгломерат культур. Каждый народ или племена, населявшие наш край, оставили многочисленные памятники исторической и материальной культуры, народы эпохи бронзы, скифы, сарматы, гунны, печенеги, половцы, хазары, да разве можно перечислить все народы, которые прошли через наши края.

После обработки поверхности керамического сосуда следующим этапом было его декорирование. Оно применялось не всегда, но довольно часто. Уже самая ранняя керамика эпохи неолита украшалась различными орнаментами. Орнаментом (от лат. «украшение») принято называть последовательные повторения отдельных узоров или их групп.

Ритмическое повторение одного или нескольких элементов, или мотивов орнамента именуется раппортом. По своим мотивам орнамент может быть геометрическим, растительным, зооморфным, антропоморфным, эпиграфическим. Геометрический орнамент состоит из различных геометрических элементов: прямых и ломаных линий, кругов, квадратов, ромбов, треугольников и более сложных фигур.

Соединения различных элементов узора, которые складываются из простого чередования отдельных фигур и их рядов, называют композициями.

Композиции могут располагаться по горизонтали, вертикали и диагонали, но в любом случае они всегда связаны с формой изделия. Искусствоведы выделяют несколько видов расположения орнамента: ленточный, сетчатый и центрический. *Ленточный* представляет собой прямую или криволинейную орнаментальную полосу, которая может проходить по краям или середине изделия. При *сетчатом* вся поверхность заполняется сплошным узором. *Центрическим*, или розеточным, называют такой декор, при котором отдельные элементы орнамента вписаны в геометрическую фигуру (квадрат или круг, ромб, многогранник), расположенную в центре украшаемого изделия.

Практически все основные виды и формы орнаментации керамики были изобретены в эпоху неолита.

Следует отметить, что в ранних и традиционных обществах различные узоры или рисунки, наносимые на поверхность посуды, служили не только для украшения, но и выполняли другие функции. Одной из них было маркирование его принадлежности к определенному роду, племени и т. п.

Таковыми же узорами украшались дома, предметы быта, одежда, выполнялись татуировки и ритуальные рисунки на теле. В большинстве древних культур было принято обязательно включать керамические сосуды в погребальный инвентарь, сопровождающий усопшего в мир иной. Считалось, что именно по форме и орнаменту керамики его там смогут опознать предки.

В искусстве каждого народа и региона на протяжении столетий складывались свои формы и принципы построения, самобытные национальные черты, местные особенности, эстетические вкусы, понятие о красоте. Художественный «текст» орнамента являлся такой структурой, все элементы которой несли определенную смысловую нагрузку.

Орнаментирование одежды, оружия, керамики присуще всем народам и племенам, из далекого прошлого, из глубины веков, дошла до нас керамика кочевых племен бронзового века ямной, срубной и катакомбных культур.

Чем характерны узоры керамики бронзового века? Прежде всего, своей простотой: линии, волны, крестики, точки, спирали, солярные знаки. Каждая линия, каждый знак, несложный символ того или иного природного явления были полны смысла для древних людей. Например, прямая горизонтальная линия часто обозначала поверхность земли, горизонтальная волнистая – воду рек, озер, морей, подземного мира, вертикальная волнистая – дождь и грозу. Горы символически изображали в виде треугольника, огонь – в виде креста или свастики. Круг изображал солнце, луну и т. д.

У каждого рода, племени, народности, региона существовала своя разработанная символика знаков-рисунков. В эпоху поздней бронзы геометрические знаки на керамических сосудах степей Евразии служили своего рода пиктографическим письмом.

Скифо-сарматскому периоду характерен большей частью звериный и растительный орнамент, где звери, отлитые в бронзе или золоте, являлись оберегами племени или воина, на котором оно находилось. Об остальных культурах мы знаем достаточно мало, их культурное наследие очень невелико, что бы можно было проводить какие-то основательные исследования.

На многие сотни лет наш край был необитаем. Да и название было соответствующим – Дикое поле. До начала XVII века никто не селился. Лишь редкий конник пронесется по степи, да ночью разносился вокруг волчий вой да тьякканье лис. А днем в вышине неба кружились степные орлы, да лилась, как бы ниоткуда песня жаворонка.

Народная культура Луганщины интересна тем, что тут соединились традиции разных народов Украины и разных национальностей. Разнообразные круги, треугольники, кривые линии и просто линии, кресты символично отображали верования наших предков про мироздание, а значит их значение соответствующее. Геометрические орнаменты присущи всем видам народного искусства и всей славянской мифологии. На основе древних космологических символов в народе сложилась своя система названий. Это «бараньи рога», «локоны», «гребешок», «сосенка» «перерва», «свиная дорожка».

Значение постоянных географических координат рождали у людей представление о магическую сущность креста, какой был включен в идеограмму солнца (крест в круге). В древности крестообразные фигуры были рядом с другими фигурами. Широкое распространение креста в круге позже трансформировалось в восьмилепестковую розетку, которая долго сохраняла благодушно-антропный смысл.

ЖИЗНЬ И УЧЕНИЕ КОНФУЦИЯ КАК НРАВСТВЕННЫЙ ПОДВИГ ЛИЧНОСТИ

Древнекитайская философия оставила огромный след в мировой философской мысли. Особенно это касается ее этического аспекта. Специалисты-востоковеды рассматривают становление и трансформацию философских учений Древнего и Средневекового Китая через призму их диалектического развития, в ходе которого классическое конфуцианство выступило в качестве тезиса, даосизм – антитезиса, а более поздние доктрины, такие как неоконфуцианство, предстают в роли синтеза всего наследия китайской древности. Несмотря на большое количество специальных исследований, посвященных данному вопросу, на наш взгляд, изучение наследия Конфуция по-прежнему не утратило своей актуальности. Это живое учение, в рамках которого были сформулированы и осмыслены основополагающие нравственные ценности.

Цель данной работы – показать связь между этическими убеждениями и нравственными поступками на примере конкретной исторической личности и с помощью сравнительного анализа основных философских доктрин Древнего Китая подчеркнуть актуальность конфуцианского этического учения для современности.

По преданию Конфуций родился в 551 г. до н. э. в царстве Лу. Отец Конфуция Шулян Хэ был храбрым воином из знатного княжеского рода. Он умер, когда мальчику было около 3-х лет. Поэтому молодая мать посвятила себя воспитанию своего единственного сына. Она сыграла большую роль в становлении Конфуция как личности, ее наставления послужили хорошим примером достойной жизни. Будучи маленьким, Конфуций увлекался не играми, что было не свойственно ребенку в его возрасте, а подражанием ритуалам, беседами со старцами, что очень удивляло взрослых. С детства он продемонстрировал рвение к науке и поэтому его отдали учиться в школу, где он изучал стрельбу из лука, управление колесницей, ритуалы, музыку, искусство письма и счета. По окончании школы он был единственным, кто сдал все экзамены на отлично. Когда Конфуцию было 15 лет, его мать скончалась. Как высоконравственный человек, он выполнил свой долг перед родителями – их могилы были расположены рядом.

В 17 лет Конфуций становится государственным чиновником – хранителем амбаров. На протяжении всей жизни он занимал в основном невысокие посты (за исключением короткого периода службы министром уголовных дел, а затем главным министром) [см.: 3, с. 239 – 243]. Но при этом мудрец говорил: «Не беспокойся о том, что у тебя нет должности, а беспокойся, каким образом удержаться на ней» [3, с. 121 – 122]. К 22-м годам Конфуций решает основать собственную школу. До этого времени образование было доступно только знати. Но Конфуций принимает в свою школу бедняков и простолюдинов, беря за учение скромную плату. Считается, что Конфуций был первым частным учителем в Китае. В своей школе Мудрец большое внимание уделял гуманитарным наукам – изучению истории и литературы, обрядов и музыки. Но главной задачей обучения являлась подготовка личности к государственной службе и, прежде всего, через нравственное воспитание личности.

Позднее Конфуций получил должность советника в правлении Лу. Но вскоре отказался от нее и покинул царство. Он собрал своих учеников и отправился скитаться по стране в поисках просвещенного правителя, который бы согласился воплотить его идеи и принципы на практике. Но на его пути не встречалось такого правителя, который бы хотел воспользоваться мудростью Конфуция. После длительных 13-ти лет странствий, поняв, что это безнадежное занятие, он вернулся в Лу. Ученики Конфуция, набравшись опыта и мудрости, смогли занять государственные посты. Конфуций же о последних годах своей жизни говорил так: «В семьдесят лет я последовал своему сердцу и не ошибся» [1, с. 130].

Конфуцианство – это, главным образом, этическое учение о том, как люди должны относиться друг к другу. Вопрос о государственном управлении Конфуций также

рассматривал через призму нравственности. Основными принципами конфуцианства являются понятие благородного мужа, принципы служения обществу и государству.

В обязанности «благородного мужа» (цзюнь-цзы) входило:

- почитание старших (сяо). Конфуций считал, что каждый человек несет пожизненные обязательства перед своими родителями, родом, а также вышестоящими сановниками. Каждый должен проявлять уважение, заботу и почтение перед правителями, старшими, предками и, конечно, родителями.

- исполнение ритуалов (ли). Согласно Конфуцию, лучшее руководство в деле достижения гармонии между личными нуждами, желаниями и интересами общества содержится в ритуалах. Обряды напоминают человеку, что существуют более важные вещи, чем отдельная личность. Если люди живут в соответствии с традицией, их поведение будет правильным. Сыновняя почтительность, уважение памяти родителей – это важнейшее качество, воспитываемое обрядом. Почитание умерших благотворно влияет на исполняющего обряд, а следовательно – идет на пользу государству.

- чувство долга (и). Конфуций также уделял много внимания чувству долга у человека. Действовать в соответствии с «и» - значит безупречно, честно исполнять свои обязанности перед другими. Чувство долга относится к близким, родителям, государству и обществу в целом. Каждый должен знать свое предназначение – мать должна воспитывать своих детей, учитель наставлять учеников, а сын – чтить и исполнять волю родителей. Если каждый не будет исполнять свои обязанности – это будет пагубно влиять на отдельного человека, его близких, на общество и государство.

- быть гуманным и человеколюбивым (жэнь). «Не делай другим того, чего не хотел бы получить сам» – одно из ключевых нравственных правил Конфуция, которое актуально и по сей день. Под «жэнь» понимается любовь и сострадание к ближнему, основанные на уважении природы человека и общества. Правильные поступки воспитывают человеколюбие. Однако это не означает полного самопожертвования. Напротив добродетельная личность на добро должна отвечать добром, а на зло – по справедливости, ибо зло имеет отрицательное воздействие на других.

Конфуций сводил все действия и обязанности человека к служению одной общей миссии – привести государство к равновесию и гармонии, улучшить его. Он утверждал, что в обществе, а следовательно и в государстве, будет царить благополучие, если каждый будет осознавать и выполнять свои обязанности перед другими. Когда члены общества – особенно правители и министры – претворяют в жизнь идеалы мудрости, честности и сострадания, все общество достигает мира и благополучия. Согласно патриархальному принципу, отношения между отцом и сыном Мудрец сравнивал со взаимоотношениями правителя и подданного. Хороший сын вряд ли окажется бунтарем против власти, а хороший отец – правителем-тираном.

В Китае во времена зарождения и основания конфуцианства существовали и развивались также другие философские и религиозные течения. Такие как моизм (основатель Мо-Цзы), даосизм (основоположник Лао-Цзы), легизм (один из ярчайших представителей Хань Фэй-Цзы).

Для моистов важнейшим этическим понятием являлась всеобщая любовь. В отличие от Конфуция, Мо-Цзы считал, что ко всем людям нужно относиться одинаково хорошо. Избирательная любовь – это не любовь. Конфуций же, напротив, настаивал на том, что, прежде всего, необходимо уважать семью и родителей. В отличие от конфуцианства, моизм учит, что люди должны делать то, что принесет благо всем остальным. Но в данном случае в основном имеется в виду лишь материальные блага. Люди должны любить своих ближних, удовлетворяя их физические потребности (в пище, одежде и кровле), и не выказывать при этом излишних чувств. Моизм отрицал все, что не представляло собой вклад в благосостояние людей. Он отрицал музыку как бесполезное занятие, в то время как Конфуций ставил ее по значимости рядом с ритуалом. Конфуций обращается ко всем слоям общества, стремясь поднять людей на уровень цзюнь-цзы, а Мо-цзы прежде всего надеется

на Тянь (Небо), узнав волю которого и наблюдая за гармонией природы можно добиться блага для всего общества.

Совсем иные принципы положены в основу даосизма. Даосы стремились к уходу из общества, чтобы вести созерцательную жизнь отшельника, воссоединиться с природой и следовать Пути – Дао. Конфуцианцы же, в отличие от даосов, избегали рассуждений о вечной жизни: «Учитель не говорил о чудесах, силе, беспорядках и духах» [1, с. 137]. Они воспринимали Дао как нечто подчиняемое и меняющееся. По мнению же даосов, Дао неизменно, следуя Пути, нельзя идти против воли природы. Даосы считали, что, если добродетель действительно присутствует, то о ней нет нужды говорить. Для Конфуция, как мы уже упоминали, важнейшей добродетелью является «жэнь» – гуманность, человеколюбие или сердечность. Патриарх даосской мысли Лао-цзы пишет об этом так: «Небо и земля не обладают человеколюбием и предоставляют существам возможность жить собственной жизнью. Совершенно мудрый не обладает человеколюбием и предоставляет народу возможность жить собственной жизнью». По мнению даосов, ни мудрец, ни вселенная не являются «жэнь», поскольку они беспристрастны. Даосизм обещает вернуть человечество в сад Эдема, в то время как Конфуцианство борется в нашем, реальном мире.

Другим «полюсом» философской мысли Древнего Китая явился легизм, в основу которого было положено строгое, беспрекословное подчинение народа жестким правилам и законам, а также связанная с этим система жестоких наказаний. Известнейший представитель этого учения Хань Фэй считал, что люди по природе своей эгоистичны и реагируют только на наказания или награды, которые являются главными инструментами управления. Он полагал, что людям свойственно преследовать только личный интерес, и даже рождение и воспитание детей связаны с долгосрочными желаниями родителей. Хань Фэй не отрицал, что именно человеческий эгоизм является причиной политического хаоса. Легисты предусматривали введение наград за доносы о проступках близких. Кроме того, они выступали за внедрение системы коллективной ответственности (круговой поруки), в соответствии с которой соседи и родственники преступника также отвечают за его преступление. Конфуцианство, напротив, подчеркивало решающую роль морали как внутреннего регулятора человеческого поведения, тогда как законы и наказания – это скорее внешние, второстепенные ограничения, которые бессильны сами по себе, в отрыве от нравственности. Кроме того, политика в духе легизма, на наш взгляд, приводит к установлению тоталитарного режима и полной деградации личности, в результате чего человек становится аморальным, бесчеловечным, жадным, трусливым и низким.

Таким образом, мы можем констатировать, что конфуцианство является золотой серединой среди основных философских учений Древнего Китая. Конфуций не был так наивен, как моисты, чтобы пытаться реализовать утопические идеи всеобщей любви. В отличие от даосов, он не поддерживал пассивный уход из общества, а наоборот призывал оставаться с людьми и среди людей, чтобы жить для них, верить в более светлое будущее и улучшать общественный порядок. Конфуций был довольно далек от рассуждений о сверхъестественных вещах, но в то же время уважал веру людей. Идеи Конфуция коренным образом отличались от взглядов Хань Фэя, так как он считал, что человек изначально рожден искренним и благородным, поэтому его учение было направлено на совершенствование общества, а не на угнетение людей.

Биографы Конфуция свидетельствуют, что на протяжении всей своей жизни он был абсолютно порядочным и благородным человеком. Его ученики говорили о нем так: «Учитель удил рыбу, но не пользовался сетью; охотясь с привязной стрелой, не бил сидящих птиц», «когда Учитель встречался с человеком в траурном или церемониальном одеянии либо со слепцом, то при виде их обязательно вставал, а подходя к ним, непременно ускорял шаг», «он не садился на циновку, посланную криво» [3]. Все это говорит о том, что этот человек не старался выглядеть в чем-то лучше других, но принципы, которым он следовал, были в глубине его души. Все, что он делал – он делал для людей, главное в его поступках – это соблюдение нравственной чистоты. Его жизнь – прекрасный пример для наших

современников. Быть может, времена стали другими, но этическая система, созданная конфуцианским учением, актуальна сейчас и будет востребована и завтра, и через 100 лет, и через много веков...

ЛИТЕРАТУРА

1. Восточная философия / авт.-сост. М. В. Адамчик. – Минск : Харвест, 2006. – 320 с.
2. Информационный портал о Китае проекта АБИРУС [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.abirus.ru>
3. Конфуций. Беседы и суждения [Электронный ресурс] / Конфуций. – Режим доступа : <http://lunyu.ru/7/27>
4. Мудрость Конфуция: афоризмы и поучения / Под. ред. В. П. Бутромеева, В. В. Бутромеева. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2010. – 304 с.
5. Хрестоматия по истории философии : учеб. пособие для вузов : в 3 ч. Ч. 1. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 448 с.

Т. Соболева

ТРИ ВЕЛИКИХ «ЛЕБЕДИ» РОСІЙСЬКОГО БАЛЕТУ

4 січня 2011 року виповнилось 103 роки з моменту першого виконання балетної мініатюри «Вмираючий лебідь» на музику французького композитора Сен-Санса. Це було так давно, що появу номеру овіяли легенди. Найвидатнішими балеринами й виконавицями хореографічної мініатюри «Вмираючий лебідь» Сен-Санса залишаться назавжди Ганна Павлова, Галина Уланова та Майя Плисецька. Ці імена давно ввійшли в історію не тільки руського, але й світового балету. «Вмираючий лебідь» в їх виконанні бурхливо зустрічався на сценах всього світу. Один танець – три різні балерини, три різні долі.

Французький композитор Каміль Сен-Санс – автор більш ніж трьохсот творів всіх жанрів композиторського мистецтва. Сен-Санс володів віртуозною технікою, був одарений дивовижним методичним даром, мав дуже ясні музичні форми і гармонічні структури, його музика приносить чисте задоволення. «Я творю музику, як яблуня народжує яблука», – писав композитор.

Одним з таких творів став «Карнавал тварин». Іронія долі полягає у тому, що найпопулярніший витвір Сен-Санса був тим творінням, якого композитор не хотів публікувати. Єдиний номер з цієї «Великої зоологічної фантазії»(авторська назва), якому композитор дозволив з'явитися в печаті за своє життя, – «Лебідь», найвідоміше з всіх віолончельних соло.

У 1905 році видатний російський балетмейстер Михайло Фокін створив балетний номер за музикою «Лебеда» для геніальної російської балерини Ганни Павлової. У варіанті Фокіна-Павлової номер отримав назву «Вмираючий лебідь». Не можна не відмітити, що сама музика Сен-Санса не вміщає в собі нічого, що зв'язано з образами смерті, вона намагається виразити тільки тендітну і омріяну птаху, яка завжди надихала поетів та музикантів.

4 січня 1908 року в Маріїнському театрі Петербурга відбувся благодійний концерт. Саме того дня зіркою російського балету Ганною Павловою була вперше виконана хореографічна мініатюра «Вмираючий лебідь».

Лебідь з початку не був вмираючим. Балетмейстер і друг Микола Фокін придумав концертний номер для Павлової на музику Сен-Санса за декілька хвилин, імпровізуя разом з нею. На початку «Лебідь» у невагомій пачці, отороченої пухом, просто вільно плив, але потім Ганна Павлова додала у відомі 130 секунд трагедію позачасової гибелі, – і номер перетворився в шедевр, а на білосніжній пачці засяяла «рана» – рубінова брошка. Існує легенда, що на прем'єрі хореографічного номеру костюм балерини повинен був

прикрашеним діамантовою брошею, але неуважна служанка дала їй рубінове, побачивши цей казус, Павлова, виходячи з положення, відтворила смерть лебедя. Коли Сен-Санс побачив Павлову, танцюючу його «Лебедя», він знайшов зустрічі з нею, щоб сказати: «Мадам, завдяки вам я зрозумів, що написав прекрасну музику!». Невелика хореографічна композиція стала її коронним номером. Виконувала вона його, за думкою сучасників, зовсім неперевершено. На сцену, велику чи маленьку, опускався промінь прожектора і слідував за виконавицею. Спиною до глядачів на пуантах з'являлася фігурка, одягнена в лебединий пух. Вона металась у чудних лініях, передсмертної агонії і не опускалася з пуантів до самого кінця номеру. Сили її залишали, вона відходила від життя і покидала її у безсмертній позі, яка лірично відображує перемогу смерті. Ганна включала «Вмираючого лебедя» у всі свої програми, і хто би не був глядачем, цей номер завжди потрясав публіку. М.Фокін писав, що «Лебідь» у виконанні Павлової був доказом того, що танець може і повинен не тільки радувати зір, але й проникати в душу. Її танець, імпресіоністичний за своєю природою, був пластичним відтворенням музики, образний та поетичний, він був одухотворений, і тому його не можна було повторити. «Секрет моєї популярності – в щирості мого мистецтва», – не раз повторювала балерина. І була права.

8 січня 1910 року народилася велика балерина Росії – Галина Сергіївна Уланова. Її називали людиною іншого світу і душею руського балету, однією з найвидатніших балерин ХХ століття. Вона танцювала в кращих балетних трупах Росії – в Маріїнці і у Великому театрі, на гастролях незмінно підкорювала серця глядачі зі всього світу. У репертуарі були Попелюшка, Жизель, Аврора, Раймонда і ще багато чарівних балетних партій. Також вона виконувала видатну балетну мініатюру «Вмираючий лебідь» Сен-Санса.

Цікаво виказування німецького письменника Вальтера Поллачека, який бачив артистку під час гастролей радянського балету в Берліні влітку 1954 року: «Галина Уланова виконує також «Вмираючого лебедя». Це був видатний номер Ганни Павлової. Здається, що бачиш її перед собою – ці хвилеподібні рухи рук, тихе вгасання, вмирання краси. Нічого порівнянного з цим ми не бачили ні раніше, ні пізніше. А зараз ми бачимо Уланову і багато в неї сходне, але все зовсім інше! Її руки, наповнені почуттям і виразністю, передають ніжні удари крила: тут вмирання – боротьба. Вмираючий лебідь Павлової покійно котиться в прірву, вмираючий лебідь Уланової бореться за життя і перемагає в самої смерті».

Про це ж писав й Арнольд Хаскелл під час англійських гастролей Великого театру: «Неймовірна Уланова змогла показати глибину й драматизм. Її «Вмираючий лебідь» відрізняється за концепцією від лебедя Павлової. Це героїчний птах, який має силу навіть в смерті».

Уланова ніколи не говорила все до кінця і тим самим залишає простір фантазії глядача. Він сам (і кожний по-своєму) дотанцюває, дограє, договорює за неї і отримує ні з чим не порівняне задоволення. Кожний створює в ній свою легенду, знаходить в ній своє особисте. Уланова має великий темперамент, але в ній немає жаги заявити про себе, прорватися блискавкою або бурею почуттів. Цей темперамент присутній постійно, але він схован і тому здається особливо глибоким.

Майя Михайлівна Плисецька – видатна танцівниця другої половини ХХ століття. Вона внесла неоціненний вклад у розвиток російського й, у тому числі, світового балету. Плисецька увійшла в історію балету феноменальним творчим довголіттям. Володіючи прекрасними балетними даними (стрибком, віртуозним обертанням, гарним кроком тощо) і також даром драматичної акторки, вона дуже виділялася на тлі інших балерин.

М. Плисецька була примою Великого театру, вона станцювала майже весь його репертуар. Кожний балет де примою була Плисецька, ставав кращим. Шедевром у виконанні Плисецької став і «Вмираючий лебідь» Сен-Санса.

Цей балетний номер, а вірніше сольний балет був поставлений спеціально для Майї Суламиф'ю Михайлівною Мессерер. Музику «Лебідя» Сен-Санса Плисецька зрозуміла як боротьбу сильної істоти за життя. Вона танцювала по-своєму і це відрізняло її Лебідя від інших виконавиць. Повільно розкривається завіса і з самої глибини лівої куліси виходить

балерина спиною до залу на дрібних па-де-бурре. На початку танцю Лебідь Плісецької – сильний, красивий птах. Руки-крила плывуть, струшують краплі води і повільно плавно опускаються. Музика «Лебідя» виконується на віолончелі з акомпанементом арфи і на скрипці. Під віолончель і скрипку Майя Плісецька танцює по-різному. У танці вона передає найтонші відтінки голосу супроводжуючого інструменту. Звуки віолончелі викликають у Майї уявлення про птаха потужного, більш земного в боротьбі за життя. А ніжний голос скрипки робить тіло Майї вище, легше, ніжніше і лебідь виходить легким, одухотвореним, але і більш слабким.

У середній частині танцю Лебідь Плісецької намагається набратися сил, дивиться у воду, дзвобом чіпає поранене крило. Потім встає. Помах крил... і він відчуває, що злетіти не може. Лебідь падає один раз і розстається з життям, люблячи його. У ньому немає покори та пасивності, немає надлому і жертвності. Відомий імпресаріо Сол Юрок писав про Плісецьку: «Коли світло прожектора падає на білу пачку, що обрамляє ноги, які як би перестали бути людськими ще до того, як почали рухатися, її Вмираючий Лебідь-один у всьому світі, а не просто на величезній сцені Великого театру».

Майя дивовижно відчувала музику й завжди говорила: «Танцювати треба не під музику, а саму музику». Її руки, які в один момент перетворювались на крила птаха, ввійшли в історію. Хореографічний номер «Вмираючий лебідь» за кількістю разів виконання, майже увійшов в книгу рекордів Гіннеса.

Хореографічна мініатюра «Вмираючий лебідь» Сен-Санса є візитною карткою російського балету. Музика, яка не мала публікуватися і хореографія, поставлена імпровізаційно за декілька хвилин, підкорила весь світ. Три великі балерини Павлова, Уланова, Плісецька зробили цей номер неперевершеним. Чи можна їх порівнювати? Кожна мала свої фізичні особливості, свій темперамент, фантазію. Павлова – ніжна й лірична, Уланова – виразна й перемагаюча, Плісецька – сильна й закохана в життя. З часом хореографія класичного танцю вдосконалювалася, набирала нові форми, оволоділа більш складною технікою. Судячи з цього, можна говорити, що «Вмираючий лебідь» з кожною виконавицею набирав нові фарби, ставав більш складним й технічним, але одне правда, що номер жив разом зі своєю балериною. Для кожної з них він став особливою ступеню в балетному житті. «Вмираючий лебідь» буде жити завжди!

ЛІТЕРАТУРА

1. Аркина Н. Е. А. Павлова / Н. Е. Аркина. – М. : Знание, 1981. – 56 с. : ил.
2. Бахрушин Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1977. – 287 с.
3. Богданов-Березовский В. М. Г. С. Уланова / В. М. Богданов-Березовский. – М. : Искусство, 1961. – 171 с. : ил.
4. Дандре В. Анна Павлова. История жизни / В. Дандре. – М. : Искусство, 1960. – 592 с.
5. Жданов Л. М. Плисецкая / Л. Жданов. – М. : Искусство, 1965. – 200 с.
6. Кан А. Дни с Улановой / А. Кан. – М. : Иностран. лит., 1963. – 232 с.
7. Красовская В. М. Анна Павлова / В. М. Красовская. – М. ; Л. : Искусство, 1964. – 220 с.
8. Львов-Анохин Б. А. Г. С. Уланова / Б. А. Львов-Анохин. – М. : Знание, 1970. – 31 с.
9. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер. – М. : Искусство, 1990. – 163 с.
10. Носова В. В. Балерины / В. В. Носова. – М. : Молодая гвардия, 1983. – 157 с.
11. Плисецкая М. М. Я, Майя Плисецкая / М. М. Плисецкая. – М. : Новости, 1994. – 496 с.
12. Рославцева Н. П. Майя Плисецкая / Н. П. Рославцева. – М. : Искусство, 1968. – 130 с.
13. Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера / М. М. Фокин. – Л. : Искусство, 1962. – 639 с. : ил.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СКАЗКИ

Сказка – это вымышленная история со счастливым концом и обязательной победой добра над злом. Чаще всего в сказках присутствует волшебство и разные невероятные в обычной жизни приключения. Недоступное становится доступным, нереальное – реальным. Именно поэтому сказки любят и дети, и взрослые.

Изначально именно сказки формируют наш взгляд на мир, наше отношение к нему. Язык сказок понятен нам с младенческих лет. Сказки повествуют детям уже готовую фантастическую историю, но оставляют при этом простор воображению.

Через сказку легче всего понять, что такое «хорошо» и что такое «плохо»: сказочные герои всегда либо хорошие, либо плохие. Это очень важно для воспитания ребёнка, для формирования у него понятий о добре и зле. В сказках глупость и злоба всегда в проигрыше, а доброта и мудрость торжествуют. Нравственные понятия, ярко представленные в образах героев, закрепляются в реальной жизни и взаимоотношениях с близкими людьми. Ведь если злодеи в сказках всегда бывают наказаны, то единственный способ избежать наказания – не быть злодеем.

В сказку надо вслушиваться и вдумываться. В сказках происходят чудеса: катится волшебный клубочек, скачет Сивка-Бурка, глупец волк в проруби ловит рыбу. Русский поэт говорил: «Сказка ложь, да в ней намёк, добрым молодцам урок». Например, в сказке «Аленький цветочек» дочь купца полюбила чудище за великую доброту, и страшилище превратилось в красавца молодца. Это сделала доброта и любовь.

Пожалуй, детская сказка – одно из самых доступных средств для развития эмоций ребёнка. С неё начинается и знакомство с миром литературы, с миром человеческих взаимоотношений и со всем окружающим миром в целом. По мнению исследователей, чтение в годы детства – это, прежде всего, воспитание сердца, прикосновение к сокровенным уголкам детской души. Слово, раскрывающее благородные идеи, всегда откладывает в детском сердце крупинки человечности, из которых складывается совесть.

Я считаю, что сказка закладывает основы нашей человеческой нравственности, как бы громко это ни звучало. Любое произведение – это вклад в развитие личности. Мы можем прочитать одну и ту же сказку через несколько лет, и ее смысл для нас будет совершенно иным. Даже будучи взрослыми, мы читаем сказки и возвращаемся в детство. Сказка существует не только в сфере литературы, но и в других видах искусства. Мы даже не задумываемся, что многие оперы выдающихся композиторов написаны на сюжеты сказок, например: «Золотой петушок», «Садко», «Руслан и Людмила» и многое другое.

К сожалению, в последнее время сказка уходит на второй план, уступает место телевизору или компьютеру. А ведь ее чтение даёт очень многое не только детям, но и родителям, ведь совместное чтение – это прежде всего общение, эмоциональный контакт, чего так не хватает многим современным семьям. В психологии даже существует целое направление, называемое «сказкотерапией», которое помогает детям устанавливать контакты с окружающими.

Сказкотерапию можно назвать «учением об общечеловеческих ценностях». У ее истоков стоят такие исследователи, как Дмитрий Соколов – автор книг «Сказки и сказкотерапия» [1], «Книга сказочных перемен» [2] и др., а также Дмитрий Скрипников и Людмила Шеина.

«Скажи мне, какая твоя любимая сказка, и я скажу, кто ты» – так перефразировали известную поговорку психоаналитики. Сочинение сказок ребёнком и для ребёнка – основа сказкотерапии. Через сказку можно узнать о таких переживаниях детей, которые они сами толком не осознают, или стесняются обсуждать их с взрослыми.

Думаю, сказка не имеет границ в пространстве и времени. Кроме того, она помогает преодолевать языковые и психологические барьеры, что особенно актуально в наше сложное время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов Д. Сказки и сказкотерапия, а еще Лунные дорожки, или Приключения принца Эно / Д. Соколов. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Изд-во Ин-та психотерапии, 2005. – 224 с.
2. Соколов Д. Книга сказочных перемен / Д. Соколов. – М. : Независимая фирма «Класс», 2005. – 336 с.

А. Сторож

АНАРХИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ: ИДЕЙНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Дерзкая буква «А», забранная в круг, введена в обиход в 1964 г. французской группой «Юные либертарианцы» и красуется сегодня на майках демонстрантов-подростков, стенах гаражей и стеклах вагонов, постерах рок-звезд и обложках изданий, претендующих на независимость. Все это отголоски анархистского политического движения, которое выступает за немедленное уничтожение всякой государственной власти ради единой цели – раскрыть сущность человека как индивида.

Несмотря на статус контркультуры и андеграунда анархизм как философия, идеология и общественно-политическое движение не утратил своей актуальности и сегодня, занимая определенную нишу в сознании молодежи. Цель данной работы – проанализировать и систематизировать исторически сложившиеся направления анархизма, а также показать востребованность анархистских идей в современном мире.

Первым крупным теоретиком анархизма в XIX в. был Пьер Жозеф Прудон (1809 – 1865 гг.). Известность П. Ж. Прудону принесла его книга «Что такое собственность? Изыскания о принципе права и правительственной власти», опубликованная в Париже в 1840 г. Сущность социальной революции XIX в. Прудон видел в глубоком экономическом перевороте. В ряде работ он различал две стадии развития социалистических теорий – «утопическую» и «научную». По его мнению, социализм становится научным, опираясь на экономическое обоснование. Это обоснование П. Ж. Прудон стремился оформить в категориях политэкономии, социологии и гегелевской философии.

Немалое влияние на развитие анархизма оказала книга «Единственный и его собственность» («Единственный и его достояние»), опубликованная в 1844 г. под псевдонимом Макс Штирнер (1806 – 1856 гг.) (настоящее имя автора – Иоганн Каспар Шмидт). Автор книги подверг основательной критической проверке идеи, отношения, учреждения, навязанные людям обществом, церковью, государством. Вся жизнь, согласно Штирнеру – это борьба за самоутверждение личности, самобытное проявление своего «Я». Существующие и существовавшие философии стремятся подчинить человека окружающему миру во имя той или иной надуманной идеи. То же относится к понятиям «бог», «общество». За подобными теоретическими конструкциями не стоит ничего реального, но вера в бога создала церковь, а вера в общество – государство. «Государство всегда имеет лишь одну цель – ограничивать, связывать человека, делать его подчиненным чему-то общему. Государство – убийца и враг самобытности, – писал Штирнер. – Мы – государство и я – враги». То же относится к праву, даже к индивидуальным правам личности, ибо «всякое существующее право – чужое право, право, которое мне дают, распространяют на меня». Единственная реальность – это конкретное, неповторимое «Я», «Единственный», и то, что произведено его трудом (собственность или достояние «Единственного») [5].

В те же годы начал активную деятельность известный политический деятель, теоретик революционного анархизма, член 1-го Интернационала Михаил Александрович Бакунин (1814 – 1876 гг.). Анархистская теория Бакунина сложилась в середине 60-х гг. XIX в. Историко-социологическое и философское обоснование своей доктрины М. А. Бакунин излагает в работах «Кнута-германская империя и социальная революция» (1871 г.),

«Государственность и анархия» (1873 г.) и ряде других. Последним словом науки М. А. Бакунин называл признание того, что «уважение человеческой личности есть высший закон человечества и что великая, настоящая цель истории, единственно законная, это очеловечение и освобождение, реальная свобода, реальное благосостояние, счастье каждого живущего в обществе индивида. Ибо коллективная свобода и благосостояние реальны лишь тогда, когда они представляют собою сумму индивидуальных свобод и процветаний». Написанное М. А. Бакуниным и опубликованное в 1873 г. «Прибавление» к книге «Государственность и анархия» стало программой хождения в народ пропагандистов всенародного бунта.

После смерти М. А. Бакунина главным теоретиком русского анархизма стал создатель теории анархического коммунизма Петр Алексеевич Кропоткин. Согласно П. А. Кропоткину (1842 – 1921 г.), главным общественным законом является закон развития человечества от менее счастливой жизни к возможно более счастливой. «Все в природе изменяется, ничто не остается неизменным, ни скала, кажущаяся нам неподвижной, ни материк. Все, что мы видим, есть переходящее явление и должно измениться, ибо неподвижность есть смерть» [2].

Нельзя сказать, что после смерти П. А. Кропоткина его идейное наследие в России сразу было забыто. Определенное время продолжали функционировать партии анархического толка, выходили его труды и книги о нем. Однако его взгляды оказали на его родине меньшее влияние, чем на Западе. Этому способствовало то, что по своей природе П. А. Кропоткин был скорее теоретиком, чем практиком. Его жизнь свидетельствует о том, что он был так называемым «кабинетным» ученым. Не был Петр Алексеевич и вождем. А в аспекте культурной, идейной преемственности его идеи восходили к временам утопического социализма и французского Просвещения.

К представителям современных течений в анархизме относится российский писатель и общественный деятель Алексей Вячеславович Цветков. Современная цивилизация, в его понимании, выступает в образе дискотеки, главного института массовой культуры, где все вынуждены подчиняться выбранному ди-джеем опустошающему, гипнотизирующему ритму. Дискотека – это символ духовной пустоты и единообразия. Согласно А. В. Цветкову, творец-революционер стремится не к постреволюционному, а именно к революционному состоянию, ибо ни одному революционному проекту не удалось в действительности воплотить претензии собственной идеологии, ни одна из конкурирующих программ к этому не стремилась.

Современные анархисты – социально активная сила. Они давно уже заметны в левой среде, принимают активное участие в социальных движениях (экологическом, антифашистском, жилищно-коммунальном), собирают сотни человек на митинги и демонстрации. Для современных анархистов характерно сочетание идей различных течений, часто достаточно гармоничное. Так, некоторые анархо-коммунисты одновременно являются анархо-синдикалистами (они считают, что синдикаты – массовые радикальные профсоюзы – должны стать ведущим инструментом преобразования общества) и экоанархистами (последователями Мюррея Букчина и Андре Горца). При этом анархист может быть верующим человеком и разделять частично идеи христианского анархизма в духе Льва Толстого. Анархо-примитивист может быть одновременно анархо-коммунистом и т. д. Отдельные анархисты могут к тому же оказаться еще и сторонниками националистических идей. При этом молодые общественные деятели, отождествляющие себя, например, с анархо-коммунизмом или другими течениями, в основном ищут ответа на вопрос «Что делать?» и мало задумываются над устройством будущего общества. Такая ситуация характерна как для независимых политиков, так и для тех, кто состоит в крупных организациях.

В России, где анархизм имеет давние и прочные традиции, к таким организациям, в первую очередь, относится либертарно-коммунистическая организация «Автономное действие» (АД), существующая с января 2002 г. Это одно из наиболее раскрученных анархистских объединений. Многие заинтересовавшиеся данной политико-философской доктриной лица в первую очередь вступают в контакт именно с ним. АД издает газету

«Ситуация» и журнал «Автоном». Известна также газета петербургской группы АД «Черный Петроград» [4].

Еще одна анархистская организация всероссийского масштаба – Ассоциация Движений Анархистов (АДА), созданная в 1990 г. Официальная идеология АДА – анархо-плюрализм. Органом АДА является газета «Винтовка». Расширение этой организации во многом стимулирует отсутствие четкой идеологии, что открывает широкие возможности для ее членов.

На роль общероссийской организации претендует и Конфедерация революционных анархо-синдикалистов (КРАС), основанная в 1995 г. КРАС издает журнал «Прямое действие – Интернационал», ранее ее печатным органом была также газета «Черная звезда». В отличие от АД и АДА, КРАС располагает устойчивыми международными связями, входит в Международную ассоциацию трудящихся (МАТ), объединение синдикалистских профсоюзов.

Движение «Хранители Радуги» формально существует с 1989 г. После нескольких лет бездействия в 2008 г. оно возродилось. «Хранители Радуги» не имеют четко выраженной структуры, фиксированного членства и идеологии. Членом этой организации официально считается любой, кто участвовал хотя бы в одной их акции, поэтому трудно говорить об их численности.

Общероссийскую структуру имеет и контркультурное Сообщество анархо-панков «Панк-возрождение» (ПВ). Сообщество представлено примерно в семи городах, его группы построены на неформальной основе. В основном участники ПВ разделяют идеи анархо-коммунизма и анархо-индивидуализма и позиционируют панк как анархистское и антифашистское контркультурное движение.

Существует также большое количество региональных групп, не примыкающих к общероссийским организациям. Это Анархо-экологическое сопротивление (АЭС) в Перми, Федерация анархистов Иркутска (ФАИ), Воронежский революционный союз анархистов (ВРСА), Федерация анархо-коммунистов (ФАК) и др. [4]

Практически все анархисты ориентируются на тактику прямого действия, т. е. на борьбу граждан в защиту своих социальных интересов независимо от органов власти и политических партий. В 2008 г. наибольшую известность среди практикуемых анархистами подобных мероприятий получили несанкционированные демонстрации в знак протеста против убийств антифашистов, экологические лагеря протеста, деятельность в составе инициативы «Еда вместо бомб», и, наконец, агитации во время забастовки на заводе «Форд» (осень 2007 г.) и среди бастовавших в Москве и Московской области железнодорожников (весна 2008 г.). Достаточно успешными акциями прямого действия можно считать организованную анархистами в апреле 2008 г. кампанию против злоупотреблений служебным положением со стороны сотрудников МВД. Проведенные в ее рамках митинги и шествия собрали до 200–300 участников и имели значительный резонанс в СМИ [4].

Современность ориентирует анархистов на темы, далекие от экономики, связанные со сферой досуга. Анархизм часто превращается в способ проведения свободного времени (по-своему интересный, рискованный, связанный с убеждениями и духовными поисками человека), тусовок, будь-то музыкальные группы или антифашистские мобы. Однако реальная практика свидетельствует о том, что анархистская деятельность в рамках досуга для многих завершается при вступлении во «взрослую» жизнь. Постоянная работа, заботы о семье перечеркивают многие увлечения анархистов. И выйдя из стен университета, человек неожиданно для себя обнаруживает, что в новых условиях анархизм уже ничего ему не дает, превращаясь в обузу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цветков А. В. Антология современного анархизма и левого радикализма. Т. 1 / Алексей Вячеславович Цветков. – М. : Ультраккультура, 2003. – 247 с.

2. Кропоткин П. А. Справедливость и нравственность / Петр Алексеевич Кропоткин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_601.htm
3. Политология. Краткий энциклопедический словарь-справочник / отв. ред. Ю. С. Борцов, науч. ред. И. Д. Коротец. – Ростов-н/Д. : Феникс, 1997. – 608 с.
4. Сайт организации «Автономное действие» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.avtonom.org/index.php?nid=1002>
5. Штирнер Макс. Единственный и его собственность / Макс Штирнер [Электронный ресурс] / Перевод Б. В. Гиммельфарба и М. Л. Гохшиллера. – СПб. : Изд-во С. Венгерова, 1907. – Режим доступа : <http://www.psylib.ukrweb.net/books/shtir01/index.htm>

Д. Сущенко

ПРИНЦИП ВОСПРИЯТИЯ ЗНАКОВ В ДОКУМЕНТНО-КОМУНИКАЦИОННОЙ СИСТЕМЕ

Известно, что в процессе восприятия информации осуществляется ее параллельное декодирование. Как богаты те возможности переработки информации, которые предоставляются нам современными средствами символического и образного оперирования информацией, ими не исчерпывается арсенал тех возможностей, которыми располагает человек для нахождения оригинальных решений в нестандартных ситуациях. Мыслительная активность человека сложна и многопланова, поскольку механизмы восприятия и преобразования информации в различных полушариях достаточно существенно различаются. Использование совокупности языковых и неязыковых знаков существенно увеличивает продуктивность восприятия информации. В сознании возникают образы, построенные на основе осмысления абстрактных репрезентаций. При таком подходе процент запоминания увеличивается во много раз. На основе привлечения более разнообразного материала возможно установление новых ассоциативных связей.

Существует тонкая грань между воспринимаемым и изображаемым объектом. Гуссерль в "Логических исследованиях" пишет: "Принадлежащая к данной ситуации цепь ощущений и образов переживаема..., но это не может означать, что эта переживаемая цепь ощущений и есть предмет акта сознания в смысле восприятия, представления или суждения, направленного на этот предмет". Он утверждает, что представление существенно отличается от смысла знака.

С точки зрения Чарльза Сандерса Пирса, иконический знак - это знак, который обладает рядом свойств, присущих обозначаемому им объекту, независимо от того, существует этот объект в действительности или нет. Отношения между знаком и объектом - это отношения подобия. Пирс считал, что изучение иконического знака по своим познавательным результатам равносильно непосредственному изучению его объекта. Иконический знак провоцирует возникновение чувственного образа в сознании человека.

Невзирая на противоречия, спорам не подвергается тот факт, что стремление к познанию визуальных кодов является неотъемлемым свойством человеческого разума. В XXI столетии 70 - 90 % информации поступает в мозг человека через визуальный канал. Большое значение имеет визуальная культура человека, воспринимающего и творящего. Результатом освоения визуальной культуры я вижу развитую культуру восприятия визуальных образов, умение их анализировать, интерпретировать, оценивать, сопоставлять, представлять, создавать на этой основе индивидуальные художественные образы. Такое понимание визуальной культуры обуславливает высокий уровень общей культуры человека, то есть «качество и степень выраженности ценностного содержания личности». Именно по средствам документно-коммуникационного канала индивид формирует качественную визуальную культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бескова И. А. Как возможно творческое мышление? / И. А. Бескова. – М., 1993. – 198 с.
2. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков / Ч. С. Пирс. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетейя, 2000. – 352 с.
3. Колосов А. В. Визуальная культура: опыт социальной реконструкции : монография / А. В. Колосов. – М. : Прометей, 2004. – 196 с.

Д. Сущенко

ЭТИМОЛОГИЯ ПОНЯТИЯ «КНИГА»

На сегодняшний день существует более 100 определений понятия книга. Множество учёных пытались отобразить в определении книги её функциональное назначение, структуру материальной основы и её роль в жизни всего человечества. Несмотря на многообразие понятий, ни одно из них нельзя назвать доскональным и полностью раскрывающим суть. Для лучшего понимания задачи книги стоит вернуться, воспоминаниями в древни времена, когда человеческая память была единственным средством сохранения и передачи общественного опыта. Сколько секретов было утеряно безвозвратно, сколько раз людям приходилось учиться чему-то заново, делать открытия которые были когда-то сделаны. С появлением письменности люди фиксировали полезную, жизненно необходимую информацию, ту информацию, без которой сегодня нельзя представить современное общество.

Со временем, общество претерпевало постоянные перемены, изменялся род деятельности, а вместе с ним и интересы, менялось правительство, следовательно, менялись нормы и правила жизни, в постоянном эволюционном развитии находился технический прогресс. Также переменчивым было и понятие книга.

В советские годы давалось следующее понятие книги: «Книга – важнейшее средство массовой, научной и технической информации, играющее колоссальную роль в качестве орудия политической и идеологической борьбы, распространения и пропаганды знаний, образования и воспитания. Как произведение общественно-политической, художественной, научной литературы книга партийная и имеет ярко выраженный классовый характер. Книга - продукт общественного сознания, а следовательно и орудие классовой борьбы» (БСЭ).

В начале XXI столетия учёные всё больше стали упускать содержательные признаки, обращая своё внимание на материальную структуру объекта. Современное понятие звучит так: «Книга – это книжное издание объёмом свыше 48 страниц, в виде блока скреплённых в корешке листов печатного материала любого формата, в обложке или переплёте» (Н. Н. Кушнарченко).

Наблюдается разительный контраст этих двух понятий. В понятии XXI столетия ни слова не сказано о наличии семантической информации. Это связано с разнообразием информации, которая сегодня стоит на книжных полках. Дело в том, что мы живём в информационном обществе, где любая информация имеет общедоступный характер. Поток информации находящейся в открытом доступе имеет неоднозначное содержание. Информация может быть не всегда полезна, не всегда познавательна, а иногда может принести вред потенциальному читателю. Поэтому современное понятие книга не может включить в себя всё многообразие содержания.

Перед сегодняшним читателем стоит нелёгкая задача в выборе информации. Как в своё время сказал русский писатель Максим Горький: «Книги читай, однако помни – книга книгой, а своим мозгом двигай!»

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ДЕТСКИМИ ВОКАЛЬНЫМИ КОЛЛЕКТИВАМИ

Цель данного исследования – ознакомление с основными положениями методики педагогической работы с детскими вокальными коллективами как одним из важнейших направлений в системе музыкального воспитания.

Существует множество различных методик относительно работы с детскими коллективами. Методика работы с детскими коллективами, такими как ансамбль, хор, является системой знаний в области музыкального воспитания детей. С научно-практической стороны методика суммирует учебные предметы (ансамбль, хоровой класс, детскую хоровую литературу), синтезируя разносторонние знания и умения учащихся; предполагает взаимную согласованность содержания образования с педагогикой, возрастной психологией, а также со специальными музыкально-теоретическими дисциплинами, а именно: с элементарной теорией музыки, сольфеджио, музыкальной литературой. Точками соприкосновения вышеуказанных дисциплин является комплекс знаний, умений и навыков, как составляющих, необходимых для развития потенциала будущих профессиональных музыкантов и любителей музыкального искусства.

Методика работы с детскими вокальными коллективами подчиняется основным принципам дидактики, которые выражаются в следующих категориях:

- соответствие содержания методики обучения и воспитания детей уровню общественного развития;
- связь и единство обучения и воспитания с общественной наукой и практикой;
- комплексность решения задач обучения, воспитания и развития;
- постоянство, последовательность требований и систематическое повторение действий;
- увлеченность и интерес;
- воспитание активности, сознательности и самостоятельности детей;
- учёт реальных возможностей детей, возрастных и индивидуальных особенностей.

Но наряду с общепринятыми дидактическими принципами методика работы с детскими вокальными коллективами выдвигает собственные принципы, заключающиеся в следующем:

- единство эмоционального и сознательного;
- единство художественного и технического;
- единство развития коллективных свойств в области музыкального исполнительства и личностной индивидуальности ребёнка.

Дидактические закономерности обучения с учётом специфики работы с детьми характеризуются такими качествами, как:

- зависимость результатов обучения от регулярности и систематичности занятий;
- осознание целей обучения;
- уровень сложности репертуара;
- профессионализм руководителя коллектива.

Методика подразумевает также и другие закономерности обучения:

- психологические – зависимость результатов от интереса к занятиям, возрастных особенностей детей, стойкости, концентрации внимания, уровня развития памяти;
- социологические – зависимость каждого участника коллектива от всего коллектива;
- коммуникативные – зависимость успешной деятельности коллектива от взаимодействия коллектива и его руководителя;
- организационные – зависимость результатов от работоспособности участников коллектива, от их состояния здоровья, занятости, времени суток, погодных условий.

Работа с детским коллективом опирается на педагогику в определении методов, которые можно классифицировать по источнику информации и характеру деятельности

(словесные, наглядные, практические), по дидактическим задачам (восприятие, приобретение знаний, формирование умений и навыков, запоминание, применение полученных знаний, повторение, контроль). При этом критерий выбора методов в контексте специфики работы с детским коллективом основан на особенностях учебного материала, конкретных педагогических целей, уровня подготовки детей и индивидуальности педагога.

В задачи методики входит изучение практики и опыта работы видных деятелей и известных коллективов, а также совершенствование исполнительства, как в условиях занятий, так и в условиях самостоятельной работы.

Учебные программы и методики ориентированы на развитие творческих музыкальных способностей и кругозора, воспитание эстетического вкуса, навыков ансамблевого музицирования, а также закладывают основы для продолжения образования в средних специальных и высших учебных заведениях, готовящих специалистов музыкальных и смежных профессий.

Цель обучения – приобретение начального музыкального образования, необходимого для практического участия в сфере культурного досуга в ансамблях различных составов и жанров, а также для получения среднего и высшего профессионального образования.

К основным ансамблевым навыкам можно отнести «чувство партнёра», умение слышать солиста и помогать ему в воплощении исполнительских намерений, навыки самоконтроля и самооценки собственных и коллективных действий.

Ансамблевое пение служит одним из факторов развития слуха, музыкальности, помогает развитию интонационных навыков, корректирует вокальную технику, предопределяет использование специфических приёмов пения и воспитания голоса методом направленного воздействия ансамблевой звучности на индивидуальное вокальное развитие, при котором закладываются основы следующих вокально-теоретических навыков:

- правильная певческая установка;
- высокая певческая позиция;
- певческое смешанное дыхание и опора звука;
- виды атак звука в пении;
- певческая артикуляция и дикция;
- способы звукоизвлечения.

Таким образом, овладение методикой работы с детским коллективом способствует следующим результатам:

- воспитание организационных качеств личности детей, их собранности, ответственности, т.к. всякий коллектив есть исполнительский коллектив, объединённый творческими целями и задачами;
- обучение детей овладению элементами исполнительской техники, навыками пения;
- развитию музыкально-эстетического вкуса и эстетического отношения к музыкальному искусству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1996. – 368 с., нот, ил.
2. Зданович А. П. Некоторые вопросы вокальной методики / А. П. Зданович. – М. : Музыка, 1965. – 28 с.
3. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
4. Федонюк В. В. Детский голос. Задачи и методы работы с ним / В. В. Федонюк. – СПб. : Союз художников, 2003. – 64 с., ил.

ДІЯЛЬНІСТЬ В. І. МУХІНА ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ СКЛАДНИК КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЛУГАНЩИНИ

*«Клятва» на смерть неггибаемых мстителей.
«Скорбный солдат» над могилой братьев.
«Мать-Украина — освободителям»...
Сколько их, павших в борьбе с вражей ратью!*

*В бронзе, граните и мраморе строгом —
Сердце и души они наши трогают...
Спасибо Вам, скульпторы-братья, сердечное
За память священную, добрую, вечную!*

Геннадий Довнар

Віктор Іванович Мухін (1914 – 1977) — український скульптор, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка. Працював у галузі станкової та монументальної скульптури. Завдяки йому Луганськ став одним із центрів культурного життя України [1, с. 23].

Мета нашої роботи — спробувати дослідити життєвий і творчий шлях Віктора Івановича Мухіна та визначити роль і місце його творчої спадщини на культурних теренах Луганщини.

Об'єктом дослідження є монументальні роботи В. Мухіна: «Клятва» (1954), «Україна — визволителям» (1972), «Нескорені» (1982), як уособлення теми патріотичного виховання через призму героїзму людей в роки Великої Вітчизняної війни.

1931 року після закінчення школи-семирічки В. Мухін вступив на скульптурне відділення Харківського художнього інституту. У 1938 році закінчив Київський художній інститут. Упродовж навчання майбутній скульптор працював над різними оформлювальними роботами в місті, під час виконання яких зарекомендував себе справжнім майстром своєї справи. Після закінчення інституту за спеціальністю художник-скульптор (майстерні професорів Л. Шервуда, Ж. Діндо, Л. Блоха) його направлено до Луганську викладачем у найстаріше в Україні художнє училище.

Вибір Луганська не був випадковим. Упродовж багатьох років Мухін цікавився революційною історією цього краю, його легендарними воєначальниками — К. О. Ворошиловим, О. Я. Пархоменком, Д. Ф. Рудем. Крім того, Луганщина була батьківщиною шахтарської праці. Саме ці дві теми — героїзм і люди підземної праці — займали творчу думку молодого скульптора. Життя митця впродовж 1939 – 1952 рр. пов'язано з працею в Луганському державному художньому училищі.

На Луганщині він починає працювати з розробки ескізів пам'ятників О. Я. Пархоменку, М. О. Щорсу, М. В. Фрунзе, образи яких в його виконанні набували своєрідної романтичності. Творчий стиль скульптора із самого початку відрізняє прагнення до великих епічних узагальнень, монументальності форм [4].

Новим етапом в творчості В. Мухіна стало відображення героїзму радянських людей і молоді в роки Великої Вітчизняної війни. Скульптор стає одним із перших, хто звертається в мистецтві до подвигу молодогвардійців. На цьому позначилася особиста причетність до трагедії підпільників: його батько був скинутий живим у шурф шахти № 5 м. Краснодона восени 1942 року. Після визволення Ворошиловграду і Краснодону від окупантів він особисто побував на місці страти, де довго стояв приголомшений над братськими могилами. У розробленні теми «Молодої гвардії» разом з В. І. Мухіним беруть участь скульптори В. Х. Федченко та В. І. Агібалов. Разом вони створюють бюсти молодогвардійців, удостоєних звання Героїв Радянського Союзу.

Наступним етапом творчої діяльності стає задум групової композиції «Нескорені». Вона зображує останні хвилини життя членів штабу «Молодої гвардії», руки яких міцно зв'язані мотузкою, у мить страти в шурфі. І хоча всі вони, немов злиті в одне тіло і серце, дуже яскраво і переконливо з'являються перед нами як нескорені, такі, що до останнього подиху ведуть бій з ненависним ворогом. Та на той час був потрібний варіант не трагічного кінця, а оптимістичного початку боротьби героїв. Тому ідею реалізовано значно пізніше в 1982 р. Того ж 1954 р. утілено в життя проект монументу «Клятва», який уразив увесь світ величчю й духовною красою увічнених героїв.

Пам'ятник став своєрідним символом м. Краснодон — осередку «Молодої гвардії». Композиція фігур передає ідею єдності радянської молоді: героїв Радянського Союзу Олег Кошовий, Уляна Громова, Іван Земнухов, Сергій Тюленін і Любов Шевцова зображено в мить прийняття клятви, обличчя їх суворі і зосереджені. Енергійний рух фігур особистостей втілює непохитну волю до перемоги. Вінчає скульптурну групу символічний прапор Батьківщини, вірність якому молодогвардійці зберегли до останнього зітхання [2, с. 300 – 301].

Після відкриття «Клятви» кожному з його авторів — В. І. Мухіну, В. Х. Федченко і В. І. Агібалову — було присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» [7, с. 196].

Рознеслися по всіх країнах чисельними тиражами фотографії, листівки, малюнки з «Клятвою». Пам'ятник народився ніби зі скорботного та гордого народного зітхання. Сьогодні він стоїть на центральній площі Краснодону, а його копія — у Санкт-Петербурзі, у сквері ім. 20-річчя комсомолу. Слід зазначити, що саме з «Клятви» розпочався відлік визнання луганських художників.

Уражають скульптурні роботи В. І. Мухіна і на теми шахтарської праці. Він створив цілу галерею образів двох періодів життя і праці гірників — період використання обушників і сучасний. Яскраві роботи цих років — скульптури «Обушечник» (1977) і «Шахтар-відпочивальник» (1960). [4]

Яскравою сторінкою його творчої діяльності було відкриття величнього меморіального комплексу «Україна — визволителям» (1972). У його основі — звільнення радянськими танкістами селища Мілового на Луганщині 16 січня 1943 року. У бронзі завмерли солдат - визволитель з мужнім натхненним перемогами радянських військ обличчям й жінка-трудівниця, яка постаріла від пережитого в дні фашистської окупації жінка-трудівниця. Всю свою глибоку невисловлену радість вклала вона в обійми.

Автори монументу: В. І. Мухін, В. Х. Федченко, І. П. Овчаренко і І. М. Чумак були удостоєні Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка [2, с. 55].

Монументальні роботи В.І. Мухіна, як у співавторстві, так і індивідуальні: бюсти молодогвардійців, комуністів-підпільників, «Герой Радянського Союзу Уляна Громова» (1952), «Пам'ятник Леніну (1955), «Син Донбасу» (1963), «Визволителям Ржева» (1963), «Луганський робітник», «Ферросплавщик», «Слава шахтарській праці», «Героям Великої Вітчизняної війни» (1934), «Хлібороби», «Ми наш, ми новий світ збудуємо» прикрашають площі, експонуються в музеях України: м. Луганська, м. Краснодон, м. Алчевськ та Росії: м. Санкт - Петербург, м. Ржев, м. Рязань.

З 1956-го В. І. Мухін очолював Луганське відділення Союзу художників України, засновником і організатором якого був він сам. Будинок на вулиці Дем'яохіна, 27 був творчою майстернею скульптор. Сьогодні на цьому будинку — меморіальна дошка на пошану автора багатьох робіт у сфері монументальної і станкової скульптури.

Творчий здобуток В. І. Мухіна — вагома сторінка культурного життя Луганщини. Доказом цього є успішні роботи митця, щоденна наполеглива праця, відданість своїй справі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башкіна В. Я. Вони прославили наш край : довідник / В. Я. Башкіна, Т. В. Вихрова, А. В. Макарова. – Луганськ : Світлиця, 1998. – 80 с.

2. Голикова В. А. Подвиг народа: Памятники Великой Отечественной войны, 1941 – 1945 / В. А. Голикова. – М. : Политиздат, 1984. – 341 с.
3. Довнар Г. С. Отцы и правнуки Луганска. История города в лицах / Г. С. Довнар, В. С. Волков. – Луганск : Світлиця, 2000. – 264 с.
4. Довнар Г. Творец с волшебными руками: к 90-летию со дня рождения М. И. Мухина / Г. Довнар // Луган. правда. – 2004. – 23 окт. (№ 119). – С. 3.
5. Линид О. Вечер памяти Виктора Мухина / О. Линид // Голос Донбасса. – 1994. – 4 нояб. (№ 44). – С. 5.
6. Тимофеева И. Продолжение мастера / И. Тимофеева // Ворошиловгр. правда. – 1990. – 23 марта (№ 57). – С. 3.
7. Теплицкий Ю. М. Луганщина в лицах и событиях / Ю. М. Теплицкий, В. Л. Филиппов. — Луганск : Шико, ООО «Виртуальная реальность», 2008. – 360 с.

Я. Ткачова

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЛУГАНЩИНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

У ХХІ столітті театральне мистецтво стає досить популярним. На сучасному етапі в нашому регіоні існує безліч театральних установ: це і професійні державні театри – Луганський академічний обласний російський драматичний театр, Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр, Луганський обласний академічний театр ляльок, Северодонецький міський театр драми, це і не державні театри-студії, естрадні театри, дитячі музичні театри тощо, а також непрофесійні аматорські театри, що мають високе звання народних театрів. Цей факт свідчить про небайдужість наших земляків до театрального мистецтва. І тому загалом закономірним є прагнення сучасників до вивчення витоків створення перших театральних установ у Луганську.

Але проблема виникнення та розвитку професійного театрального мистецтва у Луганську не є достатньо дослідженою та вивченою істориками, культурологами, театрознавцями. Розробка даної проблеми потребує більш глибокого та ґрунтовного вивчення архівних документів, історичних письмових джерел, на кшталт листів, спогадів, щоденників тощо.

У 80-х роках ХХ століття проблему становлення театрального мистецтва на Луганщині кінця ХІХ – початку ХХ ст. вивчав відомий фахівець культурної спадщини нашого краю, кандидат філологічних наук Юрій Фесенко. Всі документальні згадки щодо цього питання, вивчені та узагальнені автором, були неодноразово висвітлені в місцевих періодичних виданнях, збірках наукових праць. Але цей матеріал носить більш науково-популярний характер.

Отже, як відомо, у ХІХ столітті важливими осередками культури були бібліотеки, клуби, музеї. Це були перші культпросвітницькі заклади на Донбасі. Наприкінці століття на Луганщині в Лозовій Павлівці виникають такі осередки культури, як народні аудиторії. В той же час народна аудиторія була створена і у Луганську. Вона мала бібліотеку-читальню, залу для театральних вистав, де виступали приїжджі артисти та художня самодіяльність. Один з місцевих любителів театру – І. Боголюбов – став згодом актором МХАТу. В театрах Петрограду й Москви працював інший виходець з Луганська – А. М. Дорошенко (справжнє прізвище – Дорошевич), який починав свої виступи в театральних трупах М. Кропивницького, М. Старицького та Г. Деркача, що гастролювали у нашому місті.

Частково театральне життя міста кінця ХІХ – початку ХХ століть відображене в найцікавіших спогадах народного артиста СРСР Л. М. Прозоровського. Він почав свою діяльність в 1898 році в товаристві драматичних акторів під керівництвом М. Н. Строїтелева в якості актора «на виходи», в маленьких провінційних антрепризах, а завершив свою творчу діяльність в Малому театрі, режисером якого він був з 1923 року до кінця свого життя.

У своїх мемуарах він згадував: «...на базарной площади Луганска, постоянно утопавшей в пыли и грязи, стоял большой полуутопленный сарай. Он принадлежал владельцу пекарни Степану Блинову, человеку предприимчивому и оборотистому. По чьему-то совету он пристроил к сараю сцену с артистическими уборными, ближе к сцене устроил 6 лож для местной «аристократии», поставил 18 рядов стульев и даже соорудил балкон на 60 человек. Образовался зрительный зал на 480 мест. И вот в конце сентября 1893 года в сухой погожий день в городе появились афиши, на которых по ярко-зеленому фону красными буквами было напечатано: «3-го октября, с дозволения начальства, в театре купца Степана Блинова начнутся гастроли товарищества малороссийских артистов при участии всемирно известной артистки Марии Александровны Калины. Для открытия гастролей будет поставлена «Наталка-Полтавка», оперетта в трёх действиях И. Котляревского. Роль Наталки исполнит М. А. Калина». За час до начала спектакля появились капельдинеры, зажгли лампы, потом появились музыканты и стали настраивать инструменты. Постепенно заполнялась сперва галёрка, затем партер. Наконец в ложах появились городской голова С. К. Лутовинов и «сам» исправник. Когда весь «цвет» города был налицо, на возвышении в оркестре возникла фигура капельмейстера Якова Зиновьевича Корпачевского в чёрном сюртуке, с нафиксатуренными усами. Он взмахнул палочкой, и занавес поднялся...» [1, с. 13].

Треба зазначити, що в царській Росії існувала цензура на п'єси, що були представлені на сценах театрів та самодіяльних гуртків. У містах за репертуаром театрів слідував губернатор (якщо місто було губернським), а в уїзних містах (до яких з 1882 р. відносився Луганськ) – справник та урядник.

Зі спогадів Л. М. Прозоровського, тоді ще учня з мідно-токарної фабрики Камінера на Канавній вулиці (нині вулиця імені Свердлова), ми бачимо, що в будні дні квиток на вистави театру С. Блинова на гальорку коштував 8 копійок, у святкові та неділю – 12. Автор постійно відвідував вистави, насилу дістаючи гроші та долаючи цілий ряд перешкод. Цікаво, що захоплення тринадцятирічного на той час Льва театром не було поодиноким, виключним. У його спогадах знаходимо безліч свідoctв любові луганського пролетаріату до театрального мистецтва. Так, під час гастролей вище згадуваної М. О. Калини при перегляді вистави «Наймичка» І. Карпенка-Карого певна кількість відвідувачів гальорки навіть плакала.

У травні 1894 року до Луганська на гастролі приїхав відомий на той час трагік – Митрофан Трохимович Іванов-Козельський. Десять днів гастролей стали для луганчан справжнім святом. Білети швидко були розкуплені. Перші 7 – 8 рядів займала місцева аристократія, останні ряди – чиновники та службова інтелігенція. Гальорку щільно займали працівники-будівельники патронного заводу, але головними на гальорці були працівники фабрики Камінера, які не пропускали жодного спектаклю. Луганчани побачили «Гамлета» і «Короля Ліра» В. Шекспіра, «Підступність та кохання» Ф. Шиллера. Глядачі були в захваті, але в його проявах змагалися всі три основні категорії глядачів. На першій виставі місцева аристократія піднесла гастролеру велику корзину квітів, всередині якої було декілька пляшок вина. Наступного дня прикладу аристократії слідували останні ряди партеру. А по закінченню третьої вистави на сцену винесли спеціальну замовлену півтораметрову корзину квітів з рожевою стрічкою, на якій було написано: «От зрителей галёрки – товарищеское „спасибо“!» Так тривало протягом двох гастролей.

Деякі з фабричних та заводських підлітків іноді з'являлися на сцені в якості статистів. Разом з ними і дебютував і Прозоровський, який зіграв пажа в «Гамлеті».

У 1898 році Льва Прозоровського взяли у товариство артистів на марках (керували справами самі актори, і кожен в відповідності зі своєю кваліфікацією отримував пай, так звані «марки»). Колектив складався з 32 осіб. Півтора місяця актори грали в Луганську, наступні півтора – в Бахмуті (нині місто Артемівськ). Безумовно, товариство акторів на марках відіграло визначну роль у розвитку театрального руху Донбасу. Адже представники старшого покоління товариства, що сприйняли традиції російського сценічного мистецтва від самого Михайла Щепкіна, визначали обличчя трупи і передавали свій досвід артистам

молодшого покоління. Вистави в Луганську проходили досить успішно. Але, нажаль, влітку 1898 року трупа розпалась.

Отже, аналізуючи всі вищевикладені відомості, можемо дійти висновку, що створений наприкінці XIX ст. купцем Блиновим перший у нашому місті театр, мав неабияке значення для культурного життя регіону, користувався популярністю не тільки серед місцевої аристократії, чиновництва, інтелігенції, а і серед робочого люду. Вражає своєю актуальністю репертуар того часу, велич та відомість акторів, що приїздили з гастролями тощо. Але ми маємо досить мало інформації щодо особливостей сценічного мистецтва перших акторів, манери їхньої акторської гри, акторських династій, що беруть свій початок з цього періоду часу. Тому саме ця проблема і буде напрямком нашого подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Прозоровский Л. М. Из прошлых лет / Л. М. Прозоровский. – М. : ВТО, 1958. – 200 с.

Н. Топорова

ЗНАЧЕННЯ КУЛЬТУРИ В ОРГАНІЗАЦІЇ ЯК МОТИВУЮЧОГО ЧИННИКА РОЗВИТКУ ПЕРСОНАЛУ

Усі організації незалежно від форми власності і цілей діяльності утворюються і живуть в певному середовищі, що носить назву – культура. Вона багато в чому визначає сенс їхнього існування, діє як ззовні, так і всередині організації. Прогресивні керівники розглядають культуру організації як потужний стратегічний інструмент, що дозволяє орієнтувати всі підрозділи й окремих співробітників на виконання загальних цілей.

Існує два поняття «організаційна культура» і «корпоративна культура» в організації, але багато вчених не можуть прийти к висновку наскільки ідентичні ці поняття між собою.

Корпоративна культура спеціально формується (як правило, першими особами в організації) і об'єднує цінності організації. Це культура поведінки членів організації, яка максимально і безпосередньо поєднує інтереси персоналу. Корпоративна культура – складний комплекс припущень які бездоказово приймаються всіма членами колективу і задають загальні рамки поведінки, є оригінальною сумішшю з історичних типів організаційних культур [1, с. 113].

Організаційна культура утворюється спонтанно через взаємодію цінностей самих працівників. Це набір переконань, вірувань, цінностей і нормативів, які поділяє більшість працівників в організації. Організаційна культура складається стихійно в процесі взаємодії цінностей і минулого досвіду працівників, і, таким чином, формується унікальність організації. Під організаційною культурою будемо розуміти неформальну систему, яка формується спонтанно при взаємодії співробітників в організації.

Під культурою організації, яка є сумішшю формальних і неформальних правил і норм діяльності, звичаїв і традицій, персональних і групових інтересів, особливостей поведінки, цінностей, розуміють систему адаптованих стратегією навичок і знань персоналу, а також всієї організації в цілому. Кожна організація в процесі становлення, розвитку і функціонування знаходить специфічну ціннісно-нормативну систему, відповідну своїм цілям, враховує організаційні та корпоративні цінності.

Корпоративну культуру можна порівняти з атмосферою. Вона може бути чиста і прозора. Тоді вам хочеться залишатися в цьому місці як можна довше тому, що дихається легко, думається радісно, працюється плідно. Атмосфера може бути брудною і задушливою. І, звичайно ж, в такому випадку мова про ефективну роботу не йде. Усі сили спрямовані на виживання. Людина однозначно може адаптуватися до будь-якого середовища (культури), але якщо це середовище суперечить його природі, то у нього розвиваються ментальні і емоційні порушення. Ви можете побудувати гарне місто, але якщо в ньому проблема з

атмосферою, то неминуче буде високий рівень конфліктності, стресу, напруги. Отже, люди будуть або змінюватися в гіршу сторону або прагнути його покинути, рано чи пізно.

Потреби людини можуть бути задоволені завдяки формуванню єдності і сильної команди через усвідомлення загальних принципів (цінностей). Але за умови, якщо корпоративні цінності визначаються і формуються з урахуванням цінностей індивідуумів. А не складаються групою топ менеджерів або зовнішніми консультантами.

Відповідно, що як тільки порушуються принципи формування та вдосконалення корпоративної культури, не задовольняються глибинні потреби індивідуума. А відсутність задоволеності, навіть неусвідомлюване, неминуче веде до різних форм деструктивної поведінки. Проявлятися це може в різних формах: відсутність мотивації, відсутність лояльності, високий рівень конфліктності, опір запровадженню нових стратегій, низький рівень продуктивності, високий рівень плинності кадрів, недовіру керівництву, високий рівень стресу тощо [2, с. 210].

Отже, корпоративна культура – це

- набір традицій, цінностей, політик, вірувань і відносин, які створюють стійкий контекст того, що ми робимо і того, як сприймаємо;
- характер і дух організації, які визначаються цим набором;
- усвідомлення принципів, що прийнятно і неприйнятно.

Управління культурою передбачає контроль відповідності корпоративної культури цілям організації та зміна її при необхідності. Зміна культури - це зміна поведінки співробітників. Для того щоб змінити поведінку співробітника потрібно спочатку зрозуміти генетичний код організації [3, с. 68].

Поняття «корпоративна культура» в останні роки не вживає лише лінійний, при цьому під багатьма корпоративною культурою компанії мається на увазі, перш за все, кількість культпоходів та корпоративних виїздів компанії на природу на рік, місяць і т.п. Відповідно наявність корпоративних заходів прирівнюється до наявності корпоративної культури в організації. У реальності все не так просто: корпоративна культура є в будь-якій компанії просто за фактом того, що в ній працюють люди. Внутрішньоорганізаційна культура, більш ніж що-небудь інше, стимулює самосвідомість і високу відповідальність працівника, що виконує поставлені перед ним завдання. Визнаючи таких людей, корпоративна культура ідентифікує їх як рольових моделей (зразків для наслідування).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бочкарев А. В. Механизм формирования корпоративной культуры [Электронный ресурс] / А. В. Бочкарев // Конференция Исследовательско-консультационной фирмы «АЛЬТ» «Управление в России: менеджмент роста» (Санкт-Петербург, 29 – 30 нояб. 2001 г.). – СПб., 2001. – Режим доступа к статье : <http://www.hr-portal.ru/articles.php?lng=ru&pg=828>.
2. Галкина Т. П. Социология управления: от группы к команде / Т. П. Галкина. – М. : Финансы и статистика, 2001. – 280 с.
3. Радугин А. А. Введение в менеджмент: социология организаций и управления / А. А. Радугин, К. А. Радугин. – Воронеж, 1995. – 315с.

Ю. Турко

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ В РАСШИРЕНИИ МЕСТА КУЛЬТУРЫ В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА

Переход к инновационному типу развития экономики требует повышения профессиональных требований к кадрам, включая уровень их интеллектуального и культурного развития, позволяющие осознать цели и нравственные ориентиры развития

общества. Наряду с этим наблюдается определенная потеря интереса населения к культурным мероприятиям в городе и искусству в целом.

Данные обстоятельства требуют перехода к качественно новому уровню развития деятельности в области культуры и искусства, сохранения и популяризации объектов культурного наследия. Все это, в определенной мере, можно продвинуть благодаря работе арт-менеджеров.

Сегодня развитие деятельности культуры на территории Луганска недостаточно высокое. Отметить это можно исходя из процентного соотношения учащихся в ЛГИКИ и других не направленных на культуру вузов. Для развития культурного потенциала Луганска необходимо решение следующих задач:

- сохранение культурного наследия Луганска и Луганской области;
- укрепление материально-технической базы и модернизация инфраструктуры отрасли;
- информатизация отрасли «Культура», развитие единого культурно-информационного пространства Луганска;
- совершенствование условий для развития творческого потенциала населения Луганска.

Механизмы реализации основных задач развития культуры и искусства могут быть внедрены артменеджерами совместно с государственными органами власти и носить следующий характер:

1. внедрение программно-информационных комплексов для автоматизации процессов учета, обеспечения сохранности объектов культурного наследия, музейных и библиотечных фондов;
2. строительство новых, реконструкция и капитальный ремонт действующих учреждений культуры;
3. разработка концепции информатизации сферы культуры в Луганске;
4. внедрение комплексных, сетевых информационно-коммуникационных технологий в области библиотечного, музейного, театрального дела, обеспечивающих широкий доступ населения к региональным, общеукраинским и зарубежным информационным ресурсам в соответствующих сферах деятельности;
5. внедрение ежегодных исследований в области изучения состояния культурного пространства региона, выявления культурных предпочтений населения.
6. внедрение ежегодных исследований в области изучения структуры, характеристик, динамики кадрового обеспечения;
7. подготовка специалистов с высшим профессиональным образованием сферы культуры и искусства, приглашение высокопрофессиональных кадров из-за границы;
8. внедрение системы ежегодной грантовой поддержки на конкурсной основе для поддержки значимых проектов регионального значения в области культуры и искусства, стимулирования лучших творческих сил области;
9. разработка мер социальной поддержки творческих работников, выдающихся деятелей искусства, молодых талантливых авторов и исполнителей, закрепления молодых специалистов в отрасли;
10. совершенствование отраслевой системы оплаты труда.

Конечно, в первую очередь каждому Луганчанину необходимо начинать с себя, совершенствуя свою внутреннюю культуру. Ведь даже во времена Второй Мировой Войны люди пытались развиваться в культурном направлении, не смотря на трудные обстоятельства. Они самостоятельно организовывали спектакли, стремились в них участвовать, вносили свои идеи и были рады созерцать достижения своего труда, старались сохранить культурное наследие для следующих поколений.

Сегодня у нас огромные возможности для повышения своего культурного уровня и нет никаких препятствий: только на территории Луганска каждую неделю проходят театральные постановки, спектакли, цирковые представления, концерты, оперные представления,

вокально-инструментальные постановки и т. д. Ежедневно мы можем посещать музеи, галереи искусств, выставки.

Арт-менеджмент, будучи неотъемлемой частью культуры, должен стимулировать интерес к искусству, просвещать публику, изобретать новые формы реализации культурной продукции. Этому могут помочь и средства массовой информации, ведь они должны «учить» людей, популяризовать законы, нормы поведения в обществе и так далее.

Приобщение человека к культурным ценностям можно стимулировать, например, благодаря таким подаркам, как абонемент на месяц в театр или филармонию со стороны организаций или профсоюзов. Ведь это великолепный подарок для каждой личности. Человек не просто вовлечется в культуру, он будет побуждать окружающих следовать за ним. И со временем поймет: чем больше погружается в культуру, тем больше получает радостных эмоций, хорошего самочувствия и позитивного настроения.

Такая просветительская и воспитательная работа очень нужна. В будущем при потребности ее могут выполнять выпускники ЛГИКИ, а именно наши менеджеры.

Ю. Турко

СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКЕ РОЗУМІННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ ВЛАДИ ЯК СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ СУСПІЛЬСТВОМ

Влада є доволі складним феноменом і постійним об'єктом дослідження філософії та політичної науки. Влада – одна з фундаментальних основ суспільства та політики. Особлива зацікавленість владними проблемами виникає в переломні епохи соціального розвитку.

Владу в її суспільно-філософському напрямку необхідно розуміти, як здатність людини здійснювати свою волю, використовуючи різні ресурси та технології: авторитет, силу, традиції, закон, маніпуляції свідомістю та ін. Під державним управлінням, в свою чергу, слід розуміти практичний, організаційний і регулятивний вплив державних органів на суспільну життєдіяльність людей з метою збереження історичної пам'яті, розвитку конституційних інститутів. Державне управління – це спосіб реалізації національних інтересів народу, а ідеологія державного управління – це сукупність моральних, соціальних, економічних та культурних ідей, спрямованих на затвердження національної держави через свідомість людини.

На сьогодні суспільство перебуває у стані швидких економічних, політичних і соціальних змін. Актуальними питаннями є зріст насилля, розвиток військово-інформаційного потенціалу, поява інформаційних технологій маніпулювання свідомістю нації тощо [3]. Існує припущення, що іншими державами можна успішно управляти за допомогою заздалегідь спланованих концепцій. З'являються терміни – концептуальна влада, золотий мільярд, глобалізація.

Концептуальна влада теоретично є вищим рівнем ієрархії системи соціального управління. Мова йде про домінуючий вплив певних концепцій на суспільну свідомість як ідейну основу управління суспільством. Існує думка, що концептуальна влада може визначати систему партій, через які здійснюється вплив на законодавчу, виконавчу та судову гілки влади [1; 2]. Така влада аналізує варіанти майбутнього, обирає найбільш вірогідніший й розроблює концепцію ідей для реалізації мети в суспільстві. Політична влада робить цю концепцію «уподобаною» для народу, не дивлячись на можливість не відповідності цих форм реальному життю.

Виділяють декілька управлінських пріоритетів концептуальної влади: 1) світоглядний пріоритет, 2) історичний, 3) ідеологічний, 4) економічний, 5) військовий. Поряд з економічним, військовим та іншими потенціалами одним з найважливіших чинників гарантії національної безпеки будь-якої держави стає інформаційний потенціал [3]. Сучасна інформаційна війна – це війна з метою захвату сировинних, енергетичних, людських ресурсів іншої країни, з нав'язуванням своєї ідеології, релігії, політики, історії, філософії, науки,

моральних цінностей, що призводить до маніпулювання як владою, так і народом цієї країни.

Термін «золотий мільярд» утворився як синтез двох великих ідей сучасної західної культури. Одна ідея пов'язана з уявою про «золоту еру» прогресу і благополуччя, інша – з визнанням обмеженості ресурсів Землі і неможливості розповсюдження цього благополуччя на все населення планети. Цей термін фактично визначає населення країн «першого світу», що входять до Організації економічного співробітництва і розвитку, тобто населення 24 країн Європи й світу. Ще за часів СРСР публіцист А. Кузьмич пов'язував термін «золотий мільярд» з ідеями скорочення населення Землі. На його погляд, даний термін визначає певну цілісну геополітичну, економічну і культурну концепцію.

Альтернативою «теорії золотого мільярда» є інший підхід – теорія «глобалізації». Глобалізація – це процес всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та усії планети капіталу, людських та виробничих ресурсів, стандартизація законодавства, економічних та технічних процесів, а також зближення культур різних країн. Тобто мова йде про розвиток в кожній людині духовного й інтелектуального базису при задоволенні розумних матеріальних потреб усіх людей планети. Але глобалізм може призвести до становлення глобального монополізму, що відбувається шляхом трансформації конкуренції в монополію.

Тоталітаризм – це явище складне, багатоліке й суперечливе. Слово «тоталітарний» вперше було вжито в Італії на початку 20-х років ХХ ст. при критиці політики Муссоліні. Після Другої світової війни почалося фундаментальне наукове опрацювання теорій тоталітаризму як феномену й як реального політичного режиму (Х. Арент, З. Бжезинський, К. Фридрих, Р. Арон, Ф. Хайек, К. Поппер, А. Безансон, Ч. Ендрейн, С. Серебряний, Ю. Ігрицький, В. Пугачев та інші). В даний час тоталітаризм розуміється як політичний спосіб організації всього суспільного життя, що характеризується всеосяжним контролем з боку влади над суспільством і підкоренням всієї суспільної системи колективній меті і офіційній ідеології. Тоталітарний режим – це політичний устрій, при якому державна влада зосереджена в руках однієї групи (політичної партії) знищуючої в країні демократичні свободи і можливість виникнення опозиції. Тотальність влади можна реалізовувати за допомогою різних методів, які призводять до розгалуження самих тотальних систем. Дуже добре можна прослідкувати це явище на прикладі антиутопічних романів «1984» Дж. Оруела та «Цей дивний новий світ» О. Хакслі [4; 5].

У романі «1984» Дж. Оруела говориться про соціальну хворобу, яка методично вбиває особистість, чим зміцнює ідеологію та владу. Це влада анонімною бюрократії, расове та національне домінування. Особистість за логікою цієї системи необхідно перетворити у ніщо, навіть якщо формально залишена воля. Ідеологія намагається керувати емоціями людей, нав'язувати їм спосіб мислення та поведінки. Оруел зобразив майбутнє світове суспільство як тотальний ієрархічний стрій, заснований на духовному та фізичному рабстві. Мета потужної НАДдержави за Оруелом та Хакслі абсолютно однакова – це встановлення диктатури, але реалізується вона зовсім по-різному: а) Оруел каже про те, що книги будуть забороняти; а Хакслі стверджує, що непотрібно забороняти книги, тому що не існуватиме тих, хто схотів би їх читати; б) Оруел запевняє, що нас будуть відгороджувати від інформації; в той час як Хакслі каже що інформації стане так багато, що люди деградують до повної пасивності; в) у романі Оруела людей контролюють завдяки болю; а в романі Хакслі – завдяки пропаганді задоволень; г) Оруел боїться, що людину згубить те, що вона ненавидить, а Хакслі вважає, що людину згубить те, що вона любить [6].

ЛІТЕРАТУРА

1. Зазнобин В. М. Концептуальна власть: миф или реальность / В. М. Зазнобин // Молодая гвардия. – 1990. – № 2. – С. 184 – 188.
2. Солонько И. В. Феномен концептуальной власти: социально-философский анализ / Игорь Викторович Солонько. – СПб. : СОЛО, 2010. – 202 с.

3. Говоруха В. В. Напрями вдосконалення механізмів функціонування органів державного управління в умовах трансформації технологій зовнішнього інформаційно-психологічного впливу на них [Електронний ресурс] / В. В. Говоруха, Ю. Г. Даник, В. В. Клевець // Актуальні проблеми державного управління : електрон. наук. фах. вид. – 2009. – № – Режим доступу :

http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ardu/2009_1/doc/1/01.pdf.

4. Оруэлл Дж. 1984. Скотный двор / Джордж Оруэлл ; пер. с англ. Д. Иванова, В. Недошивин. – Пермь : Капик, 1992. – 304 с.

5. Хаксли О. О дивный новый мир [Электронный ресурс] / Олдос Леонард Хаксли ; пер. с англ. О. Сороки, В. Бабкова. – СПб. : Амфора, 1999. – 541 с. – Режим доступа :

<http://lib.ru/INOFANT/NAKSLI/mir.txt>.

6. Турко Ю. М. Концепции мирового государства в творчестве Дж. Оруэлла и О. Хаксли [Электронный ресурс] / Ю. М. Турко. – Режим доступа :

http://tdo.at.ua/publ/gumanitarni_doslidzhennja/turko/3-1-0-8

П. Филипенко

ПРОБЛЕМЫ В ОБЛАСТИ ИНФОРМАЦИОННО-БИБЛИОТЕЧНОЙ СИСТЕМЫ И МЕТОДЫ ИХ РЕШЕНИЯ

Во время информационно-культурного развития общества, когда максимальную часть общественной жизни занимает информация во всех ее проявлениях, наиболее остро развиваются различные споры и дискуссии, касающиеся всех отраслей научной деятельности, которые формируют управленческую функцию любой информационной системы. Исключением не являются и предметы: библиотековедение, документоведение, социальные коммуникации и книговедение – то есть, науки, которые занимаются разработкой и концентрацией продуктивной и максимально функциональной работы информационной системы.

Прошрое столетие ознаменовалось утратой библиотеками, как информационной системой, своей независимости и демократичности. Тоталитарный общественно-политический режим использовал библиотечной информационные системы, как оружие для формирования идеологии и благоприятного фундамента для создания социалистического общества. Такие политические условия постепенно сделали из библиотеки и информационной системы полностью зависимый от государства объект общества.

После окончательного распада Советского Союза, (авторитет и влияние, которого со временем угасало все сильнее) многие общественно-культурные заведения стран постсоветского пространства стояли на черте кризиса и полного разорения.

Начиная с 1991 года, перед многими странами, которые в прошлом входили в состав СССР, стоял острый вопрос о потребностях в инновации и реформатизации, разрушении стереотипов прошлого, и формирования нового образа библиотек и информационных систем, и кадров, работающих на этой ниве. Кроме негативных аспектов, в это время можно наблюдать и, несомненно, позитивные. К примеру, максимальную продуктивность для осуществления задуманного обновления информационной системы страны, обеспечили недавние исследования, которые финансировались недавним правительством. Результаты изучения и научных открытий, в области социума и документации в симбиозе дали возможность для первых шагов к европейскому образу библиотечно-информационных систем. Стали создаваться первые электронные каталоги, (изначально, в крупных библиотеках, а позже в филиалах), библиотечные общества, которые стояли на защите прав работников библиотек, разрабатывали систему новейшего подхода к читателям и пользователям, формировали новейший имидж информационной системы, являлись оплотом идей для морализации понятия человека, обладающего информацией.

На данном этапе перед информационно-библиотечными системами, а в первую очередь, перед кадрами, которые задействованы в этой сфере стоит проблема улучшения функционирования всех отраслей наук связанных с предметом общества, документации и информации. Достижение этой цели основывается на максимальной заинтересованности библиотечного персонала в достижениях информационных систем, а также в продуктивности работы специалистов в области библиотечно-информационной системы. Мы имеем возможность на данном этапе, прогнозировать достаточно большой рывок в области информации, так как на нынешнем этапе молодые специалисты обладают идеологической заинтересованностью в будущей продуктивной работе информационной системы.

О. Чаленко

ЛУГАНСКИЙ ОБЛАСНОЙ КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Жителям Луганска хорошо известно оригинальное по своей архитектуре здание по улице Т. Г. Шевченка, д. 2. Именно здесь сейчас размещается областной краеведческий музей. Сегодня этот крупнейший музей области – научно-исследовательский и научно-просветительский центр, главное хранилище памятников материальной и духовной культуры Луганщины.

В начале XIX в. представители луганской интеллигенции неоднократно делали попытки создать в городе музей. Так, Николай Иванович Стефанович – высокообразованный человек, член Луганской городской Думы, искренний ценитель искусства, в январе 1914 г. пишет Городской Думе рапорт, в котором отстаивает необходимость создания городского музея для хранения в нем местных древностей. В то время, несмотря на значительный экономический подъем, Луганск по-прежнему оставался провинциальным городом, вся культурная жизнь которого была сосредоточена в двух клубах, трёх кинотеатрах, библиотеке и двух театрах [3].

Николая Стефановича поддержал археолог и краевед Сергей Александрович Локтюшев, опубликовав в 1915 г. несколько статей в газете «Луганский листок» по поводу открытия музея. Осуществлению замыслов помешала Первая мировая война, а затем события, происходившие после Октябрьской революции 1917 г.

В сложные годы гражданской войны и военной интервенции Сергею Локтюшеву удаётся создать «временный музей местного края» при Луганском научно-просветительском обществе, и, более того, провести археологические раскопки на средства общества с разрешения высшей украинской власти.

В 1919 – 1920 гг. в Украине открываются новые и восстанавливаются уже существующие музеи. После освобождения Донбасса от деникинских войск стала возможной организация музеев и на Луганщине.

В мае 1920 г. в Луганске проходила губернская конференция профсоюза работников образования и социалистической культуры, на которой с докладом выступил С. А. Локтюшев – заведующий музейно-экскурсионной секцией при внешкольном подотделе губернского отдела народного образования. В своём докладе он снова поднимает вопрос о необходимости создания центрального губернского краеведческого музея, который способствовал бы созданию районных музеев. К сожалению, и на этот раз центральный губернский музей не появился.

В 1920 г. в Луганске было создано два небольших музея: живописной культуры и естественно-географический.

Что же представляли собой первые музеи? Вот что сообщается об этом в сохранившихся документах. «Луганский естественно-географический музей представляет из себя научно-стационарное учреждение, имеющее целью, во-первых вообще содействовать внешкольному просвещению народных масс и, во-вторых, предоставлять по возможности

материал для изучения местного края. Музей имеет следующие отделы: естественно-исторический, промышленный, географический...»

Заведующим музеем назначен А. А. Лундышев. Музей открыт для посещения с 23 января 1921 г. Основная часть экспонатов поступила в музей из коллекции бывшего школьного музея Славяносербского земства и экспонатов из «естественных кабинетов учебных заведений ныне закрытых...»

Музей живописной культуры был размещён в доме Н. И. Стефановича, построенном хозяином в стиле позднего модерна. Заведующей музея назначена Софья Ильинична Стефанович. По архивным документам, первые экспонаты начали поступать в 1920 г. из крупных центров – Харькова, Одессы, из частных коллекций местных любителей старины. Софья Стефанович была единственным сотрудником музея. На её плечи легла вся тяжесть работы по созданию и пополнению музейной экспозиции. Очень много хлопот доставляли хозяйственные вопросы.

Тяжёлое экономическое положение, послевоенная разруха, голод, отсутствие средств на содержание двух музеев стали основной причиной их объединения. В ноябре 1922 г. экспонаты естественно-географического музея перевезены в Полтавский переулок (бывший дом Стефановича), в музей живописной культуры и естественно-географический. Но положение музея так и не улучшилось. Отсутствовало финансирование, музей не отапливался, посетителей практически не было. Но, несмотря на трудности, благодаря стараниям людей, не безразличных к культуре, музей продолжает работать. К 1 октября 1923 г. в музее насчитывалось 689 экспонатов отдела искусств. А в апреле 1924 г. из Одессы в дар музею поступило 263 предмета.

В 1924 г. Локтюшеву удалось добиться открытия областного музея. В областном архиве Луганской области сохранился «Краткий отчёт по Донецкому социальному музею» за подписью помощника заведующего Ан. Альбрехта, в котором указывается: «Начало социального музея положено в феврале сего года. В этом месяце получены были первые средства на образование Донецкого областного социального музея. С апреля месяца был назначен заведующим музеем Локтюшев С. А.». Основная работа сотрудников музея состояла в сборе материалов промышленности луганских заводов, рудников. Собрана коллекция пород и сортов угля Голубовского рудника, подобран ряд документов эпохи крепостного права, составлена карта промышленных предприятий края. Изготовлены художественные плакаты с революционными лозунгами.

В декабре 1924 г. по решению совещания окринспектуры просвещения Донецкий областной социальный музей объединён с Луганским окружным музеем живописной культуры и естественно-географическим». Заведующей музеем назначена С. И. Стефанович.

В апреле 1925 г. музей снова реорганизуется на основах «Положения о Социальном музее УПО» в государственный социальный музей Донбасса. Заведующим назначен Александр Александрович Малиношевский. Однако вскоре он был снят с занимаемой должности. 27 ноября 1927 г., после октябрьских торжеств, директором музея стал преподаватель Донецкого института народного образования С. А. Локтюшев.

В 1926 – 1927 гг. Музей пополнился археологической коллекцией, собранной научно-краеведческим кружком и археологической секцией научного товарищества на Донбассе, работу которых возглавлял С. А. Локтюшев. В последующие годы (1926 – 1930 гг.) полевые научно-исследовательские работы были значительно расширены. Дополнительно проведены работы по изучению фауны (зоологические), бытовых особенностей населения различных районов области (этнографические).

Сведений, связанных с деятельностью краеведческого музея в 30-е годы, практически нет. Возможно, это связано с начавшимися в стране массовыми репрессиями.

В мае 1931 г. в Луганске открыт областной музей революции, в которой были переданы экспонаты, связанные с революционной деятельностью в крае. Он находился в здании наркома по улице Пушкинской (ныне на месте этого здания находится ДК железнодорожников). Перед оккупацией музей революции был вывезен в эвакуацию, а для

краеведческого музея администрация города транспорта не нашла. Выехал из города и директор музея Коваль, и вместо него была назначена Ефросинья Ивановна Демьяненко, а заместителем директора с июля 1942 г. стал С. А. Локтюшев. Часть экспонатов С. А. Локтюшев, сторож Н. И. Блинов и уборщица М. П. Загубелюк упаковали в ящики и спрятали в одном из сараев музея в Полтавском переулке.

По сведениям С. А. Локтюшева, большая часть экспонатов (старинная мебель, экспонаты художественного отдела, этнографии, археологии), библиотека, архив музея оставались в здании музея революции, куда были перевезены во время наводнения. Через несколько дней после занятия города немецкими войсками в здании наркома возник пожар, причины которого так и остались неизвестными. Все что находилось в здании, погибло в огне. Во время бомбёжки погибло и здание музея в Полтавском переулке.

Волею обстоятельств С. А. Локтюшев вместе с семьёй вынужден был остаться на оккупированной территории, его жена Екатерина Константиновна была хозяйкой явочной квартиры подпольного обкома партии. Сразу после освобождения города, 20 февраля 1943 г., С. А. Локтюшева арестовали по стандартным обвинениям: «немецкий ставленник, личность, которая осталась на оккупированной территории, пошла на службу оккупантам...» Умер он в тюрьме от туберкулёза лёгких через 25 дней после ареста.

Областной комитет по учёту ущерба, нанесённого немецкими захватчиками, определил ущерб, нанесённый Климовскому району города (ныне Ленинский район города Луганска). Акта об ущербе непосредственно историческому музею нет. Учтена только стоимость здания и имущества (стены, оконные рамы, стекла, столы, стулья и т. д.).

В 1943 г. музей начали восстанавливать, вернее заново создавать. В 1945 г. ему выделяют помещение, передаются из НКВД жалкие остатки коллекции: около двух десятков картин, немного монет, два журнала. Не сохранилась и учётная документация. Среди того, что сохранилось, привлекает внимание голубая с росписью ваза, изготовленная на Севрской мануфактуре во Франции в 1767 г.

Все послевоенное время несколько поколений музейных работников создавало заново музейную коллекцию. В 1978 г. специально для музея построено новое здание по проекту луганского архитектора Ю. Л. Гаммерштейна, расположенное по улице Шевченко.

Сегодня основной фонд музея (а это только оригинальные экспонаты) насчитывает более 180 тыс. единиц хранения. Все они в той или иной мере раскрывают истории людей, региона и конкретные исторические моменты.

Жемчужиной музейного собрания является небольшая, но ценная коллекция старопечатных книг. Она насчитывает 39 единиц. Среди них «Евангелие» 1746 г., отпечатанное в типографии Киево-Печерской лавры. А самый большой и самый тяжёлый экспонат установлен перед входом в музей. Это пушка «крепостной единорог», отлитая на Луганском литейном заводе – первенце украинской металлургии. Дата изготовления указана на самой пушке – 1814 г.

Сегодня экспозиция музея развёрнута на площади более 2000 кв. метров. Около трёх тысяч экскурсий ежегодно проходят экспозиционными залами, почти каждый месяц открывается новая выставка. Музей живёт и развивается, он служит людям, он – важная составляющая культуры нашего региона, он, наконец, служит всей державе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Археологічне надбання С. О. Локтюшева (до 130-річчя від дня народження) : краєзнавчі записки. Вип. V. – Луганськ, 2009. – 479 с.
2. Высоцкий В. И. Ворошиловградский краеведческий музей: путеводитель / В. И. Высоцкий ; пер. Н. М. Писаревская. – 2-е изд., доп. – Донецк : Донбасс, 1987. – 64 с.
3. Все достопримечательности Украины [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.explore.in.ua/about.html>
4. Довідник юного краєзнавця Луганщини. – Луганськ : Луган. обл. друкарня, 2001. – 68 с.

5. Малая родина : сб. статей сотрудников Луганского областного краеведческого музея. – Луганск : Шико, 2007. – 792 с.

С. Черепанов

ПРИМЕНЕНИЕ ПРОИЗВОДНОЙ ФУНКЦИИ В ЭКОНОМИЧЕСКИХ РАСЧЕТАХ

Экономика – неотъемлемая часть нашей жизни. Мы работаем, учимся, занимаемся домашним хозяйством, но даже не подозреваем, что без экономики всего этого могло бы и не быть. Экономические задачи помогают нам правильно тратить ресурсы и средства.

Современный экономист должен хорошо владеть количественными методами анализа. К такому выводу нетрудно прийти практически с самого начала изучения экономической теории. При этом важны как знания традиционных математических курсов (математический анализ, линейная алгебра, теория вероятностей), так и знания, необходимые непосредственно в практической экономике и экономических исследованиях (математическая и экономическая статистика и др.) [1].

Математика является не только орудием количественного расчета, но также методом точного исследования. Она служит средством предельно четкой и ясной формулировки экономических понятий и проблем.

Энгельс в своё время заметил, что «лишь дифференциальное исчисление даёт естествознанию возможность изображать математически не только состояния, но и процессы: движение». Поэтому целью моей работы является выяснить, каков экономический смысл производной, какие новые возможности для экономических исследований открывает дифференциальное исчисление.

В экономической теории активно используется понятие «маржинальный», что означает «предельный». Введение этого понятия в научный оборот в XIX веке позволило создать совершенно новый инструмент исследования и описания экономических явлений – инструмент, посредством которого стало возможно ставить и решать новый класс научных проблем. Классическая экономическая теория Смита, Рикардо, Милля обычно имела дело со средними величинами: средняя цена, средняя производительность труда и т.д. Но постепенно сложился иной подход.

Существенные закономерности оказалось можно обнаружить в области предельных величин. Предельные или пограничные величины характеризуют не состояние (как суммарная или средняя величины.), а процесс, изменение экономического объекта. Следовательно, *производная выступает как интенсивность изменения некоторого экономического объекта (процесса) по времени или относительно другого исследуемого фактора*. Надо заметить, что экономика не всегда позволяет использовать предельные величины в силу прерывности (дискретности) экономических показателей во времени (например, годовых, квартальных, месячных и т. д.). В то же время во многих случаях можно отвлечься от дискретности и эффективно использовать предельные величины [2].

Проанализировав экономический смысл производной, нетрудно заметить, что многие, в том числе базовые законы теории производства и потребления, спроса и предложения оказываются прямыми следствиями математических теорем.

Один из базовых законов теории производства звучит так: «Оптимальный для производителя уровень выпуска товара определяется равенством предельных издержек и предельного дохода».

Другое важное понятие теории производства – это уровень наиболее экономичного производства, при котором средние издержки по производству товара минимальны.

Соответствующий экономический закон гласит: «оптимальный объем производства определяется равенством средних и предельных издержек».

Понятие выпуклости функции также находит свою интерпретацию в экономической теории.

Один из наиболее знаменитых экономических законов – закон убывающей доходности – звучит следующим образом: «С увеличением производства дополнительная продукция, полученная на каждую новую единицу ресурса (трудового, технологического и т. д.), с некоторого момента убывает».

Другим базисным понятием экономической теории является функция полезности. Эта величина очень субъективная для каждого отдельного потребителя, но достаточно объективная для общества в целом. Закон убывающей полезности звучит следующим образом: с ростом количества товара, дополнительная полезность от каждой новой его единицы с некоторого момента убывает. Очевидно, этот закон можно переформулировать так: функция полезности является функцией, выпуклой вверх. В такой постановке закон убывающей полезности служит отправной точкой для математического исследования теории спроса и предложения [3].

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы.

1. Производная является важнейшим инструментом экономического анализа, позволяющим углубить геометрический и математический смысл экономических понятий, а также выразить ряд экономических законов с помощью математических формул.

2. При помощи производной можно значительно расширить круг рассматриваемых при решении задач функций.

3. Экономический смысл производной состоит в следующем: производная выступает как скорость изменения некоторого экономического процесса с течением времени или относительно другого исследуемого фактора.

4. Наиболее актуально использование производной в предельном анализе, то есть при исследовании предельных величин (предельные издержки, предельная выручка, предельная производительность труда или других факторов производства и т. д.).

5. Производная находит широкое приложение в экономической теории. Многие, в том числе базовые, законы теории производства и потребления, спроса и предложения оказываются прямыми следствиями математических теорем (например, представляет интерес экономическая интерпретация теоремы Ферма, выпуклости функции и т. д.).

Знание производной позволяет решать многочисленные задачи по экономической теории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розен В. В. Математические модели принятия решений в экономике : учеб. пособие / В. В. Розен. – М. : Книжный дом «Университет» ; Высш. шк., 2002. – 288 с.

2. Савицкая Г. В. Экономический анализ : учебник / Г. В. Савицкая. – 11-е изд., испр. и доп. – М. : Новое знание, 2005. – 651 с.

3. Старовойтов М. А. Применение производной в экономических расчетах [Электронный ресурс] / М. А. Старовойтов, Н. Н. Ивахненко. – Режим доступа : http://www.rusnauka.com/1_NIO_2011/Economics/77694.doc.htm

О. Чмерук

ОСОБЕННОСТИ PR И ОСНОВНЫЕ PR-МЕТОДЫ В СОВРЕМЕННОМ ШОУ-БИЗНЕСЕ

Шоу-бизнес и Public Relations – понятия во многом взаимосвязанные. Индустрия шоу-бизнеса изобрела и использует немало PR-инструментов, влияющих на сознание и убеждение массовой аудитории. Княгиня Голицына, первая леди модельера Кристиана Диора, вспоминала: «Диор придумал для своих начинающих моделей так называемые правила, в которые нужно было полностью вписаться: это осанка, характер, красота,

пунктуальность, вежливость и настойчивость. Иными словами, он требовал, чтобы его манекенщица была личностью, а не подушкой для булавок портного» [1, с. 361].

Первое условие успешного PR – основной массив информации должен распространяться устно. Поведение актеров – поп-звезд всегда символично. Их действия тестируются ответом на вопрос, являются ли они зрелищными, удивляют ли публику и подлежат ли пересказу (свадьба Наташи Королевой и Тарзана, которая привлекла внимание к обоим персонажам и подняла их рейтинг). Вторая не менее важная характеристика шоу-бизнеса, значимая для PR-деятельности, – определенная подключенность потребителя к созданию поп-культуры. Определенная часть информации, полученная извне, играет роль возбудителя, вызывающего потребность к накоплению информации внутри сознания получателя. Третьей характеристикой шоу-бизнеса и, следовательно, условием порождения популярности, является полная подключенность самого поп-артиста. Мы часто вникаем, например, в его кулинарные пристрастия, личную жизнь и моменты отдыха («Светская жизнь» с Екатериной Осадчей). Следующая характеристика поп-культуры – ее эпатажность. Поп-культура декларирует полную свободу и разрешает появляться в чем угодно, эксплуатируя, например, «оппозиционность характера» героя. Для того чтобы быть самотранслируемой, поп-культура должна задать такие зрелищные и утрированные характеристики, которые невозможны ни в каком другом ее варианте. Из требования самотрансляции и возникают определенная вульгарность (группа «Никита», Светлана Лобода), криминальный оттенок (группа «Лесоповал»), определенная сексуальность (Ани Лорак), почти обязательной становится некоторая аномальность (Д. Коляденко).

Для увеличения контактной аудитории в поп-культуре предлагается набор имиджей, где основной сферой действия становится любовь (эксплуатируется всеобъемлющий характер любви). Наиболее популярным мужскими имиджами в любовной сфере считаются имидж романтического любовника и Дон Жуана: 1.«Романтический любовник» безумно любит сам, но его не любят (Дима Билан, Валерий Меладзе); 2.«Дон Жуан» не любит, но зато его любят. С точки зрения контрастности («Отпетые мошенники») второй тип заметно выгоднее. Кроме того, позиция Дон Жуана выгодна как для женской, так и для мужской аудитории. Для женской аудитории он привлекателен, поскольку его любят многие, а мужчинам всегда приятно оказаться в числе любимых. В данном контексте показателен пример изменения имиджа Влада Сташевского. «Романтическому любовнику» («Нет у меня друзей и нет врагов, меня уже никто не ждет, и только эхо горьких слов: «Любовь здесь больше не живет»...) доставалось только сочувствие. А образ «Дон Жуана» (Сексуальный календарь Влада, разбитые сердца поклонниц, пишущих ему письма, выход на страницы «Спид-инфо») позволил ему просто выпрыгнуть на вершину поп-Олимпа.

Женские модели имиджей практически те же: «безответная любовь» - и «женщина, покорительница мужских сердец». Безответная любовь – это вариант плача (Татьяна Буланова). По этой же модели строятся песни покорительниц сердец тинэйджеров. Соблазнительница – вариант превосходства, и соответственно, имидж для более взрослой аудитории, предпочитающей оптимизм женщин-вамп (группа «Виагра») [1, с. 363].

Как справедливо замечено Сэмом Блэком: «Паблик рилейшнз - это искусство и наука достижения гармонии посредством взаимопонимания, основанного на правде и полной информированности» [2, с. 32]. Поэтому PR является приоритетным направлением в формировании имиджа звезд шоу-бизнеса.

Существует несколько PR-методов продвижения музыкальных групп и артистов на арену шоу бизнеса. Во-первых, это может быть интервью, пресс конференция или репортаж, то есть, в общем – это метод работы с прессой. Вторым и очень многогранным методом является организация турне в поддержку альбома и концертов. Третьим и самым главным – запуск клипа и телеинтервью в ротацию на специализированном канале.

Ещё к методам PR в шоу- бизнесе можно отнести создание бренда из имени артиста или названия группы, или, наконец, из имени продюсера, т. к. именно благодаря созданию бренда продукцию артиста будут ждать и гарантированно покупать.

Российские и украинские технологи часто копируют западные образцы и следуют наработанным схемам, например такой проект как Потап и Настя Каменских на западе существовал задолго до появления на украинской сцене тандема Коменских и Потап. И таких примеров масса.

Шоумены в PR всегда умели создать имидж тому или иному мероприятию, но всеми так или иначе крупными мероприятиями шоу-бизнеса, как правило, занимаются PR-профессионалы: выстраивают драматургическую интригу вокруг события, организуют информационное поле, согласовывают действия администрации мероприятий и многочисленных партнеров.

Подробным примером взаимосвязей Public Relations и шоу-бизнеса может послужить любая церемония награждения. Это, кстати, ещё один метод PR. Вся история награждения «Оскарами», «Греми», «World Music Awards» и PR изобилует самыми различными PR-ходами. Чего стоит, к примеру, история с похищением статуэток «Оскар», которая активно обсуждалась «взволнованной» общественностью. До недавней поры все значимые мероприятия российского шоу-бизнеса были так или иначе скопированы по западным образцам. «Нику», национальная премия российской академии кинематографических искусств, журналисты сразу же окрестили «российским Оскаром», «Овацию» – российской Grammy и т. д.

Анализируя особенности развития и становления PR в шоу-бизнесе, стоит сделать акцент на то, что шоу-бизнес развивается по правилам рыночных отношений, а также интеграции западных PR-методов. Развитие и функционирование шоу-бизнеса невозможно без профессионалов, умеющих этот бизнес организовать. Менеджеру недостаточно уметь найти и почувствовать талант, предвидеть тот вид деятельности, который принесет прибыль, необходимо иметь способности к тому, чтобы организовать ее с учетом экономических, социальных и политических факторов, уметь устанавливать связи с различными структурами, как государственными, так и коммерческими. Вместе с тем шоу-индустрия не может функционировать без финансовой поддержки со стороны как коммерческих, так и некоммерческих структур. Шоу-бизнес – это всегда риск: финансовый, психологический, социальный, так как в нем соединены различные виды и жанры искусства, а его продукция рассчитана на массовое потребление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кондратьев Э. В. Связи с общественностью / Э. В. Кондратьев, Р. Н. Абрамов. – М. : Академический Проект, 2004. – 432 с.
2. Блэк С. Паблик рилейшнз. Что это такое? / С. Блэк. – М. : Новости, 2000. – 240 с.

М. Шалагина

ВЛИЯНИЕ СМИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ

В настоящее время сложно представить нашу жизнь без телевизора, радио, газет, журналов и, конечно же, без Интернета. Из этих источников мы получаем нужную нам информацию. Человек постоянно испытывает потребность в удовлетворении информационного голода, так как он существо социальное, и жить в информационном вакууме просто не может. Сейчас говорят: «Кто владеет информацией – владеет миром». Люди постоянно стремятся получить сведения о происходящих событиях. И в достижении этой цели им помогают средства массовой информации (СМИ).

С помощью СМИ мы удовлетворяем потребности в развлечениях, слушая или смотря интересные нам передачи, читая журналы и газеты. Кроме того, масс-медиа могут управлять общественным мнением – успокоить общественность, помочь людям сделать «правильный» выбор, отвлечь (или привлечь) внимание от каких-либо событий. Они позволяют

государственной власти представлять различные события политической жизни в выгодном для нее ракурсе.

В современном мире значение СМИ в формировании общественного мнения огромно. Каким же образом средствам массовой информации удаётся так ловко направлять общественное мнение? Рассмотрению этого вопроса и посвящена данная работа. Целью ее является изучение влияния СМИ на формирование общественного мнения.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: составить представление о современных средствах массовой информации; изучить виды СМИ; выяснить, какие функции выполняют масс-медиа; рассмотреть различные методы влияния СМИ на человеческое сознание.

СМИ представляют собой учреждения, созданные для открытой, публичной передачи информации с помощью специального технического инструментария. Это относительно самостоятельная система, состоящая из множества элементов. Отличительные черты СМИ – это публичность, т. е. неограниченный круг пользователей; наличие специальных технических приборов, аппаратуры; непостоянный объем аудитории, меняющийся в зависимости от интереса к той или иной передаче, сообщению или статье.

Благодаря использованию коммуникационных средств возникли три подсистемы СМИ: печать, радио и телевидение. Они представляют собой своеобразный «триумвират» масс-медиа. Эти подсистемы обладают рядом особенностей, проявляющихся в видах и способах донесения информации до аудитории. Однако при наличии специфических свойств печать, радио и телевидение имеют нечто общее – это способность донести до массовой аудитории более или менее оперативно словесно-понятийную и эмоционально-образную информацию. Но есть и своеобразные черты, принадлежащие только какому-либо одному средству, например, кинематографическое изображение на телевидении, словесно-буквенная информация в прессе, невизуальное звуковое сообщение на радио.

СМИ выполняют огромное количество функций в совершенно разных сферах. Согласно Е. П. Прохорову, журналистика – это полифункциональная система, которая выполняет шесть основных функций:

1. Коммуникативную – функцию общения, налаживания контакта, которую автор называет исходной функцией журналистики.

2. Непосредственно-организаторскую, в которой наиболее наглядно проявляется роль журналистики как «четвертой власти» в обществе.

3. Идеологическую (социально-ориентирующую), связанную со стремлением оказать глубокое влияние на мировоззренческие основы и ценностные ориентации аудитории, на самосознание людей, их идеалы и стремления, включая мотивацию поведенческих актов.

4. Культурно-образовательную, заключающуюся в том, чтобы, будучи одним из общественных институтов, участвовать в пропаганде и распространении в жизни общества высоких культурных ценностей, воспитывать людей на образцах общемировой культуры, тем самым способствуя всестороннему развитию человека.

5. Рекламно-справочную, связанную с удовлетворением утилитарных запросов различных слоев аудитории.

6. Рекреативную, куда входят развлечения, снятие психологического напряжения, получение удовольствия [5].

Однако, на наш взгляд, одна из самых простых классификаций функций СМИ – это разделение их на гуманитарные (информирование, образование, развлечение и т. п.) и политические функции (формирование массового общественного сознания, направленное влияние на отдельные группы населения и др.).

СМИ через воздействие на общество в целом воздействуют на каждого человека в отдельности, формируя определенные желаемые эмоции и поведенческие реакции. Таким образом, благодаря СМИ формируется общественное мнение – состояние массового сознания, заключающее в себе скрытое или явное отношение различных социальных общностей к проблемам, событиям действительности. Например, существует четко

сформулированное общественное мнение в отношении таких глобальных общечеловеческих проблем, как предотвращение экологической катастрофы, термоядерной, биологической войны и т. д.

Общественное мнение выполняет экспрессивную, консультативную и директивную функции. *Экспрессивная функция* – самая широкая по своему значению. В данной функции общественное мнение выступает в качестве контролирующей силы по отношению к институтам власти, т. е. обладает моральной властью, но и эта власть очень эффективна, поскольку назревающие процессы недовольства общества могут привести к серьезным последствиям, возможно, даже к неким государственным изменениям.

Вторая функция – *консультативная*. Общество выражает свою точку зрения на какую-либо проблему и может заставить институты власти действовать определенным образом в отношении решения экономических, идеологических, политических проблем. Но эта функция будет иметь влияние на власть лишь в том случае, если последняя прислушивается к общественному мнению.

Третья функция – *директивная*, проявляется в том, что общественность выносит решение по тем или иным проблемам социальной жизни, которые имеют безусловный характер.

В практике СМИ сегодня широко используются методы подсознательного воздействия, когда отношение общества к тем или иным явлениям окружающего мира формируется с помощью стереотипных представлений, которые внедряются в поток новостей, автоматически вызывая в массовом сознании либо отрицательную, либо положительную реакцию на конкретное событие. Задача прессы в процессе убеждения – создать прочное, устойчивое отношение к данному явлению. Ведь благодаря своей биологической природе, человек подвержен психологическим эффектам внушения, подражания и заражения.

Внушением считают воздействие на личность, приводящее к появлению у человека помимо его воли и сознания определенных чувств, и побуждающее человека к совершению определенных действий. Находясь под воздействием внушения, человек не контролирует направленное на него воздействие. Проще всего внушить человеку то, к чему он предрасположен в силу своих потребностей и интересов. Однако внушить что-то можно и вопреки его воле, вызывая определенные чувства и состояния, толкающие к совершению поступка, возможно, совершенно не соответствующего принимаемым им нормам и принципам поведения. Очевидно, что сама по себе деятельность СМИ, ставящая задачей навязать что-либо обществу, является негуманной, поскольку делает людей бессильными перед внушениями.

Задача журналиста может заключаться в большей степени в достижении собственных целей и/или целей организации, которую он представляет. Для направленного воздействия на общественное мнение ему необходимо держать под контролем поток информации и манипулировать им. Для воздействия на аудиторию журналист использует определенные методы, одним из которых является метод дезинформации. Смысл этого метода заключается в том, что в определенный момент в СМИ «подается» информация, зачастую являющаяся откровенной ложью. Дезинформация поступает, как правило, из разных источников и проникает в подсознание человека. Она используется в момент принятия какого-либо важного решения. Этот метод довольно эффективен. Но он является весьма «грубым» и неэтичным, и поэтому нечасто используется в современных СМИ.

Таким образом, в данной работе нами были изучены различные методы влияния СМИ на человеческое сознание. Мы выяснили, что в практике СМИ широко используются различные методы воздействия на общественное мнение, например внушение, дезинформация и т. д. Чтобы уберечь себя от различного рода информационных ловушек необходимо «фильтровать» все поступающие сведения.

В процессе достижения цели мы определили, что основной задачей СМИ является создание устойчивого отношения к какому-либо явлению, формирование общественного мнения. С другой стороны, и само общественное мнение во многом определяет

общественную жизнь и направляет деятельность некоторых социальных институтов, в том числе и деятельность СМИ. Поскольку СМИ стараются освещать значимые, актуальные для общества проблемы и во многом рассматривают их с точки зрения общественного мнения, следовательно, последнее также определяет деятельность масс-медиа. Т. е., можно сделать вывод, что общественное мнение и СМИ неразрывно взаимосвязаны и оказывают друг на друга обоюдное влияние.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьякова Е. Г. Массовая коммуникация и проблема конструирования реальности / Е. Г. Дьякова, А. Г. Трахтенберг. – Екатеринбург : Гуманит. ун-т. Ин-т философии и права УрОРАН, 1999. – 72 с.
2. Коновченко С. В. Общество – СМИ – власть / С. В. Коновченко. – Ростов-н/Д. : СКАГС, 2001. – 207 с.
3. Кузнецов Г. Телевизионная журналистика / Г. Кузнецов. – М. : Изд-во МГУ ; Высш. шк., 2002. – 216 с.
4. Почкай Е. П. Технология СМИ. Выразительные средства телевидения и радио : учеб. пособие / Е. П. Почкай. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2000. – 506 с.
5. Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики [Электронный ресурс] / Е. П. Прохоров. – Режим доступа : <http://www.knigafund.ru/books/19008>

В. Шамраевская

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОГО И ВОКАЛЬНО-КАМЕРНОГО ПЕНИЯ: ЗНАЧЕНИЕ ПРИНЦИПОВ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО ДЛЯ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Актуальность проблемы исследования. Стремление помочь певцу дифференцировать типы вокального исполнительства для выявления специфики подготовки профессионального певца раскрывая поэтический текст и музыку данных жанров.

К. С. Станиславский пишет: «обязанность каждого артиста, все равно великого или малого, писать о своем искусстве, хотя бы по тому, что наше искусство умирает вместе с нами и живет только для своих современников».

Литература – это искусство самовыражения с помощью слова. Пение – это искусство самовыражения с помощью звуков голоса. Исполняя музыкальное произведение, певец способен выразить свои собственные мысли и чувства, но если он не хочет или не может вникнуть в то, о чем поет, то никакого самовыражения произойти не сможет. Порой певец получает удовольствие от производимых им звуков, но удовольствия это, лишенное внутреннего смысла, не приводит к художественному «самовыражению» как элементу искусства. Определить черту, за которой пение становится «искусством», трудно. Существуют различные жанры самовыражения: оперное, камерное и т. д. В любом из этих жанров есть мастера, то есть певцы, способные к самовыражению. В данной работе осуществляется попытка найти и определить способы «самовыражения» в области оперного и романсового творчества. В последнее время среди слушателей вокальной музыки явно усиливается интерес к ее интерпретации, к исполнительскому искусству. Интерес этот выражается в обилии печатных, телевизионных интервью с исполнителями, в письменных запросах любителей музыки.

В мировой музыкальной литературе русский романс – явление единственное в своем роде. Он поражает своим обилием, разнообразием стилей и жанров. Романс – это море прекрасного. Зачинаясь из песни, пройдя в начале прошлого столетия стадию так называемого «старинного романса», он буйно расцветает в XIX – XX веках. В период расцвета русской музыки романс развивается одновременно с нарождающимися течениями и

разветвлениями музыкальных стилей: от Глинки и Даргомыжского «Могучей кучки», песенного мелодизма Чайковского и Рахманинова до современного стиля советских композиторов – Прокофьева, Шостаковича, Шапорина, Свиридова и др.

Высокий художественный уровень музыкальной формы современного романса требует и от исполнителя соответствующего отношения к постижению этой формы. Однако не всегда исполнительская культура бывает, адекватна уровню исполняемой музыки. У исполнителей оперы и романса имеется широкое поле для истолкования музыкальной формы. Исполнение всегда зависит от степени таланта и культуры исполнителя. Качество звучания голоса поющего, его темперамент, различные манеры пения, дикционные оттенки – все эти элементы должны служить воплощению авторского замысла. Но трудно не согласиться с тем, что лучшее истолкование музыки должно исходить от ее автора. Да и кому же лучше выразить смысл музыки, как не самому сочинившему ее композитору? Каждое из указаний автора требует своей выразительной техники. Так для кантилены или пения *legato* необходимо понимать, каким образом соединяются вокальные слоги, как объединяются они в музыкальную фразу. «Слова служат певцу лишь средством, усиливающим звуки души», – говорил Станиславский.

Вокалисту следует овладеть приемами пения: *legato*, *staccato*, *martellato*, *marcato*. Пение *legato* требует слитности вокальных звеньев и непрерывность звукового потока, *staccato* – короткого, отрывистого, но немного более длительного звучания, чем при пении *staccato*, *marcato* – резкого акцентирования звука. Как при пении *legato*, так и при *staccato* певцу необходимо овладеть кантиленой и различными формами речитатива. Кантилена – это поэзия вокала. Речитатив сближает пение с речевыми интонациями.

В кантилене воплощается глубина душевных переживаний, возрастает сила эмоций. Речитатив, ослабляя эмоциональную силу кантилены, продвигает сюжетную линию действия, заторможенную кантиленой. Эти перемещения эмоционального содержания, их сгущения и ослабления легко можно наблюдать в опере. Оперная ария всегда останавливает развитие сюжета, сосредотачивая всю силу выразительности на какой-нибудь одной страсти или чувстве героя. Речитатив, который следует за арией, обычно возвращает сюжету его исходное движение. Эти сюжетные «швы» в романсе менее заметны, чем в опере. В силу этого романс для исполнения неизмеримо труднее, чем оперная ария. Романс, исполняясь в течение нескольких минут, требует строгого и выпуклого воплощения музыкальной формы. Чем ближе музыка к современности, тем сильнее стираются в ней грани между кантиленой и речитативом. Чем элементарнее музыкальная фактура произведения, тем больше требуется от исполнителя артистизма, то есть внутренних ресурсов для одухотворения данной формы. Певец должен творчески использовать основные элементы музыки: мелодию, гармонию, ритм, метр. Станиславский говорит: «Искусство начинается с того момента, как создается непрерывная линия».

Яркость и полнота звучания гласных в пении зависит от построения музыкальной фразы и диктуется внутренним смыслом музыкального произведения. В пении со словом гласные органически сращены с согласными. Протяженность каждого звена на гласном должна точно соответствовать отпущенному для него музыкальному времени, будь то целая нота, половина, четверть, восьмая или шестнадцатая. Гласные должны выстраиваться в звуковой ряд, не перебивая, и не борясь друг с другом. В процессе фонации согласные, перемежающие гласные, должны произноситься, с максимальной быстротой не укорачивая длины гласного, не прерывая потока звучания. В процессе пения особе важно приравнять гласные друг к другу и, главное, к выделяемому слогу музыкальной фразы. Используя технику пения полярных гласных **и** и **а**. у хороших певцов мы слышим сильную примесь гласного **и** на верхних звуках при произношении гласного **е**. Шаляпин, например, в арии Кончака поет на верхнем звуке фразы: «Если хочешь, любую из них выбирай» - вместо **е** ясно слышимый гласный **и**. В другом примере романса встречается речитатив, похожий на «сухой» речитатив (*secco*). Романс А. С. Даргомыжского «Мне все равно», в последней фразе первого музыкального периода («Мне все равно, страдать, иль наслаждаться, к страданьям я

привыкла уж давно. Готова плакать и смеяться – мне все равно, все равно!)). Последнее «все равно!» звучит уже совершенно сходно с разговорной интонацией. Конечно, нужна некоторая артистическая сноровка для различения этих тонких интонационных разветвлений. Пение Шаляпина может служить образцом тончайших расчленений вокальных манер, от идеального legato до «сухого» речитатива.

Выводом данной работы является на примере сравнительной характеристики оперного и вокально камерного пения на примерах великих метров вокала с изучением наследия Станиславского. Знакомство певцов с работами К. С. Станиславского в этой области может оказать им помощь не только в их сценической практике, но и в процессе работы над постановкой голоса, внося в нее живительные элементы творческого воображения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малышева Н. М. О пении: из опыта работы с певцами : метод. пособие / Н. М. Малышева. – М. : Сов. композитор, 1988. – 127 с.
2. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954 – 1961. – Т. VI. – 1959. – 370 с.

М. Шеринсва

ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ БАТЬКІВЩИНИ В ПОЕЗІЇ ІВАНА НИЗОВОГО

Текст художнього твору завжди виконує комунікативно-інформаційну та естетичну функцію. У ньому виявляється унікальне, індивідуально-авторське бачення письменником світу. І. Низовий – український поет та публіцист, життя і творча діяльність якого нерозривно пов'язані з Луганщиною, її культурою. Метою цього дослідження є вивчення окремих елементів індивідуального стилю І. Низового через розгляд мовностилістичних засобів творення образу Батьківщини в його поезіях. За основний метод дослідження нами обрано метод семантико-стилістичного аналізу із застосуванням прийомів пізнання – фіксації, систематизації, ідентифікації, пояснення та інтерпретації матеріалу дослідження.

Окремі мовно-художні аспекти літературної творчості І. Низового розглянуті в працях луганських учених-філологів І. Неживого, Т. Терновської, Ж. Марфіної, Л. Колесникової, а також Ю. Кисельова та ін.

Серед прикметних художніх рис поетичної творчості І. Низового називають автобіографізм, спирання на пам'ять дитинства, роду й усього народу в цілому, постійне звернення до минулого в контексті сучасної доби [2, с. 53]. При цьому образ Батьківщини – наскрізний у поезії І. Низового – постає в декількох вимірах: 1) це безпосередній узагальнений чи деталізований образ України як країни, свідомим громадянином якої відчуває себе поет; 2) це образ поетової малої Батьківщини – селища Марківка, що на Сумщині; 3) це образ Донбасу і Луганщини як його невід'ємної частини, з якими пов'язане сьогодення поета.

Основу поетичного зображення Батьківщини у творах І. Низового становлять зокрема топоніми, уживання яких є повноцінним образним засобом, за допомогою якого автор окреслює точні орієнтири в часі й просторі, ті чи ті події [3, с. 184].

Поширений мовностилістичний засіб створення образу Батьківщини в поезії Низового – уживання означень-епітетів при топонімах і загальних назвах. Так, поет називає Україну: «суцільно-оазисною нашою країною» [6, с. 22], «українською праземлею» [5, с. 59]. Донбас для поета: «Гіркий полин / У сивий ковилі...» [Там само, с. 37], «осіннє місто» [Там само, с. 6], «луги луганські» [6, с. 13].

Уживання різних граматичних видів порівняння при топонімах у поезії І. Низового підпорядковане створенню розлогого образного опису Батьківщини та її куточків: 1) описові

порівняння прикладкового типу: «свята молитва-Україна» [6, с. 28], «матінка-держава» [4, с. 52]; 2) речення порівняльної структури, у яких об'єкт порівняння охоплює всю предикативну частину: «Батьківщина – / Нива / З якою / Ми пов'язані кровно!..» [Там само, с. 25], «Мій край – листок на гілочці Дінця, / Тобі шахтарські зорі – до лица...» [Там само, с. 11].

У творах І. Низового образ Батьківщини, поетову відданість їй часто зображено в контексті поетичного протиставлення за напрямками: а) Україна – інші країни, місця: «За містом / Палять картоплиння, – / Мені ж запахло втраченим селом.» [5, с. 32], «варю узвар з подільських груш, / з донбаської калини... / та для правдивого узвару різдв'яного / не вистачає марківських кислиць!» [6, с. 67], «Я не сирота. / Є батьківщина в мене / Й Батьківщина.» [4, с. 24], «Залишився напризволяще / В реальному світі один, / З дитинства такий непуцячий, / Безпутній міський селянин.» [5, с. 9].

Художньою основою творення образу малої Батьківщини у збірці «Хрущі над вишнями» є мотив спогаду (ідея ностальгії [1, с. 26]):

Сяду в рідній хаті
Біля покуття:
Згадаю
Прадіда і діда... [7, с. 40].

Уживання епітета *рідний* є одним з головних стилістичних засобів вираження смислового навантаження образу малої Батьківщини у збірці: «Не віриться, / що це – мій рідний край, / Що я отут і справді народився...» [Там само, с. 64], «Життя несправжнє... / поза рідним краєм! – / Таке зробив я / вбивче відкриття...» [Там само, с. 5].

Часом поет вдається до лаконічного, позбавленого будь-якої емоційності змалювання образу малої Батьківщини, що досягається уживанням лексеми *село*: «Хто ж тепер у *селі* поговорить зі мною?» [Там само, с. 56], «Й ніщо не заважа / Селу дрімати в тишині, / У буйнім бур'яні» [Там само, с. 54].

Мала Батьківщина для поета – це передусім конкретні реалії, предмети, що залишилися в пам'яті і з якими асоціюється дитинство. Стрижневим компонентом опису цих реалій і предметів є словоформа *мій*: «Спасибі вам, / Лелеки і зозулі, / І жайвори в zenіті, / Й солов'ї / На вишнях / У моєму Верхосуллі, / Де корені і витоки / Мої!» [Там само, с. 46], «Все пам'ятне зника: / Кудись подівся мій ставок, / Не стало й вітряка...» [Там само, с. 44], «Неблизький мій шлях / На Кучерівку, / До моєї груші, / Неблизький...» [Там само, с. 85], «Ще ростуть мої верби в городі / На околиці дива-села...» [Там само, с. 28].

У цілому образ малої Батьківщини в поезії І. Низового складається з низки мікрообразів, об'єднаних спільним мотивом спогаду. Через це основною їхнього створення є і власні назви – топоніми, гідроніми, і загальні назви – предмети, явища. За допомогою них автор окреслює поетичний простір своїх творів: змальовує місцевості, краєвиди Батьківщини, порівнює сьогодення та минулі роки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гречаник І. П. Стягнути недосяжного (роздуми про збірку Івана Низового «Зливодиво») / І. П. Гречаник // Слобожанщина : літературний вимір. – Луганськ, 2005. – Вип. 3. – С. 25 – 29.
2. Неживий О. Поетичний світ Івана Низового : замість літературного портрета / О. Неживий // Низовий І. Тихоплесо-часоплин. – Луганськ : Глобус, 2001. – С. 53 – 56.
3. Терновська Т. П. Власні назви в поезії Івана Низового / Т. П. Терновська // Сучасний ономастичний простір Луганщини. – Луганськ, 2008. – С. 181 – 185.
4. Низовий І. Тобі моє серце : поезії / І. Низовий. – Донецьк : Донбас, 1980. – 65с.
5. Низовий І. Осяння осінню : лірика / І. Низовий. – Луганськ : Осіріс, 1997. – 88 с.
6. Низовий І. Чорнороси : лірика / І. Низовий. – Луганськ : Шлях, 1998. – 84 с.
7. Низовий І. Хрущі над вишнями / І. Низовий. – Луганськ : Шлях, 1999. – 96 с.

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ БУХГАЛТЕРСЬКОГО ОБЛІКУ

Дослідники виділяють 4 основні періоди розвитку бухгалтерського обліку.

Перший період – характеризується виникненням різних способів реєстрації фактів в облікових регістрах, у вигляді систематичних і хронологічних записів.

Другий період припадає на час революційних перетворень у галузі виробництва

Третій період – становлення бухгалтерського обліку (рахівництва), як галузі наукових знань.

Четвертий період поділяють на дві основні стадії: Перша стадія охоплює період до середини ХХ ст. і характеризується розробкою базових принципів об'єктивної оцінки майново-правового стану самостійно господарюючого суб'єкта.

Друга стадія – розпочалась із середини ХХ ст. і триває до наших днів – характеризується розробкою принципів оцінки майново-правового стану господарюючих суб'єктів в умовах зовнішнього ринкового середовища .

Облік Стародавнього світу – це облік фактів, який в цілому був статичним. В його основу було покладено інвентаризацію і пряму реєстрацію майна. Пряма реєстрація означала вказівки на певний об'єкт .

У Давньому Римі завершився розвиток стародавнього бухгалтерського обліку. Виникнення книг, термінів, які застосовуються в сучасному бухгалтерському обліку – це те, що отримала сучасна бухгалтерія завдяки цій країні.

У Середньовіччі виникла професія мандрівних писарів, які за плату складали звіти феодалам, виступали їхніми представниками в різного роду судових інстанціях при розгляді майнових спорів.

У Середньовіччі формуються дві основні парадигми обліку – камеральна і проста бухгалтерія.

Зародження подвійної бухгалтерії. Трактат Луки Пачолі

Трактат «Про рахунки і записи» складався з 36 невеликих за обсягом розділів і поділявся на дві частини. В останній докладно описуються три найголовніші купецькі книги.

Одна називається Меморіалом, друга – Журналом, а третя – Зошитом.

П'ять найголовніших моментів, які Л. Пачолі вніс у справу розвитку бухгалтерського обліку:

1. Теоретичне обґрунтування подвійного запису.

2. Створив персоналістичну модель обліку.

3. Л. Пачолі бухгалтерський облік розглядав як самостійний метод.

4. Подвійний запис на рахунках трактує як систему (план) обліку.

5. Л. Пачолі – перший, хто ввів у бухгалтерський облік моделювання, що базувалось на комбінаториці.

Л. Пачолі заклав основи наукової розробки обліку, виводячи його з суто практичної діяльності.

Іспанія була першою країною, яка стала на шлях державної регламентації обліку.

У Німеччині ідея обліку зводилась не до виявлення фінансових результатів, так як це робили італійці, а до розкриття внутрішніх розрахунків з матеріально відповідальними особами-факторами.

У другій половині ХVІІ ст. Франція стала наймогутнішою державою світу, її облік домінував у Європі. Саме у Франції виник афоризм, який часто цитують зараз: «Облік — це функція управління».

Одним із значних досягнень американської бухгалтерської школи є розробка нових методів розробки виробничих запасів, зокрема, в цінах останніх за надходженням партій (ЛІФО), перших за надходженням партій (ФІФО), відшкодування (НІФО) тощо.

Середина ХІХ ст. – це рубіж, який характеризувався значним розвитком наукової думки в різних країнах світу.

У першій половині ХІХ ст. Формується російська бухгалтерська школа
В Україні бухгалтерський облік почав розвиток ще у дослов'янський період, 2500 – 2000 рр. до н. е., коли почали створюватися грецькі поселення.

В Україні на сьогодні бухгалтерський облік спрямований на дотримання норм податкового законодавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України «Про бухгалтерський облік та Фінансову звітність в Україні».
2. Бутинець Ф. Ф. Історія бухгалтерського обліку / Ф. Ф. Бутинець. – Житомир : ЖІТІ, 2002. – 1024 с.
3. Швець В. Г. Теорія бухгалтерського обліку : підручник / В. Г. Швець. – К. : Знання, 2004. – 447 с.
4. Грабова Н. М. Теорія бухгалтерського обліку / Н. М. Грабова. – К. : А.С.К., 2005. – 272 с.
5. Воронина Л. И. Основы бухгалтерского учета и аудита. Ч. I. / Л. И. Воронина. – М. : ПРИОР, 1997. – 251 с.
6. Алборов Р. А. Основы бухгалтерского учета / Р. А. Алборов. – М. : Дело и сервис, 2002. – 288 с.
7. Кондраков Н. П. Бухгалтерский учет, анализ хозяйственной деятельности и аудит / Н. П. Кондраков. – М. : Перспектива, 2000. – 345 с.

В. Щекіна

ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЦВЕТА В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

Мы воспринимаем цвет душой, а не глазами.

П. В. Яньшин

Интегративные тенденции в научном знании вообще (в том числе в лингвистике и психологии) во второй половине ХХ – начале ХХІ в. повлияли на активизацию новых методов исследования. Изучение языковой картины мира на материале художественного текста в современной психолингвистике обусловило интерес среди прочего и к одному из его аспектов, а именно – к изучению цветовой картины мира, формирующейся в пространстве художественных (и поэтических, и прозаических) текстов. Это позволяет приблизиться к пониманию и общих психологических особенностей личности автора, и закономерностей психосемантики его сознания, отражающей его общую систему взглядов – картину мира, – т. е. образ мира, сложившийся у конкретного художника слова.

Основные подходы к исследованиям, базирующиеся на понимание цветовой картины как составляющей общей художественной картины мира, формирующейся в пространстве художественного текста, находящей отражение прежде всего в особенностях психологического и индивидуально-авторского осмысления и реализации на семантическом уровне были сформулированы в работах Н. Арутюновой, М. Кочергана, Е. Кубряковой, Д. Лихачева, В. Масловой, Т. Николаевой, Е. Селивановой, Ю. Степанова и др. Основы психологического анализа текста разрабатывались Н. Валгиной, Л. Выготским, В. Петренко, Е. Потемкиной, О. Потемкиной, С. Смирновым, В. Телией, Р. Фрумкиной, А. Шмелевым и др. Актуальность настоящей работы обусловлена недостаточным изучением описания отражения на психосемантическом уровне цветовой картины мира автора, с учетом как лингвистических, так и психологических его особенностей как языковой личности.

Целью исследования является описание цветовой картины мира на психосемантическом уровне, базирующееся на анализе общего символического значения и

индивидуально-авторского осмысления цветообозначений в романе М. Булгакова «Белая гвардия».

Исходя из того, как понимают картину мира социологи, психологи, психоаналитики и нейрофизиологи, ее следует определить как: систему образов (и связей между ними) – наглядных представлений о мире и месте человека в нем, сведений о взаимоотношениях человека с действительностью (человека с природой, человека с обществом, человека с другим человеком) и самим собой; составляющие картину мира образы являются не только (и не столько) зрительными, но и слуховыми, осязательными и обонятельными; образы и сведения чаще всего имеют эмоциональную окраску. Фундамент мировосприятия, опираясь на который человек действует в мире; имеет исторически обусловленный характер, что предполагает постоянные изменения картины мира всех ее субъектов. Субъектом или носителем картины мира является и отдельный человек, и социальные или профессиональные группы, и этнонациональные или религиозные общности [2, 64 – 73]. Как отмечают многие исследователи, картина мира – сложно структурированная целостность, включающая три главных компонента – мироощущение, мировосприятие и мировоззрение/миропонимание. Из общей картины мира вытекает все остальное – и ценности, и иерархия, и парадигмы научного познания, и допустимые способы человеческих действий, и – что актуально для настоящего исследования – языковая (в том числе и художественная) картина мира отдельной личности (автора). Таким образом, художественная (и цветовая как ее составляющая) картина мира может рассматриваться как культурно и психологически обусловленный феномен, получающий свое воплощение в тексте, в котором находят свое отражение и общекультурные смыслы и значения, и индивидуальные, позволяющие исследовать особенности миропонимания автора.

Цветовая картина мира входит как подсистема в художественную картину мира писателя и оказывает влияние на особенности функционирования в пространстве художественного текста колоративов и на формирование их символических значений, в которые чаще всего вкладываются собственные индивидуально-личностные смыслы, лишь отчасти соответствующие словарным, традиционным для общей картины мира. Интересным для исследования нам представляется аспект анализа цветовой гаммы (цветовой картины мира), формирующейся в романе М. Булгакова «Белая гвардия». Как показали наблюдения, основными цветами в этом романе являются *белый* и *черный*. Цветовую картину мира дополняют так же *красный, золотой, кремовый, синий, желтый* и *зеленый*.

Далее более подробно остановимся на анализе белого цвета. *Белый цвет* часто воспринимается как антитеза черного, как символ дневного света, понимаемого как благо, символ воды, высших сфер, неземной чистоты и святости. Роман Булгакова буквально пронизан белым цветом: *белый декабрь, белая рукавица, белое вино, белая стена, белый снег, белое утро* и т. д., что задается и самим названием – «Белая гвардия». Название произведения – всегда сильная позиция текста, очень часто отражающая основную идею всего произведения. В нашем случае в названии «Белая гвардия» указан доминирующий (часто в контрасте с *черным*) цвет, присутствующий на протяжении всего романа: *Итак, был белый, мохнатый декабрь; Белые брови и поседевшая инеем бархатка подстриженных усов начали таять, лицо намокло; На белизне скатерти свежие букеты тепличных роз, три бутылки водки и германские узкие бутылки белых вин.*

Белый цвет традиционно в сознании славянских (и прежде всего восточнославянских – русских, украинцев, белорусов) народов соотносится с зимой, со снегом, метелью. Поэтому так часто в романе присутствует образ зимы и все те явления, которые сопровождают (и символизируют) это время года. Так, этот образ возникает при использовании «зимней» лексики, это прежде всего *снег, метель, холод*.

Эпиграф, еще одна сильная позиция текста, также поддерживает развитие этих образов. М. Булгаков для эпиграфа использовал отрывок из повести А. Пушкина «Капитанская дочка», причем, без указания имени автора, что позволяет предположить изначальную установку на компетентность читателя: *Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер*

завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

– Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран! («Капитанская дочка»).

Образ, возникающий в эпиграфе, приобретает глубокое символическое значение: *метель*, *буран* соотносятся с той ситуацией, которая сложилась в стране после октябрьской революции 1917 года – «метели», «бурана», когда для «барина» пришла «беда»...

Исследуя цветовую картину мира, формирующуюся в романе М. Булгакова «Белая гвардия», можно отметить следующее: цветовое видение, являясь одной из важнейших особенностей восприятия мира, и изучение принципов формирования цветовой картины мира в творчестве автора позволяет раскрыть и особенности его мироощущения, мировосприятия и миропонимания, что находит свое отражение и при формировании общей художественной картины мира художника слова.

Доминирующими цветами выступают белый и черный как символы старой и нарождающейся пока еще жизни, как символы их противопоставления и антагонизма, гармонии и хаоса. Границей между «мирами» является образ кремовых штор, использованный автором только в одном эпизоде, но отражающем беззащитность перед наступающим черным «бураном» героев, живущих за ними в старом – пока еще белом – мире.

Таким образом, можно отметить, что психологически мир М. Булгакова и его героев в романе «Белая гвардия» окрашен в два цвета, отражая их эмоциональное состояние, что обретает глубокие символические и ассоциативные приращения смыслов, обретающие, помимо традиционных, и индивидуально-авторское осмысление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков ; предисл. Е. Сидорова. – Кишинев : Лит. Артстикэ, 1988. – 768 с., ил.
2. Маслова В. А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / В. А. Маслова. – М. : Издат. центр «Академия», 2001. – 198 с.
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику : <http://slovari.yandex.ru>

К. Щупаковська

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКИХ РУШНИКІВ

Народні художні промисли — одна з історично зумовлених організаційних форм народного декоративного мистецтва, яка являє собою товарне виготовлення художніх виробів при обов'язковому застосуванні творчої ручної праці. Вони мають багатовікову історію, що знав періоди піднесення і спаду.

Впродовж віків декоративне мистецтво України розвивалось у двох основних формах — як домашні ремесла і організовані промисли, зв'язані з ринком. Ці дві форми йшли паралельно, тісно переплітаючись між собою і взаємозбагачуючись. Кожна історична епоха вносила зміни у їх життя. Природні багатства України, вигідні географічно і торговельне положення сприяли розвиткові домашніх ремесел і організованих промислів. «Ремесло, тобто виготовлення виробів на замовлення споживача», було поширене як у містах, так і в селах України. Скрізь виділялися спеціалісти-ремісники, що вичиняли шкіри, ткали, шили одяг, займалися ковальською, столярною роботою тощо. Ремесла довго залишались в системі натурального господарства.

На початку ХХ ст. відбуваються стихійні зрушення у психології й самосвідомості народу, переосмислення естетичних поглядів, нове розуміння та утвердження ідеалів прекрасного.

Вишитий рушник створював настрої, формував естетичні смаки, був взірцем людської працьовитості. Згадаймо про утилітарне призначення: з рушником, як і хлібом, приходили до породіллі, ушановували появу немовляти в родині, з ним виряджали в далеку дорогу батька, сина, чоловіка й коханого, шлюбували дітей, зустрічали рідних і гостей, проводжали людину в останній путь, ним прикривали хліб на столі. Хліб і рушник – одвічні людські символи. Хліб-сіль на вишитому рушникові були високою ознакою гостинності українського народу. Кожному, хто приходив з чистими помислами, підносили цю давню святиню: прийняти рушник, поцілувати хліб символізувало духовну єдність, злагоду, глибоку пошану тим, хто виявив її.

Вишитий рушник на Україні – здавна неодмінний атрибут традиційних народних свят. Важливі події в житті народу ніколи не обходились без рушників. Вишитий рушник завжди був знаком гостинності, на ньому підносили дорогим гостям хліб-сіль; на рушниках приймали новонароджених, а також проводжали людину в останню путь. Під час будівництва нового дому рушниками піднімали сволок, а потім дарували їх будівельникам. Без рушників не обходилось і весілля. Рушник, на який ставили молодят, був запорукою вірності. Рушником зв'язували руки молодим, бажаючи їм щасливої, міцної сім'ї.

Кожна молода дівчина готувала собі придане, вишивала багато рушників, сорочок, бо за їх кількістю, красою і складністю узору оцінювали працьовитість нареченої.

Хто з наших сучасників не знає прикмету: хто з молодят першим стане на рушник під час шлюбної церемонії, той і буде головою в сім'ї?! І сьогодні ще купують до весілля рушники. Вони все ще живуть з нами, але це вже інше життя. А в давнину рушник був піснюю і молитвою, окрасою і заклиттям. У ньому закарбувалась віра і марновірність, любов до бога і кохання до судженого, надія і відчай, радість і печаль. Про це розповідали узорі, вишиті або виткані на рушниках. Рушник супроводжував людину протягом всього її життя, в будні і в свята.

Новонародженого «баби-пупорізки» приймали на рушник. «Мати дівчину народила / І місяцем обгородила, / Рушником підперезала, / По дружки послала», – співали в наших краях. Особливо значну роль відігравав рушник в житті жінки. З дитинства селянки вчилися вирощувати льон, а частіше коноплі, що краще ростуть у нашому кліматі.

Рушники складали значну і дуже важливу частину посагу. Саме по ним, головним чином, судили про працелюбність нареченої. «Спасибі тобі, дочко, що рано вставала та рушники нам пряла» – такими словами на змовинах дякували нареченій старости, коли вона на знак згоди вийти заміж пов'язувала їх «плечовими» рушниками. На офіційному сватанні наречена одарувала рідню жениха і найчастіше саме рушниками.

Після вінчання в церкві молодята стояли на рушникові. Рушником їм зв'язували руки, що було символом спільності їх подальшої долі. Під час весілля наречена та її головна дружка були перепоясані рушниками. Батьки на рушниках подавали молодим батьківське благословення – ікону та хліб. Наступного дня після весілля наречена ранком повинна була під прискіпливим поглядом свекрухи вішати свої рушники (божники) до образів, подавати «утиральники» для витирання рук та обличчя.

А коли будували нову хату, то сволоки – центральні балки, що підтримували стелю, піднімали на рушниках, які потім дарували майстрам. Рушники прикрашали стіни селянської хати, на них підносили хліб-сіль дорогим гостям.

Усе своє життя надзвичайно працелюбні українські селянки пряли, ткали, вишивали, одягаючи себе і свою сім'ю, прикрашаючи свою оселю.

І коли жінку проводжали в останню путь, її, як наречену, перепоясували рушником. Тіла померлих у домовинах опускали в землю на рушниках. А ще наші предки вірили, що душа померлого протягом шести тижнів прилітає до свого дому та сідає на рушник, який спеціально для цього вивішували біля образів.

Рушник – унікальне явище української матеріальної та духовної культури, що поєднує в собі декоративність та глибокий символічний зміст.

Побутували рушники двох типів – утилітарні, призначені для витирання рук, обличчя («утиральними») та посуду («стирки»), і – другий тип – обрядові та настінно-декоративні.

Утилітарні рушники внаслідок способу їх експлуатації майже не збереглися. Рушники ж другого типу, саме завдяки своїй суті, дбайливо зберігалися.

С. Яцевич

РОЛЬ ИНТЕРНЕТА В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ СТУДЕНТОВ ВЫСШЕГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

Интернет - это не только один из найденных человечеством способов хранения и передачи культурного опыта, это способ организации культурного содержания, который вносит существенное изменение в архитектуру самой культуры. По масштабу своего воздействия на мировую культуру, феномен Интернет, сопоставим с возникновением письменности и книгопечатания. Если книжная культура существует на основе текста, то формой организации культурного пространства в «Глобальной сети», становится гипертекст.

Чтобы понять масштабность воздействия Интернета на культуру и образование, необходимо осмыслить его не только как «одно из» явлений, но и как глобальное событие. Потому как, когда в образовании появился Интернет, с ним случилось нечто необратимое.

Воздействие интернета на современное общество, а также его влияние на образовательный процесс студента Вуза является не достаточно изученной темой, что и определяет ее актуальность.

Исследуя данную тему, нам удалось найти всего два учёных рассматривавших «Всемирную сеть»: участник Всероссийской научно-практической конференции Разинов Ю. А. и Жожиков А. В. участник VII Международной научно-практической конференции «Электронный век культуры 2008».

Должны заметить, что проблемой является, социо-культурный разрыв между теми, кто использует Интернет, и теми, кто не имеет к нему доступа.

По результатам исследования компанией «InMind» для Интернет-ассоциации Украины в марте 2011 года, ежемесячное количество пользователей Интернета, составило 13.9 млн. украинцев – треть населения страны. Основная возрастная группа «юзеров» «Глобальной сети» составляет от 15 до 29 лет, в крупных городах это больше 50% пользователей, а в городах с населением менее 50 тыс. – 44% [1]. Большая часть этой возрастной категории находятся на обучении, в заведениях разного уровня аккредитации.

Интернет способствует развитию культуры в нескольких направлениях. Первое, связано с размытием национальных границ культуры, преодолением языковых барьеров. Второе, связано с тем, что в этой культуре для каждого человека возникает возможность не только пассивно воспринимать содержание культуры, но и влиять на мир культуры. А третье направление связано с разрушением перегородок между такими формами культуры, как наука, искусство, образование, досуг и т. д.

Одна из важнейших сфер воздействия «Глобальной сети» – образование. Система образования может быть определена как квинтэссенция любой культуры. В ней определенным образом заложено ее важнейшее содержание. Современная система образования, которая начинает интегрировать в себя новые образовательные технологии, основанные на использовании возможностей компьютера, качественно меняет состав культурного содержания. Интернет не терпит книжной организации текста, где фрагменты текста, следуют один за другим, (подобно вагонам, сцепленным в единый состав, в соответствии с единственной волей их автора). Интегрированный во всемирную паутину текст, обрастает гипертекстовыми полями, в нем возникают новые созданные кем-то произвольные связи. Он в значительной мере может утратить автора и выстроенную им смысловую законченность.

Книжная форма хранения и распространения информации, адекватна и отраслевой культуре Нового времени, и «классно-урочной» архитектуре образования. Но, внедрение компьютера с его гипертекстовым пространством в систему образования, разрушает старую,

тоталитарную, где преподаватель-предметник являлся по существу единственным персонажем педагогического действия. Функция которого заключалась, главным образом, в озвучивании учебника (законченного текста). Возможности сетевого образования подрывают монополию педагога на знание и вынуждают уступить часть педагогического пространства компьютеру, делая его процесс образования более индивидуальным. Дело преподавателя-предметника в новой модели образования – подготовка гипертекстовых учебных материалов и организация работы с ними в форме живого диалога.

В социально-педагогической плоскости, становление и развитие личности, представляет собой многоэтапный процесс включения человека в социум и культуру, т. е. в социально-культурные институты, культурно-образовательную среду, различные виды культурной деятельности, способствующие социализации, и самоорганизации личности. Что в концепции Интернета реализуется лишь косвенно и не может быть воплощено в реальность в полной мере. Ведь с помощью «Международной сети», пользователи не могут реализовать свою социальную функцию из-за того, что они не могут интегрироваться в социальную среду. Вследствие чего не могут устранить потребность в «живом», невербальном общении. Тем самым теряют возможность получить важный жизненный опыт.

Взаимосвязь «Интернета и культуры» имеет один важный аспект – это культура самого Интернета, культура деятельности в «Глобальной сети». На данном этапе развития Медиа-бизнеса можно смело заявить, что культура «Всемирной паутины», не превышает культуру телевизионную. Информационное общество должно решать проблему новой информационной культуры, проблему правовой, моральной ответственности личности. Глобализация культурной и социальной жизни, тысячекратно увеличивает долю этой ответственности. Интегрировав человека в целостность мировой культуры, Интернет оставляет его наедине с собой.

Таким образом, с появлением Интернета мировое общество получило катализатор, с помощью которого можно без препятственно обмениваться опытом, получать информацию и знания во всех сферах жизни. Хотя Интернет и общедоступный способ использования информации, однако его темпы интеграция в общество не слишком высоки. Поэтому, у первых появляются новые возможности, свободный и оперативный доступ к информации, от погоды до поиска работы, что, безусловно, дает им большие преимущества. А вторые этого лишены. Если Интернет войдет в каждый дом, это станет колоссальным преимуществом не только для системы образования, но и для культуры общества в целом.

Однако следует отметить, что при неумелом пользовании сети Интернет, не имея опыта и желания в правильном пользовании информации, эта одна из важнейших технологий медиа, может нанести вред на морально-культурное состояние современного общества. Учитывая данный аспект, мы считаем, что нужно развивать отдельные направления по правильному пользованию интернета, изучать и развивать определенные закономерные рамки и требования, с целью сохранения и развития культурного и образовательного процесса в жизни студента высшего учебного заведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. В Украине 13,9 млн. пользователей интернета // Агентство Интернет-новостей / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ain.ua/2011/04/14/46793>
2. Интернет // Свободная электронная энциклопедия «Wikipedia» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Internet>
3. Жожиков А. В. Проблемы и пути повышения культурно-образовательного уровня личности в условиях использования глобальной сети Интернет [Электронный ресурс] / А. В. Жожиков // VII Международная научно-практическая конференция «Электронный век культуры 2008». – Режим доступа : <http://www.elvek.ru>

4. Разинов Ю. А. Интернет как событие культуры [Электронный ресурс] / Ю. А. Разинов // Всероссийская научно-практическая конференция. – Режим доступа : <http://www.conf.sstu.ru>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абаніна Марія, студентка групи МХД-IV.

Науковий керівник – *Князева Наталія Олександрівна*, завідувач кафедри вокалу та хорового диригування, доцент

Антонова Ірина, студентка групи КА-II.

Науковий керівник – *Балацька Олена Борисівна*, кандидат політичних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Арсенюк Оксана, студентка групи МЕС-III.

Науковий керівник – *Вандюк Світлана Олександрівна*, концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради

Артющенко Дар'я, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – *Чернікова Світлана Валентинівна*, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва естради

Асташова Марина, студентка групи ОМС-II.

Науковий керівник – *Балацька Олена Борисівна*, кандидат політичних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Багрова Вікторія, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – *Якимчук Олена Миколаївна*, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано

Башиліна Олена, студентка групи КБ-IV.

Науковий керівник – *Литвиненко Наталія Кімівна*, старший викладач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії

Белокозова Наталія, студентка групи КХН-III.

Науковий керівник – *Шабаліна Олена Миколаївна*, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Бірюкова Марія, студентка групи КМС-III.

Науковий керівник – *Солодовнік Поліна Степанівна*, кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри менеджменту.

Науковий керівник – *Колеснікова Олена Миколаївна*, старший викладач кафедри менеджменту.

Науковий керівник – *Журавльова Надія Вікторівна*, старший викладач кафедри менеджменту

Боровська Анастасія, студентка групи КБ-II.

Науковий керівник – *Дишлова Юлія Георгіївна*, викладач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії

Василенко Ельвіра, студентка групи КДВ-III.

Науковий керівник – *Нікітіна Марина Ігорівна*, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Ващенко Тетяна, студентка групи КДВ-III.

Науковий керівник – *Полулях Юрій Юрійович*, кандидат філософських наук, старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін.

Науковий керівник – *Поляков Михайло Карпович*, старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Волошина Ксенія, студентка групи КМС-IV.

Науковий керівник – *Дробіленко Ольга Олександрівна*, викладач кафедри менеджменту

Випрінцева Наталія, студентка групи МЕС-II.

Науковий керівник – *Бурова Надія Сергіївна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Гарба Оксана, студентка групи МЕС-III.

Науковий керівник – *Рябуха Тамара Миколаївна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Гончаренко Євгенія, студентка групи КХС-III.

Науковий керівник – *Шабаліна Олена Миколаївна*, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Гончаров Олег, студент групи МЗР-II.

Науковий керівник – *Кукурєскіна Ірина Олександрівна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Григор'єва Лідія, студентка групи МЕС-II.

Науковий керівник – *Бурова Надія Сергіївна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Громозда Ольга, студентка групи ОММ-4/1.

Науковий керівник – *Нагорна Зоя Вікторівна*, викладач кафедри художнього моделювання одягу

Джавадян Аксана, студентка групи КХС-III.

Науковий керівник – *Шабаліна Олена Миколаївна*, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Дмитрієв Дмитро, студент групи КМС-IV.

Науковий керівник – *Колеснікова Олена Миколаївна*, старший викладач кафедри менеджменту

Довгалюк Марина, студентка групи КБ-I.

Науковий керівник – *Литвиненко Наталія Кіміївна*, старший викладач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії

Доценко Аліна, студентка групи МТ-III Луганського обласного коледжу культури і мистецтв.

Науковий керівник – *Губар Олена Володимирівна*, голова ЦК «Музична література» Луганського обласного коледжу культури і мистецтв

Дудник Іван, студент групи КМС-V.

Науковий керівник – *Пилипенко Анна Іванівна*, кандидат технічних наук, доцент кафедри менеджменту.

Заболотських Ольга, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – *Цой Ірина Миколаївна*, проректор з наукової роботи, професор кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Кайряк Дарина, студентка групи КБ-IV.

Науковий керівник – *Литвиненко Наталія Кімівна*, старший викладач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії

Калітвенцева Олена, студентка групи КМС-II.

Науковий керівник – *Балацька Олена Борисівна*, кандидат політичних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Карлова Марина, студентка групи КДВ-2.

Науковий керівник – *Бєломоїна Катерина Сергіївна*, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Карпенко Катерина, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – *Шаповалова Людмила Володимирівна*, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та історії музики

Кисилічка Христина, студентка групи КБ-I.

Науковий керівник – *Литвиненко Наталія Кімівна*, старший викладач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії

Кобилкіна Юлія, студентка групи КХС-III.

Науковий керівник – *Шабаліна Олена Миколаївна*, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Кожевнікова Віра, студентка групи МТ-III Луганського обласного коледжу культури і мистецтв.

Науковий керівник – *Губар Олена Володимирівна*, голова ЦК «Музична література» Луганського обласного коледжу культури і мистецтв

Коздріна Лілія, студентка групи КДВ-2.

Науковий керівник – *Журавльова Тетяна Леонідівна*, старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Коломін Олександр, студент групи КДВ-3.

Науковий керівник – *Бєломоїна Катерина Сергіївна*, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Котлярова Олена, студентка групи МХД-III.

Науковий керівник – *Сольона Ірина Вікторівна*, викладач кафедри вокалу та хорового диригування

Кохан Інна, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – *Гребенюк Наталія Євгенівна*, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри вокалу та хорового диригування

Кривка Альона, студентка групи ОММ-4/1.

Науковий керівник – *Нагорна Зоя Вікторівна*, викладач кафедри художнього моделювання одягу

Кузнєцова Таїсія, студентка групи МЕС-І.

Науковий керівник – *Бурова Надія Сергіївна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Кузьміна Дар'я, студентка групи КДВ-1.2.

Науковий керівник – *Колос Діна Миколаївна*, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Лебеденко Наталія, студентка групи МЕС-ІІІ.

Науковий керівник – *Макшанцева Інна Михайлівна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Лебедь Олена, студентка групи КБ-ІІ.

Науковий керівник – *Бобришева Олександра Володимирівна*, завідувач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії

Левадна Ксенія, студентка групи МФ-ІІІ Луганського обласного коледжу культури і мистецтв.

Науковий керівник – *Васильченко Галина Сергіївна*, викладач ЦК «Музична література» Луганського обласного коледжу культури та мистецтв

Літков Олександр, студент групи МЗР-ІІ.

Науковий керівник – *Кукурєскіна Ірина Олександрівна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Луценко Вікторія, студентка групи КХС-ІІІ.

Науковий керівник – *Шабаліна Олена Миколаївна*, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Макшанцева Інна Михайлівна, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – *Чернікова Світлана Валентинівна*, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва естради

Малійов Петро, студент групи КМС-V.

Науковий керівник – *Пилипенко Анна Іванівна*, кандидат технічних наук, доцент кафедри менеджменту

Моляка Марина, студентка групи КДВ-3.

Науковий керівник – *Бєломоїна Катерина Сергіївна*, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Мухіна Олена, студентка групи ОММ-4/1.

Науковий керівник – *Нагорна Зоя Вікторівна*, викладач кафедри художнього моделювання одягу

Новікова Наталія, студентка групи КМС-V.

Науковий керівник – *Кириченко Лілія Георгіївна*, старший викладач кафедри менеджменту

Обрізанова Юлія, студентка групи КМС-ІІІ.

Науковий керівник – *Журавльова Надія Вікторівна*, старший викладач кафедри менеджменту

Павликов Дмитро, студент групи МТ-III Луганського обласного коледжу культури і мистецтв.

Науковий керівник – **Губар Олена Володимирівна**, голова ЦК «Музична література» Луганського обласного коледжу культури і мистецтв

Прасол Анна, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – **Цой Ірина Миколаївна**, проректор з наукової роботи, професор кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Проданчук Анастасія, студентка групи КХС-III.

Науковий керівник – **Шабаліна Олена Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Птіченко Олена, студентка групи КДВ-IV.

Науковий керівник – **Валюкевич Алла Геннадіївна**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Робоча Олена, студентка групи КДВ-3.

Науковий керівник – **Валюкевич Алла Геннадіївна**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Резниченко Світлана, студентка групи МЕС-IV.

Науковий керівник – **Макшанцева Інна Михайлівна**, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Рубець Валерія, студентка групи КДВ-1.2.

Науковий керівник – **Колос Діна Миколаївна**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Ружевич Наталія, студентка групи КХС-III.

Науковий керівник – **Шабаліна Олена Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Ритік Ольга, студентка групи КБ-II.

Науковий керівник – **Балацька Олена Борисівна**, кандидат політичних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Селезньов Олександр, студент групи КМС-V.

Науковий керівник – **Пилипенко Анна Іванівна**, кандидат технічних наук, доцент кафедри менеджменту.

Сергєєва Марина, студентка групи КБ-III.

Науковий керівник – **Полулях Юрій Юрійович**, кандидат філософських наук, старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Сігідіна Олена, магістрантка спеціальності «Музичне мистецтво».

Науковий керівник – **Шаповалова Людмила Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та історії музики

Скубак Олена, студентка групи ОММ-2/1.

Науковий керівник – **Сафонова Наталія Вікторівна**, викладач кафедри художнього моделювання одягу

Слатіна Катерина, студентка групи ОМК-II.

Науковий керівник – *Балацька Олена Борисівна*, кандидат політичних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Соболева Тетяна, студентка групи КХС-III.

Науковий керівник – *Шабаліна Олена Миколаївна*, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографічного мистецтва

Спицька Наталія, студентка групи КА-I.

Науковий керівник – *Колотовкіна Наталія Володимирівна*, викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Сторож Ганна, студентка групи КБ-II.

Науковий керівник – *Балацька Олена Борисівна*, кандидат політичних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Суценько Дар'я, студентка групи КБ-I.

Науковий керівник – *Литвиненко Наталія Кімівна*, старший викладач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії.

Науковий керівник – *Дишлова Юлія Георгіївна*, викладач кафедри книгознавства, бібліотекознавства і бібліографії

Тімченко Аліна, студентка групи МЗР-II.

Науковий керівник – *Кукурєкіна Ірина Олександрівна*, викладач кафедри музичного мистецтва естради

Тиріна Катерина, студентка групи КДВ-I.

Науковий керівник – *Коденко Юрій Володимирович*, старший викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Ткачова Яна, студентка групи КР-III.

Науковий керівник – *Тітова Владислава Миколаївна*, викладач кафедри театрального мистецтва

Топорова Наталія, студентка групи КМС-IV.

Науковий керівник – *Дробіленко Ольга Олександрівна*, викладач кафедри менеджменту

Троїцька Юлія, студентка групи КМС-V.

Науковий керівник – *Кириченко Лілія Георгіївна*, старший викладач кафедри менеджменту

Турко Юлія, студентка групи КМС-III.

Науковий керівник – *Солодовнік Поліна Степанівна*, кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри менеджменту.

Науковий керівник – *Воронкін Олексій Сергійович*, старший викладач кафедри менеджменту.

Науковий керівник – *Колеснікова Олена Миколаївна*, старший викладач кафедри менеджменту

Філіпенко Поліна, студентка групи КБ-I.

Науковий керівник – *Литвинова Наталія Борисівна*, викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Чаленко Оксана, студентка групи КБ-ІІ.

Науковий керівник – *Балацька Олена Борисівна*, кандидат політичних наук, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Черепанов Сергій, студент групи КМС-І.

Науковий керівник – *Пилипенко Анна Іванівна*, кандидат технічних наук, доцент кафедри менеджменту

Чмерук Ольга, студентка групи КМС-V.

Науковий керівник – *Дробіленко Ольга Олександрівна*, викладач кафедри менеджменту

Шалагіна Марина, студентка групи КДВ-ІІ.

Науковий керівник – *Поляков Михайло Карпович*, старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва

Шамрасьська Валерія, студентка групи МП-ММ-1.

Науковий керівник – *Гребенюк Наталія Євгенівна*, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри вокалу та хорового диригування

Шершнєва Марія, студентка групи КБ-ІІ.

Науковий керівник – *Литвиненко Наталія Борисівна*, кандидат філологічних наук, викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Шлеїн Євген, студент групи КМС-ІІІ.

Науковий керівник – *Колеснікова Олена Миколаївна*, старший викладач кафедри менеджменту

Щокіна Вікторія, студентка групи МЕС-V.

Науковий керівник – *Шаповалова Ірина Володимирівна*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін

Щупаковська Катерина, студентка групи ОММ-3/1.

Науковий керівник – *Бабій Марина Миколаївна*, викладач кафедри художнього моделювання одягу

Яцевич Сергій, студент групи КДВ-ІІІ.

Науковий керівник – *Нікітіна Марина Ігорівна*, викладач кафедри кіно-, телемистецтва

ДНІ НАУКИ

**Збірник матеріалів
за результатами проведення Днів науки
(25 – 29 квітня 2011 р.)**

Відповідальний за випуск *К. В. Токар*

Комп'ютерне макетування *Ю. Є. Ігнатова*

**За достовірність викладених фактів, цитат
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 27.04.2011. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 11,4.
Тираж 100 пр. Зам. № 117.

Видавництво
Луганського державного інституту культури і мистецтв
91055, м. Луганськ, Красна площа, 7.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції
ДК № 2686 від 15.11.2006