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

ДНИ НАУКИ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ПРОВЕДЕНИЯ ДНЕЙ НАУКИ
(15 – 19 мая 2017 г.)

Луганск
2017

УДК 378.1
ББК 74.580.268
Д54

Дни науки : сборник материалов по результатам проведения Дней
Д54 науки (г. Луганск, 15 – 19 мая 2017 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2017. – 242 с.

В материалах сборника освещены актуальные проблемы культуры, современного искусства, филологии и других отраслей научных знаний.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов, а также всех, кто интерисуется проблемами науки и искусства.

УДК 378.1
ББК 74.580.268

Ответственный редактор: В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия: В. К. Суханцева,
Н. В. Колотовкина,
Н. И. Шилина

Рекомендовано к печати научно-методической комиссией
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
(протокол № 9 от 3 мая 2017 г.)

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

Ответственный за выпуск:
Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», 2017

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВОЗНАНИЕ

Патерыкина В. В. Иоанн Златоуст о смерти телесной и духовной *7*
Асташова М. С. Язык натюрморта Vanitas в контексте культурно-исторического генезиса нидерландской живописи *9*
Кондауров А. С. Футуродизайн детей *13*
Скубак-Залунина А. В. Символика орнамента русского модерна *16*
Тимашев А. П. Эстетический аспект теории экологического восприятия Джеймса Дж. Гибсона *19*
Титова В. Н. Развитие аристотелевской теории метафоры в эпоху Возрождения *22*
Тихая О. В. Культура фламенко *26*

ФИЛОЛОГИЯ, ЛИНГВОПЕДАГОГИКА И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Чевычалова С. В. Подходы к медиаобразованию *32*
Еремеева Е. В. Лингвистические средства и способы воплощения речевой рефлексии (на материале романа Айрис Мердок «Море, море») *35*

ЭКОНОМИКА И МЕНЕДЖМЕНТ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. РЕКЛАМА И PR

Борзенко-Мирошниченко А. Ю. Оценка жизнеспособности социокультурных проектов *40*
Левченкова О. Б. Визуальный язык рекламы. Знаки и символы *42*
Провоторова Н. В. Особенности формирования имиджа современного вуза (на примере ЛГАКИ имени М. Матусовского) *45*
Абраамян Д. А., Мороз Т. Г. Визуальная социальная реклама как инструмент создания новых социальных ценностей в ЛНР *48*
Бурым В. М. Эффективное управление финансовой стратегией организации *50*
Гришко О. В. Формирование имиджа как фактора конкурентоспособности социокультурной сферы *54*
Жуков Р. А. Роль психологических знаний в работе менеджера по рекламе *57*
Клейменов П. Е. Особенности планирования проекта оборудования 4-го корпуса ЛГАКИ имени М. Матусовского по технологии нулевого энергопотребления *59*
Колодяжная А. О. Управление персоналом библиотеки с использованием информационных технологий *62*
Лискевич И. И. Развитие инновационного механизма управления в социокультурной сфере *63*
Подоляк С. О. Повышение материальной заинтересованности работников социокультурной сферы *66*
Руднева С. П. Социальные инвестиции в деловой практике компаний *68*
Сахно Е. И. Идея проекта создания пункта проката велосипедов в г. Луганске *71*
Стась В. В. Этический аспект манипулирования сознанием человека *73*
Урсол В. А. Повышение конкурентоспособности компании на основе инноваций *75*

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Колядов Р. С. Состояние и перспективы развития эстетического воспитания в системе дополнительного образования посредством хореографического искусства ***79***
Роговец О. В. Специфика этики педагога-хореографа ***81***
Андреева Т. Ю. Проблемы формирования репертуара в самодеятельном хореографическом коллективе ***84***
Крохмалёв Н. В. Особенности боевого танца донских казаков ***87***
Малютин А. И. Роль и творчество Г. А. Демьяненко в развитии хореографического искусства на Луганщине (К 11-летию создания Народного ансамбля танца «Родослав») ***90***
Мащенко О. Ю. Танцевальная культура коренных народов Севера (на материале культуры эвенов) ***93***
Мащенко О. Ю. Синтез культур малочисленных народов Севера в творчестве Ансамбля песни и танца народов Севера «Энэр» ***97***
Москаленко К. С. Европейский бальный танец в контексте социокультурных изменений в России в XX – XXI веках ***100***
Николаева Ю. А. Фольклорная основа в истории возникновения и становления хореографического искусства ***102***
Петрыкина Ю. А. Бальный танец и фольклор ***104***
Руденко Е. В. Украинские танцевальные мелодии в творчестве композиторов XIX – XX веков ***109***
Хорхордина Е. С. Роль и творчество В. И. Вакуленко в развитии хореографического искусства на Луганщине (К 25-летию создания Народного ансамбля танца «Барвинок») ***111***

КИНО-, ТЕЛЕИСКУССТВО

Беломоина Е. С. Кинематограф Франции: от киноавангарда до «новой волны» ***114***
Гурская О. В. Игровое кино в документальной публицистике ***116***
Венгловская С. М. Традиции вышивки в творчестве народных мастеров Луганщины ***117***
Галюк Д. А. Телевидение как способ мотивации и самореализации ***119***
Гулая А. И. Жанр антиутопии в кино: основные черты и особенности ***121***
Ичаловская О. В. Влияние исследований С. А. Локтюшева на развитие этнологии и этнографии Донбасса ***122***
Коновалова А. А. Трудности в усвоении орфоэпических норм и пути их преодоления ***125***
Пазну Е. Д. Создание города и промышленное развитие Луганска в конце XIX – начале XX века ***128***
Скороход П. М. Основные особенности русского словесного ударения ***131***
Скрибченко В. Ю. Говорим правильно: нормы и красота речи ***134***
Чуяс Л. В. Трансформация образа женщины в советском кинематографе ***136***

БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ, ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЕ И ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Бережная А. Р. Основные понятия управления документацией за рубежом ***140***
Васильева О. Ю. Роль повышения квалификации библиотечного персонала в кадровом менеджменте ***143***

Клеваная В. А. Качество библиотечно-информационных услуг, предоставляемых удаленным пользователям научной библиотеки Донбасского государственного технического университета ***146***
Кравцова Н. В. Взаимодействие публичной библиотеки со школьной (на примере ГУ «ЦБ для детей г. Луганска» библиотека-филиал № 5 ГУ «ЦБ для детей г. Луганска») ***148***
Лянная Л. П. Роль нормирования библиотечного труда в организации работы библиотеки ***151***
Михайличенко М. А. Особенности работы школьной библиотеки с учащимися начальных классов ***154***
Сергеева Л. К. Инновации в краеведческой работе универсальных научных библиотек: приоритетные направления ***156***

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Палько А. А. К вопросу исторических предпосылок возникновения и символики писанкарства ***159***

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Василенко А. И. Некоторые пути реализации профессиональной направленности курса гармонии ***162***
Алексеенко М. А. Размышления о фильме-опере «Риголетто» Ж.-П. Поннеля ***165***
Бардаченко Н. А. Ключевые аспекты развития музыкально-компьютерных технологий в области звукорежиссуры ***167***
Ветров Н. М. Известный – неизвестный. Композитор Александр Харютченко ***171***
Логвиненко Р. Ю. Пародия-примитив как один из основных типов смеховой культуры (на примере опер «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева и «Нос» Д. Шостаковича) ***173***
Малышева Е. В. Первая часть Первой симфонии И. Брамса в контексте романтической стилистики ***176***
Мачитидзе Т. Р. Полифонические приёмы как средство раскрытия образного содержания в циклах-сюитах единого строения Р. Шумана (на примере «Юморески», ор. 20) ***179***
Перепелица М. В. Флейта-пикколо как инструмент, обозначающий границы верхнего регистра, и её колористические возможности (на примере симфоний П. Чайковского) ***181***
Прищепа Н. А. Особенности реализации концертной игровой логики в исполнительской практике пианиста в Концерте для фортепиано с оркестром В. А. Моцарта № 17 G-dur (K. V. 453) ***183***
Сидяченко А. Я. Особенности самоуправления исполнительским мастерством эстрадного вокалиста ***187***
Соколова А. В. Жанр детской песни в контексте современной отечественной музыкальной культуры ***189***
Федько К. В. Счастье учить и учиться музыке ***193***
Хлонева Е. С. Луиджи Боккерини и традиции венской классической школы ***194***
Чернова В. М. «Сафа ахад» в «Stabat Mater» К. Дженкинса ***198***

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Ищенко Н. С. Роль националистической идеологии в легитимации насилия в современном украинском обществе ***200***

Лебеденко Ю. Н. Формирование творческих способностей студентов в процессе обучения ***202***

Литвинова Н. Б. Культурно-гуманитарные аспекты популяризации литературы в контексте деятельности Фонда «Русский мир» ***205***

Пшечук-Воронина Я. Ю. Интеграция дисциплины «Физическая культура» в профессиональной подготовке будущих хореографов в системе среднего профессионального образования ***207***

Агапова А. С. Аспекты научного осмысления наследия В. И. Даля в контексте современности ***209***

Демянива Д. Д. Функции «говорящих» фамилий в рассказах А. Чехова: опыт читательской интерпретации ***212***

Демянива Д. Д., Стецков Д. А. История поселения Каменный Брод как фактор формирования патриотизма и антеизма у граждан Республики ***215***

Левченко Л. Н. Умение убеждать как залог успешной профессиональной деятельности ***219***

Лысенко С. А. Аспект народности в творчестве Сергея Есенина ***222***

Принева О. В. Международный терроризм как глобальная проблема человечества ***225***

Тарарина А. К. Антропотопонимы на карте Луганщины ***228***

Топко Я. Д. Жанр фэнтези в современной литературе ***230***

Червакова О. А. Заимствования иностранных слов в современном русском языке ***232***

Шилина Н. И. Рекламный текст как монолог и диалог ***234***

Сведения об авторах ***236***

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВОЗНАНИЕ

В. В. Патерыкина

ИОАНН ЗЛАТОУСТ О СМЕРТИ ТЕЛЕСНОЙ И ДУХОВНОЙ

Для апологетики раннего христианства проблема вечности жизни была одной из наиболее востребованных, поскольку ранее христианство пообещало вечное блаженство, бессмертие души после исчезновения бренного тела. Привлекательная идея вечной духовной жизни обосновывалась отцами церкви Феофилом Антиохийским, Ефремом Сириным, Григорием Нисским, Кириллом Александрийским, Иоанном Златоустом. Смерть представлялась ранней апологетикой как благо и избавление от бесконечной греховности тела падшего человека, а воскресение воспринималось как то, что сделает его здоровым, чистым, праведным и бессмертным. Представляется актуальным рассмотреть взгляд одного из апологетов раннего христианства Иоанна Златоуста на проблему жизни и смерти, поскольку ориентируясь на обоснование морали христианства, мыслитель противопоставлял смерть земного телесного человека и смерть духовную при осознании жизни вечной.

Воспринимаемая как благо, смерть освобождала от греха – такой вектор обосновывался целым рядом раннехристианских отцов церкви. Так, Феофил Антиохийский полагал, что Бог оказал человеку великое благодеяние, сделав его смертным. Земная жизнь есть не что иное, как пребывание в грехе, а смерть освобождает человека от греховности, даруя вечное духовное безгрешное существование. Возвращение в рай после изгнания в силу грехопадения – это и есть завершение земного существования человека, после того, как он очистился от грехов. Сокращение жизни человека, как отмечал Ефрем Сирин, сокращает его грехи. Милосердие Бога заключается в том, чтобы не продлевать грехи, поскольку человек грешит перед Богом «семьдесят раз седмерицею». Человеколюбие Создателя проявляется в остановке распространения грехов через смерть, согласно рассуждениям Кирилла Александрийского. Наказание служит спасению, ибо смерть разрушает животную природу человека и таким образом, с одной стороны, останавливает действие зла, а с другой – избавляет человека от болезней, освобождает от трудов, прекращает скорби и заботы и заканчивает страдания. Святитель Григорий Нисский, ссылаясь на Библию, рассуждает о смерти телесной согрешившего Адама. Над отпавшим от истинной жизни человеком в тот же день исполняется приговор смерти по обещанию Бога и Григорий Нисский говорит о смерти вначале духовной, а впоследствии и телесной в отношении Адама.

Продолжая тему грехопадения Адама, Иоанн Златоуст отмечает, что Адам был изгнан из рая, чтобы не смел более прикасаться к древу жизни, и не грешил бесконечно. Тем самым, согласно рассуждениям Иоанна Златоуста, изгнание из рая и телесная смерть Адама были более предпочтительны, нежели гнев Бога. Христианин не должен плакать о смерти, а должен плакать о грехах своих, чтобы войти в жизнь вечную безгрешным [2, с. 75]. Призыв Иоанна Златоуста не трепетать перед смертью, а трепетать перед грехом, поскольку не смерть породила грех, но грех произвёл смерть, сводился к тому, что смерть стала исцелением от греха. Нравственные устои христианства фокусировались на понятии совести, которая доминирует над завершением телесной жизни. В том случае смерть станет желанной, когда человек перестанет грешить. Иоанн Златоуст настаивал на постоянном покаянии, поскольку

смерть может настигнуть человека совершенно неожиданно и у него может не быть времени для раскаяния. Нужно быть готовым к тому, что в любой момент Господь может потребовать душу человека, и он начинает искать время на покаяние, чтобы загладить грехи. «Не делай так, чтобы сегодня покаяться, а завтра забыть об этом, сегодня плакать, а завтра плясать, сегодня поститься, а завтра упиваться вином» [3, с. 606]. Ежедневная готовность к смерти не позволяет христианину впадать в греховность и его Иоанн Златоуст отождествляет с воином, который стоит в строю. Воин, который боится смерти, никогда не сделает ничего доблестного. Следовательно, христианину следует преодолеть страх перехода от телесности и быть постоянно готовым для вечной духовной жизни. Время завершения земного пути скрыто от человека, оно приходит «как тать в ночи» [1, с. 762], по разумению Иоанна Златоуста, как благо. Человек только при последнем вздохе предаётся раскаянию, не думая о добродетели в течение жизни. Умерший становится прахом и пеплом, чему следует особенно радоваться. Бог сотворил душу не прежде тела, чтобы человек не видел творения и потому не знал о своём ничтожестве. Об умерших не нужно скорбеть не умеренно, поскольку если мы будем думать, что умерший мёртв и что Бог оставил его, мы не получим достаточного утешения. Природа человеческого существования такова, что тело смертно, и Иоанн Златоуст призывает не искать бессмертия, родившись смертным. Тленное тело облекается в бессмертие.

Оплакивать следует тех, кто не очистился от греха, поскольку не смерть есть зло, а смерть во грехах. Те, кто боится геенны, не будет бояться смерти. Человека должно печалить, не кончина, скорый уход, прерывание телесного, а что может случиться до смерти. На тело тратится много попечения, но где материальные блага, и куда всё исчезает, когда человек превращается тлен? Иоанн Златоуст описывает посмертное состояние тела и с ужасом восклицает о том, во что переходит человек. Бессмысленность временного телесного противопоставляется вечному духовному, поэтому человек должен меняться при жизни, для причастности к будущему. Соотношение с идеалом Иисуса Христа для каждого христианина становится мерилом его собственного нравственного состояния, несмотря на тленность и преходящесть жизни.

Будучи апологетом раннего христианства, Иоанн Златоуст отстаивает дуализм души и тела, говоря о вечности и тленности, превознося духовность над телесностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Златоуст Иоанн. О смерти // Иоанн Златоуст. Полное собрание сочинений в 12 т. Т. 12. Кн. 2. – М., 2004.
2. Творения иже во святых отца нашего Иоанна Златоуста. Архиепископа Константинопольского. 2-е изд. – СПб., 1899. Т. 2, ч. 1; 1-е изд. СПб., 1896. Ч. 2.
3. Творения иже во святых отца нашего Иоанна Златоуста. Архиепископа Константинопольского. 2-е изд. – СПб., 1899. Т. 6, ч. 1; 1-е изд. СПб., 1900.

М. С. Асташова

ЯЗЫК НАТЮРМОРТА VANITAS В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕНЕЗИСА НИДЕРЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ

В нидерландском искусстве эпохи Возрождения изображения предметов быта вводились в многофигурные жанровые композиции на религиозную тематику как дополняющие маргиналии. Так, на полотнах художников XVI века Дирка Боутса или Робера Кампена элементы натюрморта маркируют композиционный центр и прочитываются как символы. Отраженные образы вещей в произведениях голландцев оказывались, по выражению Ю. М. Лотмана, «вырванными из естественных для них практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и поэтому легко могли быть включены в моделирующие связи человеческого сознания. Возможность удвоения стала онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков» [5].

В первой половине XVII века наметилась тенденция к усилению композиционной роли изображений предметного мира, что было обусловлено вытеснением библейского жанра из сферы заказов в условиях кальвинизма, а также повышением экономических показателей Нидерландов после завершения Восьмидесятилетней войны (1568 – 1648 гг.). Станковая картина «перестает быть окном в трансцендентное, обеспечивающее контакт с божеством, а становится только зеркалом, отражающим посюсторонний мир» [2]. Переориентация живописи на светские сцены, фокусировка на человеке современности и на тематике, актуальной здесь и сейчас коренным образом изменили функцию репрезентации. Атрибуты вещественного мира перестают быть только второстепенными ремарками, вытесняя действующих персонажей на периферию композиции и смысла. В частности, Иоахим Бейкелар и Питер Артсен заполняют натюрмортными мотивами большую часть изобразительной плоскости и делают их доминантами образного строя, обеспечивающими прочтение идейно-содержательного замысла.

Сюжеты, наполненные изображениями предметов роскоши и продовольственного изобилия стали своеобразным штампом голландского барокко, утвердившегося в период культурно-экономического подъема Нидерландов. Присущая этим сюжетам гипертрофированная, доведенная до крайности демонстрация процветания бюргерства, семейного благочестия и размеренного уклада домашнего быта с его повседневными заботами соотносима с негативной коннотацией барокко как такового, состоящей в гротескности, причудливости, и вычурности. Однако следует учитывать парадоксальность специфики рассматриваемой вехи в изобразительном искусстве: «Изображение чрезмерной материальной роскоши составляет контраст с серьезной глубокой верой, ничем не ограниченные земные удовольствия соседствуют с осознанием неизбежной смерти» [9].

Так, на картине Питера Артсена «Мясная лавка или кухня со сценой бегства в Египет» зритель, в первую очередь, созерцает гастрономические атрибуты на переднем плане, но при дальнейшем рассмотрении он воспринимает сюжет, погруженный в глубину пространственной среды, где Дева Мария протягивает ломоть хлеба нищей девочке. Выдвинув на передний план nature morte, автор завуалировал драматическую метафору бегства от неблагочестивой жизни, полной чревоугодия и привязанности к чувственным удовольствиям. Данное произведение не является частным случаем синтеза насыщенных образов земных благ и скрытого смысла, культивирующего непреходящие ценности преимущественно религиозного характера. Порывая с библейской тематикой, голландское искусство XVII века воплощает морализаторские

идеи в светских мотивах. Такие устойчивые фразы как «carpe diem», «memento mori» и «vanitas vanitatum», по сути, обобщают основные концепции эпохи барокко.

Уже в начале столетия возросшее внимание к предметам повседневного быта и усиление их роли в структуре композиции стали предпосылкой вычленения натюрморта из сюжетной картины в самостоятельный жанр «stilleven» (дословно «тихая жизнь»). Здесь необходимо обозначить три фактора, на наш взгляд, определяющих его языковую природу. Во-первых, особенное внимание уделялось миметической достоверности, реалистической репрезентации предметов, их вещности, в силу чего голландский натюрморт вступает в коммуникацию со зрителем, прежде всего, как иконический знак, понятный и мотивированный «благодаря тому, что обнаруживает в себе самом свойства, которыми должен обладать его объект как детонат» [4, с. 103]. Во-вторых, в контексте подачи образного строя полотна художники оперировали изображениями вещественных артефактов как атрибутов, «заменяющих человека, указывающих на конкретного человека, в отсутствие человека свидетельствующих о его статусных и прочих особенностях» [2]. В-третьих, изображаемые предметы в качестве знаков-символов наделялись эмблематически условленными, закрепленными культурной традицией значениями, что определяло процесс восприятия произведения не как акт эстетического созерцания, но как акт расшифровывания скрытого послания. По выражению исследователя А.А. Дмитриевой, «единство предметной наглядности изображения и его метафорического прочтения давало повод для бесконечной интерпретационной практики, превращая картину в орудие особой интеллектуальной игры со зрителем» [3].

Таким образом, голландский натюрморт можно охарактеризовать как текст, наделенный тремя уровнями смысла, что позволяет определить его как текс риторический, то есть, согласно Ю.М. Лотману, «такой, который может быть представлен в виде структурного единства нескольких подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непереводимых кодов. Риторический эффект достигается … многослойностью языковой структуры» [5]. Рассматривая три типа бинарных отношений Ч. Морриса (семантика как соотношение «знак – объект», синтактика как соотношение «фигура – фигура» и прагматика как соотношение «знак – интерпретатор») применительно к голландскому натюрморту есть основания утверждать, что преимущественным для него является прагматическое измерение.

Традиция формирования образного строя произведения как ребуса, содержащего скрытую от «непосвященных» информацию, на наш взгляд, восходит к искусству Средневековья, где изобразительность функционировала в качестве своеобразной энциклопедии мироздания, наглядной литературы для неграмотных. Также как в эпоху Средневековья, знаки-символы нидерландской живописи конвенциональны, носят метафоричный характер и замещают обозначаемый объект в дискурсе. Соответственно, для того, чтобы считывать связь между формой и референтом символического знака, необходимо владеть соответствующим языковым словарем. Словарный диапазон голландского натюрморта наполнен множеством устойчивых, по преимуществу христианских символов. Например, весы символизируют вершимый суд, бабочка - воскресение человеческой души, вино и хлеб – таинство Евхаристии, виноградные гроздья – евхаристическое вино и кровь Христа, гвоздика – обручение, гранат – Воскресение, ирис или лилия – Деву Марию, карты – праздную натуру, ливер – Иуду Искариота, книга – ученость и литературную деятельность, монеты – суету, песочные часы и свеча – быстротечность времени и человеческой жизни, вьющийся вокруг черепа плющ – победу Воскресения над смертью и т. д. [8].

Исключение любого рода случайностей в выборе знаковых фигур для целокупно прочитываемого натюрморта-символа, наличие условленных традицией всеобщих

правил его расшифровывания во многом объясняется также упрочением «приличествующего» церемониала в эпоху барокко, отвергающего «спонтанность, простоту и естественность как несущие в себе дикость, невежество и бесцеремонность… Царят строгий этикет … мало места остается импровизации» [9]. Такие категории, как символ и аллегория, вросшие в ткань культурных представлений, и утвердившийся в искусстве язык иносказаний изменили само восприятие художественности. Исследователь А.А. Дмитриева, анализируя стремление малых голландцев наполнять комбинации из реалистически воссозданных артефактов предметного мира нравоучительным содержанием, указывает на взаимосвязь голландской живописи и эмблематики XVII века. Но если эмблема, содержание которой не всегда доступно пониманию без сопровождающих подписей-пояснений, «благодаря им обретала прямолинейность смысла», то «картина, несмотря на ясность изображенной ситуации, могла быть наделена множеством значений» [3].

Исследователь Ю.М. Лотман в публикации «Натюрморт в перспективе семиотики», сопоставляя миметическую репрезентацию, «иллюзии вещности» и аллегоричность как основные факторы голландского stilleven, называет вершиной аллегорического натюрморта тип Vanitas, доминантной символической фигурой которого является изображение черепа - «Адамовой головы со случившимися по близости растениями», которая и «дает жизнь композиции Vanitas» [5, 2]. Название поджанра представляет собой аллюзию на выражение Экклесиаста «гавэль гавалим», которое традиционно интерпретируется как «Суета сует». Не имеющее точного соответствия в русском языке, слово «гэвэль» может быть переведено также как «дуновение», «дыхание ветра» и подразумевает все эфемерное, улетучивающееся, быстро и бесследно исчезающее [7].

Идейно-содержательный замысел всех образцов философского натюрморта маркирован устойчивой концепцией «memento mori», которая восходит к античности. Традиционно фраза «memento mori» произносилась во время триумфального шествия римских полководцев, она являлась одной из форм приветствия монахов Ордена Св. Павла Первого Отшельника, а в XI – XII веках на ее основе сложился жанр немецкой монастырской литературы, ориентированный на возрождение аскетической традиции. «Памятуя о смерти, человек от соблазнов мира обращается к Богу – в этом смысл, лежащий в основе создания жанра «memento mori» [1, С. 64]. «Memento mori» как концепция в изобразительном искусстве не является новаторством голландских кальвинистов, и задолго до Якоба де Гейна Младшего, впервые представившего натюрмортную композицию типа Vanitas, уже разрабатывалась художниками Северного Возрождения. Так, Альбрехт Дюрер, раскрыл ее, на наш взгляд, в гравюре «Меланхолия I» 1514 года, касательно смысла которой не существует единого мнения в современной искусствоведческой полемике. Не имея целью развернутый анализ данного произведения, укажем лишь на комплекс содержащихся в нем символов: колокол, песочные часы, весы (типичны также и для Vanitas), жернов в центре изображения («космическая мельница, в которой рушится все сотворенное, имеет нижним камнем Землю, а верхним – Небеса»), Путто (предвестник ангельского духа в символике Ренессанса), крылатый ангел («И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город...») и т. д. [8]. По сути мастера голландского натюрморта стали продолжателями традиции визуальных аллегорий в тематике «memento mori». При этом специфика, определяющая Vanitas как самобытное явление в данном ключе, на наш взгляд, сводится лишь к отсутствию сюжета, узкому, специализированному для композиций этого типа набору фигур и миметическому принципу репрезентации вещного мира.

Таким образом, тип натюрморта Vanitas развился как разновидность stilleven, выделившегося в голландском искусстве начала XVII века в самостоятельный жанр из сюжетной живописи. Культурно-историческими предпосылками этого процесса стали утверждение кальвинистских воззрений и повышение уровня жизни бюргерства. Переориентация живописи на светскую тематику современности изменила функцию репрезентации, и артефакты предметного мира стали не просто дополняющими содержание ремарками, но доминантами образного строя, обеспечивающими прочтение идейно-содержательного замысла. Принципиальным аспектом нидерландской живописи эпохи барокко является синтез гипертрофированных образов изобилия и визуальных аллегорий, культивирующих непреходящие ценности религиозного толка.

Языковую программу Vanitas и голландского натюрморта в целом определяют три основных фактора: миметическая достоверность в репрезентации предметов быта, их подача как атрибутов, воссоздающих характер человека в его отсутствие, их прочтение как символических фигур, наделенных эмблематически условленными и закрепленными культурной традицией значениями. Многослойность языковой структуры stilleven позволяет определить его как риторический текст, восприятие которого осуществляется как акт расшифровывания скрытого послания, дающего повод для интерпретационной практики. Считывание, дешифрование всех уровней смысла голландского натюрморта требует владения его языковым кодом.

Тенденция формирования образного строя голландского натюрморта как ребуса, во-первых, стала продолжением традиций средневековой изобразительности – энциклопедии мироздания, во-вторых, была обусловлена упрочением социального церемониала эпохи барокко, отрицающего импровизацию и простоту содержания, в-третьих, определялась тождественностью подходов в станковой картине и эмблематике.

Вершина аллегорического натюрморта – тип Vanitas – был продолжением исканий художников предшествовавших эпох в контексте широко распространенной тематики «memento mori». Выверенный диапазон символических фигур и достоверность в репрезентации артефактов предметного мира определили специфику философского натюрморта как самобытного явления в изобразительном искусстве 17 века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васкиневич А. И. Жанр Memento mori в средневековой немецкой литературе / А. И. Васкиневич // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – Режим доступа к:
http://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-memento-mori-v-srednevekovoy-nemetskoy-literature

2. Григорьева Е. Образование смысла в натюрморте / Е. Григорьева // Ruthenia. Объединенное гуманитарное издательство. Кафедра русской литературы Тартуского университета. – Режим доступа к :
http://www.ruthenia.ru/document/481873.html

3. Дмитриева А.А. Смысловая взаимосвязь голландской живописи и эмблематики 17 века на примере произведений художников Делфта / А. А. Дмитриева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2011., № 8 (14): в 4-х ч. Ч. I. С. 77-80. – Режим доступа к :
http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2011_8-1_18.pdf

4. Елина Е.А. Произведение искусства как текст / Е. А. Елина // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2003. – Вып. 25. – С. 102 – 108.
http://www.philol.msu.ru/~slavphil/books/jsk_25_07jelina.pdf

5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 340 – 400. – Режим доступа к :
http://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm
6. Петренко В. Ф. Натюрморт как визуальный афоризм / В. Ф. Петренко, Е. А. Коротченко, А. П. Супрун // Психология. Журнал высшей школы экономики. - № 2, Т. 7, 2010. – С. 26 – 44. – Режим доступа к :
http://cyberleninka.ru/article/n/natyurmort-kak-vizualnyy-aforizm
7. Синило Г. В. Загадки Экклесиаста: религиозно-философская и социально-этическая проблематика / Г. В. Синило // Скрижали. Серия «Ветхозаветные исследования». – Минск: Ковчег, 2012. - С. 6–58. – Режим доступа к :
http://elib.bsu.by/handle/123456789/8454
8. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с английского А. Е. Майкапара. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с. – Режим доступа к :
http://www.pseudology.org/Literature/SlovarSyuzhetov.pdf
9. Чеснокова Л. В. Противоречивость искусства эпохи барокко / Л. В. Чеснокова // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2016., № 1., С. 121 – 125. – Режим доступа к:
http://www.gramota.net/materials/1/2016/1/37.html

А. С. Кондауров

ФУТУРОДИЗАЙН ДЕТЕЙ

Интерес человека к изменению своего вида прослеживается на протяжении всей человеческой истории. Это касается как использования различной одежды, атрибутики и приспособлений, так и более сложных форм индивидуализации, таких как приобретение социальной ценности и авторитета. В различные времена и в различных культурных обществах существовали способы подчёркивания своего социального статуса. Существует огромное количество таких способов, которые сегодня изучаются рядом научных дисциплин, в частности антропологией. К примеру, на отдалённых островках Самоа церемонии инициации подростков проходили достаточно жёстко. Процесс этот занимал 4-5 дней. Для того чтобы считаться мужчиной, мальчик лет 12-13 должен был принести труп акулы. Это достаточно опасная форма инициации в племени, поэтому со временем она была отменена. В дальнейшем такие архаичные способы социальной маркировки были упразднены, но необходимость подчёркивания своей индивидуальности осталась в социуме.

Данная статья посвящена футурологической проблеме футуродизайна детей, то есть гипотетической возможности в недалёком будущем получить возможность редактировать внешний вид людей искусственно.

Биотехнологии сегодня – это стремительно развивающаяся отрасль человеческих знаний, направленная наизучениевозможности использования живых организмов для решения технологических задач, а также возможности создания живых организмов с необходимыми свойствами. Основным методологическим ядром биотехнологии сегодня является генетическая инженерия. Генная инженерия в целом занимается физическими манипуляциями с генами. Аллели генов, что важно для нас, определяют наследственные признаки организмов. Долгое время считалось, что процессы онтогенеза, то есть развития конкретного живого организма, детерминированы в основном генотипом и фенотипом.То есть, в целом носили предопределённый характер. Конечно, мы можем рассмотреть роль среды как

основного элемента воздействия на фенотип, а значит, как и на генотип, так и на генофонд в целом; следовательно, можем подвергнуть критике подход к рассмотрению пары генотип-фенотип как целиком лежащей в плоскости предопределённой установки. Тем не менее, в данной работе мы хотели бы подчеркнуть важную составляющую нашего подхода в данной статье, а именно: показать взаимозависимость того, что мы могли бы обозначить как «естественное» и «искусственное». Эта достаточно очевидная оппозиция необходима нам как раз для того, чтобы и показать необходимость обозначения фенотипа и генотипа как более близких именно к понятию предопределённого, то есть к более естественному способу воздействия на процесс онтогенеза. Значение генов для организма человеком велико, собственно, они играют роль некой инструкции, «свода правил», по которому и развивается естественным образом человеческий организм. Это достаточно близко к аристотелевской идее об энтелехии, то есть некой внутренней силе, соединяющей конечный результат (полноту) и нацеленность на эту завершенность в процессе развития. В данной работе нас интересует именно метод генной инженерии как способ искусственного воздействия на процесс онтогенеза.

Эксперт по робототехнике Роб Нейл отметил, что человечество добилось значительного прогресса в области генной манипуляции, и это позволит в недалёком будущем увидеть младенцев, разработанных дизайнерами - детей, которые генетически спроектированы так, чтобы избавиться от любых генетических дефектов [1]. В данной работе мы предлагаем обозначить возможность таких изменений в понятии «детский футуродизайн».

Последние 40 лет достаточно сильно изменили наше представление о возможностях человека. Так, например, в структурной социологии одно время считалось, что существуют «врождённые» и «приобретённые» характеристики индивида [2]. Однако, как верно отметил французский философ Жан Бодрийяр в своей книге «Прозрачность зла», после феномена Майкла Джексона мы не можем в формате социологии личности строго говорить о врождённых и приобретённых характеристиках: «Посмотрите на Майкла Джексона. Он одинокий мутант, предшественник всеобщего и потому величественного смешения рас, представитель новой расы. Перед сегодняшними детьми нет никаких преград на пути к обществу смешанных рас: оно — их Вселенная, а Майкл Джексон предвосхищает то, что они представляют себе как идеальное будущее. К этому надо добавить, что Майкл Джексон и переделал свое лицо, и взбил волосы, и осветлил кожу — короче, он самым тщательным образом создал сам себя»[3]. Это удивительный пример и один из немногих первых предтеч будущего лица социума. Таким образом, мы видим, что человечество с помощью науки и техники овладевает возможностью производить определённые изменения по части манипулирования в области ранее считавшихся неизменными основаниях, таких как пол, цвет кожи и глаз, рост и т. д.

Чтобы понять, какими путями в обществе будет происходить типовое закрепление подобного рода вещей, мы для начала обратимся к такому относительно новому направлению дизайна, как футуродизайн. Футуродизайн – это направление в дизайне, упредительно (в перспективе) разрабатывающее концепции дизайна, соответствующие смыслам будущего [4, с.27]. Такой подход к разработке дизайна объектов определён вызовами современного мира. Сущность футуродизайна заключена в высказывании британского учёного, кибернетика «второй волны» Стаффорда Бира: «Необходимы методы, подстраивающиеся не к переменам, а к темпу перемен, нужны самоизменяющиеся структуры, то есть самоорганизация»[5]. Футуродизайн стремится опередить запросы общества и обеспечить ускорение при переходе от одного уровня технической составляющей среды комфорта к другой, более высокого уровня.

Что же касается именно футуродизайна детей, то мы имеем в виду именно гипотетически возможный в недалёком будущем способ конструирования внешнего вида детей их родителями. Это достаточно интересное направление, берущее своё начало именно в желании родителей получить от своего ребёнка именно то, что они хотят видеть в нём. Речь идёт как о простых характеристиках – цвет глаз, рост, цвет волос и прочих, так и о более сложных вещах, к примеру, психологических особенностях, таких как предпочтения в спорте или, например, склонности к рисованию и т. п. Собственно, сегодня в современной детской педагогике ребёнок выступает как объект педагогической деятельности, а родители, педагоги, специалисты по воспитанию и другие выступают как субъекты воспитания. Это значит, что и сегодня родители всеми доступными силами влияют на формирование личности ребёнка, например, родители решают, куда отдать своего ребёнка: на лёгкую атлетику или на обучение игры на скрипке, что собственно и непосредственно влияет на склад характера ребёнка. Что касается внешнего вида ребёнка, то, безусловно, более активная деятельность, инспирированная родителями, влияет на его внешние характеристики в сравнении с более спокойными, например, систематическое катание на коньках или систематическое собирание больших пазлов. То есть, соединяя всё вышесказанное, мы можем сделать вывод о том, что возможность футуродизайна детей, то есть возможность влиять на внешние и внутренние характеристики ребёнка, есть не что иное, как более ускоренная и эффективная вещь, чем уже существующая современная педагогическая традиция.

Конечно, на примере того же феномена Майкла Джексона, о котором мы писали выше, мы можем говорить не только о футуродизайне детей, но и вообще о попытках изменить свой внешний и внутренний вид уже у взрослого человека.Но, в любом случае, стратегия таких изменений будет выглядеть как противостояние уже естественно существующему генотипу, тогда как, говоря о футуродизайне детей, речь идёт о возможности планирования редактирования ещё не рождённых детей. Издавна люди осуществляли различного рода гадания, хотя бы относительно того, родит беременная женщина девочку или мальчика. С момента появления технологии ультразвукового исследования научный метод стал давать точные прогнозы относительно пола ребёнка. Теперь мы стоим на пороге ещё более глобальных изменений в области планирования семьи.

Реальная возможность применения ряда технологий, обеспечивающих возможность футуродизайна детей, непременно связана с появлением и новой профессии, а именно – детского футуродизайнера. Это должен быть специалист в области биодизайна, который умеет создавать произведения искусства из человеческой органики. Развитие физической культуры человекаимеет достаточно долгую историю, укоренённую ещё в культуру Древней Греции, где во многих полисах идеалом человека выступало понятие калокагатии, то есть равенства между внешней и внутренней красотой. Внутреннюю красоту воспитывали философы, а за внешнюю отвечал целый комплекс физических упражнений. Сегодня преемником этих упражнений стал культуризм, который нельзя рассматривать в отрыве от стандартов красоты, которые, в свою очередь, изучает такое направление современной эстетики, как антпропоэстетика. Однако проблематику этих аспектов, связанных с футуродизайном детей, мы не будет рассматривать в данной работе. Возможно, эти вопросы войдут в комплекс будущих авторских работ в этом направлении.

Также мы хотели обозначить направление будущих исследований данной проблемы. Отметим ещё и то, что стандарты красоты могут меняться от эпохи к эпохе. Это значит, что дети будущего будут выглядеть так, как это может и не соответствовать сегодняшней норме. В частности, речь может идти не только о формальных изменениях

во внешнем виде живого организма, но также и об изменении биологического вида как такового. Мы можем вообразить новые стандарты для человека будущего, которые выходят за привычные рамки восприятия границ Homo sapiens.

ЛИТЕРАТУРА

1. How humans are turning into a 'totally different species' // Business insider URL: https://goo.gl/DQu2tQ (датаобращения: 3.05.2017).

2.Социология личности // Studbooks.net URL: https://goo.gl/46aZPt (дата обращения: 28.04.2017).

3.Жан Бордийяр. ПрозрачностьЬ зла. 3. Транссексуальность // Гуманитарныетехнологии URL: https://goo.gl/Kb6ZNq (дата обращения: 27.04.2017).

4. Медведев В. Ю. Сущность дизайна: учеб. пособие. — 3-е изд., испр. и доп. — СПб.: СПГУТД, 2009. —110 с.

5. Бир Ст. Кибернетика и управление производством./ Пер. с англ. В. Я. Алтаева. — М.: Наука, 1963. — 276с.

А. В. Скубак-Залунина

СИМВОЛИКА ОРНАМЕНТА РУССКОГО МОДЕРНА

В культуре «Серебряного века» идейно-художественные и эстетические проблемы находили свои отличительные черты в новых направлениях, а именно в символизме.

Символизм – это литературно-художественное направления конца XIX в. – нач.XXв. Символизм (фр. symbolism, от греч. Symbolan – знак, символ) – художественное течение и философско-эстетическая концепция. Символизм зародился во Франции в 60-70-х гг. XIX в. Первоначально это течение возникло в литературе, а затем развилось в других видах искусства: изобразительном, музыкальном, театральном.

Непосредственно такое явление как «русский символизм» возникло в эпоху «Серебряного века» (1890-1910-е гг.). Символизм в изобразительном искусстве играл немаловажную роль. На первый план в русском искусстве выходит символический образ, который становиться художественным, с помощью формальных, стилистических, художественных средств выразительности. Художник выступает как бы посредником между материальным и нематериальным, иллюзорным миром и реальностью. Смысловая идейная нагрузка художников-символистов выражалась в художественных образах, символах, обыгранная в творческом процессе с помощью различных видов художественных материалов, техник и приемов изобразительного искусства.

Русский символизм явно выражен в новом стиле русского искусства - модерне. В России модерн появился во второй половине 1890-х годов. Ярче всего воплощение модерна появилось в произведениях архитектуры, монументальном и декоративно-прикладном искусстве, в картинах русских художников, сценографий, в печатных изданиях, в текстиле, в ювелирных изделиях и т.д. Самой характерной особенностью «нового» стиля во всех видах изобразительного искусства выступает орнамент. Орнамент по праву можно называть одним из самых интересных и загадочных явлений мировой культуры. Орнамент (от лат. ornamentum – украшение), состоящий из ритмически упорядоченных элементов. Само искусство орнамента возникло еще в

эпоху палеолита. Орнамент имеет двойственную природу: С одной стороны, он несет только декоративную роль в украшении предметов и может существовать в союзе только с одним предметом, с дугой стороны, его можно рассматривать вне вещи и он становиться отдельным объектом, несущим смысловую нагрузку. В орнамент вкладывается глобальный смысл, которые потом передается последующим поколениям, в нем были заложены представления о мире, жизни, глубоких истинах и т.д.

Орнаментика наделена отличительными чертами: декоративностью, стилизацией, ритмикой повторам, упрощение форм.

Передача действительности происходит через символическую декоративную форму. Происходит переход от реальных форм в условное обозначение. Орнамент отличается по видам изобразительных мотивов: технический, символический, геометрический, растительный, каллиграфический, фантастический, астральный, пейзажный, анималистический, предметный, антропоморфный.

Именно возрождение орнамента произошло в конце XIX в. нач. XX в. Самыми знаменитыми художниками модерна с мировой известностью считались: А. Муха, Г. Климт, М. Врубель, И. Я. Билибин, С.В. Малютин, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа и т.д.

Основные тенденции модерна выразились так же в постройках архитектуры, которые и по сей день обогатили с эстетической стороны облик городов разных стан: А. Гауди в Испании, Ч.Р. Макинтоша в Шотландии, Ф.О. Шехтеля и Р.И. Лидваля в России.

При этом полностью отвергались традиционные, обыденные и приевшиеся декоративные формы и элементы. В архитектуре и декоративно-прикладном искусстве утвердилась специфическая стилизация. Новизна модерна в орнаментику привносит новые мотивы, ритмы.

Особое и главенствующее место в орнаменте русского модерна занимают растительные формы. Сложились свои индивидуальные особенности орнаментальных узоров, выявившихся в пластичности, переплетении, текучести линии. Линия присутствовала практически везде, лаконично подчеркивая форму, она напоминала фантазийные узоры, морские волны. Пластика линий прослеживалась еще у древних народов в переплетающихся узорах, в орнаменте старинных рукописных книг, но в модерне она приобрела индивидуальную эксклюзивную окраску. Этой линии был дан термин «удар бича». Термин возник в результате узора вышивки на портьерах «Альпийская фиалки», которые разработал швейцарский художник Герман Обрист. Художники модерна часто обращались к восточным мотивам, и художественным новым традициям, стремясь в искусстве воплотить философские идеи. Орнамент модерна имел не только замысловатые декоративные формы, но и был наделен образами с символическим смыслом. Символический образ, условный знак дал новую семантику.

Декоративные элементы орнамента в основном берут свое начало из растительных мотивов: болотные, водяные цветы, полевые цветы, садовые, бутоны (символ появился жизни) дерево (символ древа жизни). Предпочтение отдается разнообразнейшим видам цветов. Как, например, оранжерейным и экзотическим (орхидея, лилия, хризантемы, лотосы), так и «сорные травы» (мак, ромашка, незабудка, васильки, клевер, лопух). На стилистику того времени оказывало большое влиянии восточное искусство, а именно японского и китайского декоративно-прикладного искусства: цветочные мотивы ирисов, хризантем, лотосов, акаций.

Орхидея, кувшинка, тюльпан – символ трагедии и смерти.

Роза – напротив, символ самого прекрасного в жизни человека: любовь, счастье, красота.

Ирис – символизировал состояние неги и томность;

Лилия – действенную чистоту и смерть;

Подсолнух – ассоциировался с образом солнца, означал праздничность жизни.

Папоротник – тишина и покой.

Мак – переход между сном и явью, жизнью и смертью.

Дерево – Вечная райская жизнь.

В символике орнамента русского модерна образы цветов имели тайный смысл и были глубоко символичны. Но самой главной эмблемой являлся ирис. Ирис широко использовался как в архитектуре, например в особняке Рябушинского в Москве, автором которого являлся архитектор Шехтель. Здание описывали широкий мозаичный фриз со стилизированным изобразительным ирисом. Сама форма растений деформируется, становится «змеиной», тянущейся, извивающийся, с тонкими нитевидными стеблями и массивными цветками. Орнамент не терпел угловатости, все формы были обтекаемыми и цельными, которые «вились» от стен к потолку, к окнам, к лестницам, декоративными решеткам. Это уже не просто узор, орнамент трансформируется в загадочную игру символических смыслов, мистики, метаформы.

В орнаментах также встречались изображения животных: летучие мыши, лебеди, павлины. Лебедь привлекал художников своей изысканной красотой, что нередко ассоциировалось с печалью и темой смерти. Павлин, как известно, был особенно популярен в христианском культе и обозначал идею небесного Рая. Также в искусстве Древнего Египта павлин считался аллегорией Солнца. Оба эти понятия в эпоху модерна сплелись и образовали единый символ. Летучие мыши как дух ночи, любимого времени модерна, приоткрывали завесу над тайными желаниями и страстями. Аллегорический образ летучей мыши соотносится с особой способностью чувствовать скрытые силы природы, которые человек в нынешнем мире утратил. Мистический образ летучей мыши также является прототипом женщины-ведьмы. Так же женщина в модерне олицетворяла Красоту, Гармонию, Любовь, особенно отдавалось предпочтение танцовщицам и балеринам. Время диктовало особое поведение женщины, ей присущи были капризность, эротизм, томность, загадочность.

Особое место в орнаментике модерна занимал женский образ. Именно в это время образ Женщины является ключом к пониманию сущности бытия. Образ женщины-соблазнительницы, женщины-героини, женщины-танцовщицы насыщал и дополнял орнаментальную композицию [1, с .3].

Русский модерн стремится к максимальному синтезу всех частей интерьера. Мебель буквально выходит из стен, а отдельные предметы воспринимаются как акценты в единой композиции помещения. Предметы мебели и текстиль (портьеры,обивка мебели, одежда) эпохи Модерна почти всегда с прихотливым орнаментом, крупными цветками или японскими мотивами. Изысканными считаются палевые, серебристые, лиловые, серовато-зелёные цвета, неяркие, словно подёрнутые флером символизма и тайны [2, с. 159]. Геометрические мотивы так же были популярными в орнаменте русского модерна. В основном использовались зигзаги,спирали, треугольники, овалы. Но особое предпочтение отдаётся кругу. «Символ солнца» можно встретить в стилевом дизайне интерьера намного чаще, чем другие фигуры.

В России в столярных и керамических мастерских художники вручную расписывали посуду, изразцы и мебель лубочными ликами Ярилы- солнца, узорчатыми хвостами Сирина и Алконоста. Но при всём разнообразии орнаментальных форм русский модерн имеет ряд стилистических качеств:ассиметрия, избранный

ритм,контрастные сопоставления, динамичность композиции, взаимосвязь формы и цвета и т.д.

Основным идейным принципом модерна был отказ от прямой преемственности стилей. Модерн воспринимал поэтику символизма и характерные для него образы, сочетая их со стилизованным ритмом гибких и текучих линий и цветовых пятен. Был активный поиск индивидуальных решений архитектуры, мебели, предметов быта, ювелирных украшений и он находил решение в пластике форм орнаментики.

Таким образом, символика орнамента русского модерна выступала не как передача реальных объектов, а как система образов ирреального, метафизического мира. Художников привлекало эмоциональное состояние человека: чувственность, нежность,агрессия. Все перечисленные элементы, изобразительные мотивы символизируют философско-эстетические символы изобразительного искусства эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ивановская В. И. Орнамент в стиле модерн [Электронный ресурс] /В.И.Ивановская/// М.:Изд.»В.Шевчук, 2007. – Режим доступа :
http:matematikaiskusstvo/ru/ormnoder/html.
2. Софиева Н. Дизайн интерьера: стили, тенденции, материалы/ Н.Софиева-М.:,Эксмо,2012-656 с.

А. П. Тимашев

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТЕОРИИ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ДЖЕЙМСА ДЖ. ГИБСОНА

Актуальность выбранной темы обусловлена, прежде всего тем обстоятельством, что в современной культуре отчетливо намечается визуальный поворот, который проявляется в возрастании роли образности в повседневной жизни человека и в обострении теоретического интереса к визуальной составляющей социальной реальности. Визуальный поворот констатирует, что в истоке формирования актуальной реальности принадлежит исключительная роль визуальному образу, который воздействует на этикополитическую, экономическуют и эстетическую составляющие человеческой жизни. Мы «онемели перед образом, мы сообщаемся образами, мы, наконец, думаем образами, утрачивая лингвистический характер реальности» [2, с. 34].

Одной из ключевых современных научных концепций, определяющих законы и принципы восприятия человеком окружающего мира и, соответственно, формирование представлений и образов стала теория экологического (непосредственного) восприятия Дж. Гибсона. Его научные изыскания могут служить теоретическим обоснованием наметившегося перехода от физического мира к экологическому. В книге «Экологический подход к зрительному восприятию» американский психолог излагает теорию восприятия окружающего мира, дающую ключ к решению вопроса об особенностях процесса видения и восприятия у человека. Теория Дж. Гибсона так разительно отличается от всех остальных теорий восприятия, что Гибсона иногда сравнивают с И.Ньютоном — столь глубоко влияние его идей и настолько велик революционный заряд его концепции. Любая традиционная теория восприятия исходит из того, что контакт человека с объектами внешнего мира опосредствован светом, т.е. свет является проксимальным стимулом для восприятия объекта. Воздействие света на орган зрения вызывает психические состояния, называемые ощущениями. Человеку

ничего, кроме того, что имеется в ощущениях, не дано; ощущения — это единственное звено, связующее человека с внешним миром. В ощущениях, однако, многое из того, что есть в объекте, теряется (например, объемность объекта, его третье измерение), а в образе восприятия все утраченное восстанавливается (ведь это же факт, что мы видим объемные предметы!). Значит ощущения должны подвергнуться последующей обработке. Существует много различных мнений относительно характера этой обработки (бессознательные умозаключения, творческий синтез, перцептивная организация и, наконец, просто обработка наподобие той, которой подвергается информация в компьютере). Называя свою теорию восприятия «непосредственной» и противопоставляя ее традиционным теориям, Гибсон отвергает саму идею необходимости обработки сенсорной информации, поскольку не считает, что восприятие основано на ощущениях. Он убежден, что неоправданный перенос понятия «стимул» из физиологии, где оно вполне уместно, в психологию, нанес непоправимый вред развитию психологической теории. Заменяя проксимальный стимул объемлющим световым строем, свет — информацией, содержащейся в объемлющем строе, пространство — компоновкой поверхностей и т. д., Гибсон не просто отказывается от одних понятий в пользу других. Здесь мы имеем дело с радикальным изменением подхода к восприятию, изменившим в свою очередь весь понятийный строй в целом.

Гибсон отказывается от понятийного аппарата математики (точка, прямая, плоскость, пространство и т. п.), физики (движение, скорость и т. п.) и лингвистики (значение, смысл и т. п.), полагая, что терминологический строй этих дисциплин не позволяет адекватно описать воспринимаемую реальность. В число «запретных» терминов попадают многие, казавшиеся ему туманными, понятия созерцательно-сенсуалистической психологии (например, образ). Взамен Гибсон разрабатывает совершенно новую систему понятий — концептуальную схему экологической оптики. Она основывается на идее о том, что стимуляция существует отдельно от организма или нервной системы в энергетических полях окружающей среды.

Существуют две особенности в описании экологического мира — иерархическое строение экологического мира и его значимость. Иерархический аспект организации экологического мира Гибсон передает с помощью понятия «встроенность». «Физическая реальность на любом уровне (от атомов до галактик) имеет определенную структуру. Даже внутри того промежуточного диапазона, в котором лежат размеры земных предметов, нетрудно обнаружить, что окружающий мир по-разному структурирован в зависимости от масштаба, выбранного для рассмотрения. Так, при километровом масштабе земная поверхность имеет вид гор и холмов, тогда как при метровом масштабе на земной поверхности выделяются деревья, валуны, обрывы, ущелья и т. д. На уровне миллиметрового масштаба земная поверхность структурирована еще более детально. На этом уровне ее структуру образуют галька, кристаллы, частицы почвы, листья, стебли травы, клетки растений и т. п. Применительно к перечисленным выше объектам психологи используют (не вполне правомерно) термины «форма» и «очертания», полагая, что мир, в котором мы живем, слагается из таких форм и очертаний, хотя на самом деле это всего лишь структурные элементы земного окружения.

Внимания заслуживают рассуждения Гибсона о постоянстве и изменчивости элементов окружающей среды. Человек способен узнавать одну и ту же комнату в разные моменты времени лишь постольку, поскольку он может воспринимать перемены в ее обстановке, а одного и того же ребенка — в меру своей способности замечать его изменения. В основе неизменности лежит изменчивость. «Неизменные объекты природы», о которых так много говорили философы, в действительности представляют собой всего лишь объекты, которые сохраняются в течение очень

долгого времени» [1, с. 38]. То есть мы можем узнавать предмет или человека, даже в процессе происходящих с ним изменений, потому, что его основные признаки или элементы постоянны относительно друг друга. «Земной мир образуют в основном поверхности, а не тела в пространстве. И эти поверхности часто текут и подвергаются растяжению, сжатию, искривлению и разрушению необычайно сложным образом с точки зрения классической механики. Движение в окружающем мире в действительности столь существенно отличается от движения, которое изучал Исаак Ньютон, что лучше представлять его себе в виде изменений структуры, а не как изменение положения точек; в виде изменений формы, а не координат; в виде изменений в компоновке, а не как движение в обычном смысле слова. Окружающий мир воспринимаемый человеком и животными отличается от мира физического, то есть от того мира, каким его описывают физики.

Наблюдатель и его окружающий мир взаимно дополняют друг друга. В таком же отношении (взаимодополнительности) со своим общим окружающим миром находится и совокупность наблюдателей. Компоненты окружающего мира и события в нем естественным образом распадаются на элементы. Эти элементы встроены друг в друга. Их не следует смешивать с метрическими единицами пространства и времени. Окружающий мир устойчив в одних аспектах и изменчив в других. Уход в небытие и возвращение из небытия представляют собой наиболее радикальные изменения в окружающем мире» [1, с. 42-43].

Гибсон приходит также к понятию объемлющего света через рассуждение о распространении света в пространстве. Получается, что лучи полностью заполняют воздушное пространство, и каждая точка в пространстве рассматривается как точка пересечения лучей, приходящих с разных сторон. Из этого следует, что свет объемлет каждую точку. Свет попадает в каждую точку, окружает каждую точку, становясь в каждой точке окружающим (объемлющим) светом. Если наука до Гибсона утверждала, что мы видим только свет, отраженный от различных объектов, то Гибсон заявил, что видеть свет сам по себе нельзя, а видим мы именно объекты окружающего мира, освещенные светом.

Гибсон излагает свою теорию, начиная с описания окружающей среды, и только затем переходит к восприятию картин и изображений. Для понимания различных особенностей восприятия изображений в таких визуальных искусствах как живопись и кино, Гибсон считает, что принятое разделение на движущиеся картины и неподвижные лучше заменить разделением на систематически изменяющиеся и остановленные картины. Систематически изменяющуюся картину характеризует не столько «движение» как таковое, сколько изменение структуры в оптическом строе. И обычная картина не столько «неподвижна», сколько остановлена. То, что вызывает систематически изменяющаяся картина, ближе к естественному зрительному восприятию, чем то, что вызывает остановленная картина. Образующие ее преобразования, для которых в языке нет подходящих слов и которые поэтому так трудно описывать, воспринимаются легче, чем известные застывшие формы на рисунках и фотографиях.

Систематически изменяющаяся картина создает в точке наблюдения, расположенной перед ней, изменяющийся оптический строй ограниченного охвата. Этот ограниченный строй аналогичен временному полю зрения наблюдателя в его естественном окружении.

Имеющаяся в киноизображении информация может задавать поворот головы, процесс приближения или удаления, переход в новую точку наблюдения, хотя зритель всегда осознает при этом, что он находится в помещении или сидит спокойно и смотрит на экран из определенной позиции. Эта информация дополняет содержащуюся

в киноизображении информацию для восприятия событий и мест, в которых эти события происходят, объектов и людей и влияет на эстетический строй фильма. Инварианты, задающие места, объекты и людей, в преобразующемся строе возникают более отчетливо, нежели в застывшем.

При создании кинофильма необходимо руководствоваться тем, как воспринимаются события и развитие этих событий. Создание фильма не аналогично созданию живописного произведения. Последовательная встроенность событий в события более высокого уровня имеет решающее значение для эстетического восприятия визуального ряда. Переходы между эпизодами должны быть психологически обоснованны, и последовательность эпизодов должна быть понятна. Однако теория картинного зрения и теория восприятия, основанная на стимульной последовательности,— плохие помощники в деле создания кинофильма. Помочь тут может теория экологического восприятия, то есть теория восприятия окружающего мира, учитывающая процессы движения и рассматривания. Различные виды превращений в кино — изменение фокусного расстояния, наплыв, панорамирование, монтажное соединение, исчезновение, вытеснение и разделение кадра — можно по достоинству оценить только с точки зрения экологической оптики, а не с точки зрения повсеместно принятой оптики кадра [1, с. 423].

Одной из ключевых идей его теории экологического восприятия является ответ на вопрос: «Почему мы видим вещи, такими, какие они есть?». Ответ Гибсона «Потому что они такие, какие есть». Непосредственным или прямым восприятием можно назвать только восприятие реально существующих вещей и явлений. Восприятие картин и других предметов человеческой культуры называется опосредованным и проходит, по мнению Гибсона, совсем по другим эстетическим законам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ..— М.:Прогресс,1988.— 464 с.
2. Савчук С. Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / под ред. В. В. Савчука. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. 346 с.

В. Н. Титова

РАЗВИТИЕ АРИСТОТЕЛЕВСКОЙ ТЕОРИИ МЕТАФОРЫ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Природа и сущность метафоры, ее механизм, заложенные в ней актуальные и потенциальные возможности позволяют рассматривать это понятие не только в пределах языкового бытия, но и давать ему достаточно широкое толкование. Метафора стала одним из ключевых понятий при рассмотрении процесса творческого мышления, при построении концептуальных систем. Более того, метафора все чаще понимается как фактор, способный трансформировать традиционные представления о социально-исторической картине мира и давать мощные импульсы для построения новых парадигм.

История проблемы метафоры существует столь же длительное время, как и сама история философии. Интерес к ней не ослабевает и поныне. За столь продолжительный период времени, исчисляемый тысячелетиями, в понимании феномена метафоры достигнуты значительные успехи. Тем не менее, многое до сих пор остается

невыясненным или представляет собой лишь некоторую едва наметившуюся тенденцию.

Многие из современных научных областей знания, такие как логика, психология, литературоведение, теория изящных искусств, семиотика, риторика, лингвистика, в процессе консолидации научной мысли вносят достойный вклад в процесс формирования теории метафоры.

Стоит отметить, что в последнее время наблюдается тенденция к перемещению так называемого центра тяжести изучения метафоры из филологии (риторики, стилистики, литературной критики), где, в основном, превалировали анализ и оценка поэтической метафоры, в область изучения практической речи, а также в сферы, непосредственно обращенные к изучению мышления, познания и сознания, т.е. в философию. Многие философы современности рассматривают метафору как своего рода ключ к пониманию основ мышления, процессов создания не только национальной ментальности, но и универсального образа мира.

Известно, что вплоть до XVIII века (начала эпохи Просвещения) метафора согласно аристотелевским учениям рассматривалась исключительно как риторическая фигура. Для дальнейшего понимания проблемы рассмотрим это понятие более подробно.

Результатом философских рассуждений Аристотеля, представленных в «Поэтике», становится определение основных типов метафор-переносов: с рода на вид, с вида на род, с рода на род, с вида на вид или по аналогии. В «Риторике» Аристотель упоминает также об употреблении такого оборота, в котором неодушевленное представляется с помощью метафоры одушевленным, акцентируя на силе воздействия такого переноса. Такой тип переноса Аристотель называет переносом по аналогии.

В целом, Аристотель понимал метафору как замену одного слова другим, относящуюся исключительно к сфере риторики или поэтики и не затрагивающей способы мышления об объекте или предмете и подчиняющиеся правилам формальной логики.

Говоря о достоинстве поэтической речи «слог поэта должен быть ясным и не низким» Аристотель считает, что «… метафоры, украшения и другие виды слов < … > сделают слог благородным и возвышенным, а общеупотребительные выражения придадут ему ясность» [1, с. 1108 – 1109].

Аристотель приходит к заключению, что метафоры необходимо заимствовать из области предметов сходных, но не явно сходных, подобно тому как в философии считается свойством меткого ума видеть сходство и в вещах, далеко отстоящих одни от других [1]. Смысл метафоры, по Аристотелю, заключается в присвоении объекту такого имени, которое изначально принадлежит другому объекту. Таким образом, обсуждаемое явление предстает как риторическая фигура, основой которой является аналогия. При этом метафора, по мысли философа, не имеет никакой связи с контекстом.

В период раннего Возрождения постепенно уменьшается распространенное в средневековой традиции противопоставление риторики и действительности. Эффектность и наглядность метафорических структур находит свое применение и в процессе познания: она позволяет более достоверно выразить индивидуальные суждения о непосредственно воспринимаемой реальности. Достоверность этого выражения прослеживается в способности метафор избегать удаленных от повседневности формулировок, уходить от необоснованных абстракций [6].

В эпоху Возрождения метафора рассматривается как способ отражения действительности на основе принципа фиктивности, то есть допущения подобия между предметами и явлениями.

Так, например, мир в эпоху средних веков, стоящий под знаком (Божественной) Книги, в эпоху Возрождения оборачивается книгой (обожествленного) Мира. В. Визгин пишет: «Емкая метафора «книги мира» становится универсальным топосом не только Возрождения, но и того, что из него воспоследовало, – эпохи Нового времени с новой наукой в центре ее проекта (Декарт переходит от «мира книг» к «книге мира», le grand livre du monde, а Галилей подчеркивает, что эта книга написана на языке математики)» [4, с. 121]. То есть, базовая для всей культуры метафора чтения (мира) материализуется благодаря открытию книгопечатания.

Эпоха Возрождения несла на себе отпечаток парадигмы средних веков о гармонии и иерархии мироздания. Эта парадигма давала удобное основание метафорам, так что они стали считаться важной частью языка каждого образованного человека того времени. Для литературы XVI– XVII века характерно изощренное использование метафор – и это касается не только художественных текстов, но и философии, науки. Мастером метафоры был У. Шекспир. Характерно, что его современник Ф. Бэкон разработал научный метод, основанный на индукции. И это не случайно: метафора и индукция родственны друг другу, так что интерес к ним возник в одно и то же время естественным образом [8].

Метафоры играют значительную роль в философских учениях эпохи Возрождения. Это связано с тем, что в данный период философия понимается, в основном, не столько как рациональная деятельность, сколько как результат божественного откровения. Так, например, глава Флорентийской академии, созданной по образцу Академии Платона, М. Фичино писал, что философия Платона должна рассматриваться как результат откровения не в меньшей степени, чем религиозное учение Моисея или Христа. В эпоху Возрождения в философских текстах наблюдается причудливое переплетение образов античной мифологии, христианства и восточных религий. Так, в учении Пико дела Мирандолы, который поставил своей задачей пройти путем всех учителей человечества, присутствуют образы зороастризма, иудаизма, христианства, а также многих философских школ античности.

Размышляя о месте человека в мире, об уникальной срединности человека во вселенной, оба философа – и М. Фичино, и Пико дела Мирандола – сохраняют вертикаль мироздания. Иерархическая средневековая вертикаль необходима для структуры ренессансного миропонимания, но Фичино и Пико сохраняют ее, подвергая давлению и деформации, включая в иную картину мира: «Если Фичино превращает иерархическую вертикаль в проблему тем, что в человеке ее уровни уравниваются, ее ступени совпадают, смешиваются, то есть тем, что человек стоит сразу на них на всех, то Пико достигает того же результата, поскольку человек не находится ни на одной из этих ступеней. Иерархия размывается в человеке, в его неопределенности и универсальности, ведь «человек – животное разной, многообразной и неопределенной природы». У Фичино вертикаль замыкается в «скрепе мира», сворачивается в ней, а у Пико – разворачивается, исходит во все стороны» [2, с. 35].

В эпоху Возрождения в философские учения постепенно начинают проникать образы, порожденные наукой. Так, у Николая Кузанского, значимого представителя этой эпохи, но несколько нетипичной для нее фигуре, мы уже находим ряд «геометрических» метафор – метафор, построенных на основе образов, заимствованных из геометрии. В их числе, например, трактовка совпадения противоположностей как слияния прямой и кривой линий при значительном увеличении радиуса окружности [3]. Николай Кузанский уподобляет отношение Разума к Истине (в другом случае – отношение времени к вечности) соотношению многоугольника и круга: чем больше углов у вписанного в круг многоугольника, тем ближе он к окружности, и тем, при больших усилиях разума, точнее мы приближаемся

к истине («Ученое незнание»). Рассматривая человека и его мир в связи с Богом, философ писал: «Третьи, пытаясь представить в математической фигуре бесконечное единство, называли Бога бесконечным кругом. А созерцатели всецело актуального божественного бытия называли Бога как бы бесконечным шаром» [7, с. 66 – 67].

У того же Николая Кузанского мы можем встретить также метафоры механистического типа, например, образ «машины мира», который был введен до него в Средние века Н. Оремом. «Окажется, что машина мира будет как бы иметь повсюду центр и нигде окружность. Ибо ее окружность и центр есть Бог, который всюду и нигде» [7, с. 134].

Вместе с тем в работах Н. Кузанского ощущается и влияние уходящей эпохи. Так, один из наиболее важных для его концепции терминов, «coincindentia oppositorum» (совпадение противоположностей), по содержанию воспринимающийся как абстрактное философское понятие, на деле является знаменитым термином алхимии.

Поскольку в эпоху раннего Возрождения метафоры активно применяются в создании новых лексических конструкций, то в этот период важной становится именно психологическая функция метафоры, облегчающая понимание. По замечанию Г.А. Ермоленко, в эпоху раннего Возрождения в Италии под влиянием рефлексии над предшествующими историко-философскими концепциями вырабатывается представление о метафоре как о необходимом в философии художественном способе адекватного выражения смысловой взаимосвязи между объектами [5]. Однако средневековая формальная логика, утверждающая недопустимость в науке вероятностных знаний, отвергает наличие познавательного потенциала метафор и ставит под сомнение реализацию психологической функции этого феномена. Природа метафоры вновь рассматривается преимущественно в разделе теорий творчества и истолковывается в аристотелевском духе. Таким образом, в эпоху Возрождения выдвигается две достаточно противоречивые теории метафоры. Раннее Возрождение активно применяет метафорические конструкции, выделяя эстетическую, познавательную и психологическую функции метафоры. Доминирующей тенденцией с XVI века становится дифференцированное отношение к возможным сферам эффективного использования метафор [6]. Метафора становится приемлемой конструкцией лишь для художественной речи. Ее присутствие в языке научной рефлексии считается необоснованным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1998. – 1391 с.
2. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л. М. Баткин. – М. : Искусство, 1990. – 410 с.
3. Баухвитц Оскар Федерико. Мартин Хайдеггер и Николай Кузанский: о / Оскар Федерико Баухвитц // Verbum. 2011. №13. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/martin-haydegger-i-nikolay-kuzanskiy-o-metafore
4. Визгин В. П. На пути к другому: От школы подозрения к философии доверия / В. П. Визгин. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 800 с.
5. Ермоленко Г. А. Метафора в языке философии: дисс. … канд. философ. наук / Г. А. Ермоленко. – Краснодар, 2000. – 180 с.
6. Зубкова О. С. Метафора в философской парадигме / О. С. Зубкова // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – № 1 (13) / 2010. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/metafora-v-filosofskoy-paradigme
7. Николай Кузанский. Об ученом незнании. Сочинения в 2 т. / пер. В. В. Бибихина. – М. : Мысль, 1979. Т. 1. – 488 с.

8. Уфимцев Р. Хвост ящерки. Метафизика метафоры / Р. Уфимцев. – Калиниград : «Оттокар», 2010. – 295 с.

О. В. Тихая

КУЛЬТУРА ФЛАМЕНКО

Фламенко (*flamenco, cante flamenco, исп.*) − общее обозначение андалусийских фольклорных песенно-танцевальных форм со сходными формами и тематикой поэтических текстов и общим характером мелодических интонаций, стиля исполнения вокальной (*cante*, песня, *исп.*), танцевальной (*baile*, танец, *исп.*) и гитарной (*toque*, музыкальная игра, *исп.*) партий. Певца во фламенко называют *кантаором* (*cantaor, исп.*), танцора − *байлаором* (*bailaor*, *исп.*), а музыканта − *токаором* (*tocaor*, *исп*.).

Эмоциональное. Страстное. Ритмичное… Фламенко− это путь, который ведёт к внутреннему освобождению и радости, хотя внешне он пропитан грустью и состраданием… Его глубинное содержание всегда сопряжено с оппозициями человеческого бытия: жизнь – смерть, любовь – ненависть, верность – измена.

Среди бела дня
Плакал ветер оттого, что смеркалось
В сердце у меня.

Фламенко − относительно молодая культура, которая возродилась в конце XVIII века на основе более древнего трансового пласта − карте хондо («глубокое пение», *исп.*), сформированного духовными знаниями и традициями различных народов средневековой Андалусии (греками, римлянами, маврами, африканцами, евреями, цыганами и др.).

На сегодняшний день фламенко является искусством-эгрегором, который и ориентируется на укрепление духа через эмоциональные переживания; наполнение движением, цветом, звуком и ощущениями; объединение различных форм познания в едином ритме; приведение сознания к гармонии и равновесию.

Когда знаменитую испанскую танцовщицу, которую называли «живой скульптурой огня», Ла Архентину, спросили, что она думает о танце и чем для нее является танец, она ответила: *«Во-первых, Красотой! И лишь потом Техникой!»*

Фламенко − единственный народный танец, где партнёр не обязателен (да и танцующих женщин намного больше, чем мужчин), поскольку в душе танцующего идёт спор с самим собой, переживая весь спектр человеческих эмоций: от самых низменных до самых высоких. Чем сложнее душа, тем чувственнее танец. Чем старше танцующий фламенко, тем лучше он танцует. Чем богаче его сердце, тем сильнее внутреннее движение и тем сдержаннее и напряжённее движение внешнее, тем меньше эффектности и внешней виртуозности, но больше глубины, пленяющей силой и красотой.

Танцор фламенко и руководитель театра Хавьер Серрано так определяет роль женщины и мужчины в танце: *«Когда говорят о женщине во фламенко, то имеют в виду её красоту, взгляд, позу − то, что она что-то выражает руками и телом. Мужчина − больше тореадор, мачо. Он жёстко танцует фламенко. Но отличие мужчины от женщины именно в том, что она на сцене более женственна, а он более мужествен и брутален»*. По словам актёра, хореографа и мастера танца фламенко

Антонио Гадеса, «*танец - не удел красавцев и красавиц, танцевать имеют право все - толстые, лысые, тощие, старые, молодые...»*. Поэтому внешняя красота, рост, вес, возраст танцующего не имеют никакого значения. Важнее красота внутреннего переживания, умение донести его до зрителя, где зритель зачастую − вещь абстрактная.

Фламенко не признает зрителя отчуждённого, критичного, оценивающего. В нём зритель сам превращается в актёра, становясь частью действия. Чтобы насладиться танцем, нужно «умереть», всестив в себя танцующего, открыться и вместить нечто духовное, прекрасное, гармонизировать свои отношения с миром и Богом. Танец фламенко − это всегда распятие и возрождение, это связь с вечностью, где любовь и смерть − это одно и то же: *«…в жилах, расплавив сердце раскалённой страстью, струится ток багряного огня»* (Кармен Амайя, легендарная байлаора).

Ещё совсем недавно *арте хондо* («глубокое искусство», *исп*.) считалось «закрытым искусством», благодаря чему ему удалось долгое время сохранять связь с традицией и фольклором. Сегодня *фламенко пуро* (*flamenco puro*, чистое фламенко, *исп*.) танцуют везде в Испании в так называемых *таблао* − маленьких кафе, где проходят спектакли с живым звуком, танцорами, музыкантами, певцами.

Наравне со сторонниками чистоты стиля фламенко (пуристами) есть и приверженцы новых форм и звучаний. Существует коммерческое фламенко с его фламенко-шоу. Это свет, другие костюмы, эффекты, это другая форма. Всегда есть зритель, который любит коммерческое фламенко, а есть зритель, который хочет глубины, настоящего танца.

Существует и научное направление фламенкология (раздел искусствоведения), которая занимается изучением традиций фламенко, его происхождения, разнообразия стилей и даже собственного жаргона фламенко.

16 ноября 2010 года эксперты ООН включили искусство фламенко в перечень нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО.

***Канте, байле* и *токе* (Пение, танец, игра на гитаре)**

Примерно до середины XIX века танцы фламенко были немногочисленны (*сапатеадо, фанданго, халео*); со второй половины XIX века их число быстро растёт, появляется жанр *canto bailable* (песня-танец, *исп*.). В XX веке все песни *канте фламенко* исполняются и как танцы. Поэт Хосе М. Кабальеро Бональд перечисляет более 30 "чистых" танцев фламенко; вместе с танцами, которые он называет "смешанными" (театрализованные танцы фламенко), их число превышает 100.

Синкретизм пения и танца − древнего ритуального стержня с его архическими кодами, искусством движений и пауз − проявляется, прежде всего, в самой ударно-тембровой и ритмической основе – акцентах, неотступном повторении (*остинато*) ударно-щёлкающих звуков, в их динамическом нагнетании с ускорением к концу акта исполнения. В звуковой палитре фламенко особое значение имеют ударные звуки, извлекаемые с помощью человеческого тела: *питос* (щелчки пальцами), *пальмас* (хлопки в ладоши), *сапатеадо* (стук ногами: каблуком, носком, подошвой обуви). Звуковая семантика (то ли птичий клёкот, то ли звук конских копыт) не осознаётся исполнителями, скорее всего, она утрачена.

Первоначально единственным аккомпанирующим музыкальным инструментом в исполнении песен и танцев фламенко была гитара. Показательна характеристика этого инструмента, подчёркивающая его ударную функцию, у Лорки: *«Звон гитары как свинец»*. И только в середине XX века к гитаре присоединился ударный инструмент *кахон*, а сейчас участвуют и струнные, чаще скрипка (однако последние нарушают стихию ударности, свойственную фламенко).

Фламенко строго следует заданному внешнему ритму − *компáсу* (*compás, исп.*): внешне ритм не является свободным, но чтобы при его исполнении достичь свободы внутренней, способности импровизировать, необходимы реальные концентрация и напряжение. Во фламенко существует более 60 компасов.

Гитара, выдерживая *компас*, создает основу мелодии, дает ориентир пению и танцу. В пении важна, в первую очередь, максимальная выразительность голоса, таящего в себе все оттенки: от трепетной мелодичности до грубого, почти кричащего диссонанса. Эти вариации и повторения бесконечны, но они всегда имеют свой центр – ноту, мелодию, к которой они возвращаются. Все наиболее выразительные движения танцора также всегда возвращаются к оси тела, подчеркивая осанку и стать.

Архаика фламенко (в музыкальной составляющей) сочетается с высоко эстетизированной пластической формой танца – изящного, экспрессивного, страстного. Как считает «королева фламенко» Кристины Ойос, *«Танец – основа фламенко, но суть его – противоборство чувств, выраженных музыкой, словом и движением. Это страдания без боли, вместе холод и теплота, ощущения смешанные и противоречивые».* Движение − это мысль, эмоция, действие, выражение. Во время танца происходит проживание человека и преобразование его внутренней энергии.

При всей жёсткости и резкости, танец фламенко отличают грация и завораживающая пластика. Несмотря на то, что танец – наиболее подвижный и гибкий элемент синкретического целого данной традиции, наиболее подверженный изменению и впитыванию различных культурных и стилевых влияний, в нём также присутствует традиционная база.

Ритуальная пластика фламенко включает в себя «ворожбу» воздетых к небу рук, круговые движения их запястий и пальцев, характерные позы, виртуозное отбивание танцовщиком сложных ритмов ногами, имеющее, несмотря на более позднее происхождение, хтоническое (древнее) значение, замысловатые, в том числе и через спину, вращения корпуса, «игру» юбкой.

Приоткрывая смысл языка пластических символов в их целостности, испанский байлаор и хореограф Антонио Гадес обращал внимание на то, что *«фламенко – это воплощение трёх стихий: ноги – земля, корпус и руки – воздух, а душа – огонь»*. Также важную роль играет самое древнее движение по кругу, образуя место мистического действия.

Работа ног − это особое умение сохранять связь с землёй, как бы «слушать» ее ритм. В вопросе движения ног для женщин существовали особые знания во всех мистических системах мира, поскольку если женщина неправильно работает ногами, то она нарушает физиологическую и энергетическую функции матки, что соответственно ведет к разрушению не только ее личностной природы, но и потомства. Прежде всего работа ног в танце усиливает мышечную нагрузку, что может препятствовать достижению и выражению внутренней глубины.

Ритмичные формы *canoteadо*, скорее всего, пришли из Африки и использовались в основном мужчинами и ассоциировалась с мужественностью и духом борьбы, так такая техника исполнения требует затрат немалой физической силы. Но поскольку сегодня танец стал более внешним, чем внутренним, то и внешние эффекты воспринимаются естественно. Настоящий танцор фламенко каблуком может извлекать пять разных звуков. Для женского танца были более характерны плавные это грациозные и сложные движения пальцев, запястий и плеч, покачивания бедрами, движения плечами, отбрасывание юбки и шлейфа, игра взглядов, контраст гибкости с резкими акцентами − позами корпуса. Движения рук танцора-мужчины более геометричные, сдержанные и строгие, их скорее можно сравнить *«с двумя мечами, разрезающими воздух»*.

Сегодня движения мужчин и женщин в танце стали похожими. *«Шаги несут в себе ритм, и стук каблуков - это диалог, когда один обращается к другому и они рассказывают друг другу о музыке и чувствах»* (Кристина Ойос). Например, в фильме «Кармен» Карлоса Сауры сцена двух противоборствующих групп женщин, выступающих на стороне соперниц Кармен и Кристины, решена через звуковое нагнетание, когда «грохот каблуков» обрывается оглушительной (по контрасту) тишиной после того, как Кармен полоснула ножом соперницу по горлу.

Танец фламенко − своеобразное театральное действо (соединяющее пластику тела и жест с музыкальным аккомпанементом и пением), в котором раскрывается прямо или косвенно определённый сюжет. В самых старых из них можно проследить связь с плачами – древнейшими формами пения, соединёнными с экстатическим танцем. Более того, песни-танцы фламенко – это целое мировоззрение, отношение к жизни, связанное с мироощущением испанских цыган, – то, что Гадес называл *«этосом танца»*.

Жест и поза

Жест во фламенко − элемент повествования, который играет ведущую роль для представления, выражения и понимания социального действа в речи посредством движений кистями рук, напоминающих распускание бутона цветка, резких смен положения тела, поворотов корпуса, характерных позы и проходки. Пластика е жестов байлаора выражает всю гамму чувств и служит «диалогом с партнёром». Для фламенко не требуется сценическое пространство – требуется пространство внутреннее, пространство души, на котором и происходит творчество, борьба и победа. Именно поэтому движения фламенко являются одними из самых темпераментных и многогранных, в одном повороте корпуса может быть «рассказана» целая история, целая жизнь…

В традиционном фламенко жесты имеют глубоко символическое значение – это чувства, вырвавшиеся из груди и избравшие в виде инструмента не только гитару и голос, но и человеческое тело, воплотившись в танце. В Испании многие конкурсы фламенко выигрывают взрослые женщины. Считается, что они танцуют с чувством судьбы, «с привкусом крови во рту», у них в каждом жесте столько пережитого, что выходящая следом молодая танцовщица кажется неопытной и неумелой. Чем старше женщина, тем мудрее её душа и насыщеннее жест, равный её уму, опыту и уверенности в себе.

Гарсия Лорка любил вспоминать, как на танцевальном конкурсе в Хересе-де-ла-Фронтера *«первый приз у юных красавиц с кипучим, как вода, телом вырвала восьмидесятилетняя старуха – одним лишь тем, как она вздымала руки, закидывала голову и била каблуком по подмосткам... Но все эти музы и ангелы, что улыбались и пленяли, не могли не уступить и уступили полуживому дуэнде (дух или демон фламенко, исп.), едва влачившему ржавые клинки своих крыльев».*

Атрибуты фламенко

Танец фламенко, как форма искусства, являлся зеркалом — выразителем и хранителем — священных знаний о ритме проживания, характере движений, принципах и внутреннем ритме действия, оставаясь таковым вплоть до эпохи Возрождения, когда стал лишь частью эстетического воспитания человека.

До сих пор во фламенко используются традиционные костюмы и атрибуты, во многом определяющие логику движений и пространственно-временную организацию самого танца.

Байлаор может использовать различные инструменты, чтобы выразить абсолютно разные чувства и эмоции: кастаньеты (*castañuelas*), веер (*abanico*), шаль

(*mantón*), юбка со шлейфом (*bata de cola*), шляпа (*sombrero*), трость (*bastón*). Но определяющей является не только техника, а поза тела.

Кастаньеты − это музыкальный инструмент, который украшает такие стили, как *булериас, фанданго, севильяна* и др. Танец с кастаньетами – зрелище завораживающее. Ритмическое постукивание кастаньет производят настоящее гипнотическое воздействие, способное ввести в транс. Это инструмент для общения с богами. Если мы почувствовать, то танец начинает восприниматься совершенно по-другому. Дерево, из которого сделаны кастаньеты уже само по себе издаёт звук (инструмент-идиофон). В мировой культуре кастаньеты прочнее всего ассоциируются с образом испанской музыки, особенно с музыкой испанских цыган и стилем фламенко. Поэтому данный инструмент часто используют и в классической музыке для создания «испанского колорита» (например, в опере Ж. Бизе «Кармен»). Кастаньеты были известны ещё в Древнем Египте. На греческой фреске VI века сохранились изображения танцовщиц с подобными музыкальными инструментами, только более удлинённого размера. В европе они распространились во времена завоевания мавров. Игра на кастаньетах − это целое искусство. Звучат кастаньеты по-разному: в правую руку берут кастаньеты с более вымоким звуком − *«hembra»* («женщина»), в левую − с более приглушённым − *«macho»* («мужчина»).

Считается, что играя **веером** можно разговаривать молча. В Испании веер часто использовали для бесед, используя его цвет, манеру движений и другие отличительные особенности. Веер также мог быль грозным оружием со спрятаным в нём ножом. Язык веера достаточно многозначителен, он несёт в себе страсть и неприступность: если веер открыт, то это говорит о расположении к собеседнику, закрыт − тема недоступна. Испанка могла назначить даже свидание своему собеседнику, не проронив ни слова. Становится понятно, почему смотреть фламенко можно часами, не отрывая взгляда от исполнительницы. Веер придаёт танцу особый шарм и красоту, он является незаменимым атрибутом таких стилей, как *гуахера, караколес, алегриас* и *севильяна*. В этих танцах могут применяться веера большого и маленького размера, складывающиеся и нескладные, из перьев или из ткани, а также веера, обладающие одним цветом или несколькими сочетаниями.

Испанская **шаль** делает многие стили фламенко неповторимыми. При работе с шалью сама ткань «работает», создает неповторимые рисунки и пластику тела. Со стороны байлаора выглядит, словно легкая птица, хотя работа с шалью – настоящий труд, требующий силы и напряжения. Танец с шалью уходит традициями в Северную Индию. Шаль − это майа, мир илюзий, который опутывает танцора. Это самое древнее символическое значение платка, вуали или шали. Когда танцовщица смотрит сквозь шаль, она вся запуталась в илюзиях. Когда она выглядывает из шали, она показывает себя настоящую. Когда танцовщица крутит шалью, это завораживает, соблазняет и обманывает. Манит, потому что когда заманит и отдастся в руки, то выяснится, что она совсем другая, чем в танце, а это она крутит илюзией о себе, приоткрывая какие-то черты себя. Истина в том, что человек должен научиться смотреть сквозь майю, сквозь иллюзию. Танцовщица это умеет, а зритель − нет: он смотрит и «шалеет». Поэтому существует большой отрыв танца от внутренних смыслов. И если танцор это понимает, это добавляет танцу внутренней глубины и красок. Шаль в традиции испанской женщины − то, что окутывает теплом, стать более привлекательной. Сегодня в танце с шалью танцор ищет разные возможности играть с шалью, это поиск красивых эстетических движений, поиск эстетики красоты, возможность выразить что-то, например, полёт птицы. Передать настроение тихой радости (открытые руки), глубокой грусти (закрытые руки) и т.д. Зачастую, это просто красивые движения.

Такое же символическое значение имеет и игра с **подолом традиционного платья** байлаоры − **батой**, прообразом которого стала традиционная одежда цыганок. Современные байлаоры-мужчины также используют бату, сочетая её с голым торсом.

Шляпу применяют в двух стилях: *фаррука* и *гарротин*, особенно страстных и сильных.

Исполнители-мужчины, достаточно часто в своих композициях пользуются **тростью**, которая применяется в таких стилях фламенко, как *фаррука*, *булериас* и *сигириас*. Танец с тростью требует сноровки и мастерства. С помощью трости танцор отбивает сложный и быстрый ритм, требующий точности. Овладеть техникой исполнения танца с мелкими выстукиваниями тростью и ногами считается для испанского исполнителя вершиной мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кларамунт А.П., Альбайсин Ф. Искусство танца фламенко. − М.: Искусство, 1984.
2. http://escuelalatidos.blogspot.com
3. http://www.olegcherne.ru
4. http://www.kulturologia.ru
5.http://www.flamencopolis.com

ФИЛОЛОГИЯ, ЛИНГВОПЕДАГОГИКА И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

С. В. Чевычалова

ПОДХОДЫ К МЕДИАОБРАЗОВАНИЮ

В 60-е гг. XX века в педагогической науке ведущих стран мира (Великобритании, США, Австралии, Канады, Франции, Германии) сформировалось специфическое направление - медиаобразование, призванное помочь студентам лучше адаптироваться в мире медиакультуры, усвоить язык средств массовой информации, научиться анализировать медиатексты и др. [9]. Медиаобразование содержит огромный информационный, дидактический и мотивационный потенциал в учебно-воспитательном процессе. «Русская педагогическая энциклопедия» определяет медиаобразование (англ. media education из лат. media - средство) как направление в педагогике, которое выступает за изучение школьниками «закономерностей массовой коммуникации (прессы, телевидение, радио, кино, видео и т.д.). Основные задания медиаобразования - подготовить новое поколение к жизни в современных информационных условиях, к восприятию любой информации, научить человека понимать ее, осознавать последствия ее влияния на психику, завладеть способами общения на основе невербальных форм коммуникаций с помощью технических средств»[4]. Проблеме медиаобразования посвящены исследования А. В. Федорова [10], О, М. Горюновой [2], Г. В. Онкович [6], Б. В. Потятиника [7], И. В. Челышевой [12], Н. В. Змановской [3], Ж. Гоне [1] и многих других.

Среди основных европейских подходов относительно медиаобразования были выделены следующие: развитие критического мышления (Л. Мастерман и др.), семиотическое (К. Метц и др.), протекционистское (С. Миккинен, В. Черников), развитие демократического мышления (Ж. Гонне, Д. Букингем), культурологическое (К. Безелгет, Е. Харт и др.). К основным русским подходам медиаобразования принадлежат: эстетический (Ю. М. Усов, О. А. Баранов, С. М. Пензин, Л. М. Баженова), развитие критического мышления (О. В. Спичкин, Л. С. Зазнобина, О. А. Журин), социокультурное (О. В. Шариков), синтетическое (О. В. Федоров, О. О. Бондаренко и др.), практическое (Л. П. Прессман, Ю. И. Божков) [5].

Рассмотрим некоторые самые перспективные, по нашему мнению, медиаобразовательные подходы.

Б. В. Потятиник обращает внимание на развитие «предохранительных», «защитных» подходов, которые учитывают негативные влияния медиа. Ученый придерживается мысли, что «медиаобразование - научно-образовательная отрасль деятельности, которая ставит перед собой цель помогать личности в формировании психологической защиты от манипуляции или эксплуатации со стороны масс-медиа и развивать/прививать информационную культуру» [8, с. 8]. О. В. Федоров, отмечает, что в связи с неоднозначностью трактовки теории и практики медиаобразования очертилось несколько подходов в интерпретации медиа. Один из них имеет название «инъекционного» (а также «протекционистского» или «прививочного») [10]. Исследователи отмечают, что цель этого подхода заключается в «смягчении негативного эффекта медиа. Для реализации этой цели молодежной аудитории предлагают примеры вредного влияния медиа» [12, с. 32]. Этот подход называют «теорией гражданской защиты» (то есть защиты от медиа), или теорией «культурных

ценностей» (негативному влиянию медиа противопоставляют «вечные ценности классического культурного наследия», например, искусство античности или ренессанса) [11, с. 20].

Анализируя разнообразные медиаобразовательные подходы, И. М. Хижняк отмечает, что, по мнению исследователей О. К. Баранова, К. Безелгета, И. В. Вайсфельда, Б. Вилсона, Ч. Витни, К. Ворснопа, Е. Доннерштейна, Л. С. Зазнобиной, Л. Мастермана, Д. Консидайна, П. Офдерхейда и др., отношения медиа и аудитории складываются так: медиа производит сильное, часто негативное влияние на аудиторию (дети, в частности, удаются к приемам насилия, увиденным на экране). Это происходит из-за того, что они являются пассивными потребителями, не способными понять суть медиатекста. Поэтому медиапедагоги проводят активную работу для формирования защиты от негативного влияния медиа. Вместе с тем, по их мнению, для качественного анализа художественного произведения только «защиты» от негативного влияния медиа явно недостаточно, необходимо использовать как можно больше видов деятельности, мотивов «погружения» в текст, связанных с индивидуальными особенностями студентов [11, с. 20].

Исследовательница считает [Там же, с. 21], и мы полностью разделяем ее мысль, что недостатком этого подхода является отсутствие идеи формирования у студентов умений критически и самостоятельно мыслить.

Суть подхода «критического мышления» заключается в развитии у студентов такого мышления относительно медиаинформации. Считают, что студентов следует научить ориентироваться в информационно избыточных потоках разнообразных сведений; сформировать в них умение грамотно воспринимать, понимать и анализировать информацию; они должны иметь представление о механизмах и последствиях влияния такой информации на зрителей, читателей и слушателей [11, с. 22]. Все это дает аудитории возможность определять «отличия между главной и второстепенной информацией, между заданными и общеизвестными фактами и такими, которые нуждаются в проверке; надежность источника информации; допустимые и недопустимые утверждения; отличие между главной и второстепенной информацией; страстность суждения; непонятные или двусмысленные аргументы; логическую несовместимость в цепи рассуждений, силу аргумента и т.д». [10, с. 26]. Как отмечают исследователи [11, с. 22], человек, не подготовленный к восприятию информации в разнообразных ее видах, не может полноценно понимать и анализировать ее, несостоятелен противостоять манипулятивным влияниям медиа и не способен выражать собственные мнения и чувства. Учитывая эстетическое и эмоциональное влияние медиа, основным заданием медиаобразования является развитие умения критически мыслить. Понимая культурное наследие, знакомясь с разнообразными видами и жанрами медиакультуры, студенты должны уметь правильно интерпретировать медиатекст и анализировать его [11, с. 22].

Следовательно, в этом случае идет речь не только о духовном развитии личности студентов, но и о формировании профессиональных умений. Существует еще несколько подходов в интерпретации медиа, среди которых самыми известными являются: семиотический, культурологический и практический. Семиотический подход заключается в том, чтобы научить студентов «правильно читать» медиатекст [10, с. 27], какой являет собой многозначный знаковый комплекс (отсюда и название теории). Ученики в процессе медиаобразования должны научиться расшифровывать (декодировать) текст (причем не только медиаинформацию, но и «любые тиражируемые объекты») [12, с. 34].

Главная цель культурологического подхода : «помочь студентам понять, как медиа могут обогатить восприятие, знание, умение аудитори» [10, с. 28]. Студентов

надо знакомить с ключевыми понятиями, стереотипами, которые распространяются с помощью медиа, для выработки умений критического, самостоятельного анализа медиа текстов [12, с. 34].

Так называемый «практический» подход заключается в получении навыков использования медиасредств : студенты изучают технический прибор и правила использования медиааппаратуры [10, с. 24]. Вместе с тем, как справедливо замечают исследователи, «необходимо обратить внимание на тот факт, что, кроме технического воплощения (детали, механизмы и др.), медиа имеют содержание, в частности эстетическое и художественное» [12, с. 32]. Если недооценивать содержание средств массовой коммуникации, то их восприятие может ограничиться только как техническое средство для иллюстративного материала на занятии.

И. В. Челышева отмечает, что перечисленные подходы не всегда имеются в практике медиаобразования в «чистом виде», часто они синтезируются, представляя теоретическую основу для той или иной концепции медиаобразования [12, с. 35].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоне Ж. Освіта і засоби масової інформації / Ж. Гоне ; перекл. з фр. М. Марченко. – К. : К.І.С., 2002. – 100 с.

2. Горюнова О. Н. От текста к медиа. Дискурсивные особенности Internet / О. Н. Горюнова // Взгляд с Востока. – М. : MediaArtLab, 2000. – С. 99 – 107.

3. Змановская Н. В. Формирование медиа-образованности будущих учителей : дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 / Змановская Наталья Викторовна. – Иркутск, 2004. – 143 с.

4. Медиаобразование // Российская педагогическая энциклопедия / гл. ред. В. В. Давыдов. – М. : Большая рос. энцикл., 1993. – Т. 1. – С. 555.

5. Новикова А. А. Медиаобразование в России и Европе в контексте глобализации [Електронний ресурс] / А. А. Новикова. – Режим доступу : http://www.iriss.ru

6. Онкович Г. В. Засоби масової інформації у навчанні мови (українознавчий аспект) / Г. В. Онкович // Дивослово. – 1997. – № 5 – 6. – С. 19 – 24.

7. Потятиник Б. В. Медіа: ключі до розуміння / Б. В. Потятиник. – Л. : ПАІС, 2004. – 312 с. – (Медіакритика).

8. Потятиник Б. Масова журналістська освіта – а чому б ні? / Б. Потятиник // МедіаКритика : щоквартал. дайджест електрон. журн. – Л. : ЗУМЦНЖ, 2005. – Ч. 10. – С. 7 – 10.

9. Протокопова В. В. Медиапедагогика : лекц. курс (тезисы). 2009 [Електронний ресурс] / В. В. Протокопова. – Режим доступу : http://www.media-pedagogics.ru/lectures.html

10. Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория и методика / А. В. Федоров. – Ростов-н/Д. : Изд-во ЦВВР, 2001. – 708 с.

11. Хижняк И. М. Профессиональная подготовка будущих учителей иностранного языка на основе использования технологии медиаобразования : дис. …канд. пед. наук : 13.00.08 / Хижняк Ирина Михайловна. – Саратов, 2008. – 174 с.

12. Челышева И. В. Основные этапы развития медиаобразования в России : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01/ Челышева Ирина Викторовна. – Таганрог, 2002. – 206 с.

Е. В. Еремеева

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА И СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЧЕВОЙ РЕФЛЕКСИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЗАИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (на материале романа Айрис Мердок «Море, море»)

Cogito, ergo sum[1].
René Descartes

Речевая рефлексия представляет собой феномен, неотрывно сопровождающий человека (хотя и с разной мерой проявления) в ходе антропогенеза; феномен, который в настоящее время находится в центре внимания не только лингвистической парадигмы знаний, но и других научных областей: психологической, философской, педагогической, социологической и т. д. При этом речевая рефлексия, по справедливому утверждению многих исследователей, является понятийной категорией, без осмысления которой едва ли возможно адекватное восприятие речи в принципе, и тем более – её интерпретация коммуникантами.

Само понятие рефлексии сформировалось на основе значения позднелатинского **reflexio** «обращение назад». Античные философы рассматривали рефлексию как особый вид познания – познания самого себя. Понимание рефлексии, её постижение философами античных времен проявляется в их нравоучительных изречениях, сформулированных гражданских законах – ср., к примеру, высказывания: Питтака – «Знай всему пору» [6, с. 78]; Сократ – «Я знаю, что ничего не знаю», «Познай самого себя» [7, с. 335].

Предметом нашего исследования являются **способы языкового оформления речевой рефлексии** в прозаическом художественном тексте – романе современной британской писательницы А. Мёрдок «Море, море». По нашим наблюдениям, наиболее показательным текстовым уровнем с точки зрения воплощения в художественном произведении речевой рефлексии является синтаксический, как наиболее тесно связанный с процессами мыслительной деятельности человека.

Айрис Мёрдок – английская писательница, известная также своими философскими произведениями; она лауреат Букеровской премии и лидер по числу попаданий в шорт-лист Букера (6 раз). Основными темами её произведений являются добро и зло, сексуальные отношения, мораль и сила бессознательного. Её роман «Под сетью» в 1998 был избран в число 100 лучших романов 20 столетия, а газета «The Times» («Времена») оценила писательницу, поставив её на 12 место в списке «50 выдающихся британских писателей, начиная с 1945 года». За вклад, который писательница внесла в британскую культуру, она также была титулована Дамой Командор Ордена Британской империи.

Романы А. Мёрдок – в плане особенного внимания к внутреннему миру человека, что закономерно углубляет психологизм литературных произведений – наследуют традиции выдающихся мастеров словесного творчества различных национальных культур: Достоевского, Л. Н. Толстого, Джорджа Элиота, Вильяма Шекспира и многих других. К творчеству Шекспира Мёрдок всегда проявляла повышенный интерес – например, писательница нередко метафорически «отсылает» своих героев к героям шекспировских пьес, «соединяя» их во времени и пространстве; в произведениях А. Мёрдок нередки резкие повороты в судьбах и поведении персонажей – подобно тому, как это происходит в шекспировских комедиях.

Одним из романов писательницы, который несомненно может быть отнесён к образцам психологической прозы, является роман «Море, море», созданный в 1978 году и позволивший автору в этом же году заслужить букеровскую статуэтку: «*The Sea, The Sea* was published in 1978 and won the Booker Prize that year. It is Murdoch's only Booker Prize-winning novel, although her books were nominated many times»[2] [3, с. 122]. «Герой книги Чарльз Эрроуби, режиссер, немного актер и немного драматург, уходит на покой в зените славы. Он отрекается от волшебства театра, чтобы стать отшельником. Правда, он – отшельник-сибарит и живет не в пещере, а на комфортабельной вилле на берегу моря. Профессионал до мозга костей, Эрроуби и здесь не может отказать себе в удовольствии срежиссировать жизнь окружающих его людей в прекрасных декорациях морского пейзажа. «Море, море» – роман о море страстей человеческих» [1, с. 3].

Предваряя конкретный анализ текстового материала, отметим две принципиальные особенности рассматриваемого произведения, которые довольно существенно влияют на отбор и организацию языковых средств в произведении в принципе.

Первой из таких особенностей является субъектированный тип повествования романа, в значительной степени предопределяющая его психологизм. **Субъективация авторского текста** – это «смещение точки видения из авторской сферы в сферу одного из персонажей, субъекта» [5, с. 272]. Такой способ изложения позволяет автору сделать повествование более достоверным, в результате чего впечатление от изображаемых событий «транслируется» читателю непосредственно, словно бы в процессе непосредственного общения с автором и его персонажами. В романе «Море, море» повествование ведётся от лица главного героя Чарльза Эрроуби, по сути совместившего в себе роли *автора, рассказчика* (*автора-рассказчика*) и *персонажа*; при этом основной формой повествования являются конструкции с внутренней речью. Это полностью соответствует тем характерным признакам, которые отличают субъективированному типу повествования: «Возможность замены форм третьего лица формами первого лица с переходом к «прямому эмоциональному выражению» персонажа – основной признак внутренней речи» [6, с. 280]. Внутренняя речь в художественном произведении может оформляться различными синтаксическими конструкциями и композиционными формами, которые, безусловно, заслуживают более подробного рассмотрения, однако очевидно, что присутствие различных форм внутренней речи: внутреннего диалога, внутреннего монолога и т. д.– характеризует главного героя как личность, постоянно эмоционально и интеллектуально рефлексирующую, жизнь которой заполнена переживаниями и вниманием к внутреннему миру – как к собственному, так и всех окружающих.

Жанровая принадлежность романа, вернее – жанровая квалификация его автором, является, на наш взгляд, второй существенной особенностью романа.

Во-первых, о жанровой принадлежности произведения – через посредство своего персонажа Чарльза Эрроуби – задумывается автор-рассказчик, размышляя о том, как точнее ему обозначить свои записки: как *дневник* или как *мемуары*, жанрами, в чём-то несомненно сходными, но вместе с тем и отличными – ср. приводимые далее определения:

«**МЕМУАРЫ**… – записки, литературные воспоминания о прошлых событиях, сделанные современником или участником этих событий» [8, с. 350]; «**ДНЕВНИК**… – записи о каждодневных делах, текущих событиях, ведущиеся изо дня в день» [8, с. 168]. Таким образом, мемуары, по сравнению с дневником, обращают внимание на более значительные события в жизни личности, однако дневник фиксирует все без исключения подробности человеческого бытия; и то, и другое имеет значение для

психологического осмысления раскрываемого в художественном произведении характера.

Во-вторых, необходимо принимать во внимание и точку зрения критиков романа, которые характеризуют роман чаще всего как психологический, а некоторые– как философский либо «шекспировский».

В-третьих, весьма интересна и позиция самой писательницы: Айрис Мёрдок всегда высказывалась против строгой отнесённости её романов к какому-либо жанру.

Следует обратить внимание и на **композиционное устройство романа**, который состоит из *Предыстории*, шести *Историй* и *Постскриптума* («Жизнь продолжается»), что достаточно не типично для композиционного оформления романа и несомненно наделено автором определёнными функциями, установить которые важно и для понимания психологических особенностей произведения.

Перечисленные особенности тем или иным образом, участвующие в оформлении повествования в романе А. Мёрдок, влияют как на выбор, так и на наполнение конкретных языковых способов воплощения речевой рефлексии в рассматриваемом прозаическом тексте.

Наиболее частотными такими способами на уровне синтаксиса, по нашим наблюдениям, являются:

1. Использование **вставных конструкций** – высказываний, которые, резко выпадая из более объёмной синтаксической структуры (сложных предложений с разными видами связи и т. д.) и тем самым нарушая интонационное единство, поясняют, уточняют, сообщают дополнительные сведения к основному смыслу синтаксических единиц:

- “I determined long ago that I would retire from the theatre when I had passed sixty. (‘You will *never* retire’. Wilfred told me. ‘You will be *unable* to’. He was wrong.)”;
- “I ate and drank slowly as one should (cook fast, eat slowly) and without distractions such as (thank heavens) conversation or reading”.

Активное употребление подобных конструкций свидетельствует о стремлении рассказчика максимально полно «погрузить» читателя в контекст изображаемой ситуации, познакомить с её мельчайшими деталями, «предъявляя» оставляя тем самым адресату все возможные её планы: и внешний, находящийся на поверхности, и все те, которые присутствуют имплицитно, «между строк». Вероятно, в этом случае можно говорить, с одной стороны, о своего рода «совместном рефлексировании» – как самого субъекта речи, так и его предполагаемого адресата; с другой – о явно повышенном внимании не только к собственному внутреннему миру, но и к внутреннему миру собеседника (пусть и предполагаемого), то есть о рефлексировании персонажа как над собственными сознанием и речью, так и над речью и сознанием партнёра по коммуникации.

2. Использование **вводных слов и предложений** – словосочетаний и предложений, выражающих разного рода модальные оттенки, – отношение говорящего к сообщаемому и под.:

- “The trouble with my parents, at least from my point of view, was that they did not want to go anywhere or do anything”;
- “Yes, of course, I have been a much photographed man”;
- “On the other hand, in a purely formal sense the theatre is the nearest to poetry of all the arts”.

Обилие вводных конструкций указывает в первую очередь на желание рассказчика подчеркнуть эмоционально важное событие и/или привлечь к нему внимание читателя, на желание рассказчика «ввести» читателя в рамки изображаемого.

Это может быть уверенность, неуверенность, чувства рассказчика (*fortunately, unfortunately, sadly etc*.), последовательность мыслей (*so, firstly etc*.) и т. п.

3. Использование конструкций **с уточняющими членами предложения,** которые конкретизируют, детализируют, дополняют (иногда – весьма существенно) и т. п. заложенный в синтаксических единицах смысл – например: “Can a woman’s ghost, after many years, open the doors of the heart?”

Представляется, что рассказчик прибегает к частым уточнениям, предвидя возможность коммуникативной неудачи коммуниканта – возможности адресатом-читателем не совсем адекватно понять сообщаемое (вследствие наличия в высказывании незнакомой информации и т. д.); вводимые в речь персонажа элементы словно бы настраивают собеседника на определённый тип восприятия передаваемого ему содержания.

4. Введение в повествование **риторических обращений** (акцентирование читательского внимания на чём-либо) и риторических вопросов (вопроса, как правило, не требующего ответа, но значительно углубляющего психологическую составляющую излагаемого содержания):

- “Christ, the Irish are stupid!”;
- “Can one not recognize the smell of fear?”, “And am I wondering who will cherish me when I am old and frightened?”.

Присутствие значительного числа риторических конструкций свидетельствует о высокой степени рефлективности языковой личности, о её стремление глубже постичь и осознать как явления во внешней действительности, так и происходящее в ней самой.

Использование перечисленных средств неизбежно подводит к усложнению авторского синтаксиса: увеличению длины и разветвлённости структуры синтаксических конструкций, разнообразию пунктуационного оформления предложений, передающего интонационный рисунок, – что в результате более точно и психологически верно передаёт характер мышления личности, в том числе и её способности к рефлексированию.

Сложность синтаксиса с учетом способов воплощения рефлексии конвертируется в частое и вместе с тем уместное употребление деепричастных, причастных оборотов, что характеризует рассказчика как языковую личность с высоким уровнем организации речи.

Рассмотренные нами некоторые способы воплощения рефлексии на синтаксическом уровне, безусловно, не исчерпывают всего разнообразия авторских средств и способов воплощения речевой рефлексии в романе А. Мёрдок «Море, море». Синтаксический уровень – всего лишь одна, хотя и очень существенная, грань, анализ которой приближает нас к более полному и адекватному постижению явления рефлексии, имеющего множество проявлений практически на всех уровнях художественного прозаического текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Iris Murdoch. The Sea, the Sea. 1978; перевод М. Лорие. – М.: Азбука-Аттикус, 2016. 338 с. (Издание на русском языке).

2. Murdoch Iris. The Sea, the Sea. London: Penguin Books, 2001. – 528 p.

3. Priscilla Martin. Anne Rowe. Iris Murdoch. A Literary Life. NY.: Palgrave Macmillan, 2010. – 201 p.

4. Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь латинских крылатых слов. М.: Рус. Яз., 1988. – 957 с.

5. Горшков А. И. Русская словесность: От слова к словесности: учеб. пособие для учащихся 10 – 11 кл. общеобразоват. учреждений. – 2-е изд. / А. И. Горшков. – М.: Просвещение, 1996. – 336 с.

6. Лаэртский Д. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Д. Лаэртский. – М.: Астрель, 2011. – 570 с.

7. Лосев А. Ф. История эстетики. Софисты Сократ, Платон / А. Ф. Лосев. – М.: АСТ, 2000. – 846 с.

8. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4 изд., дополненное / С. И. Ожегов, Н. Ю.Шведова. – М.: ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.

ПРИМЕЧЕНИЯ

1. «Я мыслю, следовательно я существую». Рене Декарт [Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь латинских крылатых слов. М.: Рус. Яз., 1988. – С. 129.]

2. «*Море, море*» был написан в 1978 и в этом же году выиграл Букеровскую премию. Это единственный роман Мёрдок, удостоенный Букеровской премии, хотя ее книги номинировались несколько раз.

ЭКОНОМИКА И МЕНЕДЖМЕНТ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. РЕКЛАМА И PR

А. Ю. Борзенко-Мирошниченко

ОЦЕНКА ЖИЗНЕСПОСОБНОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТОВ

Сегодня социокультурная сфера деятельности является одной из наиболее динамично развивающихся в г. Луганске. Доказано, что большинство трансформаций целесообразно реализовывать на основе проектного подхода и проектно-ориентированного управления. Все проекты, независимо от масштаба, типовой и видовой принадлежности требуют вложений денежных средств с выбором рациональной, приемлемой в каждом конкретном случае схемы финансирования.

Основной проблемой, с которой сталкиваются инициаторы и заказчики проектов в социокультурной сфере деятельности связана с оценкой их жизнеспособности и доказательством целесообразности вложений денежных средств инвестором. Существование такой проблемы наиболее остро затрагивает некоммерческие проекты.

Актуальность выделенной проблематики подтверждается интересом исследователей в научном и практическом аспектах. Среди ученых, которые обращались к изучению вопросов социокультурного проектирования, следует отметить работы С.Э. Зуева [1], Э.А. Орловой [2], Т.А. Балиной [3], Г.А. Баландиной [4], Р.В. Ленькова [5] и др. авторов.

Базовый алгоритм оценки и доказательства жизнеспособности проекта предполагает, что проект будет оценен как жизнеспособный, если в процессе его осуществления обеспечивается требуемая динамика инвестиций; генерация потоков доходов, достаточных для компенсации его инвесторам вложенных ими ресурсов и взятого на себя риска. В качестве базы сравнения, как при наличии ряда альтернативных вариантов, так и единственного варианта принимается так называемая ситуация «без проекта» [6].

Такая оценка не вызывает сложностей для коммерческих проектов, которые предполагают наличие явных потоков доходов на фазе эксплуатации продукта проекта. В этом случае доказательство жизнеспособности проекта подтверждается основными показателями финансовой эффективности (чистой приведенной стоимостью, индексом прибыльности, внутренней нормой рентабельности, сроком окупаемости).

Для некоммерческих проектов существует ряд аналогичных показателей, которые базируются на формализации и представлении в виде денежных потоков неявных выгод проекта [7]. Проведение такой оценки для большинства некоммерческих проектов является довольно сложной процедурой и требует специальных навыков. В такой ситуации возможно сделать акцент на использовании методов и инструментов социальной диагностики.

Социальная диагностика – это установление степени соответствия (несоответствия) параметров социальной реальности (ресурсов, свойств объектов, социальных установок) социальным показателям и нормативам. В основе социальной диагностики лежит измерение признаков, и здесь применяются различные

измерительные процедуры. При этом статистика в чистом виде фигурирует как база для установления объективных параметров той или иной социальной проблемы [8].

Особыми свойствами обладают не только качественные, но и количественные параметры социального показателя: чаще всего они выражают количество как отношение и выявляются в сопоставлении с другими объектами – реальными или идеальными. Социальные показатели обычно комплексны и выражают отношения между несколькими индикаторами (более простыми свойствами, образующими социальные показатели) [8].

Основываясь на акцентировании внимания на социальные выгоды проекта при доказательстве его жизнеспособности, доминирующим становится социальный аспект проектного анализа, целью которого является определение степени приемлемости проекта с точки зрения потребителей, населения региона, к которому проект имеет непосредственное территориальное отношение.

Среди статистических показателей следует учитывать: демографические (численность, миграция, урбанизация), занятости населения (уровень безработицы, текучесть кадров, рабочие места), образования и культуры (грамотность, уровень культуры), общественной жизни (уровень деловых, профессиональных, этнических, религиозных, политических компетенций населения, уровень общественных проблем, поднимаемых локальными средствами массовой информации), преступности (уровень и возраст преступности) и др.

Описательную часть оценки следует подкрепить визуальными формами. В этом случае наиболее наглядным способом при сравнении альтернатив «с проектом» и «без проекта» является использование, так называемой, диаграммы розы. Последняя позволяет в полярной системе координат отразить прогнозируемые изменения по различным показателям, к которым приведет реализация проекта.

Также, для оценки жизнеспособности социокультурных проектов целесообразно использовать экспертные модели принятия решений, делая акцент на компетентности экспертов, согласованности их мнений.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать вывод, что оценка и доказательство жизнеспособности социокультурных проектов не ограничивается традиционно принятыми финансовыми показателями. Существуют альтернативные методы оценивания, конкретизации методик которых будут посвящены дальнейшие исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зуев, С.Э. Социально-культурное проектирование / С.Э. Зуев. – Ижевск: Альтернатива, 2003. – 156 с.

2. Орлова, Э.А. Проблемно ориентированное социокультурное проектирование. Теория и методология / Э. А. Орлова // Теоретические основания культурной политики. – М.: РИК, 1993. – С. 96-124.

3. Балина, Т.А. Социокультурное развитие региона: понятие, направления, проблемы [Текст] / Т.А. Балина, Л.Б. Чупина, Ю.Н. Данилова, В.О. Наумов // Географический вестник, 2014. – № 4 (31) – С. 36-41.

4. Баландина, Г.А. Основы социально-культурного проектирования [Текст] : учеб. пособие / Г.А. Баландина ; Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – Пермь, 2012. – 139 с.

5. Леньков, Р.В. Социальное прогнозирование и проектирование [Текст] : учеб. пособие / Р.В. Леньков. – М.: ЦСП и М, 2013. – 192 с.

6. Савчук, В. Анализ и разработка инвестиционных проектов [Текст] / В. Савчук, С. Пилипенко, Е. Величко. – К.: «Абсолют-В», 2000. – 304 с.

7. Борзенко-Мірошніченко, А.Ю. Особливості оцінки некомерційних проектів, які реалізуються в органах виконавчої влади та місцевого самоврядування [Текст] : матеріали І міжнародної науково-практичної конференції «Ділове та державне адміністрування» /

А.Ю. Борзенко-Мірошніченко. – Луганськ-Слов'янськ: вид-во СНУ ім. В.Даля, 2011. – С.382-385.

8. Луков, В.А. Социальное проектирование [Электронный ресурс] : учеб. пособие / В.А. Луков. – М.: Изд-во Моск. гуманит.-социальн. академии: Флинта, 2003. - Режим доступа: http://dedovkgu.narod.ru/bib/lukov.htm.

О. Б. Левченкова

ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК РЕКЛАМЫ, ЗНАКИ И СИМВОЛЫ

Реклама — сложный феномен массовой культуры, имеющий весьма своеобразную коммуникативную природу. Будучи формой коммуникации, реклама имеет свой язык, с помощью которого она создает виртуальную реальность, обладающую огромной притягательной силой для человека. Как же она это делает? На данный вопрос отчасти помогает ответить ставшая очень популярной в XX веке наука семиотика, исследующая различные способы передачи информации, свойства знаков и знаковых систем в человеческом обществе. Роланд Барт и Умберто Эко, выдающиеся семиотики, изучая разнообразные культурные явления, не случайно обратились к исследованию рекламы. Став постоянным спутником нашей жизни, реклама является продуктом массовой культуры, имеющим значительное воздействие на людей, влияющим на их поведение, вкусы, потребности и желания. Это и привлекло внимание ученых. Интерес к рекламе обусловлен еще и тем, что она является феноменом визуальной культуры, исследовательская заинтересованность которой позволила говорить о «визуальном повороте в культуре» XX в. Оба автора сосредотачивают свое внимание именно на визуальных знаках в рекламной коммуникации, которые относят к разряду иконических.

Роланд Барт известен своим анализом рекламы макарон «Panzani», французской рекламы стиральных порошков и косметических кремов, позволившей ему выявить мифологический уровень рекламных сообщений или уровень идеологии. Умберто Эко исследовал функции рекламного сообщения, среди которых наиболее значимыми считал эмотивную (связанную с эмоциональным воздействием) и эстетическую, а также проанализировал различные кодификационные уровни рекламы. Его интересуют не словесные коды, имеющие цель убеждения, а именно визуальная коммуникация и ее уровни, включая визуальные эквиваленты словесных тропов, гиперболы, метафоры и др.

Знаковая природа рекламы проявляется очень ярко. Реклама всегда представляет собой совокупность знаков. Они должны одинаково легко читаться человеком, независимо от уровня образования и интеллекта. Реклама, как явление массовой культуры, работает для всех. Но она имеет дело не просто со знаками, а со смыслами, которые должна доносить быстро, эффективно, оказывая эмоциональное воздействие на адресата. Реклама не должна ни в коем случае оставаться незамеченной. А как этого добиться в мире, где рекламы очень много?

Итак, рекламист работает со знаками и смыслами. Это значит, что семиотика имеет не только теоретическое, а и прикладное значение. Однако изучена визуальная риторика рекламы недостаточно. В основном реклама как форма коммуникации исследовалась на Западе. Но перед каждым специалистом в области рекламы стоят вопросы: «Как говорить на визуальном языке так, чтобы тебя услышали? Как быть убедительным? Как происходит восприятие визуального текста? Где начало и где

конец высказывания?» [2, с. 108]. Все это свидетельствует об актуальности исследования знаковой природы рекламы.

Какие же знаки используются в рекламной продукции? К рекламе вполне приложима пирсовская типология знаков. Основными знаками, которые выделил один из основателей семиотики американский философ Ч.С. Пирс, являются иконические знаки, знаки индексы и символы. Как и вся сфера визуального, реклама опирается прежде всего на иконические или изобразительные знаки, обладающие сходством с объектом, к которому они относятся. Иконический знак — это знак подобия. Иконическими знаками являются изображения рекламируемого продукта, изображения людей, рекламных персонажей, прежде всего это известные личности. Рекламный плакат, будучи иконическим изображением, может содержать в себе еще несколько иконических знаков. Женщина держит в руках пачку спагетти или баночку рекламируемого соуса. Это все отдельные иконические знаки.

Индексальные знаки — это указательные знаки. Так, улыбка — индекс радости. Шапочка повара на голове человека без слов говорит нам о том, кого мы видим на данном изображении. Выражение неземного удовольствия на лице девушки при надкусывании плитки шоколада указывает, что рекламируемый продукт является очень вкусным. Здесь можно вспомнить, кстати, видеорекламу батончика «Баунти» — Райское наслаждение, где этот индексальный знак, правда, почти не заметен, так как он перебивается другими иконическими картинами, призванными создать ощущение рая.

Особое место в рекламе занимают символические знаки. Символы по своей природе условны и в высшей степени конвенциональны (от лат. соглашение). Среди них могут быть символы-аллегории: орел, осел, медведь. Так, образ медведя, например, выбран в качестве символа России. Символическим звучанием может обладать цвет. Этому есть и психологическое обоснование — разные цвета на нас по-разному воздействуют. Однако нас интересует прежде всего условность, язык кодов, принятый в том или ином обществе. Черный цвет символически окрашивает для христиан все в траурные тона не просто в силу мрачности, а в силу условности, конвенциальности, соглашения. Ведь в Японии, Китае цветом траура является белый. Это говорит о том, что в производстве рекламы необходимо знать принятые культурные коды, конвенции, иначе сообщение будет непонятым. В рекламе символами являются также логотипы, основанные на абстрактных визуальных образах, бренд-персонажи: люди, звери, фантастические существа или предметы, которые являются собирательным образом бренда [3, 144]. Примером может быть ковбой в рекламе сигарет Мальборо, или кролик в рекламе продукции фирмы Nesquick.

Р. Барт, и У. Эко выделяли два плана языка рекламы: коннотативный и денотативный. Под денотативным значением принято понимать типовое представление о предмете, «класс объектов». Любой изображенный реальный предмет имеет денотат. Коннотация включает дополнительные семантические функции. Здесь мы имеем дело с ассоциациями, которые отсылают адресата к социальным и культурным смыслам, к устойчивым и распространенным в обществе образам и стереотипам. Конотативные значения по Р. Барту не осознаются, имеют идеологический контекст и основаны на внушении смыслов тем, кто прочитывает знаки. Таким образом, знаковые средства рекламы являются неосознанным принудительным механизмом, который, навязывая знакам дополнительные смыслы, управляет нашими мыслями, чувствами и действиями, через создание желаний [1, с.98].

У. Эко, опираясь на Р. Барта, несколько иначе смотрит на проблему коннотации. Он подчеркивает, что реклама всегда пользуется визуальными знаками с устоявшимся значением, провоцируя привычные ассоциации. Действительно, в нашем сознании

масса стереотипов. Так, например, молоко соседствует с радостным ощущением здоровья. Парфюм — с приятным волнением от флирта. Автомобиль — с успехом в бизнесе. Чай — с миром в семье. «Покупатель покупает конкретный продукт — и тем самым приближает свою мечту. Материальное становится проводником идеального» [2, с. 108]. Иллюстрацией здесь сможет послужить пример У. Эко с изображением молодой женщины, с улыбкой склонившейся над колыбелью, что вызывает у нас ассоциацию любящей матери и всех любящих матерей, сразу же отсылая нас к представлению: «если все матери таковы, то будь и ты такой же», и к аргументу: «все матери покупают своим детям товар X — тот, кто покупает товар X, доставляет радость своему ребенку» [4, с. 232]. Этот пример показывает нам коннотативный уровень рекламы и то, как он работает с культурными смыслами и нашим сознанием.

Анализируя рекламный кадр мыла «Камей» У. Эко показывает, что не денотат иконического уровня: изображенные женщина и мужчина, изучающие картины в лондонском храме антиквариата Сотби, оказывает на покупателя влияние, а возникающие цепочки коннотаций, целый набор сообщений: женщина красива, богата, образованна, поскольку присутствует на выставке Сотби, мужчина мужественен, уверен, богат и т. д., приводящих к выводу о том, что «людям, занимающим высокое положение следует подражать» [4, с. 235-236]. Реклама, таким образом, представляет собой довольно сложную семиотическую систему. Рекламист вкладывает в рекламу посредством знаков свой смысл, а зритель находит свой. Осуществляется процесс кодирования и декодирования сообщения.

Рассмотрим в качестве собственного примера социальную рекламу на тему вырубки леса, чтобы продемонстрировать знаковый характер рекламы и показать, что все три типа знаков: иконические, индексальные и символы присутствуют в одном изображении, и понять, как работают коннотации. Первое, с чем мы имеем дело — это иконический знак природы, ландшафта. Но нам сразу бросается в глаза другой условный знак — легкие, но это легкие природы. На рекламном изображении деревья растут таким образом, что легкие, подобные человеческим по очертаниям, контурам, сразу бросаются в глаза и говорят нам о том, что природа живая, она дышит, она снабжает нас кислородом посредством своего дыхания. Здесь мы имеем дело с коннотативными значениями, вызванными ассоциациями. Но что делает человек? Он бездумно губит леса, уничтожает эти легкие. Правое легкое наполовину утратило свою живую древесную ткань. Об этом свидетельствует индексальный знак, указывающий на вырубку лесов. Не используя ни единого слова, рекламное изображение доносит до нас глубокий смысл, уничтожая природу, ее первозданную красоту, мы приближаем свою гибель. И в данном моменте социальная реклама приобретает уже символическое звучание, так как символ — это знак имеющий духовное измерение, он связан с определенным образом, но не совпадает с ним. Данный образ символизирует неразумие человека, уничтожающего то, что поддерживает его жизнь.

Итак, перед нами рекламное изображение, содержащее в себе не просто ряд знаков, а все названные нами знаки по Ч. Пирсу: иконические, индексальные и символические, которые взаимосвязаны между собой таким образом, что делают рекламу читаемой благодаря учету ассоциативного восприятия зрителя, через коннотации. Они доносят до реципиента смыслы таким образом, что оказывают и эмоциональное воздействие, побуждая людей беречь природу и жизнь.

Подводя итоги всему сказанному, следует подчеркнуть, что рекламисту практику обязательны знания в области семиотики. Они помогут ему понять, какие знаки необходимо использовать в рекламе для донесения ее смыслов. Он будет работать не только интуитивно, наощупь, а со знанием дела. И многие рекламисты это понимают. В подтверждение сказанному приведем слова специалиста в области

рекламы Андрея Логвина, который сумел очень емко определить значение использования знаков в рекламе: «Знаки — это Сила. Цивилизация их для того и выкристаллизовала, чтобы эту Силу использовать» [2, с. 109].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кокарева Е.А. Семиология Р. Барта: письмо, идеология, мифология // Вестник пермского университета. Философия. Психология. Социология. Вып.2(18) С. 94-98. [Электронный ресурс]. Режим доступа:
http://cyberleninka.ru/article/n/semiologiya-r-barta-pismo-ideologiya-mifologiya
2. Надеин А. Визуальные знаки в рекламе // Рекламные Идеи. 2010. №2. — С. 108-113.
3. Шабай Е. С. Культурно-прагматические аспекты языка рекламной информации // Вестник ДГТУ, 2007. Т.7. №1 (32). С 139-144. [Электронный ресурс]. Режим доступа:
http://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-pragmaticheskiy-aspekt-yazyka-reklamnoy-informatsii
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — Спб.: «Симпозиум», 2006. — 544 с.

Н. В. Провоторова

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖА СОВРЕМЕННОГО ВУЗА (на примере ЛГАКИ имени М. Матусовского)

Актуальность темы исследования. Сегодня в системе образования важным и неисследованным элементом является имидж высшего ученого заведения. Актуальным представляется вопрос его правильного формирования и исследования его сущности. Поскольку каждый вуз старается получить хорошее место на рынке образовательных услуг, то прибегает к поиску новых способов формирования имиджа, постоянно обращая внимание на каждый элемент его структуры отдельно. Именно поэтому возникает необходимость более детального исследования имиджа вуза, а также процесса его формирования.

Анализ последних исследований и публикаций. С каждым годом внимание к теме имиджа возрастает, о чем свидетельствует количество публикаций. Феномен имиджа в настоящее время получил широкое освещение в трудах по психологии, философии, социологии, менеджменту, теории коммуникации и т. д. Становление теории имиджа в России связано с именем В. М. Шепеля. Параллельно появляются фундаментальные труды по вопросам имиджа как социального феномена. Это работы А. Ю. Панасюка, Г. Г. Почепцова, И. А. Федорова и др. Ряд работ посвящен изучению персонального имиджа (Е. Егорова-Гентман, Е. Манякина, Р. Фурс и т. д.), корпоративного имиджа (Е. Гришунина, А. Гармонова, О Подгорнова). Появились работы, посвященные формированию имиджа педагогов высшей школы (Г. Бусыгина, Л. Донская), образования и образовательных услуг (Н. Кадочников, Е. Карпов). Однако проблема создания имиджа образовательных учреждений остается недостаточно изученной.

Цель статьи: определить сущность понятия «имидж вуза», рассмотреть его структуру и проанализировать основные этапы формирования имиджа вуза.

Изложение основного материала исследования. Как известно, слово «имидж» образовано от английского слова «image», которое имеет множество значений. Существительное «имидж» с английского переводится как образ, изображение,

отражение (в зеркале); изваяние, статуя (святого), идол; сходство, схожесть, подобие, копия; метафора, образ, риторическая фигура; воплощение, олицетворение; уст. призрак, видение, привидение; разг. представление (о чём-л.), идея, образ, концепция (чего-л.); репутация, лицо, престиж; мат. образ (функции), отображение [1].

Существует множество научных подходов к пониманию данного феномена.

Понятие «имидж вуза» не является новым в современной науке. Большинство ученых, анализируя это понятие, подразумевают образ, который сформирован в воображении общественности по отношению к деятельности того или иного высшего учебного заведения.

Существует мнение, что имидж образовательного учреждения представляет собой не набор случайных компонентов, а стройную систему взаимосвязанных качеств, интегративную совокупность характеристик» [5]. Некоторые исследователи полагают, что это эмоционально окрашенный образ, обладающий целенаправленно заданными характеристиками и призванный оказывать психологическое влияние определенной направленности на конкретные группы социального окружения образовательного учреждения» [3]. Также считается, что общий имидж высшего учебного заведения является сложной суммой разных факторов, основным из которых выступает личный имидж каждого научно-педагогического и педагогического работника [2].

В целом можно отметить, что имидж вуза – это совокупность позитивных или негативных представлений определенных лиц об образовательном учреждении, которые формируются с помощью паблисити, пропаганды или рекламы.

Для более детального исследования сущности имиджа вуза нужно описать его структуру. Она, как правило, состоит из следующих элементов: качество образования; имидж руководителя; стиль вуза; внешняя атрибутика учебного заведения; уровень психологического и физического комфорта участников образовательного процесса; образ персонала; участие вуза в общественной деятельности; частота упоминания в СМИ.

Далее проанализируем подробнее каждый из них.

Качество образования. Лучшим показателем качественного образования являются результаты работы студентов. Студенты и выпускники Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского являются образцом качества предоставляемых в Академии знаний.

Имидж руководителя. Качество образования, имидж, стиль, внешняя атрибутика, связи – это все определенным образом зависит от руководителя высшего учебного заведения. Ректор Академии ставит перед своими работниками требования относительно качества образования и постоянно контролирует этот процесс. Вместе с тем он уделяет большое внимание творческой реализации студентов, налаживанию научных и творческих связей, а также рекламе вуза.

Стиль вуза. Под стилем вуза можно понимать совокупность всех методов, приемов, действий, которые использует учебное заведение в своей деятельности. Когда деятельность определенного вуза отличается от деятельности других вузов и к тому же является эффективной, то это обеспечивает привлечение все большей аудитории. Академия является ведущим творческим вузом ЛНР, а также известна своей работой и достижениями далеко за пределами Республики.

Атрибутика учебного заведения. Для имиджа вуза достаточно весомое значение имеет визуализация. По мнению многих исследователей и специалистов в сфере имиджа, визуальный канал нужен благодаря следующим его преимуществам:

- визуальное сообщение не требует перевода;
- визуальное сообщение лучше запоминается зрителями;

- визуальное сообщение легче проходит через фильтр недоверия, который есть у каждого из нас, поскольку воспринимается как не отредактированное.

Основными средствами визуализации, используемыми Академией имени М. Матусовского, во-первых, является телевидение (показ руководителя, преподавателей, студентов, мероприятий, проводимых вузом); во-вторых, фильмы и видеофильмы, в которых отражена работа Академии; в-третьих, фотографии в газетах, журналах, листовках; в четвертых, личные встречи с общественностью ректора, администрации и преподавателей Академии; экскурсии, выставки, концерты, ярмарки, презентации и пр.

Уровень психологического и физического комфорта участников образовательного процесса. «Психологический комфорт – это ощущение удовольствия, принятие окружения, соответствия состояния индивида окружающим условиям существования» [4]. Академия стремится к тому, чтобы потребители образовательных услуг чувствовали себя комфортно на психологическом уровне. Студенты чувствуют себя комфортно благодаря доброжелательному отношению, пониманию и поддержке со стороны персонала Академии.

Образ персонала. Образ персонала – это образ, раскрывающий наиболее характерные для него черты. Образ персонала Академии формируют такие составляющие, как компетентность, культура, особенности поведения. Именно они являются наиболее заметными для внешней аудитории, в воображении которой формируется положительное отношение к Академии.

Участие вуза в общественной деятельности. Общественная работа учебного заведения зависит определенным образом от студентов и персонала: их интересов, способностей, имеющегося опыта. Эта составляющая имиджа Академии имеет большое влияние на его формирование. Проводя разнообразные мероприятия, Академия показывает, в частности, через СМИ, что она играет значительную роль в общественной деятельности. Во время такой деятельности в представлении аудитории формируется тот образ учебного заведения, который способствует привлечению к себе потребителей образовательных услуг.

Частота упоминания в СМИ. Академия имени М. Матусовского постоянно освещает свою деятельность в СМИ.

Стоит отметить, что каждый элемент структуры имиджа является важным в его формировании, поскольку все они взаимосвязаны.

Выводы. Становление имиджа высшего учебного заведения, в частности имиджа ЛГАКИ имени М. Матусовского, играет чрезвычайно важную роль в его эффективной деятельности. Имидж вуза формируется как результат восприятия окружающими внешнего вида, деятельности, качества образования, образа работников и руководителей, а также возможностей администрации вуза.

К составляющим имиджа высшего учебного заведения относятся: представление о качестве образования, имидже руководителя, о стиле вуза, внешней атрибутике, уровне психологического и физического комфорта, образе персонала, участии вуза в общественной деятельности, частота упоминания в средствах массовой информации. Работая над каждой составляющей, Академия имени М. Матусовского формирует положительный имидж, а это позволяет привлечь потребителей образовательных услуг и увеличить аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Англо-русский словарь общей лексики «Lingvo Universal». Англо-русский словарь общей лексики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://slovari.yandex.ru/image/перевод/#lingvo (дата обращения 14 февр. 2013).

2. Гусева А. В. Имидж вуза в современных условиях [Электронный ресурс] / Режим доступа: http: //www.rusnauka.com/ 38_NIEK_2014/ Economics /6_182228.doc.htm.

3. Иванова Н. А. Имидж как составляющая маркетинговой коммуникационной политики вуза / Н. А. Иванова, Н. В. Бутримова // Молодой ученый. – 2015. – № 11.1. – С. 6-9.

4. Карпенко Ю. П. Імідж вищого навчального закладу: основні складові та проблеми формування [Электронный ресурс] / Ю. П. Карпенко. – Режим доступа : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:l6R.

5. Пискунов М. С. Имидж образовательного учреждения: структура и механизмы формирования // Мониторинг и стандарты в образовании. – 1999. – № 5. – С. 45.

Д. А. Абраамян,
Т. Г. Мороз

ВИЗУАЛЬНАЯ СОЦИАЛЬНАЯ РЕКЛАМА КАК ИНСТРУМЕНТ СОЗДАНИЯ НОВЫХ СОЦИАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ЛНР

Социальная (общественная, некоммерческая) реклама по сути своей, по определению является инструментом формирования в обществе ценностных ориентиров и смены моделей социального поведения. Причем инструментом достаточно мощным и эффективным, поскольку обращена такая реклама, как правило, одновременно и к разуму и к эмоциям людей. И направлена на то, чтобы пробудить в человеке все лучшее, что в нём есть. А одновременно с этим – желание стать ещё лучше.

В числе наиболее популярных в настоящее время форм реализации социальной рекламы – листовки, фотографии и социальный плакат. На анализе последнего мы и сосредоточим внимание. Во-первых, потому что у этой формы – достаточно глубокие исторические корни. Выпущенные в Советском Союзе в годы Великой Отечественной войны плакаты «А ты записался добровольцем?» и «Родина-мать зовёт» специалисты по сей день относят к лучшим образцам социальной рекламы.

К слову, считается, что социальная реклама зародилась еще в начале XX века в США, когда «Американская гражданская ассоциация» провела компанию по спасению Ниагарского водопада от энергетических компаний. Во время Первой мировой войны в США был выпущен плакат, на котором «дядя Сэм» призывал новобранцев идти в армию.

Во-вторых, именно социальный плакат стал в Луганской Народной Республике одним из наиболее заметных и наглядных средств создания новой картины миры, поиска в нём места нашего молодого государства, а также стремлений и надежд его граждан. И в этом, на наш взгляд, уникальность замеченного нами эффекта.

В-третьих, мы учитывали безусловные плюсы социального плаката как одного из самых распространенных на сегодня в ЛНР видов наружной рекламы: её нельзя выключить/переключить, а это значит, что аудитория вне зависимости от желания/нежелания получит рекламное сообщение; эта аудитория будет только расти по мере роста автомобилизации населения; следующее преимущество в том, что для считывания распространенного таким образом рекламного сообщения не нужны дополнительные устройства; наконец, это – достаточно дешевый вид рекламы в расчете на стоимость рекламного контракта.

Как правило, основными темами социальной рекламы становятся пропаганда здорового образа жизни, семейных ценностей, бережного отношения к окружающей

среде, законопослушности и правопорядка, благотворительности и милосердия, событийная пропаганда.

Даже Закон ЛНР «О рекламе» (статья 3) определяет понятие «социальная реклама» следующим образом: реклама прав, охраняемых законом интересов или обязанностей организаций или граждан, здорового образа жизни, мер по охране здоровья, безопасности населения, социальной защите, профилактике правонарушений, охране окружающей среды, рациональному использованию природных ресурсов, развитию культуры и искусства, международного культурного сотрудничества, программ по вопросам развития образования, государственных программ в сферах здравоохранения, культуры и спорта либо иных явлений (мероприятий) социального характера, которая направлена на защиту или удовлетворение общественных или государственных интересов, не носит коммерческого характера и рекламодателями которой являются государственные органы.

Однако на практике социальный плакат, наружная социальная реклама, сейчас довольно успешно используется в Республике для трансляции основополагающих принципов внутренней и внешней политики. Причем благодаря эффектному и точно подобранному ассоциативному визуальному ряду, даже не подтвержденные буквальными вербальными слоганами, образы этой социальной рекламы легко считываются.

Например, на одном из рекламных плакатов изображено фото медведицы с медвежатами. Внизу надпись: «ЛНР. Мы возвращаемся домой». То есть на плакате нет ни слова о возможной интеграции республики в Российскую Федерацию, нет даже названия или какого-то другого словесного указания на соседнее государство. Есть только изображение животного, которое во всем мире ассоциируют с Россией. Начиная с расхожего представления иностранцев о том, что в Москве медведи ходят по улицам, заканчивая образным выражением, которое использовал Владимир Путин на заседании Валдайского клуба осенью 2014 года, о том, что «медведь своей тайги никому не отдаст».

В комбинации с надписью «Мы возвращаемся домой», выполненной в цветах флага ЛНР, этот плакат красноречиво говорит о том, в каком направлении намерено двигаться наше государство. Таким образом, этот конкретный социальный плакат успешно реализует одну из главных функций социальной рекламы – представление государственных интересов и трансляция общественных приоритетов.

Причем – в полном соответствии с ключевыми требованиями к качественной социальной рекламе. А одно из основных требований к ней таково: в социальной рекламе должна быть предельно отчетливо и недвусмысленно выражена суть того, что хорошо, а что плохо. Чтобы восприятие главного посыла социальной рекламы было понятным и однозначным.

Чтобы подтвердить или опровергнуть наше предположение об эффективности наружной социальной рекламы как одного из инструментов формирования мировоззрения и объединяющей наше общество системы ценностей, мы провели пробное социологическое исследование. Опрос проводился в городе Луганске 10-11 мая. В нём приняли участие 100 человек.

В ходе исследования мы задали респондентам следующие вопросы:

1.Как часто Вы замечаете бигборды с размещенной на них социальной рекламой?

2.Какие эмоции у вас вызывает наличие социальной наружной рекламы на улицах (положительные эмоции или раздражение)?

3.Какие темы социальных плакатов можете вспомнить?

После чего предъявили респондентам образцы социальных плакатов, размещенные на бигбордах Луганска, чтобы проверить, какие из них люди узнают. Мы также предложили описать, какие эмоции вызывает у них каждый из этих плакатов и какое сообщение, какой посыл респонденты считывают с этих плакатов.

Наконец, задали респондентам прямой вопрос: как влияют на их поведение содержание социальных плакатов.

Результаты пробного исследования таковы:

1. 74% опрошенных узнали все бигборды, что свидетельствует об удачном подборе мест для размещения рекламных сообщений, а также о яркости и запоминаемости изображенных на них объектов.
2. 90% – реагируют на размещение данной социальной рекламы положительно. Это говорит о том, что темы и сюжеты плакатов соответствуют ценностным ориентирам основной массы населения.
3. 82% респондентов указали, что считают главными посылами предложенных рекламных сообщений воспитание патриотизма и гордости за Родину, призыв к защите её героев, истории и исконных традиций.

Показательно, что ни один из респондентов не сказал, что создание и размещение подобных рекламных сообщений бессмысленно и неэффективно. Напротив, практически все отметили, что эти сообщения дают значительный духоподъемный эффект.

А представители старшего поколения даже сравнили по содержательности и силе впечатления современную социальную рекламу в Луганске с «Русским проектом» (серия телевизионных роликов – первый образец социальной рекламы в постсоветской России). И эта параллель, в общем, не случайна. И в 1990-е года после распада Советского Союза, и нам сейчас – в ситуации становления нового государства в очень непростых условиях – необходим импульс оптимизма и веры в себя, в свои силы, в поддержку друзей и соратников, необходимо напоминание о победах и достижениях предков, мотивирующих на новые свершения. И социальная реклама, в частности, социальные плакаты, размещенные сейчас на Луганских бигбордах, в целом отвечает этим запросам.

В. М. Бурым

ЭФФЕКТИВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ФИНАНСОВОЙ СТРАТЕГИЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Аспекты формирования и реализации финансовой стратегии в современных трансформационных процессах, которые диктуют новые правила стратегического управления организациям, являются весьма актуальными, обусловливающими необходимость анализа проблем и выработки рекомендаций для их преодоления.

Научно-теоретические аспекты проблем стратегического финансового планирования, вопросы разработки финансовой стратегии, ее содержания и классификационных признаков отражены в публикациях известных зарубежных ученых: Ансоффа И., Портера М., Котлера Ф., Омае К., Томпсона А. и других., а так же отечественных ученых: Балабанова И., Бланка И., Кандинской О., Негашева Е., Фатхутдинова Р., Шеремета А., и многих других.

Анализ литературы по стратегическому управлению показывает, что мнения авторов о процессе разработки и реализации финансовой стратегии предприятия

неоднозначны. Актуальность рассматриваемой проблемы, ее практическая значимость, а также недостаточная разработка обусловили выбор темы, цель и основные задачи исследования.

Характерной чертой современной организации является значительное внимание руководителей и менеджеров к стратегическим аспектам управления. Суть формирования стратегической стратегии организации заключается в направлении развития, формировании мер для достижения цели, а также в оценке и контроле процесса реализации финансовой стратегии. При этом основное значение имеет поведение и место организации на рынке. Стратегическое управление на всех его стадиях предусматривает проведение анализа окружающей среды организации, на основе которого определяются стратегические направление развития.

В условиях конкуренции между организациями все большее значение приобретают практические подходы к управлению финансовой стратегией. При этом указанное направление менеджмента является базовым по отношению к таким элементам как управление качеством, разработка и продвижение новых ассортиментных групп и др.

Управление организациями в условиях переходной динамической экономики ставит перед собой определенное количество целей, которые зачастую являются противоречивыми: максимизация нормы прибыли в краткосрочной перспективе противоречит цели максимизации нормы прибыли в долгосрочной перспективе [3]. Также цель содержания и расширения части рынка противоречит цели уменьшения расходов. Известная сопротивляемость целей и невозможность их сведения к одному критерию приводят к появлению ряда подходов к стратегическому управлению.

Актуальность разработки финансовой стратегии развития предприятия определяется также рядом важнейших условий, в качестве которых выступают постоянные изменения факторов внешней финансовой среды, смена целей и задач основной деятельности, связанная с реорганизацией и появлением новых коммерческих предложений, переход на новую стадию развития и так далее.

Поэтому возникает потребность в создании качественной и результативной почвы формирования стратегии в условиях [1]:

- неполноты и нечеткости информации;
- динамично меняющейся внешней и внутренней среды;
- невозможности возведения целей к одному или нескольким критериям;
- принципиальной неформализованности основных целей;
- сложности и многоплановости процессов, происходящих внутри организации;
- органической взаимосвязи формализованных и неформализованных критериев.

Наряду с этим для эффективного стратегического управления необходимы определенные источники его построения, которые позволяли работать в динамичной, неопределенной нечеткой среде.

Основной целью управления финансовой стратегии является оптимизация финансовых потоков с целью максимального увеличения положительного финансового результата. Для этого организация должна формировать и эффективно применять соответствующие стратегии финансирования [2].

В наиболее общем виде под стратегией по управлению финансовой стратегией организации следует понимать комплекс мероприятий по управлению финансовыми ресурсами хозяйствующего субъекта с целью получения экономической выгоды и обеспечения непрерывного производственного процесса.

Формирование стратегии определяет характер стратегических решений и тем самым влияет на стратегическое управление на предприятии. В общем виде это - поиск, идентификация и реализация долгосрочных конкурентных преимуществ организации.

Обычно стратегическое управление рассматривают соответствующим образом к действиям организации, основным условием деятельности которой является получение прибыли. В этом случае стратегическое управления - разработка и реализация действий, ведущих к долгосрочному превышению уровня результативности деятельности организации над уровнем конкурентов. В нынешнем быстро меняющемся мире все промышленные организации требуют разработки и реализации стратегий.

Формирование стратегии управления организации должна включать следующие составляющие [1]:

- диагностика и прогнозирование финансового состояния организации;
- стратегическое и тактическое планирование;
- выбор эффективных финансовых инструментов, в том числе в рамках принятых инвестиционных решений;
- управление финансовыми рисками;
- налоговое планирование;
- организационно-правовое оформление и последующий контроль финансовых потоков.

Элементы управления финансовой стратегией определяют конкурентоспособность любой организации, имеющей своей целью извлечение положительного экономического эффекта. Достижение именно этой цели и должна обеспечить в перспективе система менеджмента в целом.

Управление финансовой стратегии следует определять как систему целей и перспективных действий на основе создания и реализации подходов и инструментов финансового менеджмента. Данная система представляет собой совокупность планов получения, накопления и распределения финансовых ресурсов.

При формировании стратегии управления развитием организации необходимо применять количественные и качественные подходы и методы. Необходимость сочетания количественных (величина прибыли, процентные ставки по кредитам и т.д.) и качественных (уровень и критерии финансового состояния, наличие залоговой массы, ее ликвидность и т.д.) методов порождает проблему их органического комбинирования в процессе построения стратегии.

В связи с этим одной из главных задач, стоящих перед организациями, является эффективное управление процессом формирования, использования и прогнозирование потребности во внутренних источниках финансовых ресурсов. Наиболее оправданным в качестве критерия абсолютной результативности управления финансовым потенциалом корпоративного образования следует считать показатель чистого денежного дохода, рассчитанного как сумма прибыли остающейся в распоряжении организации (чистая прибыль), плюс амортизационные отчисления на основе метода денежного потока (cash flow) [4].

В процесс управления финансовым потенциалом организации входит не только управление финансовым состоянием, но и экономическим, в основе которого лежит сопоставление собственного капитала с нефинансовыми активами. При этом создаются предпосылки для составления прогноза равновесного (сбалансированного) движения с учетом денежной и неденежной формы дохода и активов.

Критерием данного соответствия является финансово-экономическое равновесие, которое заключается в равенстве собственного капитала и нефинансовых активов и в равенстве заемного капитала и финансовых активов. Второе равенство является следствием первого, так как общая величина капитала, находящегося в обороте - собственного и заемного - всегда равна сумме всех активов. И та, и другая величина являются одним и тем же имуществом организации, находящемся в данный момент в его распоряжении, в обороте. Параметры равновесия играют существенную

роль в анализе финансово-экономической устойчивости, ее изменений во времени по одной и той же организации или колебаний вокруг среднего уровня по разным организациям на один и тот же момент времени [3].

Необходимо отметить, что при выборе последовательности постановки системы управления финансами целесообразно учитывать следующие: объективно присутствуют уровни развития финансового менеджмента организаций и, как следствие, необходимость выбирать приоритеты приложения усилий и возможные целевые показатели в сфере финансов [1].

К ним следует отнести:

- управление платежеспособностью, в том числе - введение системы бюджетирования, разработка кредитной политики, управления запасами;
- управление доходностью, в том числе - повышение эффективности деятельности, рентабельность операций, управление затратами;
- управление активами и экономическим потенциалом, в том числе - рентабельность активов и финансовая устойчивость, финансовый анализ и долгосрочное планирование.

Исходя из этого, финансовая стратегия в системе управления организациям обеспечивает :

- формирование и эффективное использование финансовых ресурсов;
- соответствие финансовых действий экономическому состоянию и материальным возможностям организации;
- определение главной угрозы со стороны конкурентов, правильный выбор направлений финансовых действий и маневрирования для достижения решающего преимущества над конкурентами.

Финансовая стратегия является неотъемлемой составляющей и чрезвычайно важным элементом в стратегическом управлении компании, которая должна согласовываться и отвечать целям, направлениям, задачам формирования общей стратегии развития организации. Она дает возможность сформировать финансовые резервы организации как средство для противостояния возможным изменениям внешней среды. С помощью этой стратегии можно оценить результаты текущей работы и определиться руководству организации в будущих направлениях деятельности.

Таким образом, оценка соответствия финансовой стратегии задачам устойчивого развития организации позволяет сформировать информацию для устранения стратегического разрыва и обеспечения эффективной реализации стратегии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бланк И.А. Финансовая стратегия предприятия, - М.: дело, 2006. - 312с.

2. Зингер О. А. Комплексная оценка устойчивого развития промышленного предприятия // Вестн. ИНЖЭКОН. 2010. № 2. С. 373–378.

3. Романовская Ю.А. Использование показателей рентабельности для оценки стратегического потенциала предприятий // Прометей. Региональный сб. наук трудов по экономике. Вин. 1 (16). - Донецк: ООО "Юго-Восток. ЛТД". 2005. -С. 191 - 193.

4. Филатов О.К. и др. Планирование, финансы, управление на предприятии: Практическое пособие/ О.К. Филатов, Л.А. Козловских, Т.Н.Цветкова.- М.: Финансы и статистика, 2005.-384 с.

О. В. Гришко

ФОРМИРОВАИНИЕ ИМИДЖА КАК ФАКТОРА КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ

В социо-культурной деятельности, а тем более в сфере предоставления услуг, большинству случаев характерна высокая степень конкуренции. Конкурентоспособность предприятий в социо-культурной сфере сегодня – это относительная характеристика, которая выражает отличия развития данного предприятия от развития конкурентного по степени удовлетворения своими услугами потребности людей и по эффективности социо-культурной деятельности [2].

Степень развития социо-культурной деятельности в городах нашего региона во многом диктуются особенностями конкурентной среды предприятий.

Успех любой организации зависит от множества факторов и одним из них является восприятие и оценка социо-культурной деятельности предприятия, то есть – это впечатление, складывающееся от положительного имиджа.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что имидж является фактором, влияющим на конкурентоспособность предприятий социо-культурной сферы, маркетинговую позицию, ценообразование и имидж предоставляемых услуг, привлекательность компании как работодателя, качество клиентуры и партнеров, то есть практически на все сферы жизнедеятельности предприятий социо-культурной сферы.

Общетеоретическим вопросам формирования корпоративного имиджа и репутации посвящены публикации таких авторов, как Томилова М. В., Шкардун В. Д., Яхтямов Т. М., Даулинг Г. и Каудрон Ш. (Caudron S.), рассматривающих имидж как результат взаимодействия внешних и внутренних коммуникаций компании. Алешина И, Блинов А. О. и Захаров В. Я. обосновывают использование позитивного корпоративного имиджа для повышения конкурентоспособности российских предприятий.

Влияние имиджа как фактора конкурентоспособности изучали следующие учёные: Зверинцев А.Б., Панасюк А.Ю., Почепцов Г.Г, Лысикова А.В., Мещанинов А.А. Их научные работы значительно расширили теоретические знания в данном направлении.

Однако при относительно высокой разработанности общих вопросов использования имиджа как маркетингового инструмента повышения конкурентоспособности предприятий, аспектам управленческого воздействия на процесс формирования имиджа и специфике управления имиджем предприятий сферы услуг уделяется недостаточно внимания.

Обеспечение конкурентоспособности объективно является основной стратегической задачей любого предприятия социо-культурной сферы.

Конкурентоспособность предприятия – это его комплексная сравнительная характеристика, отражающая степень преимуществ перед предприятиями-конкурентами.

К факторам конкурентоспособности относится:

- финансовая устойчивость предприятия;
- наличие передовой технологии;
- обеспеченность высококвалифицированными кадрами;
- способность к ценовому маневрирования;
- наличие сбытовой сети;

- состояние обслуживания клиентов;
- возможность кредитования;
- действенность рекламы и средств стимулирования сбыта;
- имидж предприятия.

Имидж является одним из факторов конкурентоспособности предприятия. Имидж организации – это образ организации, существующий в сознании людей.

Если организация будет конкурентоспособной, то она будет иметь качественную продукцию или услуги, которые пользуются спросом, а так же иметь прочное положение на рынке. Для имиджа организации очень важно иметь хорошую продукцию, которая бы удовлетворяла требованиям потребителей, и важно иметь хорошую репутацию на рынке. Создание и поддержание сильного имиджа требует больших расходов, длительного времени. Конкурентоспособность может помочь организации получать большие доходы, тем самым организация будет иметь деньги на развитие своего имиджа. Нужно учитывать, что если однажды предприятие уступит рыночные позиции, то вернуться на них будет крайне сложно, практически невозможно.

Каждая организация стремится к формированию положительного имиджа, но прежде чем пытаться его создать, необходимо составить чёткий план действия, в котором предложен механизм взаимодействия отдельных элементов плана. Организация сможет преуспеть только в том случае, если она сконцентрируется на реализации самых важных пунктов плана по созданию имиджа, однако, если остальные аспекты плана будут игнорироваться, общий имидж и репутация организации могут пострадать [4].

Сильный имидж предприятия и его товаров является подтверждением того, что предприятие социо-культурной деятельности имеет уникальные деловые способности (специальные навыками, умения), позволяющие повышать предлагаемую потребителям воспринимаемую ими ценность товаров и услуг.

Имидж предприятия - устойчивое представление клиентов, партнеров и общественности о престиже предприятия, качества его товара и услуг, репутации руководителя и персонала [1].

Главная функция имиджа - формирование позитивного отношения к кому-либо или чему-либо. В результате сложившегося позитивного отношения возникает доверие к компании, что, как правило, порождает высокие оценки ее деятельности и делает ее привлекательной для сотрудничества. Положительный имидж способствует повышению престижа компании, а, следовательно, ее авторитета и влияния [3].

Для того, чтобы процесс формирования имиджа был успешным и эффективным необходимо действенное управление им. Сюда входят типичные функции управления - планирование, организация, контроль. Вся деятельность, направленная на формирование имиджа компании, должна быть качественно и количественно определена. Это условие подразумевает то, что прежде чем процесс формирования имиджа будет запущен, он должен обладать четким и детальным планом, определяющим цели, технологии, структуру, затраты, сроки, предполагаемые результаты и экономическую эффективность.

Немаловажным условием является и то, что имидж компании должен разрабатываться в соответствии с существующим этапом развития общества, в котором данная компания существует. Это предполагает то, что стратегия разработки имиджа должна быть ориентирована на существующие ценности и притязания общества. Более того, сам план формирования имиджа должен придерживаться принципа гибкости.

Имидж имеет свою структуру, описывается параметрически и моделируется, как и процесс его формирования. Создание имиджа компании может проходить как

самостоятельно, к примеру отделом маркетинга, так и при помощи привлеченных специалистов – имиджмейкеров. Целенаправленная деятельность по формированию имиджа заключается в осознанной постановке задачи сформировать положительный имидж у потребителя.

Построение имиджа осуществляется с учетом основных принципов маркетинговой коммуникации с целью сделать предприятие не только известным, но и привлекательным.

Удачно сформирован имидж запоминается и закрепляется в сознании целевой аудитории, он является своеобразным сигналом к положительному восприятию предприятия социо-культурной сферы и благодаря этому может преодолеть такие препятствия, как недоверие и невнимание, характерные для массового сознания.

Главная задача формирования имиджа и репутации организации заключается в том, чтобы донести информацию о ценностях организации к клиентам и партнерам.

Организационные мероприятия, направленные на повышение конкурентоспособности предприятия социо-культурной сферы, можно свести к следующим:

- обеспечение качественных показателей, создающих приоритетность услуг предприятия на рынке;
- выявление преимуществ и недостатков услуг-аналогов, выпускаемых конкурентами;
- изучение мероприятий конкурентов по совершенствованию аналогичных услуг, с которыми они выступают на рынке, и разработка мероприятий, дающих преимущества по сравнению с конкурентами;
- определение возможных модификаций услуг путем повышения качественных характеристик, например, таких как, надежность, улучшение качества;
- выявление и использование ценовых факторов повышения конкурентоспособности в том числе, применяемых предприятиями - конкурентами (скидок с цены, гарантий);
- дифференциация услуг, обеспечивающая относительно устойчивое предпочтение покупателей, отдаваемое определенным видам взаимозаменяемых услуг.

Всё это в совокупности формирует имидж предприятия. Специфичность имиджа как атрибута предприятия проявляется в том, что он существует вне зависимости от усилий самого предприятия (он есть, даже если и не разрабатывается специально, вопрос только — какой) и, следовательно, нуждается в постоянной оценке и коррекции.

Основываясь на полученных результатах исследования в дальнейшем необходимо предлагать новые способы мотивации персонала, повышать культуру обслуживания и эффективность рекламной деятельности, с использованием приемов вовлечения работников в процесс принятия решений, что может увеличить чувство командного духа. Также следует уделить внимание созданию новых услуг, что повысит имидж предприятия социо-культурной сферы.

В век массовой коммуникации, когда нестандартные действия и решения распространяются в течение нескольких часов, большое значение для имиджа компании будут иметь грамотно спланированные и взвешенные шаги по его формированию и поддержанию.

Использование позитивного имиджа в качестве маркетингового инструмента воздействия на конкурентоспособность обосновано, поскольку он привлекает потребителей и партнеров, повышает воспринимаемую потребителями ценность продукции и услуг и увеличивает объем продаж, облегчает доступ организации к ресурсам и тем самым снижает уровень неопределенности внешней среды, создает защитные барьеры для вхождения на рынок конкурентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джи Б. Имидж фирмы. Планирование, формирование, продвижение / Б. Джи. – СПб. : Питер, 2000. – 224 с.

2. Лысикова А. В. Имиджеология и паблик рилейшнз в социокультурной сфере : учеб. пособие / А. В. Лысикова, Н. П. Лысикова. – М. : Флинта : МПСИ, 2006. – 168 с.

3. Почепцов Г. Г. Имиджеология / Г. Г. Почепцов. – М . : Рефл-Бук, 2001. – 704 с.

4. Харламова И. Ю. Формирование и развитие имиджа организации / И. Ю. Харламова // Вопр. экономики и управления. – 2017. – № 1. – С. 57 – 60.

Р. А. Жуков

РОЛЬ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ В РАБОТЕ МЕНЕДЖЕРА ПО РЕКЛАМЕ

Работа менеджеров по рекламе, по связям с общественностью становится все более актуальной на рынке труда. Каждый день появляется все большее количество товаров, услуг, фирм, агентств, и не только. И всему этому нужна хорошая реклама, репутация, пиар. Данная профессия многогранна в своих проявлениях, но в последнее время ее чаще рассматривают как особый вид управления, вид коммуникации. А коммуникация предполагает хорошее знание и понимание человеческой психологии. Книг с заголовком «Психология и реклама» сейчас достаточно много. Но все ли специалисты в области рекламы действительно осознали необходимость психологических знаний, понимание того, что область психологии важна не только для ученых и специалистов-психологов, но и для рекламистов-практиков, профессионалов. Мы полагаем, что это можно рассматривать как проблему, поэтому целью нашей статьи будет показать роль психологических знаний в работе менеджера по рекламе.

Начнем с того, что такое, собственно говоря, реклама. Это информация, благодаря которой человек склоняется к принятию какого-то решения, чаще всего имеется в виду приобретение определенного товара или услуги. Если обычная информация – это просто объективное изложение фактов и данных, то в рекламе используются приемы убеждения. Реклама имеет определенную цель: чтобы в условиях конкуренции человек (клиент) приобрел именно этот товар либо услугу. Именно для этого человек, работающий в данной сфере, должен разбираться в психологии людей. Важно уметь оказать влияние на людей, изучить аудиторию, сделать анализ и понять, чего же именно хотят разные категории людей [2, с. 7].

Работы социолога Габриэля Тарда (1843 – 1904), которого некоторые российские исследователи считают одним из основателей экономической психологии, содержат многочисленные идеи о том, что экономический прогресс, подражание, мода и реклама тесно связаны друг с другом. Но экспериментальные работы по рекламе интенсивно и систематически стали проводиться по всему миру лишь после выхода в 1908 году монографии американского психолога У. Д. Скотта «Психология рекламы». И как свидетельствуют американские психологи и историки, в США основателем психологии рекламы официально призван именно У. Д. Скотт (1908).

Монографии У. Д. Скотта предшествовал ряд теоретических и эмпирических работ по рекламе, например, известная российским специалистам и постоянно

цитируемая сегодня аналитическая работа российского исследователя А. Вергина «Русская реклама», вышедшая в 1898 году, а также статья немецкого исследователя Б. Витиеса, опубликованная в 1905 году. В этой работе представлена теория, подробно описывающая психологический механизм влияния рекламы на потребителей (Т. Кёнинг, 1925). Являясь прикладной дисциплиной и решая конкретные маркетинговые задачи, психология рекламы по большому счету обогащается теоретическими разработками любой научной отрасли психологии. Поэтому она может рассматриваться как направление экономической отрасли, которая, в отличие от маркетинга, в большей мере концентрируется на поиске общих закономерностей и на разработке общетеоретических подходов к изучению экономического сознания человека и сложных психосоциальных процессов (А. Н. Лебедев, 1995).

Все психологические концепции, которые используются в рекламе, можно условно разделить на четыре группы:

1. Психодинамическое направление. Изучает способы и методы воздействия на подсознание человека. Восприятие человека можно разделить на критичное, то есть осознанное и подверженное анализу, и некритичное, неосознанное. Задачей психодинамического направления является влияние на некритичное восприятие человека [3].
2. Бихевиоризм, или психология поведения. Последователи этого направления считают, что единственный познаваемый аспект деятельности человека – это его поведение. Все поведение человека, по мнению И. Павлова, можно свести к одной формуле **стимул – реакция.** Развивая это учение в дальнейшем, бихевиористы из формулы Павлова вывели еще одну: **стимул – идея (индивидуальные особенности реагирования) – реакция** [Там же].
3. Когнитивная психология, или психология научения. Данное направление взывает к рациональной составляющей человеческой психики [Там же].
4. Психоанализ (первая треть XX века) исходит из того, что человеческое поведение, опыт и познание во многом определены внутренними влечениями. Эти влечения преимущественно бессознательны. З. Фрейд выделил три категории бессознательного: **Ид (Оно) – принцип удовольствия, Эго (Я) – принцип реальности, Супер Эго (Сверх Я) – совесть** [1, с. 434].

Все эти направления имеют свои особенности, но также они тесно взаимосвязаны. Из каждого из них может почерпнуть для себя знания специалист в области рекламы и пиара. Мы покажем это на примере использования психоанализа З. Фрейда. Обратимся к двум типам рекламы по различию ее воздействия на людей:

1. Реклама, которая ориентирована на сиюминутное удовлетворение потребностей, значимых в данный момент, и удовольствие.
2. Реклама, предложения которой учитывают рациональный момент ее восприятия [2, с. 17].

Первый тип рекламы иллюстрирует такой пример:

Идет парень, у него хорошее настроение, ему понравилась девушка, идущая навстречу, и он захотел улыбнуться ей. Юноша начинает улыбаться, а зубы у него желтые и некрасивые. Девушка ужаснулась, и он в растерянности, не знает, как ему дальше быть. Но тут внезапно появляется зубная фея, которая вручает молодому человеку зубную пасту, после использования которой улыбка у него становится ослепительной. На следующий день он видит ту же девушку, улыбается ей. Она теперь отвечает ему взаимностью, и все вокруг счастливы.

В данном случае мы имеем дело с рекламой первого типа. Можно сделать вывод, что эта реклама удовлетворит категорию людей, которые живут по принципу Ид (Оно), то есть принципу удовольствия. Они, безусловно, купят эту зубную пасту не

раздумывая, хотя срок, необходимый для достижения результата, неизвестен. Люди этой категории о сроках не думают. Внимание сосредоточено на том, что ты почистил зубы – и у тебя белоснежная улыбка.

Для категории людей Эго (Я) в рекламе нужно применять уже другой подход: нужно сделать акцент на том, когда именно использование зубной пасты принесет результат. Потому что эта категория людей живет по принципу реальности, а не удовольствия. Такие люди реагируют не импульсивно и эмоционально, а более рационально, что должен учитывать специалист в области рекламы. Тогда он сможет увидеть результаты рекламы в спросе на товар и удовлетворенность людей, которые делали эту продукцию, и т. д. Ясно, что в данном случае мы имеем дело с рекламой второго типа.

Считаем необходимым подчеркнуть важность знаний теории бихевиоризма в деятельности специалистов в области рекламы. Бихевиоризм изучает поведение человека, из этого можно сделать вывод, что бихевиоризм важен в рекламе, так как он дает нам понимание того, что любое действие человека является своеобразной реакцией на всевозможные раздражители и стимулы, и помогает найти соответствующие стимулы. Например, можно с помощью стимула приучить человека покупать продукцию в определенном супермаркете. Проводятся специальные рекламные мероприятия, убеждающие покупателей, что в данном супермаркете выгодные для них условия. А стимулом может быть бонусная система скидок, распродажи по более низким ценам и т. д. Можно стимулировать сбыт продукции, поощряя торговых работников системой скидок, подарков и призов, как это делается в сетевом бизнесе. Итак, на подобных примерах мы убеждаемся, насколько важны в работе с рекламой знания по психологии.

Психология имеет большое значение в нашей повседневной жизни, и знание психологии людей важно для рекламы. Без этих знаний сложно будет понимать, чего действительно хотят люди, какая реклама и каким образом влияет на разные категории покупателей. Не всегда существует возможность обратиться к специалисту-психологу, нужно иметь необходимые знания, помогающие найти правильный подход в любой ситуации. Использование психоанализа, когнитивной психологии, бихевиоризма в любой деятельности PR-менеджера – от самопрезентации, рекламы до подготовки образа будущего президента, продвижения нового продукта или управления – готовит специалиста иного, более высокого профессионального уровня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аткинсон Р. Л. Введение в психологию / Р. Л. Аткинсон ; под общ. ред. В. П. Зинченко и др. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. – 672 с.

2. Зазыкин В. Г. Психология в рекламе / В. Г. Зазыкин. – М. : ДатаСтром, 2002. – 550 с.

3. Зуев Д. Психология рекламы [Электронный ресурс] / Д. Зуев. – Режим доступа : http://denis-zuev.ru/marketing-articles/45-psikhologiya-reklamy

П. Е. Клеймёнов

ОСОБЕННОСТИ ПЛАНИРОВАНИЯ ПРОЕКТА ОБОРУДОВАНИЯ 4-ГО КОРПУСА ЛГАКИ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО ПО ТЕХНОЛОГИИ НУЛЕВОГО ЭНЕРГОПОТРЕБЛЕНИЯ

В современных условиях одним из наиболее актуальных вопросов в электроэнергетическом секторе г. Луганска является решение проблемы

энергодефицита. По подсчётам региональной энергопоставляющей компании г. Луганска, дефицит энергомощностей, передаваемых существующими электросетями, составляет не менее 5%, что неминуемо приводит к перегрузкам подстанционного оборудования, частым скачкам напряжения и отключениям электроэнергии у конечного потребителя.

Проблема стабильной электроэнергии равно актуальна как для бытового сектора, так и для юридического, и для государственного, в частности сказывается на престиже и качестве образовательной деятельности, в том числе и Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (ЛГАКИ имени М. Матусовского).

Условия дефицита централизованной электроэнергии заставляют осуществлять поиск альтернативных источников электроэнергии, ее генерации в рамках небольшого хозяйственного объекта. Среди таких источников на сегодняшний день наиболее распространенными являются мини-ГЭС, ветрогенераторы, аккумуляторные или солнечные батареи, фотоэлектромодули и гибридные системы, в которых используется одновременно бензиновые и дизельные генераторы. Перечисленные инновационные методики дали название для домов такого типа – нулевые дома, то есть дома без централизованно проложенных инженерных коммуникаций.

Исследованием альтернативных рациональных методик энергообеспечения занимаются ученые и практики во всем мире, например, В.В. Тубинис [1], И.Л. Клавсуц [2], В. Германович [3], С. Гибилиско [4], Ю.Д. Сибикин [5].

Несмотря на наличие в достаточном количестве научных и практических разработок реконструкции систем электроснабжения объектов по технологии нулевого энергопотребления, каждое здание и его инженерная инфраструктура являются уникальными, что требует соответствующего отражения при разработке проекта переоборудования.

Безусловно, такие особенности имеют место при планировании проекта оборудования 4-го (административно-учебного) корпуса ЛГАКИ имени М. Матусовского по технологии нулевого энергопотребления.

Целью данной работы является выявление и обобщение особенностей планирования проекта оборудования 4-го корпуса ЛГАКИ имени М. Матусовского по технологии нулевого энергопотребления.

Рассмотрим основные особенности планирования разрабатываемого проекта.

При определении содержания проекта первичным этапом еще на фазе инициализации является сравнение альтернатив обеспечения стабильного электроснабжения объекта, руководствуясь приоритетностью поставленных задач и исходя из характеристик самого здания – 4-го корпуса ЛГАКИ имени М. Матусовского. Выбор был сделан в пользу солнечных фотомодулей и ветроустановки, для которых были определены доступные места установки и условия монтажа. Перечисленные мероприятия отражаются при выполнении пакетов работ по разработке и согласованию технической документации. Проектно-сметные работы регулируют техническую сторону проекта, а так же позволяют определить перечень и стоимость необходимого оборудования и сопутствующих материалов. Учитывая позиционирование рассматриваемого образовательного учреждения как государственного, предположительно большая часть расходов покрывается государственным финансированием, что в свою очередь требует согласования и утверждения на соответствующем уровне управления в республике.

При наличии всей разрешительной и согласовательной документации на техническое переоборудование корпуса ЛГАКИ, целесообразно решить задачу выбора рациональной даты старта проекта. Учитывая перманентность образовательного

процесса в Академии, монтажные работы следует приурочить к каникулярному периоду, на который приходится минимальное число находящихся в здании административно-учебного корпуса слушателей и работников, что нивелирует возможные осложнения для учебного процесса. Таким образом, дата старта проекта выбрана – 02 июля 2018 года. Оценочная длительность методами критического пути и PERT-методом проекта с вероятностью 95% свидетельствует о сроках не менее 35 дней и не более 45 дней. Планирование времени выполняемых работ по календарю с учетом выходных дней показывает, что пусконаладочные работы и испытание смонтированной системы энергообеспечения будут завершены к 17 августа 2018 года, что в целом отвечает требованию невмешательства в учебный процесс высшего учебного заведения.

Качество работ обеспечивается не только высокотехнологичным оборудованием и материальными ресурсами, но и профессионализмом исполнителей и ответственных. Разработанная организационная структура проекта предусматривает наличие команды из руководителя и трех ответственных исполнителей: главного инженера, мастера бригады электромонтажников, мастера бригады разнорабочих. Для выполнения всех работ необходима группа исполнителей, включающая не более 10 человек. К членам команды проекта выдвигаются требования не только в области управления, а в первую очередь к квалификации и компетенции в специфике проекта (стаж работы с электрическими сетями и механизмами не менее 5 лет, допуск 5-й категории по электробезопасности на работы действующих электроустановках, знание систем и принципов работы альтернативной энергогенерации). Перечисленные условия и требования обеспечат высокое качество проектно-сметных и монтажных работ при минимальном числе исполнителей.

Возвращаясь к вопросу ресурсного обеспечения, следует отметить доминирование в структуре материальных ресурсов, общей стоимость 1,3 млн руб. Несмотря на значительный бюджет данного проекта, он является жизнеспособным.

Использование энергосберегающих технологий позволит не только решить проблему энергодефицита конкретного образовательного учреждения, но и будет способствовать экономии коммунальных платежей Академии в будущем.

В дальнейших исследованиях до начала фазы реализации для подтверждения положений этапа планирования проекта и минимизации рисков отклонений по стоимости и времени будет выполнен виртуальный мониторинг проекта с использование программного обеспечения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тубинис, В.В. Управление электропотреблением за рубежом [Электронный ресурс] / В.В. Тубинис. – Режим доступа:
http://www.energosovet.ru/stat696.html.

2. Клавсуц, И.Л. Стратегические модели внедрения инновационной технологии управления потреблением электроэнергии на мировые рынки / И.Л. Клавсуц, Г.Л. Русин, М.В. Хайруллина // Актуальные проблемы электронного приборостроения (АПЭП–2016) : тр. 13 междунар. науч.-техн. конф., Новосибирск, 3-6 окт. 2016 г. : в 12 т. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2016. – Т. 11. – С. 94–101.

3. Германович, В. Альтернативные источники энергии и энергосбережение: практические конструкции по использованию энергии ветра, солнца, земли, воды, биомассы тайн / В. Германович, А. Турилин. – СПб.: Наука и Техника, 2014. – 320 с.

4. Гибилиско, С. Альтернативная энергетика без тайн / С. Гибилиско. – М.: Эксмо-Пресс, 2010. – 368 с.

5. Сибикин, Ю.Д. Технология энергосбережения / Ю.Д. Сибикин, М.Ю. Сибикин. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Форум, 2012. – 352 с.

А. О. Колодяжная

УПРАВЛЕНИЕ ПЕРСОНАЛОМ БИБЛИОТЕКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

В виду кардинальных экономических, политических, а также социальных изменений библиотека как социальный институт выходит на новый уровень управления. Поскольку библиотека была, есть и будет наиболее доступным и политически свободным источником информации, её значимость невозможно переоценить.

Тот факт, что с развитием информационного общества, повышаются и требования к библиотеке отдельного пользователя, библиотечному персоналу следует развиваться в ногу с обществом. Это значит, что библиотека как социальный институт обязана искать новые пути развития предоставляемых информационных продуктов и услуг, что определило актуальность темы исследования.

С началом использования Интернет-технологий в библиотеках наблюдаются положительные тенденции. Они становятся основным информационным центром, влияют на формирование и развитие информационного общества

Приоритетной способностью библиотек можно назвать адаптацию к изменениям во внешней среде, умение своевременно выявить и удовлетворить потребности и интересы пользователей. Для этого библиотеки ежедневно стремятся к прогрессу во всех аспектах и направлениях своей деятельности.

Стремительное развитие Интернета многое изменило как в области информации, так и обучения. Все больше и больше библиотекам приходится работать с информацией в электронной форме. В связи с этим вопросы электронных технологий и ресурсов становятся доминирующими в деятельности библиотек, изучается рынок электронной продукции, решаются вопросы предоставления доступа к ней [1].

В сфере удовлетворения информационных потребностей пользователей и обслуживании читателей библиотек отмечены такие изменения [2]:

- от автономного самообеспечения деятельности библиотекаря – к безграничному партнерству с читателем;
- от иерархических или централизованных структур – к пластичным и децентрализованным структурам, сетевым структурам;
- от патриархальных моделей управления персоналом библиотеки – к делегированию полномочий;
- от безошибочной работы - к измеряемым её усовершенствованиям.

Изменения в сфере человеческих ресурсов библиотеки:

- от узкой специализации и ограниченной ответственности за порученную работу - к широким профессиональным и должностным профилям;
- от спланированного карьерного пути - к информированному гибкому выбору траектории профессионального развития;
- от ответственности заведующих отделами библиотек за развитие персонала - к ответственности самых библиотекарей за собственное развитие;
- от контроля над проблемами, с которыми сталкиваются работники, - к созданию возможностей для всестороннего профессионального роста каждого библиотекаря;
- от уклонения от обратной связи с подчиненными - к её активному поиску.

Современные библиотеки постоянно демонстрируют результаты инновационного развития.

Введение современных компьютеризированных производственных технологий системно связано с новой организацией труда служб и подразделений библиотеки вплоть до отмены одних и создание других, а также переквалификацию сотрудников, привлечением специалистов новых профилей, а также с новыми требованиями пользователей. Такая системная связь обуславливает сложное объединение технических, технологических, организационных и финансовых решений, с которыми не доводилось иметь дела ранее.

К современным моделям управления персоналом в библиотеках, в настоящее время относятся:

- управление по результатам;
- управление посредством мотивации;
- введение автоматизированных информационных технологий.

Сегодняшний уровень компьютеризации и информатизации библиотек позволяет значительно облегчить процессы управления персоналом и предоставления услуг пользователям, сократить трудозатраты и увеличить оперативность введения информации и книг в библиотеки.

ЛИТЕРАТУРА

1.Амлинский, Л. З. Научные библиотеки информационного общества: организация и технология / Л. З. Амлинский. - СПб. : Профессия, 2008. - 200 с.

2. Бурганова, Л. А. Теория управления: учеб. пособие / Л. А. Бурганова. - М. : ИНФРА-М, 2014. - 160 с.

И. И. Лискевич

РАЗВИТИЕ ИННОВАЦИОННОГО МЕХАНИЗМА УПРАВЛЕНИЯ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ

Социокультурная сфера, выступая одной из отраслей народного хозяйства и внося вклад в социальную и экономическую жизнь общества, ставит перед собой задачи повышения качества жизни населения, повышения эффективности и доступности услуг и развитию ресурсов своей деятельности в виде культурного капитала общества. Решение таких задач требует от сферы культуры, в первую очередь, повышения эффективности управления отраслью, без которого невозможно обеспечение выполнения основных функций культуры. Повышение эффективности управления сферой культуры не только послужит сохранению и развитию культурного наследия, но и будет способствовать развитию инновационных процессов и аккумулированию инновационных эффектов [1].

Проводимая в настоящее время политика модернизация страны недостаточно учитывает роль и значение социокультурной сферы. Выступая одной из отраслей народного хозяйства и внося вклад в социальную и экономическую жизнь общества, она ставит перед собой задачи повышения качества жизни населения, повышения эффективности и доступности услуг и развитию ресурсов своей деятельности в виде культурного капитала общества.

В современных условиях учреждения социально-культурной сферы смогут эффективней функционировать, если будут более активно использовать инновационные методы в управленческой деятельности, совершенствовать свою систему управления [2].

В последние годы всё более заявляет о себе новый метод управления– инновационный менеджмент - сфера науки, изучающая инновационные процессы управления.

Недостаточное развитие инструментов и моделей управления, таких как, например, система проектного мониторинга и технология социально-культурного партнерства, препятствуют внедрению инновационных методов в практику управления. Таким образом, выявление недостающих инструментов, их изучение и включение в практику управления обеспечит формирование системы управленческих инноваций в сфере культуры. В связи с чем, задача изучения и систематизации управленческих инноваций становится особенно актуальной.

Необходимость совершенствования применяемых в настоящее время механизмов управления и внедрение новых управленческих методов для повышения эффективности реализации культурной политики, затрагивающих, в первую очередь, организационную форму и финансовое обеспечение учреждений и организаций, при сохранении существующих механизмов управления и несвоевременном внедрении инновационных методов, могут привести к разрушению сложившейся системы культурного предложения, снижению эффективности деятельности субъектов культуры, что затруднит выполнение социальных функций культуры.

Вопросы развития моделей управления в социокультурной сфере рассматривались в работах Ю.В. Автономова, Г. Бакши, У. Баумоля, Г. Бешарова, У. Боуэн, В.Э. Гордина, Р.С. Гринберга, А.И. Дымниковой, В.С. Жидкова, А Кламера, С.Д. Куннингэма, Р. Кэйвса, Д. Норта, А. Пикока, А. Пратта, К.Э. Разлогова, Р. Тауза, И. Риццо, А.Я. Рубинштейна, К.Б. Соколова, Б.Ю. Сорочкина, М.Д. Сущинской, П. Стоунмана, Д. Тросби, Б. Фрея, К. Хандке, М. Хаттера, Дж. Хейлбруна, JLB. Хоревой. С.В. Шишкина, Р. Шустермана, Л.И. Якобсона и др.

В то же время, несмотря на большой объем знаний в области инноваций, экономических моделей управления и роли социокультурной сферы в общественном развитии, изучение и классификация управленческих инноваций ещё не стали предметом развёрнутого специального исследования и не исчерпывают научной потребности в рассмотрении управленческих инноваций в социокультурной сфере.

Применение комплексного подхода к формированию инновационных механизмов управления повысит эффективность менеджмента и обеспечит развитие инновационных процессов как в отдельных субъектах, так и в социокультурной сфере в целом.

Необходимо адаптировать зарекомендовавшие себя механизмы управления, а также разрабатывать и внедрять инновационные технологии в управление, принимая во внимание усложнение задач, стоящих перед субъектами социокультурной сферы и с учетом потребностей постиндустриального (информационного) общества [4].

В связи с этим целью данного исследования является развитие инновационных механизмов управления социально-культурной сферы. Для достижения цели необходимо решить ряд задач, а именно:

- исследовать содержание инноваций в социокультурной сфере и их значение для социально-экономического развития в условиях постиндустриального общества;
- обобщить отечественный и зарубежный опыт, связанный с внедрением инновационных моделей управления в социокультурную практику;
- изучить возможности целенаправленного применения инновационных механизмов в системе управления социокультурной сферой, влияющих на совершенствование ее организационно-управленческих функций;
- определить основные характеристики проектов для развития управленческих практик в социокультурной деятельности;

- выявить сущность социокультурных партнерств и их роли в развитии инновационных технологий управления;

- разработать методические основы применения инновационных моделей управления в социокультурной сфере, разработать алгоритм и рекомендации по их применению и провести апробацию полученных результатов.

Проводимая в настоящее время политика модернизация страны недостаточно учитывает роль и значение социокультурной сферы в получении устойчивых результатов от модернизационных мероприятий, заключающихся в совершенствования управленческих процессов, что выражается в определении приоритетов модернизации, разработке стратегических планов и формировании среды, необходимой для внедрения инновационных методов и моделей управления социокультурной сферой.

Повышение эффективности управления социокультурной сферой не только послужит сохранению и развитию культурного наследия, но и будет способствовать развитию инновационных процессов, аккумулированию инновационных эффектов, разработке инновационных методов управления.

К таким методам можно отнести: программно-проектный метод (ППМ), основными свойствами которого являются системность, универсальность и кумулятивность; метод многомерной оценки (ММО), основанный на исследовании отдельного социально-культурного явления (события, проекта, мероприятия) с точки зрения трех составляющих его реализации: анализа ресурсного поля явления, изучения общественного мнения по данной проблеме, анализа степени освещенности предмета исследования в средствах массовых информаций, а также их отношения к оцениваемому проекту.

Следует также рассмотреть модель социокультурного партнерства (СКП), опирающегося на межсекторальное взаимодействие трех секторов: государства, коммерческого сектора культуры, некоммерческого государственного и негосударственного секторов культуры, включая творцов, роль которых в модернизации социокультурной сферы представляется определяющей [3].

Необходимо показать роль социокультурного проекта как инновационного механизма управления, осуществляемого в соответствующей организационно-правовой форме и направленный на решение социокультурных проблем путем построения устойчивых партнерских связей между государством, коммерческим и некоммерческим секторами культуры.

Важно разработать алгоритм институционализации СКП, включающий в себя этапы формирования, учреждения и организации деятельности партнерств и основанный на анализе партнерств различного уровня деятельности. Разнообразие и комплексность задач формализации партнерства частично объясняют, во-первых, небольшое число существующих социокультурных партнерств и, во-вторых, длительность подготовительного этапа институционализации партнерства.

Большое значение имеет определение критериев для многофакторного анализа проектов в области творческих индустрий и сформирование методики оценки эффективности проектной деятельности в социокультурной сфере на основе разработанных критериев оценки, позволяющих осуществлять диагностику эффективности системы управления в целом и отдельных методов, в частности.

Реорганизация системы управления социокультурной деятельностью и разработка инновационной модели управления будет эффективной при условии [4]:

- соответствия их глубины социально-экономическим реформам и рыночным отношениям, правовой и финансовой самостоятельности всех субъектов деятельности, демократическим свободам, творческой независимости личности;

- соответствие модели управления реальным условиям и сложившейся ситуации в социокулътурной сфере (социокультурное своеобразие региона, уровень развитости культурного потенциала населения, уровень готовности субъектов культуры реализации новаций, ресурсный потенциал, кадровая обеспеченность и т.д.):

- осознание работниками социокультурной сферы всех уровней объективного сформировавшейся парадигмы - модель управления социокулътурной деятельностью разрабатывается не верхними звеньями управления, а нижними с участием тех субъектов, чьи интересы затрагивают управленческие преобразования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации / Г. А. Аванесова.- М.: Аспект Пресс, 2006. - 236 с.

2. Авсянников Н. М. Инновационный менеджмент / Н. М. Авсянников.-М.: Издательство РУДН, 2002. - 175 с.

3. Васильева Т. А. Ресурсное взаимодействие третьего сектора: усиление социальных ориентиров / Т. А. Васильева. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Международный гуманитарный общественный фонд «Знание», 2007. - 240 с.

4. Кизилова И. Н. Формирование инновационных методов управления в сфере культуры: дис. … канд. эконом. наук / И. Н. Кизилова; С.-Петерб. гос. ун-т экономики и финансов. - Санкт-Петербург, 2011. - 223 с.

С. О. Подоляк

ПОВЫШЕНИЕ МАТЕРИАЛЬНОЙ ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТИ РАБОТНИКОВ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ

Сложившаяся ситуация в социокультурной сфере характеризуется наличием различного рода проблем, требующих решений для повышения эффективности ее функционирования. Одной из главных задач, стоящих перед организациями данной сферы является поиск эффективных способов управления трудом, обеспечивающих активизацию человеческого фактора. Решающим причинным фактором результативности деятельности работников социокультурной сферы является их материальная заинтересованность.

Под материальной заинтересованностью понимают систему отношений, связанных с обеспечением установления и осуществления работодателем выплат работникам за их труд в соответствии с законами, иными нормативными правовыми актами, коллективными договорами и соглашениями.

Материальная заинтересованность работников проявляется, прежде всего, в ожидании справедливого вознаграждения за свой труд. Главную роль в этом играет размер и величина заработной платы.

Порядок формирования заработной платы работникам всех категорий регламентируют различные формы и системы заработной платы [3].

Формы и системы заработной платы - это способ установления зависимости между количеством и качеством труда, то есть между мерой труда и его оплатой [2]. Для этого используются различные показатели, отражающие результаты труда и фактически отработанное время, т.е. форма оплаты устанавливает, как оценивается труд при его оплате: по конкретной продукции (услуге), по затраченному времени или по индивидуальным (коллективным) результатам деятельности.

В настоящее время, для социокультурной сферы характерна повременно-премиальная (тарифная) оплата труда. Заработок работника определяется исходя из фактически отработанного им времени, тарифной ставки (оклада) и премии, устанавливаемой в процентах от должностного оклада (тарифной ставки) на основании разработанного в организации положения о премировании работников, коллективного договора или приказа руководителя организации.

Основой построения системы тарифных ставок и окладов для дифференциации оплаты по основным тарифообразующим факторам является минимальная заработная плата, устанавливаемая на государственном уровне. В частности, исходя из минимальной заработной платы и среднемесячной продолжительности рабочего времени (среднемесячного фонда рабочего времени), устанавливаемых в законодательном порядке, определяются минимальные размеры часовых тарифных ставок первого разряда. Это связано с тем, что согласно установленным требованиям работник не может получать в месяц (при полной занятости) меньше минимальной заработной платы. Фактически получается так, что разделив сумму минимальной заработной платы на количество часов работы в месяце при полной занятости, определяется минимальная часовая тарифная ставка. Что касается тарифной ставки, последующих разрядов, то ее получают путем умножения тарифной ставки первого разряда на тарифный коэффициент соответствующего разряда. Размеры тарифных ставок (окладов) могут устанавливаться или в виде фиксированных однозначных величин, или в виде установленного диапазона, определяющих предельные значения.

Следует отметить, что в социокультурной сфере формирование оплаты труда имеет свои особенности, так как количество и качество труда ее работников не всегда поддается точному измерению [1]. Поэтому определяющими факторами при начислении заработной платы здесь является квалификация работника, уровень специальных знаний, стаж работы в данной должности, наличие организационно-методических навыков и творческих способностей.

Для повышения материальной заинтересованности работников социокультурной сферы начисление заработной платы необходимо рассматривать как общую сумму, которая складывается из трех частей. Размер первой части (тарифной) зависит от квалификации работника, трудового стажа, профессионального опыта. Вторая часть оплаты является вознаграждением за индивидуальные достижения и выражается в премиях, а третья часть представляет собой вознаграждение по результатам деятельности всей организации. Первая часть выплачивается в гарантированном, постоянном объеме, вторая и третья зависят от полученных результатов. Подобная система оплаты позволит решить три взаимосвязанных задачи, а именно гарантировать получение необходимого минимума оплаты труда, стимулировать работников на достижение высоких индивидуальных результатов, а также на реализацию целей деятельности всей организации.

Таким образом, материальная заинтересованность работников в социокультурной сфере проявляется во взаимосвязи результатов труда и степенью удовлетворения их материальных потребностей. Материальная заинтересованность должна включать в себя выбор требуемой формы оплаты труда и наиболее целесообразных способов ее реализации, что в конечном итоге найдет отражение в повышении эффективности деятельности организаций социокультурной сферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Основные принципы создания штатного расписания и системы оплаты труда в учреждениях культуры и искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://works.doklad.ru/view/y5hZQwYYQQg/all.html

2. Система оплаты труда в сфере культуры [Электронный ресурс] – Режим доступа :
http://lektsii.org/16-55022.html
3. Современная система оплаты труда работников социально-культурной сферы [Электронный ресурс] – Режим доступа :
http://www.studfiles.ru/preview/407050/page:6/#9

С. П. Руднева

СОЦИАЛЬНЫЕ ИНВЕСТИЦИИ В ДЕЛОВОЙ ПРАКТИКЕ КОМПАНИЙ

Глобализация рынков и методов деловой активности, обострение конкурентной борьбы побуждают руководителей компаний осваивать новые, современные методы и инструменты управления. Социальные инвестиции, репутация, деловой имидж и прочие нематериальные активы, формирующиеся в результате проведения компанией социальной политики, становятся необходимым условием достижения устойчивого и продолжительного делового успеха компаний, главным фактором их конкурентоспособности.

Преимущества компаний в современной рыночной системе состоят не только в наличии у них передовых технологий, но и нематериальных факторов, влияющих на их рыночную стоимость. Одним из инструментов реализации социальных программ компании является социальное инвестирование, практическая форма реализации корпоративной социальной ответственности.

Социальное инвестирование - форма финансовой помощи, выделяемая компанией на реализацию долгосрочных и, как правило, партнерских социальных программ, направленных на снижение социального напряжения в регионах присутствия компании и повышение уровня жизни различных слоев общества. Возвратность средств не является обязательным условием [3, с. 42]. Часто программы социальных инвестиций также осуществляются в партнерстве с некоммерческими организациями.

В настоящее время, в связи со сложной, нестабильной социально-политической и экономической ситуацией в мире и ЛНР возрастает актуальность социального инвестирования, способствующего выстраиванию взаимоотношений с заинтересованными сторонами. При этом состояние и результаты отечественных научных исследований отстают от возрастающего спроса на практические разработки в области социального инвестирования со стороны бизнес-структур [1]. Следовательно, решение проблем социального инвестирования является весьма актуальным.

В основе разработки концепции социального инвестирования в компаниях лежат экономические исследования Э.Долана, Дж. М. Кейнса, В.Ойкена, П.Самуэльсона, П.Хейне и др.

Всестороннее изучение проблемы регулирования инвестиционной политики компаний в отношении субъектов социальной среды невозможно без обращения к трудам Д. Белла, Дж. Боткина, Питера Ф.Друкера, А. Маршалла, Д. Нортона, А. Печчеи, А. Пигу, В. Ростоу, М.Фридмена.

Некоторые аспекты теории социального капитала исследуются в работах Е.Г.Лукьяновой, Е.А. Полищук, Л.В. Стрельниковой.

Анализ степени изученности проблемы социального инвестирования бизнеса в отечественной литературе показывает, что, несмотря на большое внимание ученых к данной проблеме, многие аспекты, до сих пор исследованы недостаточно полно.

Социальные инвестиции компании могут включать: прямые инвестиции в социально значимые проекты, которые могут окупиться; денежные пожертвования; бесплатное предоставление другим агентам времени своих сотрудников, включая топ-менеджмент; пожертвования товаров или услуг; предоставление возможности работникам жертвовать деньги на социальные проекты из своей зарплаты (многие компании добавляют корпоративные средства к пожертвованиям своих работников); использование влияния компании для продвижения той или иной социально значимой программы, решения общественной проблемы.

В настоящее время выделяются шесть основных социальных инициатив в рамках корпоративной социальной ответственности [4, с. 24-27]:

- продвижение корпоративной благотворительной идеи (corporate cause promotion);
- благотворительный маркетинг (cause-related marketing);
- корпоративный социальный маркетинг (corporate social marketing);
- корпоративная филантропия (corporate philanthropy);
- волонтерская работа на пользу общества (community volunteering);
- социально-ответственные подходы к ведению бизнеса (socially responsible business practices).

Рассматривая примеры активного социального инвестирования зарубежных компаний, можно прийти к выводу, что подобные вложения дают компании следующие преимущества:

- хороший PR - повышается узнаваемость компании, улучшается имидж. Причем, это происходит на всех уровнях – от местного до национального;
- повышение качества бренда - его начинают ассоциировать с престижными благотворительными мероприятиями, что положительно сказывается на имидже компании. Здесь можно привести пример все той же P&G, инициатива которой «Живи, учись и процветай» была отмечена в США на правительственном уровне;
- за счет осуществления социальных программ и поддержки учебных заведений расширяется доступ к рынку высококвалифицированной профессиональной рабочей силы;
-получение налоговых льгот – законодательство многих стран предусматривает освобождение от некоторых видов налоговых сборов предпринимателей, которые активно занимаются социальными инвестициями в определенные сферы.

Таким образом, из приведенных примеров, становится очевидным, что социальное инвестирование, это не только PR-акция, направленная на улучшение имиджа компании. Кроме этого подобные вложения способны приносить предпринимателю вполне ощутимую материальную или организационную выгоду.

Социальные инвестиции могут быть направлены в любой проект в социальной среде, реализация которого за счет инвестированных средств обеспечит определенный положительный эффект как инвестору, так и социуму.

Таким образом, в число основных принципов корпоративного социального инвестирования следует включить:

- наличие положительного эффекта для корпорации-инвестора;
- наличие положительного эффекта для общества.

При формировании стратегии социального инвестирования в первую очередь необходимо выделить ключевые факторы, оказывающие наиболее сильное воздействие на деятельность бизнес-организации. В ситуации высокой неопределенности особую

значимость приобретают факторы или силы, не оказывающие серьезного воздействия на бизнес в обычной ситуации.

Рассмотрение влияния различных факторов на разработку и выбор стратегии социального инвестирования корпораций дает основание утверждать, что практически все специалисты в области стратегического менеджмента дают свой набор факторов внешней и внутренней среды компаний.

До сих пор в отсутствие единого перечня внутренних факторов организации не существует единого подхода в отношении внешних факторов компании.

Основываясь на результатах проведенных исследований, помимо факторов внутренней среды, необходимо особо выделить:

- финансовое состояние компании;
- структуру собственности компании.

В теории и практике корпоративного управления сложилось два подхода к определению источников финансирования социальных инвестиций.

Одни исследователи полагают, что инвестиции в развитие человеческого капитала должны осуществляться преимущественно из индивидуальных (частных) источников. В рамках такого подхода роль кредитора, обеспечивающего своих граждан долгосрочными кредитами целевого назначения, отводится государству. Другая точка зрения – все расходы, связанные с социальным инвестированием, должно взять на себя государство, поскольку домохозяйства и частный бизнес не способны нести это бремя. На практике оба эти подхода не реализованы в полной мере ни в одной стране.

Государство должно создавать, прежде всего, экономические, политические и правовые предпосылки для нормального развития национальной экономики, что, в свою очередь, позволит компаниям беспрепятственно создавать материальные и социальные блага, предназначенные для удовлетворения потребностей всех слоев населения. При этом роль государства во многом определяется тем, насколько эффективно оно самоорганизовано и функционирует.

Модель взаимодействия «общество - бизнес - государство» образует триаду взаимоотношений [2]:

- общество - бизнес;
- бизнес - государство;
- государство - общество.

В рамках системы этих отношений между субъектами триады происходит, в первую очередь, перераспределение финансовых ресурсов в обществе и обычно одно из направлений взаимодействия выступает доминирующим.

При выборе способов, методов, процедур принятия управленческих решений при формировании эффективной системы социального инвестирования организации необходимо учитывать собственную стратегическую ориентацию.

Деятельность компаний, касающаяся внешних инвестиций, сопровождается увеличением социального капитала и человеческого потенциала как самых организаций, так и является весьма важным ресурсом для роста конкурентоспособности нашей экономики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляева, И. Ю. Социальное инвестирование в современной России / И. Ю. Беляева, О. В. Данилова // Вестник Самарского государственного экономического университета. - 2011. -№ 11(85). - С. 25-31.

2. Винников, В. С. Управление социальным инвестированием вкорпорациях: теоретико-методологический аспект : дис. … канд. эконом. наук / В. С. Винников ; Финансовая академия при правительстве Российской Федерации.- М., 2007. – 150 с.

3. Коновалова, Л. Н., Управление социальными программами компании / Л. Н. Коновалова, М. И. Корсаков, В. Н. Якимец; под ред. С. Е Литовченко. - М. : Ассоциация менеджеров, 2003. –

4. Котлер, Ф. Корпоративна соціальна відповідальність. Як зробити якомога більше добра для вашої компанії та суспільства / Ф. Котлер, Н. Лі. - Ж. : Изд-во А. Капусты, 2005. - 302 с.

Е. И. Сахно

ИДЕЯ ПРОЕКТА СОЗДАНИЯ ПУНКТА ПРОКАТА ВЕЛОСИПЕДОВ В Г. ЛУГАНСКЕ

Велопрокат – система проката, позволяющая арендовать велосипед на одной из автоматизированных станций, совершить поездку и вернуть велосипед в любой пункт проката, установленный в этом же городе. Подобные проекты успешно существуют во многих городах.

Цель проекта – предоставить жителям доступ к велосипеду для кратковременных поездок по городу, как альтернативу моторизованному общественному транспорту и автомобилю.

Давно признанным фактом является положительное влияние передвижения на велосипедах в городе на транспортную и экологическую обстановку, увеличение вовлеченность молодежи в спорт и активизации досуга [1].

Подобные проекты уже реализованы в крупных городах России. Специалисты по бизнес планированию дают рекомендации по открытию такого бизнеса, например Л. Сысоева [2], компания «Идеи для Вашего бизнеса» [3].

Услуга проката велосипедов популярна во всем мире. Данный вид транспорта пользуется огромным спросом из-за ряда своих важных преимуществ. Велосипедом можно покататься в парке или отправится в другой конец города по делам.

Рассматривая этапы разработки проекта [4, 5], создание пункта проката велосипедов в г. Луганске не требует оформления лицензии и большое количество разрешительных документов для этого направления не нужно. Достаточно зарегистрировать в налоговой инспекции ИП.

Прокат велосипедов относится к сфере услуг с возможностью выбрать упрощенную систему налогообложения.

Организация проката велосипедов – дело, не требующее больших финансовых вложений.

Не каждый может позволить купить себе подобное средство передвижения, особенно студенты или школьники (именно этот сегмент населения является целевой аудиторией проекта).

Важно учесть в плане территориально место, которому отдают преимущество катающиеся, по каким дорогам ездить, не повредят ли они оборудование. В целом, успешный бизнес на прокате велосипедов вполне может начинаться с приобретения 10-12 единиц.

Минимальная стоимость велосипеда – 10 тыс. рублей. Стоимость детских моделей составляет от 3 тыс. рублей.

И, конечно же, к каждому транспортному средству обязательно должно приобретаться соответствующее снаряжение.

Прокат потребует наличия персонала, который должен включать в себя: представителя проката, механика по ремонту оборудования, охранника в ночное время, бухгалтера, менеджера по рекламе.

Необходимо выбрать помещение для бизнеса, позаботиться о привлечении клиентов-места с высокой проходимостью людей. Велопрокат можно открыть в центральной части города, например, в парке, возле аттракционов, развлекательных центров. Следует убедиться, что катание на велосипедах там разрешено – там должна быть хотя бы одна велосипедная дорожка или как минимум хорошо организованное пространство, чтобы велосипедисты не мешали прохожим.

Для хранения транспортных средств понадобится арендовать небольшое закрытое помещение. Желательно чтобы место хранения и проката были рядом, дабы избежать постоянных затрат на транспортировку велосипедов.

Нужна хорошая реклама. Она поможет открыть бизнес и привести в него массу людей в первый же день. Люди любят эффектное шоу. Можно пригласить специалистов, которые будут выполнять трюки на велосипедах, и устроить бесплатное представление. Также достаточно действенный способ – раздача рекламных листовок с адресом точки велопроката.

Необходимо учитывать, что бизнес на прокате велосипедов является сезонным видом заработка.

Одна из главных опасностей для пунктов проката – воровство. При заключении договора с клиентом вписывают его паспортные данные.

Прибыль зависит и от погодных условий. На комфортное катание на велосипеде влияют и дожди, и жара.

Велосипедный сезон начинается с апреля-мая и продолжается до сентября-октября, т.е. длительность сезона активного катания составляет 4-5 месяцев в году.

Обобщая первичные условия идеи проекта создания пункта проката велосипедов в г. Луганске, следует подчеркнуть, что новизну данной услуги в городе. Большой конкуренции в этом направлении пока не наблюдается, что положительно отразится на наличии спроса. Не следует недооценивать сезонность и рискованность такого бизнеса, что требует дополнительных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Велосипедный спорт: люди, годы, факты / Авт.-сост. М. Н. Тылкин. – М.: ФиС, 1987. – 287 с.

2. Сысоева, Л. Как открыть бизнес по прокату велосипедов [Электронный ресурс]/ Л. Сысоева. – Режим доступа :

https://www.openbusiness.ru/html/dop8/veloprokat.htm.

3. Прокат велосипедов: как открыть? [Электронный ресурс]/ Л. Сысоева. – Режим доступа :

http://vipidei.com/uslugi/prokat/velosipedov/.

4. Лапыгин, Ю.Н. Управление проектами: от планирования до оценки эффективности / Ю.Н. Лапыгин. – М.: Омега-Л, 2008. – 252 с.

5. Стэнли, Э. Портни. Управление проектами для "чайников" = Project Management For Dummies / Э. Портни Стэнли. – М.: «Диалектика», 2006. – 368 с.

В. В. Стась

ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МАНИПУЛИРОВАНИЯ СОЗНАНИЕМ ЧЕЛОВЕКА

Пространство нашей повседневной жизни пронизано потоками разнообразной информации. Интернет, телевидение, разнообразные печатные издания, общение с другими людьми – все это является неотъемлемыми составляющими существования современного человека, не только сопровождающими его сегодня, но также создающими его прошлое и формирующими его будущее. Влияние этих средств колоссально, особенно в эпоху информационных войн, где манипуляция общественным сознанием становится главным средством в политических играх. Но и помимо этого, кроме знаний, полученных из собственного опыта, собственных познавательных усилий, человек имеет множество инородных, чужих мнений, установок, идей, ценностей и т.п. Человек считает, что он принимает какие-то ценности и установки по собственной воле, но на самом деле часто за этим стоит скрытое управление. Одним из инструментов такого скрытого управления людьми является манипулирование. Опасность манипуляции заключается в том, что влияя на поведение человека, манипулятор не только побуждает его что-то делать, но заставляет его хотеть это делать, лишая человека, таким образом, свободного выбора. Это отражается на понимании манипуляции как исключительно чего-то негативного, чему нужно противостоять, от чего нужно защищаться. Опасность манипуляции сознанием человека в современном мире действительно велика. Это делает изучение манипуляции как скрытого управления людьми очень актуальным.

Актуальность нашей выбранной темы обуславливается еще и тем, что в манипуляции как явлении исследователи подчеркивают как отрицательные, так и положительные стороны. Проблема манипулирования оказывается неизбежно связанной с морально нравственным аспектом. Однако использование манипулятивных технологий как проблема этическая изучена недостаточно. Но если у манипуляции есть позитивный аспект, то важно понять, в какой мере и где допустима манипуляция, а где нет? Манипулируя другими людьми манипулятор вторгается в сферу свободы человека. Это естественно порождает вопросы. Имеет ли кто на это право? Можно ли этически оправдать манипуляцию, если она связана с благими намерениями? Или же подобная манипуляция — это выбор наименьшего из зол?

Исследованием феномена манипуляции занимались такие ученые: Доценко Е.Л., Баукин А.В., С.Г. Кара-Мурза, Г. Шиллер. В их работах рассматриваются формы межличностной манипуляции, понятие массовой манипуляции, социальный и философский анализ явления манипулирования.

Для начала необходимо определиться с самим понятием. Существует много определений манипуляции. Ее понимают прежде всего как психологическое воздействие, направленное на неявное побуждение другого к совершению определенных манипулятором действий.

При более широком подходе манипуляция определяется как система способов идеологического и социально–психологического воздействия с целью изменения мышления и поведения людей вопреки их интересам.

Психолог М. Битянова дает такое определение: «Манипуляция – это распространенная форма межличностного общения, предполагающая воздействие на партнера по общению, с целью достижения своих скрытых намерений; при манипулятивном общении ставится также цель добиться контроля над поведением и

мыслями другого человека; партнер не информируется об истинных целях общения; они либо просто скрываются от него, либо подменяются другими» [1, с.172].

Таким образом, мы можем выделить следующие характерные черты манипулирования:

1. Непосредственная связь с процессом коммуникации.
2. Скрытый характер приемов.
3. Наличие конкретной цели.

Надо заметить, что встретить манипулирование можно на каждом шагу: в отношениях начальника и подчиненного, учителя и ученика, в отношениях мужчины и женщины, в процессе воспитания детей. Существование манипуляций отражены даже в детских сказках и баснях. Например, в сказке «Кот в сапогах» герой-кот благодаря своей хитрости и манипуляциям добивается счастливой участи для своего хозяина. В басне Крылова «Ворона и Лисица» Лисица путем вербального манипулирования заставляет Ворону открыть рот, в котором был желанный ею кусочек сыра. В первом случае мы оправдываем Кота. Во втором удивляемся хитрости Лисицы нисколько не радуясь за нее, а напротив.

Переходя от сказки к реальной жизни нужно сказать, что манипуляция может быть продуктивно использована в управленческой практике на уровне межличностных контактов. Во-первых, для поднятия имиджа руководителя. Во-вторых, для смягчения формы принуждения, обойтись без которого, похоже, не удается ни одному руководителю. В-третьих, для устранения противоречий между личными целями и желаниями и включения личных мотиваций в процесс достижения общей цели.

Вместе с тем имеется существенное этическое ограничение на использование манипуляции – она становится аморальной в том случае, если: а) используется в личных целях руководителя; б) когда насилие над личностью превышает тот уровень, который диктуется спецификой работы.

Манипуляция – это инструмент, а потому оценивать нужно цель и уместность ее использования. В зависимости от цели выделяют прагматические и гуманистические тенденции манипулирования.

Цель «прагматического» манипулирования заключается в достижении манипулятором желаемых результатов, используя человека для этого как средство. В этом случае человек, которым манипулируют, является инструментом.

Целью «гуманистического» манипулирования является попытка узнать человека поближе, понять его и настроить на сотрудничество. Мы полагаем, что это манипулирование делает из человека конечную цель, а не средство для ее достижения.

В. П. Шейнов предлагает различать три вида скрытого управления в зависимости от моральности целей инициатора воздействия: ассертивное, когда в выигрыше, как инициатор, так и адресат воздействия; альтруистическое, когда выигрыш адресата может сопровождаться проигрышем самого инициатора воздействия; манипулятивное (эгоистическое) – скрытое управление в личных целях инициатора, противоречащее интересам адресата воздействия [2, с.9].

Анализировать феномен манипуляции следует учитывая частоту ее использования. Естественно, ненормально, если человек практически все время надевает маску, играет с чувствами других людей, корыстно пользуется ими. Но использование манипуляции редко, как единичной тактики, вполне оправдано, если не этически, как и ложь во благо, то целесообразностью. Здесь надо учитывать, что в коммуникации не всегда участвуют равные субъекты. Их может различать возраст, образование, нравственный уровень и т.д.

Подводя итоги, можно сказать, что манипулирование – явление противоречивое. С одной стороны, такие технологии смело можно назвать негативными, потому что они

нарушают право на свободу мысли человека, навязывая ему волю манипулятора. Пользуясь манипулированием, один человек эксплуатирует другого, что противоречит идеям взаимного уважения. Однако этический аспект здесь зависит и от цели использования манипуляции. Если манипулятор руководствовался принципом «Победитель-победитель» – т.е. позаботился о выигрыше всех сторон-участниц процесса – то этому смело можно дать оценку «Хорошо». Но если он действовал во вред кому-то, нарушая принцип всеобщей победы, то это – категорическое «Плохо».

ЛИТЕРАТУРА

1. Битянова М.Р. Социальная психология: наука, практика и образ мыслей / М.Р. Битянова. - М: Эксмо-Пресс, 2001. — 576 с.

2. Шейнов В.П. Скрытое управление человеком (психологи манипулирования). - М.: ООО "Издательство АСТ", Мн.: Харвест, 2001.-848 с.

В. А. Урсол

ПОВЫШЕНИЕ КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТИ КОМПАНИИ НА ОСНОВЕ ИННОВАЦИЙ

В условиях современной конкуренции, сокращения жизненного цикла товаров и услуг, развития новых разнохарактерных технологий одним из основных условий формирования конкурентной стратегической перспективы промышленного предприятия все больше становится его инновационная активность. Конкуренция и инновационная деятельность взаимосвязаны.

Предприятия, которые формируют стратегическое поведение на основе инновационного подхода, то есть главной целью ставят освоение новых технологий, выпуск новых товаров и услуг, имеют возможность завоевать лидерские позиции на рынке, сохранить высокие темпы развития, сократить уровень издержек, добиться высоких показателей прибыли и в результате повысить свою конкурентоспособность. Решение проблемы повышения инновационной конкурентоспособности - сложная многофакторная задача в деятельности любого хозяйствующего субъекта, требующая согласованной, целенаправленной работы каждого его подразделения при лидирующей роли новаторства.

Таким образом, постепенное накопление или наращивание качественно новых преимуществ, более высокого порядка: уникальности технологий; уникальности специалистов; уникальности производимой продукции; высокой репутации товаров (привлекательная торговая марка), которые реализуются в количественном росте в ближайшей перспективе (с некоторой вероятностью) или в долгосрочной перспективе (практически наверняка) являются залогом инновационной конкурентоспособности предприятия. В связи с этим актуальность темы исследования определяется острой необходимостью повышения уровня конкурентоспособности на основе инновационного подхода.

Современные исследования вопросов изучения конкурентоспособности предприятий, проблем инновационного развития базируются на работах таких авторов как: Коротун О.Н., Шацкова А.Ю., Рудакова О.В., Лыгина Н.И., Бирюков В.В., Галеева Г.М.

Однако, несмотря на обширную литературу и значительное количество научных работ, все еще мало специальных исследований и публикаций по столь важному вопросу.

Рассматривая рынок на уровне фирм, можно провести ряд параллелей. Инновации – один из важнейших рычагов, используемых в конкурентной борьбе. Они толкают маленькие и средние фирмы вперед, помогая им развиваться и укрупняться, а большим фирмам-гигантам помогают оставаться на плаву и удерживать свои позиции.

Крупные фирмы, которые владеют высокой долей рынка, так или иначе строят свои стратегии развития, стратегии преодоления конкуренции, которые на первый взгляд достаточно сильно отличаются между собой.

Фирмы формируют свое конкурентное преимущество путем разработки и внедрения инноваций. Инновации, в данном случае, используется как очень широкое понятие, которое включает в себя не только уникальный товар и передовые технологии, но и новые способы ведения бизнеса. Инновациями могут быть и создание новых подходов к управлению предприятием, эффективная модель реструктуризации кадров, новая маркетинговая стратегия, усовершенствованный процесс подготовки персонала или новые методы повышения качества продукта. К примеру, выпуск нового продукта с уникальными свойствами или внедрение эксклюзивного know how обеспечивает компании конкурентное преимущество.

Наиболее популярные стратегии направлены на технологические инновации. Это может быть как разработка нового продукта или качественное изменение уже существующего, так и усовершенствование технологии производства, включая снижение затрат, повышение качества, снижение уровня выбросов в атмосферу и т. д.

Ярким примером применения инновационной деятельности для повышения конкурентоспособности предприятия являются события на рынке мотоциклов в начале 1980-х годов. Когда компания Yamaha предприняла попытку атаковать компанию Honda, та в ответ вместо традиционного снижения цен выбрала инновационную стратегию и за восемнадцать месяцев выпустила на рынок 113 новых моделей мотоциклов, не оставив сопернику никаких шансов на успех.

Продукт - это основной инструмент конкуренции, ради чего и существует любая фирма. В связи с чем, для сохранения конкурентоспособности, необходимо своевременно усовершенствовать его. Именно эту ошибку допустила компания Kodak - они не признавали революцию на рынке фотоаппаратов. Несмотря на то, что первый цифровой фотоаппарат был изобретен именно этой компанией, Kodak допустила роковую ошибку и признала этот проект не перспективным. Неверно оценив перспективы развития рынка фотоаппаратов, она не только лишила себя лидерства в данном сегменте, но и обрекла себя на банкротство, так как быстро развивающийся сегмент вскоре заняли конкуренты и лишили компанию возможности интегрироваться в этот рынок.

Но существуют и чисто процессные инновации, в том числе оптимизация производственного процесса с целью снижения себестоимости продукции, автоматизация производства, если говорить об автомобильной отрасли, то это может быть строительство завода по сборке на целевом рынке и т.д.

Вторая по частоте реализации - это стратегия маркетинговые инновации. Маркетинговые инновационные стратегии основываются, как правило, на применении трех ключевых технологий управления рынка: выход на новые целевые рынки, новое позиционирование продукта (как следствие дифференциации) и использование новшеств в области маркетинговой политики (так называемые «3Р») - price (ценовая), place (сбытовая), promotion (политика продвижения). Многие фирмы достигают значимого увеличения конкурентоспособности предприятия в целом за счет постоянных инноваций в этих областях маркетинговой деятельности.

Еще одной из глобальной маркетинговой стратегией, является сегментация рынка, которую в той или иной степени использует большинство предприятий. По мере

увеличения конкурентной борьбы, деятельность предприятия все чаще сводится к удовлетворению нужд и потребностей отдельных сегментов рынка. Для достижения этой цели продукту присваивается ряд характеристик и черт, наиболее востребованных данной целевой группой.

Как третий вид можно выделить организационные инновации, при осуществлении которых изменяется структура управления, вводятся новые стандарты, структуры управления, развиваются новые ценности и стратегические ориентиры. Как правило, такая стратегия имеет цель повысить продуктивность и удовлетворенность сотрудников, а также обеспечить эффективную организационную структуру. Иногда, такие изменения являются необходимой мерой при выходе на новый рынок или экономических волнениях.

Наиболее важную роль в процессе развития инноваций играет информация, которая не используется конкурентами или недоступна для них. Зачастую, такая информация появляется благодаря инвестициям компании или страны в целом в разработки и исследования, или в маркетинговые исследования. Однако чаще, такая информация – результат настойчивого поиска возможностей развития путем, который не схож с общественными представлениями.

В условиях современного рынка, когда все больше и больше компаний выходят на рынок с инновационными и чрезвычайно привлекательными предложениями, становится очевидно, что выживут и будут процветать только те из них, кто сумеет создать сильный бренд. В сегодняшних условиях создать сильный бренд становится все сложнее.

Постоянно усиливающаяся конкуренция в ценовом секторе, рост конкуренции в продвижении и плейсменте продукции, а также более четкая фрагментация рекламного и маркетингового сегментов - все это лишь немногие из факторов, которые предстоит преодолеть современным компаниям на их пути к созданию сильного и успешного бренда.

И, наконец, сильные позиции на рынке помогают создавать мощный корпоративный имидж, что здорово упрощает процесс вывода на рынок новых продуктов.

Схематическое представление взаимосвязи инновационной деятельности и конкурентоспособности предприятия показано на рисунке 1.

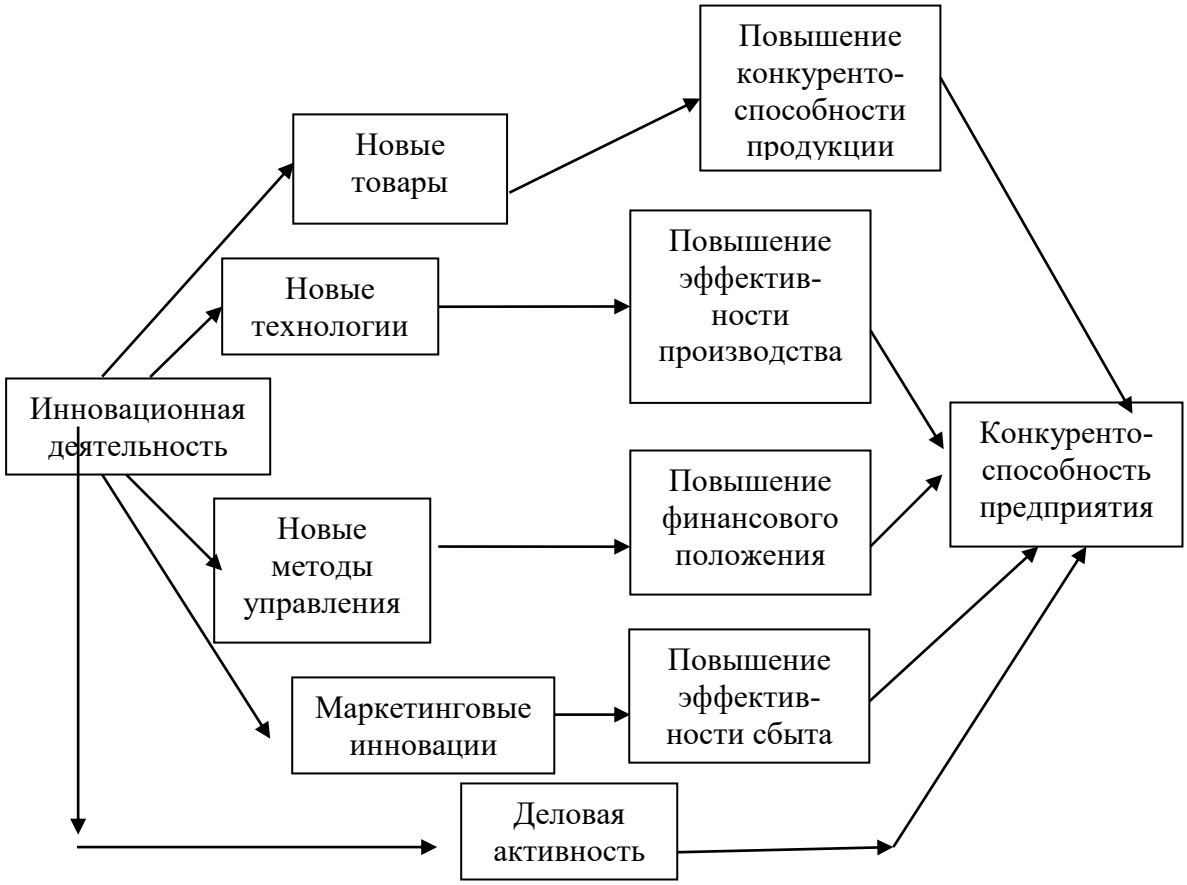

Рис. 1. Взаимосвязь инновационной деятельности и конкурентоспособности предприятия

На рисунке 1 прослеживается четкая и наглядная взаимосвязь критериев конкурентоспособности и видов инноваций. Инновационная деятельность способствует повышению всех важных экономических, финансовых, производственных показателей, стимулирует развитию рекламной политики и деловой активности, что в итоге повышает конкурентоспособность предприятия.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Р. С. Колядов

СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПОСРЕДСТВОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Актуальность проблемы заключается в том, что в тех учреждениях дополнительного образования, где хореография является необходимым компонентом, наблюдается тенденция снижения её воспитательного потенциала, а тренерско-преподавательский состав ограничивается на формировании, прежде всего технических навыков подростков и не уделяет достаточного внимания смысловой наполненности воплощения хореографических движений, ограничиваясь лишь ее техническим исполнением. Что свидетельствует о недостаточном раскрытии потенциала хореографии в учебно-педагогическом процессе.

Хореография обладает огромными возможностями, как для эстетического воспитания, так и для полноценного совершенствования личности. Синкретичность хореографического искусства подразумевает развитие не только музыкальных и двигательных навыков, но учит сохранять и укреплять здоровье, что является особо актуальным для сегодняшнего дня. Занятия хореографией оказывают благоприятное воздействие на внутреннюю и внешнюю красоту личности, а так же прививают основы нравственной культуры, этикета и манер поведения в обществе [1; 2].

Существенную роль в исследовании эстетического воспитания сыграли труды отечественных психологов Выготского Л. С., Зеньковского В. В., Леонтьева А. Н., Гиппенрейтера Ю. Б., Рубинштейна С. Л., Теплова Б. М. и др., отражающие гуманистические подходы к воспитанию и развитию личности.

В сфере педагогической науки исследование эстетического воспитания содержится в трудах Азарова Ю. П., Баклановой Н. К., Иванова Н. И., Карамышева А. Л., Кузина В. С., Лармина О. В., Соколова В. И., Смирнова Г. Л., Черниченко В. И., Яковлева Е. Г., раскрывших аспекты развития личности и формирования эстетической культуры, как целого педагогического процесса.

Огромный положительный опыт, доказывающий непосредственную взаимосвязь занятий хореографией с эстетическим воспитанием, накоплен в исследованиях педагогов и деятелей искусств: Богатковой Л. Н., Букатиной С. .И., Вагановой А. Я., Васильевой Е. Д., Григоровича Ю. Н., Моисеева И. А., Никитина В. Ю., Пуртовой Т. В, Фокина М. М., Шавровой Б. В. и др.

Таким образом, проблема эстетического воспитания личности посредством хореографического искусства получила значительное теоретическое осмысление и рассматривалась с различных позиций. Но, несмотря на существенный вклад в теорию и практику педагогической деятельности вышеупомянутых ученых она требует дальнейшего изучения. Одновременно с этим нуждается в теоретико-методическом рассмотрении процесс организации эстетического воспитания подростков на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного образования. Научно-теоретические основы организации данного процесса остаются недостаточно разработанными на сегодняшний день.

Комплексный теоретико-эмпирический анализ в рамках исследуемой проблемы позволил выявить следующие противоречия:

- между накопленным опытом эстетического воспитания подростков в процессе дополнительного образования и недостаточной научной разработанностью теоретико-методологических основ организации эстетического воспитания подростков на занятии хореографией в учреждениях дополнительного образования;

- между педагогическим потенциалом хореографии, с одной стороны, и недостаточной методической готовностью к его использованию со стороны педагогов учреждений дополнительного образования – с другой.

В процессе решения данных противоречий была сформулирована научная проблема, заключающаяся в выявлении социально-культурных условий эстетического воспитания личности на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного образования.

Методы исследования:

Теоретические: анализ и синтез источников по проблеме исследования, понятийно-терминологический анализ, моделирование.

Эмпирические: включенное наблюдение, анкетирование, педагогический эксперимент (констатирующий, формирующий, контрольный).

Основные результаты исследования:

- выявлена специфика эстетического развития личности на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного образовании, которая заключается в комплексном применении особых педагогических возможностей выразительных средств всех систем хореографии, реализуемых в эстетически направленных коллективных и индивидуальных занятиях хореографией.

- определены социально-культурные условия, позволяющие обеспечить эффективность эстетического развития личности на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного образования;

Теоретическая значимость работы заключается в том, что ее результаты способствуют дальнейшему углубленному изучению, обогащают и дополняют теорию социально-культурной деятельности, конкретизированной и систематизированной информацией о сущности и специфике эстетического воспитания на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного образования.

Расширены представления о педагогическом потенциале хореографии, как средстве гармоничного развития личности в учреждениях дополнительного образования.

Научно обоснованы блоки и компоненты модели эстетического развития личности на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного образования, способствующие системной, рациональной и эффективной организации педагогической деятельности.

Практическая значимость исследования состоит в том, что полученные результаты способствуют эффективному осуществлению процесса эстетического развития личности на занятиях хореографией в учреждениях дополнительного образования, и позволяют разработать методические рекомендации по организации данного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова Л. Н. Как развивать творческую индивидуальность младших школьников / Л. Н. Азарова // Журн. практ. психолога. – 2001. – № 4. – С. 80 – 82.

2. Андрусенко Л. С. Работа над танцевальной образностью с воспитанниками младшего школьного возраста / Л. С. Андрусенко // Искусство и образование. – 2009. – № 1. – С. 85 – 91.

О. В. Роговец

СПЕЦИФИКА ЭТИКИ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

Хореография как вид искусства имеет свою специфику, которая в свою очередь определяет специфику профессии педагога-хореографа. Наряду с основательным знанием учебных дисциплин наиболее важными являются педагогические способности, профессиональные качества и мастерство, знание психологии и общая культура поведения.

Сейчас говорить об этической стороне профессиональной культуры преподавателя как никогда актуально, так как успешно решать сложные учебные задачи может лишь являющий собой образец высоконравственной личности педагог. Только человек, чьи этические установки безупречны, может раскрыть учащимся красоту человеческих поступков и открыть яркий мир искусства.

Особый вклад в разработку вопросов педагогической этики внесли В.И. Андреев, В.И. Бакштановский Д.А. Белухин, Т.В. Мишаткина, В.И. Писаренко, И.Я. Писаренко, П.К. Холмогорцев, В.Н. Чернокозова, И.И. Чернокозов и другие. Именно в исследованиях данных авторов раскрываются основы педагогической этики, компоненты и уникальные характеристики этой системы.

Как трактует Большая Советская Энциклопедия, этика – это философская наука, объектом изучения которой является мораль, нравственность как форма общественного сознания, как одна из важнейших сторон жизнедеятельности человека, это специфическое явление общественно исторической жизни [4, с. 200]. Под этикой в широком смысле понимается система универсальных и специфических нравственных требований и норм поведения, реализуемых в процессе общественной жизни.

В свою очередь, педагогическая этика – это составная часть этики, отражающая специфику функционирования морали (нравственности) в условиях целостного педагогического процесса, наука о разных нравственных аспектах деятельности педагога [3, с. 12].

Еще более узким понятием является профессиональная этика хореографа, включающая в себя профессионализм преподавания человека, полностью осведомленного в своей профессии, в то же время творческую, воспитанную, тактичную и образованную личность, всецело отдающуюся своей профессии.

Истоки этики педагога-хореографа прослеживаются еще со времен Петра I, когда все балы были строго регламентированы правилами этикета. Танцмейстер, который именовался в те годы учителем «танцев, учтивости и куплимента», должен был воспитывать своих учеников, внушать им правила европейского светского обхождения, «политеса» [2, с. 119].

Основными категориями педагогической этики можно считать: профессиональный педагогический долг и справедливость, педагогическую честь и авторитет. Педагог-хореограф в своей деятельности не просто учитель, а человек, который учит владеть «образцовым языком выразительности тела, передающий энергию мысли на расстояние», является хранителем танцевальной культуры, традиции, мастерства. Свою профессию хореограф должен не только знать, он должен понимать её законы, уметь разъяснять эти законы своим ученикам, но самое главное – выявлять и развивать способности своих воспитанников.

Соблюдение педагогической этики помогает осуществлению личностно-ориентированного подхода в воспитании, создает условия для особого общения педагога и учеников, направленного на создание благоприятного психологического климата в среде учащихся, способствующего установлению правильных

взаимоотношений как в группе, так и с отдельным воспитанником. Соблюдение этики помогает укреплению авторитета преподавателя среди учащихся.

Культура, нравственность, интеллект, профессионализм педагога, его душевные качества и отношение к своим ученикам создают тот микромир, в котором живут, совершенствуются, зреют будущие артисты. Те моральные и этические качества, которыми обладает хореограф, непосредственно или косвенно передаются, впитываются, подсознательно воспринимаются учениками.

Стоит отметить, что культура поведения педагога несет в себе двойную нагрузку. Во-первых, она характеризует его как личность, соответствующую общественному развитию, во-вторых, является профессиональным качеством, оказывающим воспитывающее воздействие: только обладая культурой поведения, педагог может качественно формировать ее у тех, кто находится в зоне его педагогической деятельности.

В работе педагога-хореографа особое место отводится речевому этикету, который по мнению А.К. Михальской должен стать «высшим образцом, выражающим систему «должных и желаемых ценностей». Речь преподавателя должна стать для обучающихся «риторическим идеалом» не только в плане соблюдения языковых норм, но и с точки зрения выполнения правил речевого этикета.

Однако для педагога хореографических дисциплин куда более важными являются мимика, жесты и пластика тела. Как говорил известный философ, теолог и музыковед А. Швейцер: «Истинная этика начинается там, где перестают пользоваться словами». Педагог должен четко осознавать особенности своей позы, жестов, правильно оценивать эффективность и адекватность употребления каждого применяемого взмаха отдельно и жестикуляции в целом в процессе обучения и воспитания.

Этикетные нормы в принципе не предусматривают объяснений, однако данные современной науки показывают, что многие правила хорошего тона имеют глубокий нравственный, психологический, коммуникативный и эстетический смысл. Например, психологи утверждают, что в большинстве случаев внешним показателем уважения к себе, чувства собственного достоинства является правильная осанка. Она же составляет основу этикетной кинетики: прямая спина является абсолютным требованием хорошего тона в любых ситуациях.

Интересно, что «стальной апломб корпуса» рассматривается как важнейшее условие профессионального мастерства в хореографии. А.Я. Ваганова писала: «Приобрести aplomb – овладеть устойчивостью в танцах – вопрос центрального значения для всякого танцовщика… Правильно поставленный корпус – основа для всякого pas» [1, с. 36].

Именно от умения правильно держаться, двигаться и показывать упражнения, стоять, ходить, сидеть, принимать позы и т. п. зависит внешний вид преподавателя. Основой грации и притягательности педагога-хореографа является правильная осанка, походка, плавность, оптимальная амплитуда и координация движений. Важным является и красота лица, которую формируют не столько правильность внешних черт, сколько доброжелательная мимика и заинтересованный взгляд.

В структуре педагогических способностей немаловажными также являются конструктивные способности, позволяющие видеть перспективу развития ученика и строить на этой основе учебно-воспитательный процесс; организаторские способности, благоприятствующие управлению познавательной деятельности учащихся, и коммуникативные способности, облегчающие контакты с учащимися разных индивидуальностей.

В.А. Сухомлинскому принадлежат слова: «Быть хорошим учителем можно только будучи хорошим воспитателем… Без участия в воспитательной работе вся педагогическая культура, все знания педагога являются мертвым багажом» [5, с. 16].

Учащихся воспитывает не только преподавание и внеаудиторное общение, но и личные качества педагога, его культура поведения. Великий русский педагог К.Д. Ушинский говорил о том, что в самой личности педагога заключена воспитательная сила. За этими словами стоит нравственный облик учителя, его этика. Под этикой в данном случае следует понимать систему нравственных и моральных принципов, которые лежат в основе педагогической профессии.

Для педагога важно обладать острой наблюдательностью и хорошей памятью. Он должен быть активным и сдержанным, эмоциональным и уравновешенным, настойчивым и терпеливым, уметь концентрировать свое внимание и быстро переключаться с одного вида деятельности на другой.

Говоря о педагогической этике, нельзя не упомянуть о таком понятии, как педагогический такт – это чувство меры в поведении и действиях педагога, включающее в себя высокую гуманность, уважение достоинства ученика, справедливость, выдержку и самообладание. Педагогический такт – одна из форм реализации педагогической этики, главным признаком которой является его принадлежность к нравственной культуре личности педагога. Это умение слушать собеседника, не выражая безразличия и своего превосходства, уравновешенность, деловитость без раздражительности, сухости, холодности, требовательность без грубости и мелочной придирчивости, воздействие в форме внушений без подавления и унижения личности, простота обращения, не допускающая фамильярности и панибратства, принципиальность и настойчивость без упрямства, внимательность и чуткость к обучающимся. Профессиональный такт также проявляется в хорошем знании возрастных и индивидуальных особенностей учащихся и самокритичной оценке своего труда.

Также важным пунктом для педагога-хореографа является стремление отказываться от привычных форм урока, искать для него различные творческие конфигурации, строения, изображать урок артистично, увлекательно, ярко. Поиск новых творческих приемов – вот что должно стать одной из главных целей для педагога-хореографа.

Итак, можно сделать вывод, что профессиональная этика педагога-хореографа – это один из основополагающих критериев профессии педагога. Человек, который передает свои знания другим, несмотря на свои личные проблемы, должен быть ответственным, воспитанным, доброжелательным и справедливым. С каждым новым уроком, он должен стараться усовершенствовать не только знания, умения и навыки учеников, но и свои собственные. Педагог-хореограф несомненно должен придерживаться моральных принципов и норм этики, быть образцом, примером для подражания, наставником и другом. Поэтому владение нормами современного этикета является непременным условием профессиональной подготовки педагога-хореографа. Воспитание хороших манер должно входить в курс подготовки преподавателей хореографии – в контексте формирования культуры движения, курсов по риторике, педагогическому мастерству и т. п. В свою очередь контроль этикетного поведения представляет собою наиболее доступный, постоянный и эффективный тренинг, формирующий культуру движения педагога-хореографии, а также его культуру в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова – СПб.: Лань, 2000. – 192 с.

2. Захарова О. Бал эпохи Петра Великого / О. Захарова //Родина. – 1995. – №1.- С.117-119.
3. Лаврентьева Н.Б., Нечаева А.В. Педагогическая этика / Н.Б. Лаврентьева, А.В. Нечаева. – Барнаул: изд-во АлтГТУ, 2010. – 155 с.
4. Словарь по этике / Под ред. И.С. Кона. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1983. – 445 с.
5. Сухомлинский В.А. / О воспитании. – Москва: Политическая литература, 1982. – 270 с.

Т. Ю. Андреева

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Социально-педагогическая деятельность хореографического коллектива заключается в органичном сочетании художественно-исполнительского и воспитательного процессов, придании им идейно-нравственной направленности. Решение этой задачи связанно во многом с репертуаром, с теми художественными произведениями, вокруг которых строится работа хореографического коллектива. От их качества, идейно-художественного уровня, социально-педагогического потенциала зависит во многом эффективность выполняемых хореографическим коллективом функций.

За последнее десятилетие написан ряд исследовательских работ, посвященных репертуарной политике любительского хореографического коллектива (С. Е. Марченко, И. А. Сорокина, В. Н. Нилов), но проблема формирования репертуара остается актуальной и на сегодня

Подбор репертуара требует от художественного руководителя чёткого перспективного видения учебно-воспитательного процесса как цельной и последовательной системы, в которой каждый составляющий компонент дополняет друг друга, обеспечивая тем самым решение единых художественно-эстетических, творческих и воспитательных задач. Ценность и художественное качество танцевального образа зависит от профессиональных знаний и балетмейстерских и педагогических способностей руководителя. Она требует от него всесторонней культуры, музыкальной образованности.

При работе с репертуаром самодеятельного коллектива учитывается несколько критериев. Постановочная работа непременно должна соответствовать возрастным особенностям участников коллектива, уровню технической подготовки исполнителей. Важным моментом является соблюдение педагогом учебно-воспитательных целей, а так же разнообразие репертуара в хореографических жанрах. Содержание номера должно исходить из его темы, так же необходимым есть соответствие с музыкальным материалом.

При наличии у педагога большого состава коллектива, имеет смысл использовать методику работы двух составов, так как необходимо задействовать в номере всех участников.

В балетмейстерской практике постановщику необходимо пользоваться материалом из народных танцев, историко-бытовых и современных с соответствующей выразительной пластикой. Классический танец, имеющий специфический язык, является основой, создавая некую обобщённую образную композицию.

Педагогическим заданием балетмейстера по отношению к детям, которые занимаются хореографией, есть воспитание у них хорошего вкуса: любови к классическому, современному и народному искусству.

Сегодня к руководителю коллектива, который совмещает функции организатора, педагога, балетмейстера выдвигаются большие требования. Без увлечения своим трудом, напряженного ежедневного труда, нельзя представить его деятельность. Ему необходимо постоянно повышать свой профессиональный, идейный, культурный уровень, искать новые формы работы, балетмейстерские темы и приёмы, которые заключаются с требованиями сегодняшнего дня. Позитивным моментом в работе формирования репертуарной политики является привлечение к постановочной деятельности других балетмейстеров.

Репертуар так же зависит от профиля коллектива (народный, современный, бальный, эстрадный), а так же от возраста воспитанников (детский, юношеский, взрослый).

В наше время существует большое количество различных по профилю коллективов, например, этнографические, в которых чаще всего учувствуют люди преклонного возраста, являясь непосредственными носителями народных традиций. Так же популярными являются различные ансамбли народного танца, где можно увидеть работы с фольклором на различной степени: они воссоздают традиционные образцы народной хореографии, стилизуют их и создают новые, авторские сочинения по мотивам народного фольклора.

Существуют так же группы, в которых народный танец соединяется с различными видами современной пластики. Но зачастую такие коллективы часто критикуют за авторские постановки, в которых балетмейстер отходит от народных традиций. «Удивительный, однако, секрет в этом часто повторяемом слове «традиции». С одной стороны – их вечно ломают, чтобы пробиться к чему-то новому. С другой – оставшись без них, теряют почву» [4, с. 122].

Сохранение традиционных народных танцев является актуальной проблемой хореографической культуры, можно утверждать, что балетмейстер должен не только ставить традиционные танцы, но и добавлять в них мысли, движения, уже появившиеся в новое время. Современный народно-сценический танец всегда находится в творческих поисках.

При постановке современных народно-сценических произведений нужно не бояться подвергать пересмотру всей поэтики фольклора, следовать не «букве», а «духу». Ведь влияние фольклора на творчество балетмейстера может и должно быть шире и глубже, чем его воспроизведение, цитирование, подражание.

В своей статье Е. С. Марченко пишет, что ни для кого не секрет, что современная хореография вытеснила народную из повседневной жизни, и теперь фольклорные танцы «Трясуху», «Барыню», «Гопака» мы можем увидеть только в сценической интерпретации. Нужно понимать, что именно на это и должны быть направлены основные усилия балетмейстеров, художественных руководителей танцевальных коллективов. Необходимым является включить народные танцы в современную сценическую культуру, сделать органичными для нынешнего художественного мышления.

Боязнь отойти от классического наследия в хореографии, часто приводит к тому, что в новых, современных постановках постановщики создают образы по типу хороводной кадрили конца XIX – начала XX ст., а зритель воспринимает это как что то новое, современное, под видом настоящего нередко изображаем танцевальные картины прошлого. Интересно, что современной пляске балетмейстеры ставят сцены народного быта, в которой, например, исполнители изображают драчливых петухов, но если

ознакомиться с работами современных фольклористов, то можно выяснить что такие иллюстративно-подражательные композиции давно ушли из быта народа, и многие из них ещё в XIX веке стали играми и забавами детей. Это является свидетельством некого « взросления » художественного сознания народа. «Очевидно, необходимо отказываться от того, что не отвечает потребностям нашей действительности. Не нужно бояться уходить от простого копирования фольклорных форм в сценических произведениях» [2, с. 35].

В творчестве необходимостью является отход от шаблонов, и каждая хореографическая постановка, как любое произведение искусства, требует оригинального решения, индивидуального подхода. «… артист растёт только на новом, каждая новая постановка – это качественный скачок в творческой биографии, потому что любой балетмейстер, воплощая свой замысел в исполнителе, стремится к совершенной материализации своей идеи, требует этого от артиста и подводит его к максимальному приближению» [3, с. 84].

Сегодня хореографы должны видеть эстетические потребности общества, уметь синтезировать фольклорное наследие с самыми современными формами, ритмами, красками.

«Конечно, не всё, что отлично от старого, может считаться хорошим. (Впрочем, и в старом не всё одинаково хорошо.) Однако есть общий наш опыт, который даёт возможность мыслить и чувствовать глубже. Но в этот опыт входит и мысль о движении. Забыть о движении, наверное, так же плохо, как и утерять опыт. Конечно, дом без фундамента рухнет, однако один фундамент тоже ещё не дом. Но сделать вещь, где есть объемность, гармония новых решений, трудно» [4, с. 49].

Ответственность за репертуар лежит на художественном руководителе хореографического коллектива. Танец в своём прекрасно-увлекательном коде несёт огромные пласты информации. Сохранение и использование традиций означает и учёт современных веяний, требований, применение специфических художественно-выразительных средств. Народные произведения в этом отношении предоставляют огромные возможности, но их творческое использование требует высокого эстетического вкуса, чувства меры, сохранения подлинной связи с глубинными истоками искусства.

В наше время есть хореографические коллективы, различны по своим мотивационным и целевым установкам. В одних – руководитель и участники рассчитывают на официальное признание, победу на смотрах и конкурсах, гастроли. Здесь высокий исполнительский уровень достигается ценой напряжённой работы, программа создаётся нередко с помощью приглашённых балетмейстеров, постановка танцев производится в духе «лучших стандартов» профессионального искусства и рассчитана на успех, во что бы то ни стало. Другие ориентируются, прежде всего, на совместное проведение досуга, общение, знакомство с искусством хореографии, на коллективное приобщение к творчеству. В репертуаре преобладают местные фольклорные танцы в собственной обработке. Роль таких коллективов в воспитании эстетической образованной, творческой личности, очень велика. Нечёткое уяснение специфики, возможностей и задач каждого из таких коллективов, неточность творческой ориентации – всё это ведёт, в конечном итоге, к снижению популярности жанра народно-сценической хореографии.

Репертуар имеет огромное значение в воспитании эстетической, творческой личности. В работе с самодеятельным коллективом, следует помнить то принципиально новое, что внёс народный танец, исходя из этого, строить свою педагогическую деятельность по созданию концертных номеров. Правильно

подобранный репертуар обеспечивает возможность решения художественно-творческих и воспитательных задач одновременно.

Чем богаче и разнообразнее репертуар коллектива, созданный художественным руководителем с разными индивидуальностями и творческим подходом, тем шире возможности для раскрытия юных дарований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова Л. В. Балетмейстер и коллектив / Л. В. Бухвостова. − Орел: ОГИИК, 2007. − 248 с.
2. Захаров Р. В. «Сочинение танца: страницы педагогического опыта» / Р. В. Захаров – М., 1983. – 432 с.
3. Лиепа М. Э. «Вчера и сегодня в балете» / М. Э. Лиепа – М.:«Молодая гвардия», 1982. – 190 с.
4. Эфрос А.В. «Репетиция – любовь моя» / А. В. Эфрос – М., 1993. – 367 с.

Н. В. Крохмалев

ОСОБЕННОСТИ БОЕВОГО ТАНЦА ДОНСКИХ КАЗАКОВ

Донское казачество сложилось и существовало как воинское сообщество, что отразилось в его культуре, обычаях, традициях. Война и воинские умения считались наиболее достойным делом для мужчины, а обладание оружием и прочим боевым снаряжением – знаком отличия казака от представителей других групп населения, символом свободного, полноправного человека. В песенном и танцевальном искусстве оно проявилось посредством возникновения боевых мелодий и плясок.

На сегодняшний день, во многочисленных аматорских и профессиональных ансамблях исполняется устоявшийся десятилетиями репертуар, где танец женский стоит на равне с мужским. Поэтому возникает необходимость более подробного изучения боевых танцев казаков, поскольку становится очевидной проблема сохранения боевой мужской хореографии.

Процесс исторического развития донского казачества рассматривали такие исследователи как М. Гильденштедт, И. Кравченко, В Савельев. В свою очередь С. Богуславский, О. Гордеев, В. Каргалов, М. Пушкин, А. Швера, Н. Шилов подробнее освещали танцевальное искусство донских казаков.

Исходя из определения узнаем, что боевой танец – это вид танцевального искусства, в котором отражаются самые интересные моменты подготовки и ведения боя, это танец, где большинство элементов имеют прикладной боевой смысл. По военной традиции донских казаков боевой танец здесь отражал характеры бойцов и делился на две категории: оживленные живчики-рубаки, и для добра рожденные, терпеливые, которые долго «нагреваются» и долго «остывают» бойцы. [1, с. 154]

Каждому из этих характеров традиция рекомендовала особенную систему боя. Оживленным – взрывную, амплитудную и энергоемкую. Добрым – экономную и бескомпромиссную. Однако часто бойцы изучали обе техники, зная, что одна лучше приспособлена к бою всадника, а другая к потребностям пехотинца разведчика.

Эти системы боя имели каждая свой специализированный боевой танец. Нам не известны древние достоверные названия этих танцев, они изменялись. Название танцев часто трансформировалось в зависимости от популярных на то время танцевальных наигрываний. Название музыки становилось названием танца. Тем не менее во всех

этих танцах были движения с одинаковым определением «вприсядку». Это и есть сумма боевых движений оживленных бойцов, которые применялись во время танца. Все эти танцы можно было танцевать «вприсядку» и без музыкального сопровождения.

Танец «вприсядку» был распространен всей Русью. В раннем средневековье общая численность восточных славян не превышала миллиона, речь была практически единственной, общение внутри военного стану тесным. Рос род славянский, увеличивалась численность, появлялись особенности в языке, культуре, появлялась вариативность в способах боя, прежде всего видоизменялись и боевые танцы [1, с. 163].

Первичный тип танца «вприсядку» единственный для всех восточных славян. Ряд отличий в музыке и динамике не меняет исконное содержание и вид древнерусского боевого танца. Этнологии и фольклористам хорошо известно правило: «Наличие огромного количества вариантов одного и того же обряда, текста, говорит о давности. Отсутствие вариантов, об относительной «молодости».

Так, Фетисов В. А. говорил, что сначала техника «вприсядку» существовала в двух проявлениях: как способ боя; как боевой танец. Способы боя вприсядку были широко распространены среди всадников и применялись пехотинцами в столкновениях с конницей. Случалось, что во время битвы, скорость кавалерийской атаки снижалась. Всадники, вдруг натыкались на заграждение, замаскированный обоз или ров с палками, могли столкнуться с более сильным противником, теряя инициативу и скорость. В этой фазе боя, нередко всадники теряли коней. Когда воин вылетал из седла или оказывался на земле вместе с убитым конем, необходимо было продолжать биться, повернуть инициативу. Пехота пыталась сбить скорее противника, завладеть его конем. Вот здесь и нужны были навыки боя вприсядку [3, с. 53].

Пехотинец против всадника использовал, например такие колени вприсядку. В «ползунке», «друг за другом» проскакивал под брюхом враждебного коня с саблей на плече. Когда он оказывался под животом, то нажимал на рукоять сабли и выставлял ее выше, чтобы подрезать коню «поджилки» – жилки, паховину. Конь падал, таща за собой наездника. Подрубал саблей или подсекал ударом руки или ноги передние ноги коня. Конь оступался, падал через председателя, давя всадника. Ногой или кулаком, наносили удару противнику по председателю. Били в место, которое находится между конскими глазами и ушами. Конь потрясенный падал.

Если была возможность, то враждебного коня пытались не калечить, он стоил больших денег и считался богатым трофеем. В этих случаях атаковали всадника. Для этого казак пытался нанести удар оружием всадника и выбить противника из седла.

Если пехотинец бывал без оружия, то он прыгал на противника, одновременно прихватывая его вооруженную руку и повисал на стороне враждебного коня, обхватив его ногами. Конь падал, нападающий пытался не попасть под тело падающего коня. Так же использовались прыжки на всадника, с одновременным выбиванием врага из седла. Иногда прыгали, опершись на копье или боевую палку. Все это непременно отражало в боевых танцах донских казаков.

Уловка от атакующего воина, которая намеревалась уколоть копьем или нанести удар, часто начинались из выворачивания: пеший садился на корточках, будто давая прицелиться, а потом шел ползунком или прыжком в сторону, пугал коня, будто бросаясь ему под ноги.

Бой вприсядку включал у себя четыре основных уровня: кувырки, ползунки, удары и передвижения, в положении стоя, а также прыжки и колеса.

Кувырки применялись в основном как тактические перемещения и как способы самострахования при падении.

Ползунки, это особенный вид перемещения на нижнем уровне из которого можно наносить удары, прыжки. Атаки оружием усиливались ударами и отсечками,

которые выполняли ногами. Руки, поставленные на землю, давали дополнительную опору, в них можно было держать оружие и подбирать его из земли.

Стоя удары наносились преимущественно ногами, потому что руки были заняты холодным или огнестрельным оружием. Именно по этому поводу в танце «вприсядку» работе ногам уделяется больше внимания. Перемещение вприсядку, изменение уровней боя, взгляд книзу и прыжок дополняют технику. В прыжках, в основном били ногами и холодным оружием. Атаковали всадника, подпрыгивали на коня и прыгали на землю. Очутившись на коне, казак умел бегать спинами коней, нанося удары саблей, стрелял из-за коня и из-под его брюха, умел джигитовать и осуществлять фланкировку (вращение оружия с атакой и защитой флангов). Здесь стоит отметить, что на сегодняшний день, именно джигитовка является одним из кульминационных моментов мужских казачьих плясок профессиональных ансамблей песни и танца.

В пеших столкновениях бой «вприсядку» был актуальным для воина, который упал на землю и очутился сам против многих противников, или в темноте. В уличных драках на укатанном снеге, бойцы часто подскальзываются и оказываются на уровне «ползунка» откуда удобно бить и особенно подсекать противника, который стоит на скользком. Такая манера боя требовала хорошей физической подготовки и была очень энергоемкой, а следовательно ее применяли, как тактический элемент боя, дежуря с экономной техникой, хорошо известной сейчас за современными (не вымышленными) системами «Русской борьбы».

Необходимые, специфические для такой манеры боя двигательные навыки и особенно выносливость, и тренированность, мужчины производили, постоянно практикуясь в танцах и бойцовских соревнованиях.

Назначение движений в боевом танце было как непосредственно прикладное, так и условно-боевое, что развивало ловкость и координацию. В казачьих войсках танец жил повсеместно, гармонично вплетаясь в казачий быт, бурно вырывался из горячих сердец в станичные и военные праздники. Во время боев, когда сходились враждебные армии, перед рядами боевых товарищей выплясывали с оружием донские казаки, вызывая врагов на соревнование. Под музыку, с танцем ходили в бой [2, с. 251].

В регулярной армии танец держался преимущественно среди солдат, но уже в XIX ст., каждый полк, сотня и хоть немного подразделение, сам которого уважающий имели собственные хоры и танцевальные коллективы. В танце подразделения соревновались рядом со строевой подготовкой, стрельбой, гимнастикой и фехтованием. Считалось хорошим тоном, когда перед строем, который марширует «выдавали вприсядку» лучшие танцоры подразделения. Если в полку заводилась выдающаяся традиция танцевать, то ее берегли, и демонстрировали начальству при первой возможности, в обзорах и показательных выступлениях.

Боевой танец вприсядку был унаследован и красной армией. Правила обзоров и соревнований остались неизменными, правда движения были сильно «причесаны». Другое дело танцы на праздниках и на фронте. Это была не только тренировка тела и повторение способов боя, трудно переоценить влияние музыки и танца на боевой дух бойцов. Прадедовская традиция превращала измученных солдат в чудо богатырей, зажигала в сердцах бесстрашие и рвение.

Безусловно, когда танцевать приходилось в снеге или грязи, то прыжки, и ползунки не делали, оставались лишь приемлемые для обстановки колени, но дух боевого танца, военный запал, не уменьшался. Танцем разминали онемевшие в окопах ноги, грелись на морозе, снимали перед боем напряжение [3, с. 98].

Донские казаки – прекрасные наездники. С детства они овладевают искусством верховой езды. Не удивительно потому, что много элементов движений народного мужского донского танца передают характер езды на коне. Так, например,

танцевальные движения: «галоп», «лампасы», «галоп внизу» напоминают прыжки на коне, а некоторые другие движения в танце являются подражанием джигитовке. Это предоставляет танцу характер мужества и рвения, воплощает в нем силу и ловкость наездника.

Таким, образом необходимо сказать, что вся культура донского казачества проникнута воинским духом, нашедшим свое яркое проявление в его фольклоре, в песенной и танцевальной культуре. Песня и пляска, игравшие важнейшую роль в поддержании казачьих традиций, сопровождали казака везде, были его непременным спутником в горе, в радости, в военном походе, домашних, хозяйственных делах. Именно боевой танец требовал от казаков невероятной физической силы, сосредоточенности и выносливости, чему сегодня, по мнению автора, недостаточно обучают подрастающее поколение хореографов. Поэтому актуальным представляется включение казачьего танцевального фольклора в процесс воспитания и образования артистов аматорских и профессиональных коллективов способствующему углублению их эстетического, духовно-нравственного и патриотического воспитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пронштейн, А. П., Мининков, Н. А. Крестьянские войны в России XVII – XVIII вв. и донское казачество. / А. П. Пронштейн, Н. А. Мининков. – Ростов на/Д., 1983. – 261 с.

2. Ригельман, А. И. История или повествование о Донских казаках. / А. И. Ригельман. – М.: 1846. – 263 с.

3.Фетисов, В. А. Донские славяне. Краткая история донских казаков. / В. А. Фетисов. – Новочеркасск: Мемориал, 1994. – 132 с.

А. И. Малютин

РОЛЬ И ТВОРЧЕСТВО Г. А. ДЕМЬЯНЕНКО В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА НА ЛУГАНЩИНЕ (К 11-летию создания Народного ансамбля танца «Родослав»)

Одним из важных событий в культурной жизни города Луганска первой половины XXI века стало создание Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского. За время его существования тысячи молодых дарований решили начать свой профессиональный путь именно здесь. Поэтому не случайно слоган «Найди себя у нас!» прочно закрепился в сознании молодых талантливых людей, ищущих применение собственным способностям. Среди огромного количества аматорских коллективов города Луганска был создан народный ансамбль народного танца «Родослав». Где тонкой гранью было подчеркнуто название «Слава роду, слава нашему народу» впитывая в себя силу и мощь народного танца

Известно, что обращение к культуре народа, испытавшего в своей истории не одно потрясение, необходимо с точки зрения многих наук: философии, культурологи, искусства. Будучи одним из стабилизирующих фактов общественной жизни, устойчивые традиции национальной культуры способны, как показывают исследования, помочь человеку адаптироваться к стремительно меняющемуся миру.

Благодаря этому, усиливается значение фольклора в наши дни и для собственно хореографического искусства, не только как арсенал выразительных средств, но и как своеобразного источника «живой воды», оплодотворяющей фантазию художника. Знакомство с богатством танцевального творчества народов и сейчас служит

действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Сохранение богатств и традиций, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере балетмейстеров и искусствоведов.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в научной искусствоведческой литературе отсутствует целостные исследования, посвященные деятельности этого творческого коллектива и его руководителей. О деятельности ансамбля упоминается в многочисленных интервью, газетных и журнальных публикациях, послуживших основной для данного исследования.

На сегодняшний день ансамбль народного танца «Родослав» является известным в городе Луганске и за его пределами. Систематическая учебно-творческая работа, активная концертная деятельность открыли возможности участникам коллектива на международный фестиваль-конкурс в Российскую Федерацию (г. Тамбов), Украину и Польшу, где их встречали и провожали бурными аплодисментами, и призовыми местами.

Прежде всего, творческие достижения народного ансамбля народного танца «Родослав» тесно связаны с именем артистки балета, балетмейстера, преподавателя – Демьяненко Галины Анатольевны. Еще молодая, Галина Анатольевна начала свою трудовую деятельность в «Омском государственном народном хоре», Россия, г. Омск (руководитель А.Зобов) в качестве артистки балета (с 1961 г.). Как артистка балета Демьяненко Г.А. развивала свой творческий и танцевальный потенциал.

Вскоре Галина Анатольевна в поисках нового хореографического опыта переходит на работу в горняцкий край угля и роз, терриконов и степных простор ныне Заслуженный государственный академический ансамбль песни и танца «Донбасс» в городе Донецке (руководитель Прокопенко Александр Иванович) (с 1962 г.).

Следующей ступенью в творчестве Демьяненко становиться работа в ансамбле песне и танца Южной группы войск в Венгрии, где она работает артисткой балета I категории (с 1964 г.). Позже её приглашают на работу в Государственный академический Воронежский русский народный хор им. К.И. Массалитинова. В русском танце наиболее ярко раскрыты индивидуальные черты её характера. Благодаря этому, Демьяненко становиться солисткой танцевальной группы. Её быстро замечают руководители других ансамблей и вскоре, она близясь к своей мечте переходит в иной ансамбль [1, с. 2].

Следующий этап в её жизни наступил в 1967 году, Галину Анатольевну принимают на работу в Академический дважды Краснознамённый, ордена Красной Звезды ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова, а после переходит в Академический ансамбль «Березка» г. Москвы.

Следует заметить, что после академического ансамбля танца «Березка» Галина Анатольевна начинает работу балетмейстером-постановщиком в ДК им. Ленина, главным руководителем народного ансамбля танца «Рапсодия». Демьяненко дважды подтверждает звание «народный художественный коллектив» и это становится новой ступенью в её дальнейшей карьере и культурной жизни Луганщины.

Дальнейшим этапом её творческой деятельности является работа в Луганском государственном институте сельского хозяйства, руководителем и балетмейстером ансамбля танца «Соняшник». Именно Галина Анатольевна смогла творчески повлиять на студентов всех курсов, так как вуз не связан с хореографической деятельностью. Демьяненко прививала любовь к народному творчеству. Именно благодаря её усилиям ансамблю было присвоено звание «народный художественный коллектив».

Вскоре она возвращается в ДК им. Ленина и создает необычный детский танцевальный коллектив «Зиронька» (1975г.), который в будущем благодаря

мастерству и великим организаторским способностям Демьяненко Г.И. получил звание «Образцовый художественный коллектив».

Следовательно, её замечает руководство города Луганска и дают её задание стать главным балетмейстером отчетного концерта Луганской области в г. Киеве в 1976 г.. Тем самым прославляя Луганский край. Показав отличный результат в Киеве, Галину Анатольевну назначают главным балетмейстером народного ансамбля танца «Рапсодия»(1979г.), за высокие педагогические навыки и мастерство своего искренно-любимого дела. Демьяненко в 1980г. дают поручения возглавить делегацию Луганской области на XX Олимпийских играх в Российской Федерации (г. Москва).

В следствие этого, заметив колоссальный опыт и неординарную натуру, в 1982г. Галину Анатольевну приглашают на Крайний Север создать ансамбль народного танца при Нерюгринском отделе культуры. Через небольшой промежуток времени Галина Анатольевна переходит в СПТУ №12, где создает ансамбль «Юность», которому благодаря её усилиям присвоено звание «Народный художественный коллектив».

Спустя 10 лет, будучи опытным балетмейстером-постановщиком Галина Анатольевна возвращается в любимый город детства − Луганск. В дальнейшем её приглашают на работу в ДК им. Ленина главным балетмейстером народного ансамбля танца «Рапсодия». Но, через 2 года Демьяненко приходится перевестись на более солидную, высокооплачиваемую должность заместителя директора в ВАТ «Валерия». Вскоре, талантливый, высококвалифицированный, образованный, мастер своего дела выходит на пенсию (1999г.).

Известно, что её приглашали в различные коллективы, балетмейстером-постановчиком. Она искусно создала концертную программу профессиональному ансамблю «Воля», положила начало большому количеству номеров в таких ансамблях народного танца как «Зиронька», «Сувенир», «Соняшник». Эти коллективы, на сегодняшний день, являются визитными карточками Луганщины.

После того, когда Галина Анатольевна ушла на пенсию, мысли о хореографии её не покидали. Ей снились репетиции, новые постановки, она хотела творить. Ей было чуждо отчаяние, она шла по миру с высоко поднятой головой. Её осанка – это был тот стержень, с которым она шла по жизни. Создание Луганской государственной академии культуры и искусств, послужило толчком для появления нового коллектива, где можно было выбрать новый репертуар, новые костюмы и музыкальный материал. Это словно белый лист в её творческой и богатой жизни. В 2005 году Галину Анатольевну приглашают возглавить и создать новый ансамбль народного танца «Родослав». Со своим колоссальным опытом, профессионализмом Демьяненко создала яркую концертную программу и огромный ряд танцевальных номеров, которые пользуются успехом у зрителя. Появление нового веяния в хореографии Луганщины [2].

«Мы сидели под дверью и голодными глазами смотрели, как танцуют у нее старшие группы. И нам очень хотелось попасть к ней в ансамбль. У всех исполнителей ансамбля были «прозвища». На них никто не обижался, она подбирала их с любовью. Они подходили каждому исполнителю и по характеру, и по манере исполнения», – говорят студенты Академии.

В заключении хочется отметить, что Галину Анатольевну Демьяненко не раз награждали грамотами и памятными заслугами. Она активно участвовала в Международных фестивалях и просмотрах художественного народного творчества. Не раз знакомила зарубежного зрителя с народным искусством. Пользовалась огромным уважением у коллег по кафедре и студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Газета Луганской государственной академии культуры и искусств «КАМЕРТОН»/редактор: Елена Заславская// статья: 1 сентября 2008 год. – 2 с.
2. Луганский городской совет официальный сайт lgik@ukrpost.ua/ .
[Электронный ресурс]: http://gorod.lugansk.ua/index.php?newsid=20034

О. Ю. Мащенко

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КОРЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА (на материале культуры эвенов)

Арктическая цивилизация существует уже несколько тысячелетий и только в XIX-XX веках мировая наука открыла для себя уникальные явления культуры, созданные коренными народами Севера. Вызывает восхищение то, что северные народы, смогли не только выжить, но и сохранить свою неповторимую традиционную культуру. У каждого из коренных народов Севера мы встречаем аутентичную мифологию, насыщенную поэтической образностью, символами и иносказаниями, танцевальную культуру, народную песню, музыкальную культуру.

Актуальность темы диктуется тем, что танцы коренных народов Севера сегодня изучены недостаточно. Образ жизни и традиционные виды хозяйствования этих народов обусловили их культуру. Танцы народов Севера были тесно связаны с окружающей природой и обожествлением тотемов, олицетворяющих разные явления природы. С другой стороны, источником для танцевальной культуры были богатый устный фольклор, разнообразные обряды и традиционные верования этих народов.

В данной статье рассматриваются исторические аспекты развития хореографического искусства малочисленных народов Севера, а также дается краткая характеристика танцевальной культуре эвенов: характерные и имитационные позы, движения, пантомимические выражения (мимика, гримасы) в контексте народного танцевального костюма, атрибутики и музыки; проводится анализ подражательных танцев народов Севера с точки зрения сюжета и лексики, в котором нашли отражение различные мифы, сказки, разнообразные обряды, верования.

Традиционная хореография коренных народов Севера была почти не изученной в этнографии вплоть до начала XX века, но сегодня четко прослеживается несколько этапов ее исследования. Первые достоверные описания отдельных танцев, пластики, движений в обрядах и ритуалах появились в конце XVIII – начале XIX веков в работах В.Г. Богораза, И.Е. Вениаминова, И.Г. Вознесенского и других.

В XX веке изучением региональных особенностей культуры коренных малочисленных народов Севера занимались и продолжают заниматься: М.Я. Жорницкая, Ф.С. Иванов, А.Г. Лукина, В.Н. Нилов, Е.А. Рультынэут и другие.

Сегодня коренные народы Севера расселены почти на половине территории Российской Федерации. Эти народы имеют официальный статус в десяти автономных округах: Агинско-Бурятском, Коми-Пермяцком, Корякском, Ненецком, Таймырском (Долгано-Ненецком), Усть-Ордынском, Ханты-Мансийском, Чукотском (Чукотско-Эскимосском), Эвенкийском, Ямало-Ненецком. В пяти республиках (Алтае, Бурятии, Коми, Тыве, Якутии); в четырех краях (Алтайском, Красноярском, Приморском, Хабаровском); одиннадцати областях (Амурской, Архангельской, Иркутской, Камчатской, Кемеровской, Магаданской, Мурманской, Сахалинской, Томской, Тюменской, Читинской).

Танцевальное искусство народов Севера формировалось в первом тысячелетии до нашей эры, об этом свидетельствуют наскальные рисунки. Но это не были те танцы, которые можно увидеть сейчас. До начала прошлого века большая часть народностей не имела танца вообще. Даже слово «танец» звучит как «унк», что переводится с якутского – «читать молитву».

Существовали такие обряды, как посвящение в воины, камлание шамана, народные праздники и преклонение перед священными родовыми покровителями – тотемами. Все это было так не похоже на танец, каким понимает его европейский человек.

В советский период в северных республиках были организованы театры народного танца, которые положили начало развитию самобытных танцев народов Севера. В основе сюжетов современных танцевальных постановок лежат явления природы, сплетение традиций и древнейших обрядов.

Обряды народов Севера сопровождаются своеобразными движениями. Например, обряд посвященный подготовке к охоте должен вдохновить людей только на удачный исход дела. Эскимосы, коряки в танце показывали, как они будут охотиться на кита. Эвенки в танце копировали все действия погони за зверем. В культуре чукотского охотника на китов существовало суровое и жесткое правило: не спасать своего напарника, если тот упал в воду. Считалось, что вода, это владение морского черта Кели, с которым лучше сохранять мир, да и от добычи отрываться нельзя, ведь от нее могла зависеть судьба целого поселка. Саамы почитали божество в виде оленя-человека Мяндаш, считая его своим предком.

Самодийские народы посвящали свои танцы покровителям стихий, так в честь бога грома Хэ они плясали в своем чуме, посылая ему просьбы о сохранении их жизней.

Пляски шаманов – отдельная история. Следует отметить, что бубен для народов Севера совсем не музыкальный инструмент, а ритуальная вещь. Шаманский бубен – особенный инструмент для проведения обрядов, который, то летает как птица, то рассыпается мелкими ударами.

Отличительной чертой танцев всех северных народов считается экзотичность. Интересен аккомпанемент в виде горлового пения, а также чрезвычайно неординарный вокал.

Проблема происхождения тунгусов и расселение их в Восточной Сибири до сих пор остается одной из сложных в этногенетических исследованиях. Начало формирования «пракультурной» основы тунгусов, первоначальное расположение которых находилось в таежной зоне, предположительно датируется «серовско-исаковским» этапом неолита. По мнению В.А. Туголукова, археологические и палеоантропологические данные не дают возможности выделить тунгусов или их предков из среды древних народов, населяющих Сибирь. Он также считал, что соотносить неолитическое население (оседлых и полуоседлых охотников, рыболовов и собаководов) с тунгусами (кочевыми охотниками-оленеводами) нет достаточных оснований. В.А. Туголуков полагал, что предками тунгусов являлся забайкальский народ увани, которые были кочевниками-скотоводами и пришли в Забайкалье из более южных лесостепных районов под давлением со стороны соседних кочевников» [2, 125]. Наиболее ранние сведения об этих кочевниках-оленеводах, предках тунгусов датируются V-VII веками н.э. В.П. Алексеев также полагал, что отличительные морфологические признаки каждого народа образовались в более позднее время – в конце I - начале II тысячелетия н.э.

Так, В.Н. Нилов подчеркивает, что «… ведя кочевой образ жизни тунгусы, перегоняли стада оленей по территории нынешних Северо-Эвенского, Ольского,

Омсукчанского, Среднеканского, Сусуманского районов. В процессе миграций они расселились по огромной территории: в Магаданской и Камчатской областях, в республике Саха (Якутия)» [1, с. 118].

Танцевальная традиция тунгусских народов (эвенков и эвенов) имеет общую систему круговых плясок – хоровод с пением – и обладает жанровой самостоятельностью, функционируя в общеэтнических, семейных и шаманских празднествах. Во всех локальных эвенкийских группах сложились свои устойчивые танцевальные сюиты, в которых название каждого пластического напева определяется устойчивой возгласной манерой.

Традиционная хореография эвенов представляет самое северное крыло тунгусских народов и характеризуется пятью локальными пластическими традициями.

Как пишет этнограф В.Н. Нилов: «Круговые эвенские хороводы-пляски «Хэдбе», «Хэдьэ», «Хэдюгэ», «Хэдедэй», сопровождались песней с запевом, которому вторили все исполнители. Кроме хороводных, у эвенов и эвенков были индивидуальные имитационно-подражательные танцы: журавля, орла, глухаря и т.д. Массовых танцев, шумных развлечений в зимний период обычно не устраивали – слишком ограничена площадь эвенского чума. Поэтому танцы были основным развлечением после долгих месяцев жизни, ограниченной семейным кругом, бесконечных скитаний охотников. Девушки готовились к летнему хороводу с зимы, расшивая бисером и подшейным волосом оленя фартуки, кафтаны и капорообразные шапки из желтоватой дымленой или белой ровдуги» [1, с. 5, 118-120].

Этнограф В.А. Туголуков отмечает, что особой популярностью у эвенов пользуется мотив круга, символизирующий у всех северных народов образ Солнца. Его почитали как источник тепла, как творца всего живого на Земле. «Длительна и сурова зима, трудности добывания средств существования в эту глухую пору не могли не действовать удручающе на психику людей. Они с нетерпением ожидали наступления лета, когда пробуждалась вся природа. Солнце благодарили и приветствовали как живое существо, устраивали в его честь праздники. Это особое отношение к нашему светилу нашло достойное место и в традиционной орнаментике эвенов» [2, с.157].

С наступлением весны, во время празднования Дня оленевода эвены водили хороводный круговой танец «Хэдьэ». В танце принимало участие большое количество людей. Танцевальное действие сопровождалось ритмическими выкриками, которые произносил сначала запевала, а затем все участники. Аккомпанементом танца служили голосовые подражания дыхания бегущего оленя, звон металлических украшений на одежде танцующих. Необычное звуковое сопровождение, яркая нарядная одежда танцующих придавала хороводной пляске эвенов особый колорит.

В своей книге «Северный танец. Традиции и современность» В.Н. Нилов классифицирует традиционную хореографию малочисленных народов Севера следующим образом: сидячие танцы (в которых работает верхняя часть корпуса, голова, шея, руки) и стоячие (в них участвуют все части тела: голова, шея, плечи, корпус, бедра, руки и ноги); танцевальная пластика в обрядах и ритуалах и не связанная с ними (игровые, спортивные, развлекательные танцы); танцы, рисунок которых строится по кругу (исполнители двигаются по ходу солнца) и полукругу, а также по линиям, и танцы, имеющие смешанный рисунок.

Кроме этого он подразделяет северные танцы на:

- одиночные (личные) мужские и женские, являющиеся в основном имитационно-подражательными танцами и шаманскими плясками;
- танцы с малым количеством исполнителей (2-5 человек, мужские, женские и смешанные), которые в основном представляют танцы-инсценировки (пантомимы), имеющие определенные сюжет и драматургию;

- массовые (вольные) и круговые танцы со множеством исполнителей. Они могут быть не только мужскими или женскими, но и смешанными (парными или парно-групповыми), их рисунок строится по линиям, полукругу, кругу.

В настоящее время у всех локальных групп эвенов, кроме анавгайской, сохраняется традиционный круговой танец. Повсеместно прослеживаются черты подражания повадкам оленя в танцах тундровых эвенов, что свидетельствует о единстве танцевальной культуры эвенов-оленеводов. В основе хореографии эвенского народа лежит единый культурный пласт: музыкальный размер (2/4), однотипная фиксация движения рук, ног и бедер, голосовое сопровождение танца. В то же время в хореографической культуре эвенов отчетливо прослеживается влияние соседних народов. Так, например, эвен Якутии восприняли от якутов пластику движений, манеру и даже темп исполнения [2, с. 151-152].

Мощный толчок развитию современного хореографического искусства региона дало появление первых профессиональных и самодеятельных вокально-хореографических коллективов, созданных в 80-е годы XX столетия.

Танцевальную культуру северных народов популяризируют и развивают такие профессиональные хореографические коллективы как: Чукотско-эскимосский ансамбль песни и танца «Эргырон» («Рассвет»), Корякский ансамбль национального танца «Мэнго» («Звезда»), Ансамбль песни и танца народов Севера «Энер» («Звезда»), Национальный якутский Театр танца.

Профессиональные ансамбли танца оказывают большое влияние на художественное творчество любительских хореографических коллективов коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока России.

В Домах культуры, клубах, школах северных поселков организованы коллективы художественной самодеятельности, репертуар которых в основном состоит из народных танцев. На базе традиционных танцевальных движений создаются новые сценические композиции – «Оленеводы», «Танец оленей», «Заря», «Танец с бубнами», «Праздничный», «Лето наступило» и другие. Развитию современного танцевального искусства самодеятельности способствуют смотры, конкурсы, фестивали народного хореографии. «Танцевальная художественная самодеятельность эвенов, как и у других народов Севера, играет большую роль в современной культурной жизни. В настоящее время репертуары эвенских ансамблей стали боле сложными: в них появились танцевальные сюиты, инсценировки праздников. Следует особо отметить характерную тенденцию в развитии современной танцевальной самодеятельности – стремление с наибольшей точностью восстановить традиционные танцы», пишет в своей книге «История и культура эвенов» В.А. Туголуков [2, с. 153].

Хореографическая пластика, созданная коренными народами Севера в далеком прошлом, не утрачивает своего значения и сегодня. В век глобализации малые этносы стремятся сохранить свою индивидуальность. Помогают им адаптироваться в стремительно меняющемся мире устойчивые традиции национальных культур.

Присоединяемся к мнению В.Н. Нилова, что «Являясь ярким выражением художественно-исторической памяти народа, традиционная культура играет важнейшую роль в формировании национального самосознания, в художественном воспитании подрастающего поколения, в его стремлении любить свой дом, край, Родину. В этом контексте трудно переоценить традиционное хореографическое искусство северных народов. В наши дни оно выступает не только в качестве арсенала изобразительных средств, но и как своеобразный «живой источник», питающий фантазию хореографов. Сохранение и изучение этого богатства лежит в русле развития современного хореографического искусства» [1, с. 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Нилов В. Н. Северный танец: традиции и современность. / В. Н. Нилов. – М. : Северные просторы, 2001. – 105 с.
2. Туголуков В. А. История и культура эвенов. / В. А. Туголуков, В. А. Тураев, А. П. Самар, Б. А. Спеваковский, Н. В. Кочешков. – СПб. «Наука», 1997. – 179 с.

О. Ю. Мащенко

СИНТЕЗ КУЛЬТУР МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ТАНЦА НАРОДОВ СЕВЕРА «ЭНЭР»

Магаданская область находится на Крайнем Северо-Востоке России и является частью Дальневосточного федерального округа. На её огромной территории проживают представители многих народов и национальностей, в том числе и коренные жители – представители малочисленных народов России: чукчи, эвены, эвенки, эскимосы, коряки, юкагиры, ительмены. Коренное население региона сумело сохранить и донести до наших дней свою самобытную и в то же время, разнообразную культуру.

Истоки народного искусства Колымского края лежат в далеком прошлом, в традициях, в старинных обрядах и обычаях, в традиционных праздниках и играх. Народное творчество края интересно и примечательно именно тем, что вобрало в себя различные национальные оттенки и черты заселивших его народностей.

К сожалению, несмотря на возросший интерес к фольклору народов России, материалов, раскрывающих специфику репертуара любительских и профессиональных коллективов Севера не так много. В основном это – информация из печатных изданий СМИ региона, архивные материалы и разрозненная информация руководителей ансамблей и их участников.

Актуальность таких знаний определяется необходимостью сбора уникальной информации о народном творчестве, сохранению материалов и дальнейшей передачи накопленного опыта последующим поколениям, выявления особенностей танцевального творчества малочисленных народов Севера России, населяющих Дальневосточный федеральный округ как неотъемлемой части народной культуры многонациональной страны. Песенно-танцевальное искусство народов Севера – основа репертуара ансамбля «Энэр», вобравшего в себя все многоцветие и разнообразие культуры коренного населения Дальневосточного региона.

Основными занятиями коренных народов являются оленеводство, рыболовство, таежная охота, собирательство. Особенность занятий, верования и образ жизни оказывают свое влияние и на художественное творчество, и на ремесло: изготовление из кожи животных одежды и домашней утвари [2, с. 53].

Веками складывались и совершенствовались в народе профессиональные навыки выполнения всевозможных трудовых операций, что находило отражение в обрядах и ритуалах, народных песнях и имитационно-подражательных танцах [3, с. 68].

Богатый и красочный танцевальный фольклор народов Магаданской области находится в тесной связи с художественным творчеством региона. У каждого народа есть свои традиционные танцы, особенности которых связаны, прежде всего, с этническим характером.

В народных танцах региона отражена особая пластика, свойственная представлениям той или иной народности. В них представлены особенности менталитета, виды трудовой деятельности, нормы поведения, взаимодействия между

людьми. Народный танец раскрывает многовековые традиции последующим поколениям. В древности танцы коренных народов Севера существовали в неразрывной связи с магическими обрядами, ритуалами, праздникам народного календаря и другими формами народной жизни.

Репертуар ансамбля песни и танца народов Севера «Энэр» отображает уникальный песенно-хореографический материал народов Севера, включающий в себя традиционные формы народного творчества. Из разнообразного и богатого местного фольклора в концертный репертуар коллектива включены произведения, которые стали золотым фондом программ национальных ансамблей Магаданской области и всего Севера. Это традиционные игры, песенно-танцевальные миниатюры, сюиты, танцы народностей края.

Большую и плодотворную работу в процессе становления коллектива и формировании репертуара сыграл его первый руководитель Балдаева Лидия Батуевна, заслуженный работник культуры Российской Федерации, Лауреат премии Министерства культуры РФ в области народного творчества «Душа России». С огромным воодушевлением собирала она песенно-танцевальный материал в фольклорных экспедициях и поездках по стойбищам оленеводов, в отдаленных поселках эскимосов, чукчей, эвенов, коряков.

Сбор фольклорного материала дал Лидии Батуевне возможность не только самой в совершенстве овладеть искусством танца народов Севера, но и восстановить, сценически оформить и развить национальное искусство. Из обширного песенно-танцевального фольклора получили развитие те жемчужины, которые сегодня являются золотым фондом национальных ансамблей Чукотки и Колымы.

В состав ансамбля на современном этапе входят две группы артистов: вокальная и хореографическая. Возглавляет ансамбль художественный руководитель Черканова Дарина Николаевна, балетмейстеры коллектива Анастасия Ахметова и Вячеслав Жавсамов. Репертуарная политика ансамбля охватывает национальное искусство большинства народностей края и состоит из «блоков» – эскимосские, чукотские, эвенские, корякские песни и танцы. «Блок» – не простой набор песен и танцев, в их основе подлинная культура народов Севера, берущая свое начало в глубокой древности. Каждый блок имеет свою тематику, название.

«Блок, состоящий из эскимосских танцевальных миниатюр «Живая старина» родился в «сумерках предыстории человечества» и дожил до наших дней в первозданном виде. Это образец первобытного искусства, в котором танец, мелодия и слово не расчленены, а слито воедино» – пишет Л.Б. Балдаева в публикации газеты «Северная надбавка» [1].

В учебно-методическом пособии Е.А. Рультынэут «Чукотские и эскимосские танцы» автор так описывает танцевальный миниатюры эскимосов: «Танцевальная миниатюра состоит из зачина, двух частей и концовки (точки)… Как правило, миниатюра исполняется одним солистом, но допускается и парное исполнение, если этого требует содержание танца» [4, с. 3-4]. По этой же схеме построены эскимосские миниатюры, исполняемые ансамблем «Энэр».

В блок концертной программы под названием «Живая старина» вошли танцы эскимосов «Охота на моржа», «Забой оленей», «Рыбаки», «Чайки», «Выделка шкур». Так же в этот блок вошли композиции «Полет чайки против ветра», «Игра в эскимосский мяч», «Под парусами», «На байдаре». С необычайной эмоциональностью исполняется танец-подражание повадкам маленького северного зверька «Евражки», автором которого стала жительница села Уэлен и занявший прочное место в репертуаре эскимосских ансамблей песни и танца. Большое место в блоке занимают танцы с обязательным элементом импровизации «Вольные танцы», где танцоры свободно

импровизируют, соревнуются в ловкости и технике танца, основанном на традиционных, для эскимосов занятиях.

В блоке «Ритмы тундры» отражены хореографические особенности танцевального искусства чукотского народа, представлены танцы которые по своей пластике и музыкальному сопровождению отличается от танцев других племен. В этот блок вошли уникальные танцы под горловое пение, где артисты свободно имитируют голосом звуки животных, птиц, морских зверей, «хоркание» оленей, вой волков, крики чаек, пение журавлей, а телодвижениями – повадки и поведение этих животных и птиц. Танцы и песни этого блока завораживают своей поэтичностью, напевностью, пластичностью движений рук, плеч, головы и бедер. Поражает обилие украшений, узоры на национальной одежде, аппликации меха и кожи, вышивка бисером и подшейным оленьим волосом. В этот блок вошли такие композиции, как «Палки» – с использованием реквизита (длинных палок погонщиков оленей), «Охотники» – танец с копьями, «Танец с бренчалкими» (с музыкальным шумовым инструментом), «Маленькие бубны» (с небольшими ярарами) – танец-состязание в ловкости, силе и изобретательности. Поражает своей грацией танец «Нерпочки», где с необычайной грациозной пластикой рук, танцуют девушки, имитируя движения морского зверя нерпы.

В корякском блоке «Мотивы Камчатки», демонстрируется удивительное танцевальное явление в искусстве танца – поразительная пластика человеческого тела, в котором «работают» все части тела. Необыкновенная и яркая мелодия, движения и ритмы выступают как три равноправные силы, помогающие раскрыть духовный облик жителя Севера. Танцы коряков «Карагинские коряки», «Веткичу» («Бубнисты»), «Нутэнут» («Моя земля»), «Встреча» отличаются своей красотой, самобытностью и правдивостью. В танцевальной композиции «Гамулы» отображен быт племен, живущих у подножия рокочущего вулкана.

Эвенский блок состоит из старинной песни с круговым танцем «Хэдьэ» («Праздничный»), и рассказывает о повседневной жизни эвенов-оленеводов и о народном празднике Хэбденэк. Эвенки верят, что только в эти дни душа человека может попасть в страну «счастья и изобилия и всеобщего блаженства». Так объясняется смысл символического танцевально круга и ход танца «Хэдьэ». В блоке есть и нежный лирический танец «Минаяврэву» («Моя любовь») и танец оленей. Главные действующие лица блока – дикий олень и молодой оленевод.

Необходимо подчеркнуть, что появившаяся в результате ежегодных сборов-состязаний танцоров чукчей и эскимосов на празднике «Полъя», особая форма хореографии народов Севера – танцевальная миниатюра, впоследствии стала традиционной для всего Дальневосточного края.

Если проанализировать черты танцевальной техники эскимосов и чукчей, то можно сделать вывод, что соседство этих народностей и постоянное участие их представителей в ежегодных сборах-соревнованиях, способствовало взаимопроникновению некоторых танцевальных элементов (например, активные движения плечевого сустава и кистей рук).

Некоторые схожие черты есть и в танцах тундровых коряков и тундровых чукчей, что обуславливается традиционным бытом и родом занятий кочевых племен, и, как следствие, не могло не отразиться в танцах ансамбля «Энэр».

Анализ репертуара ансамбля песни и танца народов Севера «Энэр» дает возможность утверждать, что у коллектива есть свое неповторимое лицо, свой творческий почерк. Ансамбль «Энэр» занимает достойное место среди других профессиональных коллективов, отличается разнообразием и зрелищностью хореографических постановок, красотой и богатством костюмов и своеобразной

исполнительской манерой. В репертуаре творческого коллектива хореографические произведения, представляющие традиционное искусство коренных малочисленных народов Севера России, которое сегодня живет, расцвеченной палитрой современности, являя собой образец художественно-исторической памяти народа. Носителями искусства Колымского края являются артисты ансамбля, представители разных коренных народов региона, которые бережно сохраняют народный фольклор, сохранение и изучение хореографической культуры Северного края – важное задача современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демьянов, А. Разве «Энэр» больше не востребован? / А. Демьянов // Северная надбавка. – 2005, 17 авг. (№33 (174)). – С. 15.
2. Заикин Н. И. Этнография и танцевальный фольклор народов России : учеб. пособие / Н. И. Заикин. – Орёл : ОГИИК, 2009. – 63 с.
3. Нилов В. И. Северный танец.Традиции и современность / В. И. Нилов. – 2-е изд., доп. – М. : Северные просторы, 2005. – 168 с., ил., ноты.
4. Рультынеут Е. А. Чукотские и эскимосские танцы : учеб.-метод пособие / Е. А. Рультынеут ; под ред. М. Я. Жорницкой. – Магадан : НМЦНТ, 1989. – 156 с. : ил.

К. С. Москаленко

ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ В РОССИИ В XX – XXI ВЕКАХ

Современный бальный танец, активно развивающийся вид танцевального искусства, в своём генезисе и развитии претерпевший ряд изменений, сегодня представляет собой хореографическое искусство, которое является результатом своеобразного синтеза искусства и спорта, пользующегося огромной популярностью во всем мире [2].

История российской бальной культуры непосредственно связана с Петербургом: почти три столетия назад в стране начала зарождаться, а точнее «насаждаться» императором Петром I культура бальной хореографии, что принесло со временем замечательные результаты [3].

Парадоксальность танцевальной культуры России в советский период заключалась в том, что выбор в ее формировании официально был сделан в пользу обращения к «классово чуждой», активно искореняемой в остальных сферах (литературе, поэзии, музыке и т.д.) традиции. Другими словами, выбирая из двух «зол» – враждебного Запада и классово чуждого дворянско-царского XIX века – советская власть приняла решение обратиться к «русским корням», что впоследствии повлияло на все дальнейшее развитие отечественной бальной хореографии.

Развитие бального танца в России в XX веке связано с Октябрьской революцией 1917 года. Социалистический эксперимент разрушил многие ценности культуры, накопленные не одним поколением. Обучение бальному танцу рассматривалось как пережиток старого буржуазного строя. Однако, интеллигенция к этому виду искусства тяготела.

Пик расцвета массового танцевания пришелся на середину XX века, когда создавались школы, студии, ансамбли бального танца. Активно функционировали танцевальные площадки на открытом воздухе. Репертуар регламентировался

руководящими органами и создавался на основе народных традиций многонационального населения Советского Союза.

Важным этапом в развитии бального танца в СССР стали 1950 – 1970-е годы, когда балетмейстеры, преподаватели хореографии энергично подключались к процессу сочинения танцев, а также изучению исторического наследия [6].

Так, в 1948 году издается учебник «Бальный танец XVI – XIX веков». Его автор, Н. П. Ивановский, профессор, ведущий педагог исторических танцев Ленинградского хореографического училища (ныне Академия русского балета им. А. Я. Вагановой). Это первый труд, написанный на основе документов и фактов, фиксирующий методические рекомендации. В учебнике даются описания бальных танцев, отражающие вкусы, манеры исполнения, рассматриваются композиции.

Перестройка и последовавший за ней распад СССР (1980-е и 1990-е годы) заметно приостановили принявший общенациональный характер процесс массового обучения бальному танцу. Его ценность как основы повышения общей культуры до сих пор не осознана и не оценена по достоинству.

Общество рубежа XX – XXI веков буквально охватил «взрыв массовой танцевальности», когда интерес к бытовому танцу неуклонно возрастал, а танцевальная культура могла максимально реализовать свой полифункциональный потенциал.

Современный бальный танец предусматривает разделение на танцевальный спорт, сценический бальный танец и общедоступные формы бальной хореографии, что является естественным для более чем трехсотлетнего периода развития жанра. Однако, необходимо учитывать, что все три направления имеют общий фундамент, одну этико-эстетическую основу, и являются частью нашей общечеловеческой культуры [4].

Эволюция танцевальной культуры никогда не была изолирована от общекультурных тенденций той или иной эпохи или особенностей национальной культуры. Танец не просто являлся структурным элементом социокультурной реальности, а живо откликался на все происходящие в материальной и духовной сферах жизни человечества изменения, и потому развитие танцевальной культуры отражает изменение общей культурной парадигмы. Сквозь призму танца, локализованного в определенных пространственных и временных границах, можно увидеть реалии окружающей его социокультурной ситуации [5].

Среди основных особенностей танцевальной культуры на рубеже XX – XXI веков можно выделить следующие:

1) Полный разрыв танцевальной культуры с ее истоками (традиционным русским танцем) – процесс, заложенный еще во второй половине XX века и обусловленный потерей за годы советской истории национальной идентичности.

2) Массовый характер танцевальной культуры, сопровождающийся многообразием предлагаемых современной танцевальной культурой видов и форм и отсутствием жесткой социальной дифференциации между ними.

3) Полифункциональность танцевальной культуры.

4) Свободный, стихийный характер развития танцевальной культуры, отсутствие ее регламентации и контроля со стороны общественных институтов.

5) Городская локализация современной танцевальной культуры.

Таким образом, танцевальная культура современного периода аккумулирует в себе достижения, черты предыдущих эпох, в том числе и предшествующей ей советской танцевальной культуры. В то же время, некоторые из исконных особенностей танца в России не прошли проверку временем, и потому очевидно влияние на танцевальную культуру процессов и феноменов современной эпохи. А то взаимопроникновение, которое происходило между фольклорным и бальным танцами на протяжении долгого периода времени, заложило прочный фундамент для

дальнейшего развития Европейского бального танца не только на территории современной России, но и далеко за ее пределами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бугаєць Н. А., Пінчук О. І., Пінчук С. І. Мистецтво балетмейстера / Навчально-методичний посібник // Н. А. Бугаєць, О. І. Пінчук, С. І. Пінчук. – Харків : ХПУ імені Г. С. Сковороди, 2012. – 172 с.
2. Воронин Р. Е. Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства: спортивный бальный танец, вторая половина XX век а: автореф. дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / Воронин Роман Евгеньевич. – СПб., 2007. – 207 с.
3. Короткова М. В. Бальная культура московского дворянства в XVIII – первой половине XIX в.: официальная церемония, развлечение или любовная игра? / М. В. Короткова // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Серия: История России. – 2008. – № 2 (12).
4. Нарская Т. Б. Массовый бальный танец в культуре современной России. / Т. Б. Нарская // Вестн. Челяб. Гос. академии культуры и искусств. – 2011. – № (25) 70.
5. Стриганов В. М., Уральская В. И. Современный бальный танец / В. М. Стриганов, В. И. Уральская. – Москва : Просвещение, 1978. – 431 с.
6. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с.

Ю. А. Николаева

ФОЛЬКЛОРНАЯ ОСНОВА В ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Танец − один из древнейших видов искусства, в нём отражены мудрость и героизм, радости и печали, победы и поражения, быт, нравы, традиции.

Становление танцевального искусства было трудоёмким и долгим, этот процесс охарактеризовался поиском нового языка танцевального выражения, новых стилевых, технических и композиционных приёмов пространственной и телесной экспликации.

Просматривая и анализируя танец в контексте балетов и множества постановок хореографов XX века, можно сказать, что значительная часть сценических произведений заимствована из западной культуры, а она, в свою очередь, отображается на стилистике современного танца, а именно в интерпретации движений, философской основе, сюжетах, способах сочинения хореографических произведений.

Многие этнические общности испытали на себе воздействие со стороны культур других народов, и танец не стал исключением этого. В танцевальном искусстве, влияние взаимодействия культур и этносов, выражалось в характере исполнения, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, его манере исполнения. Ввиду этого, проблемой современного танца является необходимость сохранять культурную самобытность, укреплять лучшие традиции танцевального искусства.

Сохранение богатств и традиций танцевального искусства, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех хореографов, работающих в направлении современного танца. Вот, что писал известный российский балетовед Ванслов Виктор Владимирович, о традициях в танцевальном искусстве: «Любые значительные явления в искусстве возникают как бы на перекрещивании традиций и современности. Каждое произведение искусства включено в художественный процесс:

в нём всегда можно проследить черты преемственности, связывающие его с прошлым, и обновления, рожденного настоящим, опору на предшествующее развитие и творческое новаторство. Высота культуры в художественном творчестве немыслима вне традиций, вне обобщения накопленного опыта и без использования высших достижений, завоеванных ранее. Но не менее важны для искусства и органическое чувство сегодняшнего дня, живые импульсы современности, составляющие его подлинную душу. Связь прошлого с настоящим рождает в искусстве органическое единство традиций и новаторства» [1, с. 167]. Практика показывает, что традиции удается возродить там, где их понимают не как простое повторение прошлого, а как развитие, обогащение, наполнение новым смыслом. Юлия Михайловна Чурко в своих трудах не раз подчеркивала: «Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления народа, но можем, дав традиционным формам иное бытование, сохранить их как элемент национальной культуры. Включить их в современную художественную культуру, сделать органичными нынешнему пластическому мышлению – важная задача по сохранению национального богатства танца [3, с. 105].Танец как любое произведение подлинного искусства многослоен по своей структуре, он содержит в себе множество возможностей для различных прочтений и трактовок, а стремление и отстаивание собственной неповторимости и сохранение культурной традиции подтверждает закономерность, что взаимовлияние всевозможных тенденций на человечество их взаимосвязь, не утрачивает своего этнического многообразия.

В хореографии XX века, где современный танец, под влиянием этноса на современное творчество, стремительно вышел на историческую арену, шел активный поиск прогрессивных форм выражения. Возникло новое движение, отвергающее каноны классического сценического танца. Появляется новый термин, объединивший под собою всё многообразие разновидностей хореографии, отвергающей классические традиции – модерн.

Артисты танца стали принимать во внимание качества личности, ритуальные и религиозные аспекты, примитив, выразительность и эмоциональность. Появилась стратегия к ретроспекции, архаичности, использованию всего предшествующего танцевального и культурного опыта и открылись новые возможности для создания новых современных форм танца, основанных на танцевальном фольклоре, так называемые фолк-направления. Общим для них можно считать включение в танцевальный текст интерпретированных фольклорных движений, пластических мотивов и традиционных тем и сюжетов.

Обращение к фольклорному началу было ещё со времён возникновения джаз-танца, когда американские традиции определяли отсутствие академических форм танца. Например, некоторые школы Хосе Лимона были основаны на движениях, сценически интерпретированных, афроамериканских народов. Хореографу Т. Тарп присущи юмористические совмещения повседневных движений людей различных общностей и джаза с балетом [2, с. 48].

Фольклорные основы были заметны и в России, воплотились они в балете Вацлава Нижинского «Весна священная». Постановка носила новаторский характер, содержательная основа спекталя была в ритуальности и архаичности. Он пластически изобразил «тело народа» − образ народной массы, символично представшей в зелени холмов, в виде белых пятен. Действо представшее пред всеми, где была выделена Избранница, было зависимо от ритуала, и переплеталось с символичными элементами эпох и смыслов.

Ретроспективные элементы прослеживались и в постановке Брониславы Нижинской, в балете «Свадебка», показанные в славянском обрядовом действии

воссоединения двух молодых людей. Обращение к прошлому проявлялось и в танцевальных движениях балета, отражающих славянскую живопись.

Обращение к традиционным истокам, использование танцевального фольклора, его органичное включение в современную хореографическую культуру способствует развитию танцевального наследия народа и имеет эпохальное значение для хореографической культуры.

Автор, анализируя изученный материал, приходит к выводу, что XX век внёс коренные изменения в образ жизни и мысли людей. Хореографический фольклор полноценно репродуцирует и функционирует фольклорные традиции в естественных условиях. Фольклор сегодня является широко распространенной формой эстетических и творческих потребностей народа

Фольклорные основы танцевальных движений запечатлевают важнейшие черты характера и темперамента создавшего его народа. Фолк-модерн является подлинным, этнографически достоверным танцевальным фольклором. Сегодня существует немало профессиональных танцевальных трупп, которые достигли международной известности, демонстрируя фольклорные сценические формы танцев, например народный коллектив России «Второе дыхание». В репертуаре балета «Второе дыхание» номера, основанные на стилизации национальной хореографии разных стран, стилизация русского, цыганского, испанского, японского и итальянского танцев. Народный коллектив фолк-модерн ансамбль песни и танца «Иван да Марья», где хореография коллектива основана на танцевальном фольклоре и его современном интерпретировании.

Благодаря своей деятельности коллективы вносят существенный вклад сохранения фольклорных традиций. Особенно ценным является то, что в своей практике они, опираясь на молодежь, реконструируют не только отдельные фольклорные образцы, но и сам механизм воссоздания традиции, таким образом, продляя жизнь самой традиции. Среди фольклористов распространено убеждение, что весь фольклор должен находиться в неприкосновенности, и любые его новообразования не приемлемы, так как уводят от художественной правды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. В. Статьи о балете / В. В. Ванслов. − М.: Музыка, 1980г. − 192с.
2. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца / В. М. Пасютинская. – М.: Просвещение, 1985. – 223с.
3. Чурко Юлия Михайловна Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск: Вышэйм. Шк.,1990. – 414с.

Ю. А. Петрыкина

БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ И ФОЛЬКЛОР

Эффективным средством изучения и освоения культурного наследия является хореография. Продуктивность художественного воспитания подрастающего поколения средствами хореографии обусловлена ее синтезирующим характером. Знакомство с богатством танцевального творчества народов служит действенным средством воспитания подрастающего поколения. Сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей.

Вопрос о классовой природе хореографии имеет принципиально важное значение в условиях современной идеологической борьбы в области культуры и искусства. Поскольку бальная хореография является составной частью современной культуры, в ней также происходят процессы, отражающие эту борьбу. В наше время развитых средств информации, когда можно широко и быстро внедрить в быт те или иные новые танцы или музыкальные ритмы, бальный танец нередко распространяется не по законам логики, а в силу влияния стихии моды. В последние десятилетия распространение в нашей стране модных ритмов и танцев так называемой массовой культуры Запада оказало известное отрицательное влияние на формирование вкуса части молодёжи.

Очевидна творческая, художественная и познавательная ценность подобных исследований, так как благодаря им находят наиболее совершенные и доступные пути (разрабатывают образовательные программы, вводят специальные и интегрированные курсы обучения), помогающие детям ориентироваться в мире искусства, знакомиться с художественной культурой, набираться жизненного опыта, реализовывать свои творческие возможности.

Возникает необходимостью более пристального внимания к изучению бального танца через призму социокультурного развития, которое на сегодняшний день остается слабо вовлеченным в круг программных педагогических разработок, между тем являясь способствующим формированию самостоятельного творческого, аналитического мышления, исследовательских навыков, навыков восприятия и интерпретации, общекультурной эрудиции молодежи.

Однако степени практического интереса к освоению танцевальной культуры в современном обществе не соответствует должный уровень теоретического осмысления данного феномена, что обосновывает актуальность исследования.

Интерес к народному танцу в последнее время особо проявляется не только со стороны государственных структур, общественности, но и науки. По этой причине этнотанец является законным предметом исследования хореографов.

По содержанию и форме бальный танец может быть интернациональным, выражать общечеловеческие чувства и быть вместе с тем глубоко национальным. Национальный характер танца проявляется в целом ряде особенностей, хореографической и музыкальной структуре, исполнительской манере, колоритных деталях. В бытовом бальном танце от народной, национальной первоосновы сохраняется всё самое типичное, концентрируются наиболее характерные её черты. При этом движения танца, его пластика приобретают более обобщенный характер, как бы укрупняются. В тоже время техника исполнения движений значительно упрощается, композиция па и фигур приобретает законченность. По сравнению с традиционным народным танцем, в бальном уменьшается количество и разнообразие движений, рисунков танца и вместе с тем значительно увеличивается регламентированность исполнения.

К сожалению, особенности танцевального фольклора лишь в редких случаях зафиксированы в произведениях художников, писателей и поэтов. Традиции народного танца передавались устно от поколения к поколению. При этом очень многое из области народного танцевального искусства забывалось, отмирало, исчезало бесследно, тогда как большинство бальных танцев господствующих классов находило своего летописца. Вот почему так трудно, а порой и невозможно, проследить истоки танца любой страны. Вследствие отсутствия данных о том, как зарождался танец, трудно представить себе все его особенности, а следовательно, и конкретную роль в формировании того или иного бального танца.

Танец как историческое явление уходит своими корнями в бытовые формы народного танца. На определённом этапе расслоения общества на классы появились салонные, или бальные танцы. В основу их легли бытовые народные танцы, которые видоизменялись под влиянием норм этикета и уклада жизни привилегированных слоев (например, крестьянских бранль, и салонный – бассданс; народной контроданс – салонный ланьсье, народный и светский менуэты и т. д.). Первые танцевальные каноны и светские танцы возникают в XII в., в эпоху средневекового Ренессанса – расцвета замковой рыцарской культуры [5, с. 42].

Термин «бальный танец» появился вследствие интереса к танцам в быту в эпоху Возрождения. Многие связывают его с названием танцевальных залов, для которых приспосабливались помещения больших биллиардных (со словом «БАЛЛ» - шар). Но видимо, будет более верным выводить происхождение термина «бальный» от слова (франц. Ballet, итал. Ballo – «танец», «пляска»). Таим образом, даже само название поддерживает связь бального танца с хореографией в самом широком значении этого понятия.

Народные танцы, попадая в аристократическое общество, нередко получали иные названия. По-другому именовались отдельные фигуры, движения, видоизмененные согласно придворному этикету. Иногда танец называль по одному из его движений. Менуэт получил свое название от маленьких шагов (pas menus) грациозной сельской пляски местечка Пуату. Одно название могло объединить очень большую группу танцев. Например, все беспрыжковые танцы, принятые в аристократическом обществе средних веков, назывались бассдансами [1, с. 22].

Постепенное усложнение танцевальной лексики и композиции, канонизация фигур и поз привели к необходимости длительного обучения умению танцевать. Многочисленные педагоги и танцмейстеры XVII в. выпускают самоучители по танцам, обрабатывая для балов наиболее популярные в это время в народе массовые танцы, живые и изобразительные по рисунку. В танцевальные залы попадают польский народный танец, резвый и грациозно-игривый экоссез, танец шотландского происхождения гавот и многие другие [5, с. 95]. В короткое время эти танцы становятся модными во всех страна Европы.

Люди, которые переезжали в Вену из сельских регионов, принесли с собой культуру танца лендлер в столицу. Также был разработан быстрый танец на основе шагов лендлера, который стал возможен благодаря новым более качественным танцполам и лучшей обуви для танцев (по сравнению с подкованными ботинками в деревнях). И этот новый танец теперь известен по всему миру под названием Венский вальс.

Через искусство жонглёров и труверов на балы проникали народные танцы, соответственно приспособленные к чопорности и этикету двора. Обычно танцы объединялись: например, эстампа или бассданс — с сальтареллой, павана — с гальярдой, курантой или канари [3, с. 53-54].

В 1661 году по указу Людовика XIV в Париже была основана Королевская академия танца, которая регламентировала стиль и манеру исполнения бального танца (парадность, запрещение импровизации, соблюдение определённого порядка в зависимости от ранга танцующих). В «Академии танца» проверялись знания танцмейстеров, выдавались дипломы, устраивались балы и вечера, а главное, совершенствовались народные танцы [6, с. 19-20].

В эпоху наполеоновских войн большинство танцующих мужчин находилось в действующих войсках. Возможно, поэтому оставшиеся кавалеры вынуждены были танцевать с двумя дамами одновременно. Ранее подобное встречалось только в фигурах Контрданса. Теперь же появился танец, полностью основанный на взаимодействии трёх

исполнителей. Вальс-Альман представлял собой зрелище занимательное и приятное. Участники трио старались исполнить свои партии как можно грациознее, плавно переходя из одной фигуры в другую. За красоту и вдохновенность современники называли Альман «Вальсом Трёх Граций» [фр. Valse a Trois Graces] [1, с.49-50].

Кстати, в Австрии и Германии существует народный аналог Вальса-Альман под названием Драйштайрер [нем. Dreisteirer – тройной штирийский].

В 1700-х хореография танцев часто ставилась танцевальными мастерами королевских дворах, а затем им подражал народ. Элементы «народных танцев» затем повторно использовались танцевальными мастерами, таким образом, был постоянный обмен особенностями и стилями танцев.

И бальный танец тоже оперирует материалами быта, но почти исключительно в сфере развлечений городского общества. В бальных танцах прошлого отражены вкусы различных социальных слоёв, различных классов – от королевской семьи и придворной среды до сравнительно демократических групп городского населения. Классификация бальных танцев по этим признакам чрезвычайно сложна, так как сплошь и рядом одни и те же танцы служили разным социальным группам, будучи ими соответственно приспособлены. Отсутствие материалов чрезвычайно затрудняет попытки классификаций, а порой делает их тщетными, но бесспорно то, что истоки бального танца любой прошлой эпохи и любого народа следует искать в народном танце, в народном творчестве. Это заметил ещё Новерр, который в «Письмах о танце» рекомендует балетмейстерам путешествовать и изучать народные танцы. «Они узнают тогда, что менуэт пришёл к нам из Ангулема, сто родина танца бурре – Овернь, в Лионе они найдут первые зачатки гавота, в Провансе – тамбурина» [4, с. 105].

Эволюция танца никогда не была изолирована от общекультурных тенденций той или иной эпохи или особенностей национальной культуры. Танец не просто являлся структурным элементом социокультурной реальности, а живо откликался на все происходящие в материальной и духовной сферах жизни человечества изменения, и потому развитие танцевальной культуры отражает изменение общей культурной парадигмы. Сквозь призму танца, локализованного в определенных пространственных и временных границах, можно увидеть реалии окружающей его социокультурной ситуации.

Танцы, получившие международное признание и долгую жизнь, имеют важную отличительную черту: канонизации определённых па и положений сочетается в них с возможностью импровизации. Таким образом, канонизация способствовала быстрому распространению этих танцев. А заложенная в них возможность импровизации позволяла исполнителям проявить национальные черты. Всё это дало толчок для развития национальных исполнительских стилей в бальной хореографии.

Особо следует обращать внимание на возможность сочетания движений бального танца с движениями народной хореографии. В этом плане уже есть определённый положительный опыт. Так были созданы, например, узбекский вальс, испанский вальс, венгерский вальс и др. И несомненно, что бальная хореография обогатилась новыми танцевальными композициями и танец непрестанно совершенствуется и развивается.

Так же хотелось бы обратить внимание на обратную связь. Существуют примеры перехода авторского бального танца в фольклор. В конце XIX века солист петербургского балета Н. Л. Гавликовский, используя польские движения, создает бальный танец «Краковяк». Московский артист А. А. Царман сочиняет «Па-д'Эспань». Педагог С. И. Жуков на мелодию русской народной песни «Выйду ль я на реченьку» придумал танцевальный текст бального танца «Реченька». В то время было создано и много других танцев, но перечисленные танцевальные новинки получили признание в

сельской местности и широко распространились по всей европейской части России. В 1927 году в русских деревнях по течению реки Мезень в Архангельской области побывал советский театровед В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Здесь ему встретились все те же «Краковяк», «Па-д'Эспань», «На реченьке» и др. [2, с. 153]. При классификации всего экспедиционного материала В. Н. Всеволодский-Гернгросс выделяет данные танцы в группу «городские “легкие”» и добавляет важное пояснение: «…однако их правильнее отнести к группе танцев деревенских, происшедших в подражание городским. Танцы городские в деревне представляют собою достаточно неточную копию исполняемых в городах» [2, с. 153]. Ученый говорит о том, что ему встретились разные варианты одного и того же танца, созданные уже в крестьянской среде. Такое явление характерно для фольклора. В советские годы хореографы продолжали сочинять бальные танцы с народными элементами. Новые танцы, так же как и на рубеже XIX – XX веков, попадали в сельскую местность, но теперь еще и при активном участии культпросветработников. Передавая друг другу танцы, жители деревень воспринимали их как народные. При этом никто и не задумывался о том, что у некоторых танцев есть авторы-хореографы. Переход танца из бальной среды в фольклорную происходил не только у русских. Танец Н. Л. Гавликовского «Коханочка» известен во множестве вариантов как у белорусов, так и украинцев. Танец «Рулатэ», сочиненный И. М. Диментман на финскую мелодию, получил признание у эстонцев. На фестивале в Эстонии фольклорный ансамбль петербургских финнов выучил этот танец и теперь с удовольствием его исполняет, считая «Рула-тэ» фольклорным, а не бальным танцем. Приводить подобные примеры можно бесконечно. Очевидно, между фольклорным и бальным танцами происходило взаимопроникновение.

Вот почему бальные танцы, основные на определённом национальном хореографическом материале и сохранившие связь с первоисточником одних стран, оказались интересными и близкими народам многих других стран. В этом проявлялась диалектическая закономерность единства национального и интернационального, этим же объясняются устойчивая широкая популярность, большой интерес, во многих странах к таким танцам, как танго, фокстрот, самба и особенно вальс.

Можно подытожить, что главные отличия бального танца от фольклорного заключаются в следующем:

- исчезает импровизационность, свобода исполнения танца; бальный танец представляет собой заранее систематизированный, канонический набор движений;

- вместе со свободой исполнения танца исчезает и в некоторой степени его индивидуальность (бальный танец в идеале предполагает одинаковое его исполнение всеми участниками.

- танцевальная культура сохраняет свою массовость и всеохватность, но при этом «единицей» бального танца выступает не группа танцующих, как это чаще наблюдалось в фольклорных танцах, а отдельная пара, где кавалер и дама выступают как равноценные его участники, что отражает изменившееся в эпоху петровских реформ отношение к женщине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Н.А., Васильева А.Л. Вальс. История и школа танца (+ DVD)/СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. - 224 с., тв. пер. + DVD.

2. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М,: Искусство, 1987.- 382 с.

3. Воронина И. Историко-бытовой танец: Учеб. пособие.- М.: Искусство, 1980.- 128 с., ил.

4. Ивановский Н.П. Бальный танец XVI-XIX. / Худ. С. Горячев оформ. С. Плаконна–Калиненграс Янтарный сказ. 2004-208 с.

5. Современный бальный танец. Пособие для студентов ин-тов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца. Под ред. В.М. Стриганова и В.И. Уральской. М., «просвещение», 1977. 413с. с ил.

6. Танец-спутник многих поколений // Духовное творчество народа: проблемы изучения и актуализации. Мат-лы межвуз. науч. конф.- Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000.

Е. В. Руденко

УКРАИНСКИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ МЕЛОДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XIX – XX ВЕКОВ

В процессе этногенеза создается музыкальное искусство и его произведения, наиболее полно соответствующие его ментальности, природной среде, условиям быта, которые формируют свою музыкальную культуру. Соотношения вышеперечисленных условий формирования музыкальной культуры в ее рамках позволяют сделать ряд выводов и определить, какие черты и способности людей в большей степени развиты в определенном регионе. Музыка в этом случае становится социологической и культурологической категорией, которая отвечает за эмоциональное состояние и дух нации и становится частью музыкальной культуры [3, с. 146].

Недостаточная изученность проблемы музыки и танца в украинском народном музыкально-хореографическом искусстве центрального региона Украины обусловила актуальность исследования. Тема не изучена до конца как отечественными искусствоведами и культурологами, так и зарубежными. В области музыкально-хореографического искусства проблематика затрагивается: А. Гуменюком, А. Колоском, Л. Черкаским, Г. Скрипник, И. Лисенком, В. Кучеруком, М. Долгушеной, А. Ольховским.

Изучение любой музыкальной культуры дает возможность углубиться в исследование национального колорита, эмоциональной динамики народа, эпохи в которой живет и трудится народ, воздействия музыки на него. Образ, представленный в музыкальном произведении, служит для передачи эмоциональной окраски, как своеобразной реакции на определенное внешние явления, но в то же время эмоции в нем абстрагированы, даны в чистом виде и тем самым музыкальный образ достигает той степени обобщенности и насыщенности, которая позволяет говорить о его всеобщности. Музыка отражает значительные черты музыкальной культуры народа, что позволяет наделить его особенностями и образами, свойственные ему.

Стилистические особенности народа формируются в зависимости от характера его труда, бытовых и культурных обстоятельств, в которых живут люди того или иного региона, условий, которые отображают характерные черты народа, его труд, быт, патриотизм, любовь к родине. На формирование стилистических особенностей огромное влияние оказывает географический фактор [4, с. 9].

Профессиональные композиторы изучают музыкальный фольклор, народное творчество подсказывает сюжеты и темы, тем самым вдохновляет их, на новые идеи для своих произведений. Народные песни и пляски можно услышать в музыке различных жанров. Самым распространенным способом использования народной

музыки в авторской, является обработка мелодий песен и танцев, которые обогащают не только искусство родного края, но и мировую культуру в целом.

В первой половине XIX века музыкальная культура Украины развивалась в достаточно непростых условиях. Основными сценическими площадками были помещичьи имения. Некоторые крупные владельцы земельных угодий, как Н. Овсянико-Куликовский, В. Тарновский, Г. Галаган, Д. Ширай и др., имели свои симфонические оркестры, оперные и балетные труппы. Артистический состав формировался преимущественно из крестьян. Зачастую для руководства музыкальной делом помещики приглашали известных музыкантов из-за границы.

В крупнейших городах Украины −Киеве, Харькове, Одессе, Полтаве, Львове, бытовали музыкальные традиции, которые сопровождали жизнь народа. В первой половине XIX века их культура развивалась не так интенсивно, как в последующие 60-70-е годы. Однако именно здесь зарождались литература, наука, разные направления искусств. С открытием профессиональных театров, появлением оперных трупп, организацией концертной жизни начинается новый этап культурного развития [4, с. 203].

В развитии музыки значительную роль сыграло открытие университетов в Харькове и Киеве. В Харькове были музыкальные классы, где велась регулярная подготовка профессиональных кадров. Во Львове была открыта консерватория (ныне Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко) и этот факт ярко сказался на развитии музыкальной жизни города [5, с. 123].

Украинская музыка XIX в. направлялась путем развития профессионального искусства. Как и в мировой музыке, развивались оперные, симфонические, инструментальные жанры. Наиболее яркие фигуры украинской музыки − Н. Лысенко, С. Гулак-Артемовский, П. Нищинский, Н. Аркас. Музыке этих композиторов звучат мотивы народной жизни, но в силу целого ряда объективных причин, профессиональные качества их творчества еще не поднялись на уровень европейской культуры. Композиторы того времени, не имея соответствующей профессиональной подготовки, оставались на любительском уровне. Их музыкальный язык опирался, прежде всего, на мелодику бытового романса, интонации народной песни, традиции бытовой комической оперы. Впервые на большой оперной сцене прозвучали народные песни и народные танцы, которые передавали национальный колорит украинского народа, его характер [6].

Мелодии танцев центрального региона Украины живут в разных операх и балетных спектаклях, в творческом арсенале известных композиторов. «Гопак» – встречается в операх – «Сорочинська ярмарка» М. Мусорского, «Мазепе» П. Чайковского, «Майской ночи» Н. Римского-Корсакова, «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского и др. В балетах – «Конек-Горбунок» Ц. Пуни, «Тарас Бульба». В. Соловьева-Седого, «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Маруся Богуславка» А. Свечникова,и др. Особо следует отметить симфоническую сюиту «Памяти Леси Украинки» А. Штогаренко, одной из частей которой является «Гопак», где композитор прекрасно передал тончайшие оттенки этого величественного танца. Яркие мелодии казачков использовано в 4-й части Симфонии № 21 неизвестного автора, в опере «Катерина» Н. Аркаса и других произведениях. Во времена Советского Союза мелодии этого танца встречаются в симфонической поэме «Воссоединение» Б. Лятошинского, Третьей симфонии Г. Симовича, «Танцевальной сюите» А. Коломийца, 4-й части симфонии В. Борисова Компрозиторы В. Даргомыжский и Л. Ревуцкий предприняли попытки создать сифонические формы «Казачка», из них можно отметить «Малорусский казачок» [2, с. 17-19].

Мелодии казачков настолько эмоционально выразительные и мелодичны в художественном отношении, что всегда привлекали внимание композиторов Украины, России, Польши и других стран. В XVIII веке у польских композиторов звучат народные мелодии «Казачков» в балетах и операх. Встречается он и в балетах «Новая героиня, или женщина-казак» [Там же, с. 19].

Во фрагментах к опере «Ночь перед Рождеством» по одноименной повести Н. Гоголя, А. Серов характеризует веселый нрав Оксаны мелодиями полек концертного типа. Звучание народных песен и танцев прослеживаются в творчестве М. Глинки, Н. Лысенка, П. Чайковского, С. Рахманинова, М. Балакирева и др. Современные украинские композиторы часто используются мелодиями полек, как тематическим материалом для своих произведений. На основе народных полек они создают даже хоральные произведения и большие инструментальные пьесы [Там же, с. 23].

Обобщая сказанное, можно отметить, что народные мелодии в своем творчестве использовали корифеи украинской и российской профессиональной музыки С. Гулак-Артемовский, Н. Аркас, Л. Ревуцкий, Н. Лысенко и т. д. М. Глинка, П. Чайковский, М. Балакирев, С. Рахманинов и др. В их творческом арсенале были, и гопак, и казачок, и полька. Они пронизаны национальным колоритом, патриотизмом, мужественностью, и в тоже время лиричностью и любовью к отчизне. Задорность, живость, выразительность, танцевальность − характерная особенность украинских мелодий. Их можно слышать во всевозможных операх и балетных спектаклях: «Ночь перед Рождеством», «Тарас Бульба», «Запорожец за Дунаем», «Мазепа». Украинская профессиональная музыка зародилась и развивалась в непростых условиях. С открытием институтов ширилась и распространялась, и проникала во все сферы общества. На основе музыкально-хореографического творчества создавались хоровые произведения, симфонии, большие инструментальные пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордійчук М.М. Історія української музики XIX ст. / М.М. Гордійчук. К.: 2009 – 800 с.
2. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти / А.І Гуменюк К.:− «Наукова думка» − 1967.
3. Долгушина М.Ю. Феноменология музыкальной культуры / М.Ю. Долгушина // Аналитика культурологии. 2012. №22 С.146-151
4. Колосок А.П. Побудова екзерсису біля станка на основі українької народно-сценічної танцювальної лексики / А.П. Колосок. – К., 2001. – 119 с.
5. Скрипник Г.А Історія української музикки У. т.6. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського; гол. ред. Г.А Скрипник. К., 2009 – 800 с.
6. Semen Hulak-Artemovskij [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://opera.odessa.ua/en/news/2013/03/1521.html, свободный. – Загл. с экрана

Е. С. Хорхордина

РОЛЬ И ТВОРЧЕСТВО В. И. ВАКУЛЕНКО В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА НА ЛУГАНЩИНЕ (К 25-летию создания Народного ансамбля танца «Барвинок»)

В городе Луганске существует много творческих коллективов при учебных заведениях и учреждениях дополнительного образования. Это художественные, музыкальные, театральные коллективы и многие другие.

Интерес к искусству хореографии с каждым годом неуклонно возрастает. Происходит популяризация самодеятельных танцевальных конкурсов среди различных учебных заведений. Все эти факты – свидетельство пробуждения нового современного художественного сознания людей. Такие обстоятельства являются плодотворными предпосылками для возникновения и организации новых хореографических коллективов, а так же роста и развития уже существующих, что отвечает потребностям нашей действительности.

Благодаря народному ансамблю танца «Барвинок» город Луганск обрёл в лице дополнительный очаг культуры и эстетического воспитания, где сохраняют, продолжая пропагандировать, лучшие традиции народного искусства. Сколько юных талантов получили за это время путёвку в жизнь, скольким «Барвинок» помог раскрыть свои дарования, обрести достойное место в жизни!

Актуальность исследования обусловлена тем, что данная тема ещё не получила должного освещения в специальной литературе, поэтому нуждается в дальнейшей разработке. Таким образом, определяется место собственного исследования, а именно становление и развитие Народного ансамбля танца «Барвинок» в городе Луганске.

Творчество и достижение ансамбля освещено в газетных публикациях, короткометражных фильмах и интервью, личном общении с основателями ансамбля и непосредственном участии в жизни ансамбля «Барвинок». Вся эта информация послужила стать основой для исследования данной темы.

Прежде всего, ансамбль народного танца «Барвинок» обладатель призовых мест международных конкурсов, которые проходят в Болгарии, Польши, Венгрии, Франции, Испании и других странах. Он объездил всю Украину, получая признание на таких престижных фестивалях, как «Толока», «Артек зажигает звезду», «Крок до зірок», «Барвистий віночок» постоянно участвует во Всеукраинском конкурсе народного танца имени П.П.Вирского. «Барвинок» – частый гость в Ростовской области, знают и любят ансамбль в Москве, Новочеркасске, Белой Калитве.

Известно, что в октябре 2010 года на торжественном мероприятии, посвященном 40-летию «Луганского учебно-воспитательного объединения «Барвинок» № 9», мэр Луганска вручил коллективу ансамбля «Барвинок» Почетный знак исполнительного комитета Луганского городского совета «За заслуги перед Луганском». За пропаганду народного танца, за развитие культуры города и области ансамбль получил звание «Гордость Луганщины-2012» в номинации «Талант года» [1, с.1].

На сегодняшний день, творческие достижения Народного ансамбля танца «Барвинок» связаны с основателем ансамбля – заслуженным работником культуры Украины Дольчуком Владимиром Викторовичем и, конечно, главным балетмейстером Народного ансамбля танца «Барвинок» – заслуженным работником культуры Украины Вакуленко Василием Ивановичем.

Вакуленко Василий Иванович родился в селе Волкодаево Новоайдарского района, 20 апреля 1936 г. В 14 лет начал танцевать в местной самодеятельности. Вскоре Василия Ивановича призвали в армию и, по стечению обстоятельств, служба у него проходила в ансамбле песни и танца «Закавказский военный округ». Отслужив 3 года в армии, остался служить по вольному найму. Но, так как душа тянет домой, прослужив пол года Василий Иванович вернулся в родной Луганск. По возвращению начал работать в Украинском музыкально-драмматическом театре имени Островского. Спустя 2 года перешел работать в Луганскую филармонию. Работал в украинском ансамбле песни и танца имени Новохатской. Судьба бросала Василия Вакуленко и в Полесский ансамбль и в Кубанский ансамбль. Кроме всего этого Василий Вакуленко занимался в ансамблях «Рапсодия » и «Юность трудовая».

На следующем этапе своей творческой жизни, в 1987 году возглавил ансамбль народного танца «Кобзарь» при Луганском педагогическом институте. Посвятил ему 15 лет. И вывел ансамбль к званию Народный ансамбль танца. Тем самым внес вклад в развитие хореографического искусства на Луганщине.

Исходя из этого, будучи знаменитым балетмейстером Луганщины, Василий Вакуленко набирался опыта и творческого вдохновения на примерах Государственных народных ансамблей танца. В его творческой копилке масса постановок. Все свои наблюдения Василий Иванович переводит на язык хореографии. Василий Иванович признается, что в жизни самое лучшее это творчество, когда задумываешь постановку. Мысли приходят и ночью, и когда работаешь на огороде, и пока едешь в автобусе, можно даже проехать свою остановку, потому, что голова занята новой шедевральной постановкой. Например, хореографическая постановка «На баштане» – всегда получает симпатию от зрителя. Юные воспитанники ансамбля как арбузы и дыньки кружат в танце, а главный герой – Василий Вакуленко хозяин бахчи, танцует вместе со своими учениками.

Прежде всего, на новые хореографические постановки Василия Вакуленко воодушевляла и имела огромное влияние его супруга. Людмила Вакуленко – актриса Луганского украинского музыкально-драмматического театра на Оборонной.

«Он был хорошим танцором, я влюбилась в него. Он блестящий танцор, прекрасный семьянин и хороший хозяин», - говорит супруга Людмила.

Стоит заметить, что в этой творческой семье гармония и взаимопонимание. По стопам Василия Вакуленко пошел его внук Ярослав Вакуленко, на которого дедушка возлагает большие надежды. Ярослав занимается в Народном ансамбле танца «Барвинок».

«Он привел меня сюда, и сказал: будешь здесь заниматься, будешь продолжением моего рода. И я стремлюсь к этому. Всегда его слушаю и пытаюсь подражать ему, как в жизни, так и в танце», - с гордостью говорит Ярослав.

Василию Ивановичу не раз предлагали более высокооплачиваемую работу, но он уверен, что нужно заниматься тем, что приносит счастье. И как человек, переживший две войны, вынес для себя главный урок – надо помогать людям и излучать добро [2].

В какой-то степени после войны на Луганщине пришлось все начинать сначала. Но руководители ансамбля полны новых идей, и «Барвинок» остается востребованным коллективом. Многие родители стремятся отдать своих детей именно к преподавателям «Барвинка». Ежегодно дети сдают экзамен, по итогам которого переходят в старшую группу либо остаются на 2-й год обучения. Серьезные требования к воспитанникам позволяют коллективу сохранять высокий уровень мастерства. На сегодняшний день у «Барвинка» более 40 постановок. Без ансамбля не приходят ни одни городские праздники. Например, постановка Василия Вакуленко «Зимние игрища» - это визитная карточка зажжения главной новогодней елки Луганска.

В заключение следует отметить, что Народный ансамбль танца «Барвинок» называют брендом Луганска, и это не преувеличение. Цветок барвинок – это символ жизненной силы. НАТ «Барвинок» живет и продолжает украшать нашу родную землю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дольчук Е. Пресс-центр «ЛУВО «Барвинок» № 9» / Е. Дольчук // Очередная победа. – 2011, 2 июня. – С. 1.

2. Максакова О. ГТРК ЛНР «Культпроцвет», Выпуск 11 [Электронный ресурс] / О. Максакова. 2016, 04 июня. –

Режим доступа :

https://vk.com/videos20774600?z=video-82643692_456240504%2Fpl_20774600_-2

КИНО-, ТЕЛЕИСКУССТВО

Е. С. Беломоина

КИНЕМАТОГРАФ ФРАНЦИИ: ОТ КИНОАВАНГАРДА ДО «НОВОЙ ВОЛНЫ»

Франция считается родиной кинематографа. Именно в этой стране ежегодно проходит один из самых значимых мировых кинофестивалей — Каннский. Французский кинематограф уже многие годы находится в мировых лидерах.

Кинематограф Франции всегда качественно отличался от других школ кино. Французские кинематографисты с самого начала появления кинематографа пытались найти свою нишу и изобрести что-то новое. Братья Люмьер, Жорж Мельес, Луи Деллюк, Жан Ренуар, Рене Клер, Жан Виго, Робер Брессон, Клод Шаброль, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар — эти имена вошли в историю развития не только французского, но и мирового кинематографа.

Французское кино имеет ряд особенностей, неповторимых сюжетных линий, талантливых постановок. Главные отличительные черты: драматизм сценария; художественная красота съемок; пикантность, утонченность, жизненность сюжета; отсутствие вычурности, сюжетных преувеличений. Особое внимание французские кинорежиссеры обращают внимание на музыкальное сопровождение, мелкие детали, второстепенные сюжетные линии.

Ученые, которые обращались к разработке данной темы: Луи Деллюк, Ж. Ренуар, Рене Клер, Ф.Трюффо, А.Брагинский, В. Божович, А. Плахов, О. Танейшвили, А. Сокольская, С. Юткевич, А. Базен.

28 декабря 1895 года в салоне «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок во Франции состоялся первый кинопоказ «Синематографа братьев Люмьер». До 1908 года кино называли иллюзионом, оно входило в разряд дешевых аттракционов. За 13 лет кино во Франции стремительно начало развиваться, благодаря фирмам «Пате» и «Гамон».

В 1897 году Жорж Мельес открывает киностудию «Старфильм». С 1896 по 1914 годы Мельес снимает около 500 фильмов длительностью от одной до сорока минут. Жорж Мельес первым создает спецэффекты, которые были основаны на стоп-кадре. Он изобретает ускоренную и замедленную скорость пленки. Мельес был первым, кто сделал попытку перейти от черно-белого к цветному кино. Жанр фантастики был основным в работе кинорежиссера. Самые известные его работы: «Человек-оркестр», «Человек с резиновой головой», «Путешествие на Луну», «20 тысяч лье под водой» и др. Кроме фантастики Мельес инсценировал историческую «хронику» - постановочные сюжеты, которые воспроизводили реальные события. «Хроника» снималась в киноателье на основе тщательно собранной документации и фотоматериалов [3].

В 1920-х появляется французский киноавангард — направление, связанное с поиском формальных способов киновыразительности. Его основатель и теоретик — Луи Деллюк — критик, сценарист, режиссер. С 1917 года он начал публиковаться в журнале «Фильм» и вести разделы кинокритики в многих других журналах. Исходя из свойств кино, он выдвинул теорию киногении. В его концепции термин «киногения» не имеет четкого определения. Это свойство вещей проявлять свою сущность на экране, это соединение реальности и поэзии. Идеи фотогении продолжил развивать Жан Эпштейн, в 1935 году выходит его книга «Фотогения невесомого». Динамизм

экранного мира в концепции Эпштейна вступает в спор с фабулой как рациональным литературным способом мышления.

«Авангард — это интеллектуальный интерес в сфере, где можно открыть много удивительного». Такое определение дал Рене Клер [2].

Историки кино выделяют два авангарда. К первому (1917 — 1924) - его еще называют киноимпрессионизм — относят фильмы «Я обвиняю», «Колесо» Абеля Ганса, «Верное сердце» Жана Эпштейна, «Испанский праздник» Жермены Дюллак, «Дочь воды» Жана Ренуара. Для этих произведений характерна установка на поэтическое самовыражение, лиризм, использование зрительных метафор и аллегорий. Для этого использовались ускоренная и замедленная съемки, ассоциативный монтаж, двойная экспозиция и др. Фильмы второго авнгарда (1925-1928) - «Механический балет» Фернана Леже, «Антракт» Рене Клера, «Андалузский пес» Луиса Бунюэля, «Пять минут чистого кино» Анри Шомета. Все эти фильмы создавались вне коммерческого кинопроизводства, эксперименты были замнкнутого, элитарного характера.

По характеру творчества разделяют три направления авангарда: импрессионистический, экстримистский, сюрреализм.

Авангардисты стремились сделать кино способом передачи «субъективного видения», они недооценивали литературную первооснову, имели установку на лирическое самовыражение, увлекаясь формальными приемами, рушили целосность картины мира.

Но экспериментаторство постепенно себя исчерпывает, в конце 1920-х годов режиссеры переходят к документальной фиксации или к игровому кино.

В 1930-х во Франции развивается «Поэтический реализм» или «сентиментальный натурализм». Среди известных фильмов: «Под крышами Парижа» Р. Клера, «Ноль за поведение» и «Аталанта» Жана Виго, «Набережная туманов» М.Карне. Для фильмов характерны трагические предчувствия и настроение фатализма.

После войны был организован «Комитет защиты французского кино». 20 сентября 1946 года стартовал международный кинофестиваль в Каннах, его основатель — Робер Фавр Ле Бре. В 1951м году начал выходить журнал «Кайе дю синема», основанный Андре Базеном. В 1950-е годы на страницах этого издания была сформулирована теория «авторства», которая дала основу для развития интеллектуального, философского кино. В 1953 году образовалась «Группа тридцати», в которую вошли кинематографисты, которые работали в разных жанрах короткометражного фильма [1].

«Новая волна» появляется в 1958 году. Рядом с коммерческим кино рождается параллельное кино, рождается благодаря молодым режиссерам, которые почувствовали, что обновление прийдет не от широкого экрана, не от цвета, а «извне». Известные представители «Новой волны»: Клод Шаброль, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Ален Рене. Основными чертами данного направления были: расширение жизненного материала; углубление в актуальные проблемы; выражение настроения неудовлетворенности молодых людей и их скептическое отношение к социальным ценностям.

«Новая волна» выявила стремление к импровизационному методу съемки, главным образом на натуре и в природных декорациях. Она принесла на экраны много незнакомых раньше характеров, сменила представления о красоте. Большинство актеров овладели большей мерой импровизационной свободы. Герои фильмов — изгои, скептики или безумные аутсайдеры «общества потребителей». Характерно, что широкое увлечение фильмами «новой волны» скоро изменилось и трезвый анализ выявил много поверхностного. Анализ фильмов показал, что герой «новой волны»

лишен воли и интеллекта, жизнь его буднична и мотивы его действий диктуются чем-то минутным, импульсивным. Отношения с людьми опираются на обмен чем-то приятным. Герои богаты, стремятся к роскоши, недоступной большинству населения Франции [4].

В 1960-х годах появляется ряд актеров, которые прославляют французский кинематограф на весь мир: Ален Делон, Жанна Моро, Катрин Денев, Пьер Ришар, Жерар Депардье, Жан-Поль Бельмондо.

Французский кинематограф первой половины XX века был полон открытий и новаторства, в полной мере отобразил способ жизни французов, их ментальность. Как в исторических сюжетах, так и в фильмах о современной жизни. Кино оказалось их искусством именно потому, что они умеют держаться органично и не имеют потребности быть наигранными или фальшивыми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добротворский С. Кино на ощупь. - С-П.: Сеанс.- 2001 — С.130.
2. Жанкола Ж-П. Пятая республика (1958 — 1978). - Пер. С фр. - М.: Радуга. - 1984.- С.104.
3. Марсель Л Эрбье. Гермес и молчание // Немое кино (1917 — 1933). Из истории французской киномысли. - Пер. с фр. - Общая редакция С. Юткевича. - М.: Искусство.- 1988. - С.29.
4. Трюффо Ф. О чем мечтают критики? // Франсуа Трюффо. Статьи. Все фильмы. Отрывки из сценариев. - Пер. с фр. - М.: Искусство.- 1985. - С. 74 — 75.

О. В. Гурская

ИГРОВОЕ КИНО В ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ

Наивысшее проявление таланта
в документальном кино – это жизнь!
Ален Рене

Любой документальный фильм – это довольно сложное и многослойное произведение. Такое кино – это особое пространство. Мало какой зритель может по достоинству оценить сложную и многообразную работу его создателя – режиссера. Именно в документальных кинолентах их авторы стараются передать непосредственную правду жизни. От того, как будут расставлены определенные акценты в фильмах, и зависит то, как зрители воспримут отснятый материал, выявляющий ту или иную проблему либо демонстрирующий какой-то определенный объект, о котором рассказывает автор.

Режиссура документальных кинолент – это не просто обычная работа с собранным материалом, а целая разработка драматургического решения. Здесь необходимо уделить внимание не только созданию сюжетной линии, но и разработать определенную атмосферу, которая будет правильно выстраивать чувственное восприятие представленной в ленте информации [1, с. 36]. Каждый такой фильм должен быть по-своему уникален. Его главная задача полностью захватить внимание зрителя, а главное, заставить публику сопереживать тем событиям или героям, которые представлены на экране. Он не может быть аналогичен художественной кинокартине,

так как выстраиваемые в нем кадры достоверны, а, значит, и глубина эмоциональных переживаний смотрящего человека, должна достигать критических отметок [2, с. 16].

Жанр документального кино не назовешь простым. Чтобы снять фильм предстоит долгая подготовка. Необходимо выбрать жизненные факты и на их основе создать сценарий. Эти фильмы многогранны. Применяются как репортажная, так и постановочная съемка. А как же соединить две природы?

Игровая история – это всегда условность. Не важно, снимаете вы в стиле Бертолуччи или Догмы, это условность, и современный человек, привык обращаться с этой условностью. Документальное кино – это совсем другое. Человек видит реальную жизнь. И он ее не просто видит, он ее *чувствует* [3, с. 39].

Это отрезвляет, это «бьет по глазам». И если вы не найдете способ ОБМАНУТЬ зрителя, «оживить» постановочные кадры и реконструкции то ваш проект, увы, не будет, ни игровым, ни документальным, и вероятно, просто не получится…

Чтобы синтезировать игровое и документальное, нет никаких правил, их просто не существует в природе, есть только ваше желание, и оно обусловлено двумя вескими причинами: первая причина, это если этот синтез служит цели вашего фильма, его смыслу; с другой стороны, целью фильма может быть и его форма, и если вы упражняетесь с формой, то синтез игрового и документального может быть как раз таким упражнением, и вашей целью будет, как можно более крепко сцепить эти две природы. Самый очевидный вариант – это сделать в фильме игровой материал и документальный четко структурированным, то есть не пытаться выдать игровой за документальный, и не пытаться выдать документальный за игровой, а предложить зрителю четкую структуру, то есть правила игры, как в игровом кино – смотрю, верю, сопереживаю, анализирую. Ведь самое главное в документальном кино – атмосфера! Это не просто работа с информацией, а разработка драматургического решения фильма, его «движения» и не только по сюжетной линии, но и по ниточке «атмосферной», выстраивающей чувственное восприятие информации.

Каждый документальный фильм – уникален, прежде всего, по выстраиваемой в кадре неповторимой жизненной атмосфере кадра, которая захватывает зрителя и заставляет сопереживать происходящему на экране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зверева Н. «Мастерство режиссера» / Н.А. Зверева, - М.: ГИТИС, 2002.
2. Рабигер М. «Режиссура документального кино» / М. Рабигер, - М.: ГИТР, 2006.
3. Трюффо Ф. «Кинематограф по Хичкоку» / Ф. Трюффо, - М.: Библиотека «Киноведческих записок»,1994.

С. М. Венгловская

ТРАДИЦИИ ВЫШИВКИ В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ ЛУГАНЩИНЫ

Вышивка издавна была практически единственной возможностью в украшении домотканого материала. А орнаменты, которые выполнялись в этой технике, были оберегом и защитой. Нет ни одного орнаментального мотива, который был бы случаен или не на своем месте. В процессе исторического развития у каждого народа

складывался определенный характер вышитого узора, своеобразные приемы технического выполнения, неповторимые колористические решения [6].

В далекие времена на Руси одежду в основном изготавливали из домотканого льняного холста, чуть реже - из шерсти. Холст ткали на станке, а одежду украшали вышивкой. Она не только делала костюм интереснее и красивее, но и имела другое предназначение. По народному поверию, она должна была приносить человеку счастье, оберегать его от всякого зла и беды, сближать с окружающей природой [5].

В вышивке, равно как в древних иконах, деревянном зодчестве и бытовой резьбе, воплотились природный талант, вкус и мастерство народа. Одинаковость украшаемых предметов сторицей возмещалась разнообразием вышитых узоров, придававших неповторимый облик каждой вещи [1, с. 5-6].

На сегодняшний день в вышивке замечательно объединилось традиционное и современное творческое начало. Народная вышивка — один из древнейших видов прикладного искусства [2].

Данную проблему рассматривали такие теоретики, как Богуславская И. Я., Гасюк Е. О., Маерова К. Н., Молотова В. Н.

Как целебный бальзам сделан из десятков трав, имеет свою великую силу исцеления, так и Луганский край, заселенный десятками национальностей, смешанных в отличном коктейле разных культур, традиций, языков, имеет большую силу таланта народа. Переносимость к другой культуре, умение приспосабливаться к обстоятельствам, находчивость, и, конечно, талантливость в различных направлениях – это основне черты народонаселення Луганщины.

Разнообразие цветовых решений, орнаментов, художественных техник вышивания демонстрирует высокий уровень мастерства Луганских вышивальщиц, таких как: Надежда Анохина, Татьяна Гусарчук, Елена Специальная, Скопинцева Валентина,Левенец Александра, Боева Людмила, Москаленко Галина и многих других.

На Луганщине есть люди, которые свято хранят и развивают традиции наших предков, и одна из них - Жукова София Григорьевна – вышивальщица, народный мастер декоративно-прикладного искусства, инженер-гидротехник по профессии и художник по призванию.

Уже более 20 лет работает в детском культурно – техническом центре Луганска, являясь руководителем образцового объединения «Родинний вогник» [3].

Ее фантазия и мастерство помогает детям открывать окно в мир, полный красоты и гармонии. Она учит видеть красоту в каждой травинке, замысловатом сучке или шишке, щедро делится тайнами своего мастерства.

В своих работах мастер отображает природу, цветы, животных. Раньше вышивала крестиком и гладью. Однако из-за плохого зрения София Григорьевна сейчас использует старинную технику, характерную для гобеленов и ковров.

София Жукова неоднократно принимала участие в городских, областных, Всеукраинских и Международных конкурсах. Имеет награды, дипломы и медали.

Дом человека отражает его внутренний мир. Дом Софии Григорьевны справедливо можно назвать произведением искусства, здесь сразу видно, что живет творческий человек. Размах фантазии автора отразился на каждой вещи в доме - на всём, куда ни упадет взгляд посетителя.

Небольшие комнаты квартиры заполнены панно, гобеленами, коврами. В доме мастера нет такого места, где бы не висела собственноручно вышитая картина, салфетка или рушник. Мастер уделяет большое внимание обереговой роли сорочек, рушников и венков.

Ее рушники, созданные по народным традициям, в тоже время очень индивидуальны и своеобразны. Также мастер занимается оформлением и пошивом

одежды в украинском стиле. В ее коллекции находится множество костюмов. К работе София Григорьевна преступает, только пребывая в хорошем расположении духа, потому как негативные мысли, по ее словам, переносятся на шитье.

Непредсказуемая, фонтанирующая, головокружительная, чувственная, соединяющая в себе множество талантов [3], София Григорьевна работает в разных направлениях и техниках.

Ни одна работа народного мастера не похожа на те, что были созданы ею ранее. Каждая работа – индивидуальна, каждая отражает состояние души автора в момент создания, с каждой связана какая-то своя история.

В неисчерпаемой сокровищнице духовной культуры любого народа есть особенная исключительно важная ее часть – народное искусство. Оно является бездонным источником красоты и мудрости.

Данная тема является актуальной и требует дальнейшего рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка/ И.Я. Богуславская. – М.: Искусство, 1972. – 151 с.

2. Гасюк Е.О, Степан М.Г. Художественное вышивание: Альбом. – Вища школа. Головное изд-во, 1981. – 240с.

3.Жукова София Григорьевна (Краеведческие материалы). — Л.: Янтарь, 2002.

4. «Золоті руки» Луганщини/Луганський областний центр народноїтворчості. – Луганськ 2007.

5. Маёрова К. Русское народное прикладное искусство/ К. Маёрова, К. Дубинская. –М.: «Русскийязык», 1990. – 255с.

6.Молотова В.Н. Декоративно-прикладное искусство: учебное пособие / В.Н.Молотова. – М.: Форум, 2010.— 288 с.

Д. А. Галюк

ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК СПОСОБ МОТИВАЦИИ И САМОРЕАЛИЗАЦИИ

Телевидение – способ передачи и приёма на экран изображений движущихся и неподвижных объектов на расстоянии средствами электро- и радиосвязи.

Мотивация – побуждение к действию; психофизиологический процесс, управляющий поведением человека, задающий его направленность, организацию, активность и устойчивость; способность человека деятельно удовлетворять свои потребности. На первый взгляд эти два понятий не как не связаны между собой, но как показывает практика телевидение сильно влияет на человека и побеждает его к действиям.

У каждого человека в жизни наступает такой период, когда радужные перспективы будущих побед уходят и наступают обычные серые будни. Когда, не имея ежедневных положительных результатов и действенной мотивации, накапливается усталость и пропадает желание активных действий. Опускаются руки, хочется все бросить. А теперь давайте подумаем, что же может мотивировать нас совершить какие-либо действия. Телевидение – это целый социальный институт [1]. Оно влияет на жизнь общества, формируя сознания зрителя. В свою очередь, общество требует от телевидения новых достижений: усовершенствования технических приемов и креативности идей. Таким образом, между обществом и телевидением существует

постоянная связь. И эта связь способна передавать наши чувства, привычки, обычаи и традиции, даже погружать человека в мир его иллюзий. Более того, можно сказать, что телевидение способно охватывать почти все сферы общественного сознания. Например, кино дает возможность человеку воспринимать жизнь немножко под другим углом, чем он ее воспринимал до того. Поэтому кинолента неким образом освобождает зрителя от напряжений реального времени, от разного рода негативных чувств: тоски, вины, страха. Кино объединяет людей– в этом состоит одно из самых важных качеств кинематографа. Из всех видов искусства кино занимает уникальное место в современном мире, а соответственно и в жизни человека. У нас, то есть у зрителей, вызывает восхищение просмотренная кинолента: непревзойденная игра актеров и каскадеров, мастерство режиссеров, постановщиков и других членов съемочной команды. Но самой главной изюминкой кинофильма выступает его эмоциональность. Когда мы просматриваем кино, мы получаем большой заряд эмоций. Мы вместе с героями киноленты начинаем переживать, радоваться, удивляться и вообще, как будто проживаем еще одну жизнь. Даже в том или ином фильме мы можем получить ответ на вопрос, который тревожил нас ранее.

Да, есть такие фильмы, которые способны что–то перевернуть в голове у человека, после просмотра которых он может зажить совершенно новой жизнью. Таких фильмов немного, но они действительно есть.

Критики считают кинокартину гениальной, когда режиссер может снять что-то подобное. Сразу чувствуется, что человек проделал колоссальную работу и вложил в неё душу. Но режиссер должен показать в такой картине только правду. Нужно раскрыть зрителю глаза на те вещи, которые каждый день происходят в нашем современном мире. Так сказать, снять с него «розовые очки». Проблем в нашем мире сейчас очень много, начиная от какого-то мелкого воровства и заканчивая чем–то глобальным, например, экологией.

Так, кинофильм формирует мировоззрение человека, обогащает или обкрадывает его душевно, насыщает эмоционально. Отсюда вырисовывается еще одна изюминка кинематографа мотивация. Из фильмов можно извлечь поистине неоценимую пользу. Ведь многие из них, по сути, моделируют ситуации из реальной жизни, но только под немного иным ракурсом. На данный момент есть даже категории мотивационных фильмов.

– мотивирующие фильмы об успехе;
– мотивирующие фильмы о спорте;
– мотивирующие фильмы о бизнесе;
– мотивирующие фильмы об известных личностях.

И это далеко не весь список, но главное, что нам пытается донести режиссер в таких фильмах, что дорога в гору сложна, что нужно дышать полной грудью каждый день, не обращая внимания на удары судьбы. Пытается донести, чтоне нужно терять себя в толпе обыденности надо быть искренним. Но самое главное, что не нужно зацикливаться на своих неудачах, есть миллионы людей с большими проблемами, чем у тебя, но всегда есть повод улыбаться и идти вперед. Именно под воздействием таких мотивационных фильмов может возникать разнообразная гамма неповторимых чувств [2]. Полнометражный фильм или целый телесериал может вызвать улыбку или слёзы, радость или грусть, возбуждение или ощущение душевного покоя. Кино может менять внутреннее состояние человека, его характер, поведение и даже привычки.

И здесь мы можем найти очередную особенность кинематографа, а именно — передачу замысла создателя. Если намерение режиссёра было в том, чтобы человек задумался о некоторых идеях и проблемах, которые вложил в свою работу автор

киноленты, и сделал для себя из этого вывод – так оно, как правило, и произойдет. Фильм – это мир идей, которые человек реализует в своем сознании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П.Ильин. – СПб.: Питер, 2000. – 308 с.

2. Сорокина Е.М. Телевидение переходит на личности/ Е. М. Сорокина – Наука и жизнь, 2006. – 81с.

А. И. Гулая

ЖАНР АНТИУТОПИИ В КИНО: ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ

Актуальность работы определяется необходимостью исследования особенностей антиутопии как жанра художественного кино. Особый интерес представляет исторический контекст произведений, так как сейчас мы живём в то самое время, страшные предположения о котором строили писатели-антиутописты, и многие из их опасений уже находят подтверждение в современном нам обществе.

Антиутопия — это, прежде всего, мысль о беспросветном будущем. Она неразрывно связана с утопией — идеальным миром. Если утопия сама по себе воспринимается как мир, который невозможен из-за своей идеальности и чистоты, то антиутопия показывает мир, который вполне реален. Захват власти, жестокие законы, бессмысленные войны, тиранические империи и даже полёты в космос — детали огромного механизма, который сделает мир будущих поколений невыносимым и непригодным для счастливой жизни.

Цель автора-антиутописта не просто создать тёмное будущее, а показать, что в сегодняшнем мире существует масса предпосылок, которые и способны привести человечество к антиутопическому бытию. В ряде государств у руля уже стоят люди и партии, которые ведут народы к уничтожению, парламенты принимают законы, ограничивающие и нарушающие права человека, против природы совершаются глобальные преступления. Поэтому мир антиутопии более реален, и можно сказать: частично он уже наступил [1, с. 126].

Антиутопии появились тогда, когда государство и общество проявили свои отрицательные черты, стали опасными для человека, не способствовали прогрессу.

Термин «антиутопия» как название литературного жанра ввели Гленн Негли и Макс Патрик в составленной ими антологии утопий «В поисках утопии» (The Quest for Utopia, 1952). Поводом к расцвету жанра послужила Первая мировая война и сопутствовавшие ей революционные преобразования, когда в некоторых странах начались попытки воплотить в реальность утопические идеалы [3]. Ярче и нагляднее всего этот процесс произошёл в России, тем закономернее появление первой великой антиутопии именно здесь. В своём романе «Мы» Евгений Замятин описал запредельно механизированное общество, где отдельная личность становится беспомощным винтиком – «нумером» [2, с. 92].

Антиутопия, как правило, изображает общество, зашедшее в социально-нравственный, экономический, политический или технологический тупик из-за ряда неверных решений, принятых человечеством. Антигуманный тоталитаризм, диктат, отсутствие свободы, страх, доносительство, безнадёжность борьбы – вот темы, затрагиваемые этим жанром. Сюжет часто выстраивается на противодействии личности или небольшой группы личностей правящему диктату, чаще всего заканчивающемся

поражением героев. На протяжении двух-трех последних десятилетий в мировом кинематографе регулярно появляются фильмы-антиутопии [4]. Наиболее известные из них – «Бегущий человек» (1987) по роману Роберта Шекли, «Матрица» братьев Вачовски (1999), «Заводной апельсин» (1971) Стенли Кубрика по одноименному роману Энтони Бёрджесса, «451 градус по Фаренгейту» (1966) Франсуа Трюффо по роману Рея Бредбери, а также современные «Голодные игры» Гэри Росса и «Бегущий в лабиринте» Уэса Болла.

Опираясь на всё вышесказанное, можно сделать вывод, что жанр антиутопии востребован в первую очередь потому, что ирреальность и фантастичность мира, который описывают авторы-антиутописты, находит вполне реальное отражение в современном мире [5]. И это нам, зрителям, действительно стоит задуматься, а не являемся ли мы частицами огромного механизма?

ЛИТЕРАТУРА

1. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М., 2005.

2. Якушева Н. Б. Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века. СПб., 2001.

3. [Электронный ресурс] / Википедия; Режим доступа: свободный www.wikipedia.org/wiki/Антиутопия, Антиутопия [Электронный ресурс],- www.wikipedia.org/wiki/Антиутопия-статья в интернете

4.[Электронный ресурс]/ Электронная библиотека студента; Режим доступа: свободный http://bibliofond.ru/view.aspx?id=536488, Традиции жанра антиутопии в западной литературе [Электронный ресурс],-

http://bibliofond.ru/view.aspx?id=536488- курсовая работа

5.[Электронный ресурс]/Антиутопия; Режим доступа: свободный http://antiutopya.ru/chto-takoe-antiutopya, Что такое Антиутопия [Электронный ресурс],- http://antiutopya.ru/chto-takoe-antiutopya-статья в интернете

О. В. Ичаловская

ВЛИЯНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ С. А. ЛОКТЮШЕВА НА РАЗВИТИЕ ЭТНОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ДОНБАССА

Актуальность проблемы обусловлена недостаточным вниманием к наследию Луганского археолога С. А. Локтюшева и его разработкам в области этнологии и этнографии Донбасса. Важность изучения данного вопроса вызвана сложным и многообразным этническим составом населения региона, что и обуславливает богатство и разнообразие его духовной культуры, истоки которой и были найдены в процессе археологических раскопок С. А. Локтюшевым. Интерес к выводам и заключениям учёного, а также его научно-просветительской деятельности определяет актуальность темы.

Деятельность С. А. Локтюшева изучалась и оценивалась как его современниками, так являлась и предметом отдельного исследования в специальных работах по данной теме в конце XX в. – начале XXI в. Можно выделить два этапа историографии данной проблемы. Первый этап связан с признанием заслуг С.А. Локтюшева такими выдающимися учёными как Василий Алексеевич Городцов (Московский Исторический музей) [4], Александр Иванович Яцимирский (ректор Ростовского (Донского) археологического института) [4, с. 15], Сергей Григорьевич

Грушевский (профессор Донецкого института народного образования), Арне Михаель Тальгрен (финский учёный и археолог) [5, с.59-65]. После реабилитации С.А. Локтюшева в 1990 году начинается второй этап историографии изучения деятельности С.А. Локтюшева. С.В. Кузьминых и А.Н. Усадчук исследовали и обобщили упоминания о С.А. Локтюшеве и ссылки на его работы в трудах советских и зарубежных археологов [5, с.59-65]. Огромная кропотливая работа по сбору и анализу информации о выдающемся краеведе и просветителе С.А. Локтюшеве была проведена Сергеем Владимировичем Кузьминых (советский и российский археолог, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Лаборатории естественнонаучных методов Института археологии Российской Академии Наук (Москва)) [5, с.59-65]; **Анатолием Дмитриевичем Пряхиным** (воронежский историк, археолог) [14]; Борщенко Лидией Михайловной (заслуженный работник культуры Украины, директор Луганского художественного музея) [1]; Гореликом Александром Феликсовичем (кандидат исторических наук, доцент, независимый исследователь из Германии) [2]; Игорем Шестаковым (старший научный сотрудник отдела археологии Луганского областного краеведческого музея) [15]. И.Н. Ключнева (Павлова), заведующая отделом археологии Луганского областного краеведческого музея,целенаправленно занимается вопросами археологии Луганщины и, прежде всего, археологическим наследием С.А. Локтюшева [3; 13].

Проблемная ситуация заключается в попытке воссоздать историю археологических исследований С. А. Локтюшева, основываясь на его научных статьях и отчётах об археологических раскопках в Донбассе. Впервые на широкой базе источников предпринимается попытка комплексного рассмотрения исторического развития археологии и музейного дела на Луганщине в 20-х – 30-х годах XX века.

Сергей Александрович Локтюшев положил начало проведению краеведческих и археологических исследований на территории Донбасса. В своих статьях-отчетах об этих исследованиях С.А. Локтюшев не только описывал археологические находки, но и прослеживал их влияние на этнологию и этнографию Донбасса [8; 12]. Эти находки позволили учёному сделать гениальные выводы, касающиеся развития культур Донецкого бассейна.Вопрос о прежнем населении в бассейне р. Донца представлял огромный интерес в краеведческом отношении. С.А. Локтюшев пытался ответить на этотвопрос на основании находок материальной культуры, начиная с каменного периода доисторических времен.Благодаря исследованиям С. А. Локтюшева ясно, что бассейн р. Донца был заселен с давних пор. Первым населением его являлись народы каменного периода. С металлического периода в составе его населения изобиловали на продолжении тысячелетий, восточные европейские народы, европейцы же в те времени были здесь значительно реже [6]. Исходя из исследования всего ассортимента найденных каменных поделок, С.А. Локтюшев пришёл к выводу, что все они носят исключительно хозяйственно-производственный характер, так как среди всего найденного не было ни одного орудия защиты, а также ни одного орудия охоты. Все это говорит о принадлежности всего найденного мирному трудовому бывшему населению [10].

Исследования и научные заключения С.А. Локтюшева актуальны для современного понимания этнического состава Донецкого края.

На основе своих археологических разведок С.А. Локтюшев также сделал вывод о зависимости между климато-геологическими и этническими явлениями в Донбассе. Проследив эту связь, он получил представление о народах, которым принадлежали найденные археологические культурно-бытовые памятники. Смену этих народов С.А. Локтюшев и связал с климато-геологическими причинами [11]. С.А. Локтюшев, опираясь на свои археологические исследования, впервые представил чёткую и

систематизированную картину этнологического и этнографического состава населения Донбасса.

С.А. Локтюшев стоял у истоков создания Луганского Краевого Музея.Став, заведующим Луганским Краевым музеем, С.А. Локтюшев попытался внести изменения в целевую установку музея, в содержание, характер и методы Музейной работы. Музей стал научным учреждением, концентрирующим свою работу на образцах и памятниках материально-бытового, социально-исторического и экономического облика Луганского края. Луганский Музей стал на путь заботы об охране краевых памятников материальной культуры и природы и популяризацию этой идеи в широкие слои населения [7].

Анализ большого количества источников и литературы, материалов археологических экспедиций под руководством С.А. Локтюшева, позволил сделать вывод, что в результате событий, связанных с арестом и трагической смертью Сергея Александровича Локтюшева, почти полвека его имя подвергалось забвению. Мало кто решался вспоминать о его вкладе в археологическую науку и в исследование истории Луганского края, что вызвало необходимость анализанаучного материал по проблемам развития этнологии и этнографии Донбасса и определения вклада С.А. Локтюшева в этот процесс.

В результате изучения работ ученого было установлено, что деятельность С.А. Локтюшева связана с трудом первопроходца в период первоначального накопления материала. Открытия С.А. Локтюшева в области археологии были значительными не только для того времени. Благодаря им современные археологи могут исследовать уникальные археологические памятники, открытые выдающимся ученым. С.А. Локтюшев определил научную важность комплекса Рогалик-Якимовской стоянки [9], что нашло подтверждение в ходе исследований конца XX ст.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борщенко Л. М. Дом в Полтавском переулке / Л. М. Борщенко // Ракурс+. – 2006. – № 6. – С. 10.

2. Горелик А.Ф. Мезолит Донбасса: очерк культурно-исторического развития / А. Ф. Горелик // Проблемы охраны и исследования памятников археологии в Донбассе. Тез. докл. – Донецк: Глобус, 1989. – С. 78-80.

3. Ключнева И. Н. Из истории Луганского областного краеведческого музея (1920-1943) / И. Н. Ключнева // Краеведческие записки. Вып. IV — Луганск: Шико, 2008. – С.14 – 47.

4. Ключнева И. Н. Луганский археолог С.А. Локтюшев / И. Н. Ключнева // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.11 – 24.

5. Кузьминых С. В. Письма С. А. Локтюшева к А. М. Тальгрену / С. В. Кузьминых, А. Н. Усадчук // Краеведческие записки. Вып. IV – Луганск,2008. – С.9-65.

6. Локтюшев С.А. Прежнее население бассейна р.Донца и его смена здесь по находкам материальной культуры. / С. А. Локтюшев // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.55 – 63.

7. Локтюшев С.А. Луганский краевой музей и организация научно-просветительной работы его / С. А. Локтюшев // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.67 – 71.

8. Локтюшев С.А. Среднедонецкие курганные погребения бронзовой эпохи с оригинальной бытовой индустрией северо-кавказского и среднеземноиорского влияний. (По данным археологических раскопок на Луганщине в 1919 – 1927 г.г.) / С. А. Локтюшев // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.73 – 86.

9. Локтюшев С.А. Рогалико-Якимовская неолитическая стоянка на Донеччине / С. А. Локтюшев // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.119 – 132.

10. Локтюшев С.А. Доисторический очерк средней Донеччины / С. А. Локтюшев // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.146 – 193.

11. Локтюшев С.А. Залежність міжклімато-геологічними й етнічними явищами на території Донбасу в постплейстоцена до історичних часів. Краэзнавчий нарис / С. А. Локтюшев // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.231 – 237.

12. Локтюшев С.А. Отчёт об археологических раскопках в окрестностях г.Старобельска / С. А. Локтюшев // Краеведческие записки. Вып. V. – Луганск: Шико, 2009. – С.417 – 429.

13. Павлова И. Н. Памяти Сергея Александровича Локтюшева / И. Н. Павлова // Древние культуры Подонцовья: Сборник научных трудов. – Вып. 1. – Луганск: Альма-матер, 1993. – 128с.

14. Пряхин А. Д. Доно-донецкая степь-лесостепь в эпоху бронзы. История изучения (вторая половина XIX – начало 90-х гг. XX в.): Кн. 1 / А. Д. Пряхин – Воронеж: Наука, 2008. – 257 с.

15. Шестаков И. А. История и библиография археологических исследований среднего палеолита Луганщины / И. А. Шестаков // Краеведческие записки. Вып. IV – Луганск: Шико,2008. – С.148

А. А. Коновалова

ТРУДНОСТИ В УСВОЕНИИ ОРФОЭПИЧЕСКИХ НОРМ И ПУТИ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Многие люди в жизни сталкиваются с проблемами изложения своих мыслей, не в состоянии сразу подобрать нужные слова, поставить их в правильной грамматической форме. Поэтому речевое общение в жизни человека играет важную роль. От умения правильно и грамотно выразить свою мысль зависит успешность или неуспешность в личной жизни, на работе, в значимых для человека ситуациях общения. Согласно статистике, на долю речи приходится 25% от впечатления о человеке, большую часть внимания собеседник обращает на грамотность и красоту речи, дикцию и голос.

СМИ по праву считаются носителями и пропагандистами культуры речи, они играют одну из главных ролей в формировании речевой культуры нации. К мнению телеведущих, экспертов, аналитиков, деятелей культуры, журналистов прислушиваются все люди, следовательно, именно представители СМИ должны относиться к своей речи особенно бережно.

Для того чтобы избежать неудач в общении, необходимо постоянно работать над совершенствованием своей речи.

Вот ошибки, которые мы чаще всего допускаем. В произношении согласных звуков действуют законы уподобления и оглушения. Оглушаются звонкие согласные в конце слова, и, как правило, эта норма не нарушается, за исключением звонкого согласного [г] в конце слова. Он должен звучать как взрывной глухой [к], но в практике часто произносится как фрикативный глухой [х]. Такое произношение недопустимо как диалектное. Исключение составляет слово бог – бо[х].

Часто встречаются ошибки и в произношении сочетания согласных «чн». В соответствии с нормами современного русского литературного языка это сочетание произносится как [чн]: вечный, брачный, аммиачный, заочный, смачный, злачный, посадочный. Произношение [шн] требуется в женских отчествах – Савви[шн]а, Фомини[шн]на, Ильини[шн]а, Кузьмини[шн]а – и сохраняется в словах горчи[шн]ый, коне[шн]о, праче[шн]ая, скворе[шн]ик, яи[шн]ица. Есть и двоякое произношение – було[шн]ая и було[чн]ная, копее[шн]ный и копее[чн]ый, моло[шн]ый и мо-ло[чн]ый,

порядо[шн]ый и порядо[чн]ый, сливо[шн]ый и сли-во[чн]ый. Важно заметить, что для смысловой дифференциации слов служит различие в произношении серде[чн]ый (удар) и серде[шн]ый (друг).

К нормам произношения гласных относят нормы ударения. Они изучаются акцентологией (лат– ударение). В русском языке ударение свободное, то есть может находиться на любом слоге в слове, в отличие от некоторых языков мира, где ударение закреплено за определенным слогом – в эстонском, латышском, чешском и финском языках – 1 слог, в польском и грузинском – предпоследний, в армянском и французском – последний. Другой особенностью русского ударения является его морфемная подвижность – ударение может перемещаться с одной значимой части слова на другую в разных его формах и однокоренных словах. Основная функция ударения – фонетическое объединение слова. Но встречаются слова, где ударение играет смыслоразличительную роль – мук*а*– м*у*ка, пил*и* – п*и*ли. В многосложных словах, кроме основного ударения, появляется и второстепенное (побочное): лав*и*нообр*а*зный, четыр*ё*хэт*а*жный. Чаще всего акцентологические ошибки встречаются при образовании следующих форм различных частей речи:

1. в односложных существительных мужского рода в родительном падеже единственного числа ударение падает на окончание – зонт – зонтА, ковш – ковшА, плод – плодА, герб – гербА. Исключение составляет слова «гусь» и «уголь» – г*У*ся (гус*Я*– разг.), угл*Я* и *У*гля;

2. существительные женского рода 1-го склонения в винительном падеже единственного числа имеют ударение на окончании (зол*у*, избу, коз*у*, нор*у*, рос*у*, смол*у*, сов*у*, строф*у*, трав*у*), на основе (б*О*роду, ц*Е*ну, щ*Е*ку), двоякое ударение (р*Е*ку – рек*У*, д*О*ску – доск*У*);

3. некоторые существительные 3-го склонения при употреблении с предлогами «в» и «на» имеют ударение на окончании – в груд*И*, в кост*И*, в кров*И*, в ноч*И*, на печ*И*, в связ*И*, в цеп*И.*

4. существительные 3-го склонения в родительном падеже множественного числа имеют ударение на основе (м*Е*стностей, п*О*честей, пр*И*былей, пр*О*рубей, ш*А*лостей), двоякое ударение (*О*траслей и отрасл*Е*й, в*Е*домостей и ведомост*Е*й), на окончании (ветв*Е*й, горст*Е*й, должност*Е*й, крепост*Е*й, плоскост*Е*й);

5. употребляемые с существительными и числительными предлоги могут принимать на себя ударение, делая самостоятельную часть речи безударной, – б*е*з вести, б*е*з году, б*е*з толку; з*а* руку, з*а* год;*и*з лесу, *и*з носу; п*о* лесу, п*о* морю, п*о*д ноги.

6. краткие прилагательные имеют ударение на первом слоге основы в мужском, среднем роде и множественном числе. В женском роде оно переходит на окончание: в*Е*сел – весел*А*, гл*У*п – глуп*А* и т.д. Двоякое ударение встречается в форме множественного числа – бл*Е*дны и бледн*Ы*, бл*И*зки и близк*И*, др*У*жны и дружн*Ы*;

7. в глаголах на -ировать выделяют две группы: с ударением на «и» (блок*И*ровать, гарант*И*ровать, дебат*И*ровать, дириж*И*ровать, дисквалифиц*И*ровать, и др.) и с ударением на «а» (бомбардиров*А*ть, гравиров*А*ть, гримиров*А*ть, группиров*А*ть, и др.).

8. у страдательных причастий прошедшего времени ударение в форме женского рода падает на окончание (вз*Я*тый –взят*А*, в*И*тый – вит*А*, н*А*чатый – начат*А*, пр*И*нятый – принят*А*). В причастиях на -бранный, -дранный, званный ударение падает на приставку (д*О*брана, з*А*брана, Избрана, и т.д.).

Ошибки в ударении бывают вызваны и другими причинами, о которых крайне важно помнить.

1. Незнание правил ударения в языке-источнике. Миз*Е*рный (лат. mis*e*r– бедный) из французского «миз*Е*р» и произносится «миЕ*е*рный».

2. Отсутствие в печатном тексте буквы «Ё». Между тем, известно, что в соответствии с нормой она всегда принимает на себя ударение. Ликвидация точек привела к тому, что многие слова стали произноситься с «Е», а ударение перешло на случайное место – свекл*А*, новор*О*жденный, завор*О*женный (правильно свёкла, новорождённый, заворожённый).

3. Незнание орфографических правил. Слова «бро*о*ня» и «броня*я*» являются существительными 1-го склонения. Ударение выполняет смыслоразличительную функцию: бр*О*ня – «преимущественное право на получение чего-либо» и брон*Я* – «защитное покрытие». Часто встречается неправомерное употребление слова в форме «бронь».

4. Незнание принадлежности слова к той или иной части речи. К примеру, прилагательное «развит*О*й» и причастие «р*А*звИтый». Первое употребляется в словосочетаниях «развиОй юноша», «развит*А*я промышленность», «развит*О*е сельское хозяйство» и ударение падает на окончание. Причастие, образованное от глагола «развить», произносится с ударением на первом или на втором слоге – р*А*звитая гражданином N деятельность, р*А*звитый преподавателем вопрос, разв*И*тая веревка, разв*И*тый локон.

Осваивая нормы русской акцентологии, нужно иметь в виду и явление вариативности ударения. Существуют слова, в которых нормированным признаются: 1) два варианта ударения, 2) один считается книжным, а другой – разговорным, 3) один вариант общелитературный, а другой – профессиональный. Так, варианты «ин*а*че – *и*наче», «п*е*тля и петл*я*», «ржАв*е*ть и ржа*в*Еть» равноправны, «догов*О*р и д*О*говор», «бАловать и баловАть» – первый книжный, второй разговорный, «астрон*О*м и астр*О*ном», «к*О*мпас и комп*А*с», р*А*порт и рап*О*рт», «*И*скра и искр*А*– общелитературный и профессиональный соответственно. Пометки о принадлежности слова с тем или иным вариантом ударения к разговорному или профессиональному языку даются в орфоэпических словарях, наиболее доступными из которых являются «Орфоэпический словарь русского языка» (Произношение, ударение, грамматические формы. 5-е изд., испр. и доп. М., 1989) и «Словарь ударений для работников радио и телевидения» (Агеенко Ф.Л., Зарва М.В. 5-е изд.,перераб. и доп. М., 1984).

Слушая собеседника, хотелось бы не отвлекаться от смысла, содержания высказывания на его внешнюю сторону: промелькнуло какое-то неясное слово (смысл не понять), встретилась нетрадиционно построенная фраза (до сути быстро не дойти), обратило на себя внимание необычно произнесенное слово (например, весна как /v'esna/ вместо /v'isna/, вода как /voda/ вместо /vada/).

Развитие средств массовой информации, особенно радио и телевидения, привело к распространению звучащего слова, в последние годы – речи спонтанной, не чтения заранее подготовленного текста, а свободного изложения мыслей, почти импровизации. Это избавило нас от жалкого, часто неэмоционального, монотонного чтения. И сколько интересных ораторов слышим мы вокруг!

Но средства массовой информации буквально захлестнул поток просторечных, жаргонных, а нередко – просто непристойных слов.

Принятие огромного количества заимствованных слов привело к созданию сложной сети неопределенных терминов, которые постепенно вытесняют традиционные слова, отражающие национальные особенности речемысли.

Искажение, а зачастую и разрушение русского языка, неминуемо ведет к разрушению культуры, общественного сознания, нравственности и морали.

Чтобы улучшить речь в первую очередь нужно самообразовываться, а также в школах нужно ввести новый предмет "устная речь", чтобы с детского возраста дети учились культуре своего языка.

ЛИТЕРАТУРА

1) Введенская Л.А., Павлова Л.Г., Катаева Е. Русский язык и культура речи: Учебное пособие для вузов. 10-е изд. Ростов н/Д: изд-во «Феникс»,2004. — 544 с, (Серия «Высшее образование».). 2004

2)Вербицкая Л.А. Давайте говорить правильно. Пособие по русскому языку: 2-е изд., испр. И доп. – М.: Высш. Шк., 2001.-239с.

Е. Д. Панзу

СОЗДАНИЕ ГОРОДА И ПРОМЫШЛЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЛУГАНСКА В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Город Луганск стал отсчитывать свою историю с Указа императрицы Екатерины II об основании первого на юге Российской империи чугунолитейного завода в долине реки Лугань, в 1795 году. Вокруг завода вырос поселок, где жили рабочие, который так и назывался – Луганский завод. В 1882 году Указом императора Александра III два поселка были объединены и возведены в степень уездного города под именем Луганск. Конец XIX – начало XX века– время расцвета нашего города. Именно в этот период в Луганске построена основная часть заводов, прославлявших город и весь Донбасский край не только на всю Россию, но и на весь мир [2].

Актуальность исследования обусловлена важностью знания истории родного города. Как говорил русский писатель Максим Горький: «Не зная прошлого, невозможно понять подлинный смысл настоящего и цели будущего». Изучение разных сфер жизни и быта населения Луганска конца XIX – начала XX века дает понимание и о культурном развитии народа, его богатстве и разнообразии духовного мира.

Изучением данной темы занимались луганские историки и научные деятели города. Работники Музея истории и культуры города Луганска издали книгу «Луганск. Страницы истории. Конец XVIII – начало XX века», где собрали все достоверно известные факты о жизни и развитии города и его жителей, подтвержденные историческими документами. Научная группа Луганского национального университета имени Т. Г. Шевченко рассматривала историю Донбасского края еще с начала веков. Эти наработки собраны в учебное пособие «История Луганского края». Профессорско-преподавательский коллектив Луганской государственной академии культуры и искусств рассматривал культурный аспект жизни населения Луганска. Материалы собраны в книге «Очерки истории культуры Луганщины».

Человек, приложивший немало усилий для того, чтобы Луганск стал уездным городом – Николай Петрович Холодилин. Он стал заметной фигурой в обществе, много времени уделял общественной деятельности, занимался благотворительностью. Именно Холодилин, в 1878 году, будучи городской головой, написал Рапорт Екатеринославскому губернатору об изменениях, произошедших в статистических сведениях на предмет ходатайства о возведении поселения Луганский Завод в степень уездного города.

Период правления Холодилина ознаменовался строительной активностью. Городской думой были изысканы и выделены средства для благоустройства важнейших улиц города, их вертикальной планировке и мощению. Был засыпан Ольховский канал, доставляющий воду в технологический пруд чугунолитейного завода, на месте канала спланирована новая улица (ныне Пушкинская), на которой были выстроены магазины местных купцов, гостиницы, Горно-коммерческий клуб (на

его месте сейчас находится Луганский дворец культуры железнодорожников) и здание цирка. На улице Петербургской были снесены деревянные казармы рабочих литейного завода и построены одно- и двухэтажные мергельные дома. Благоустроились и пополнились административными и частными новостройками улицы почтовая и Английская (ныне ул. Даля) и другие улицы. После возведения города Луганска начали работу многие государственные учреждения [3].

«Сердцем» города Луганска был Литейный завод, но в 1887 году случилось печальное событие для жителей Луганска – был подписан указ «О прекращении действия Луганского литейного завода». 20 июня в 12 часов дня Луганский чугунолитейный завод дал последний гудок и был полностью закрыт (за 8 лет до своего 100-летия). Закрытие завода явилось настоящей трагедией для луганских и каменнобродских мастеровых, которые лишались средств к существованию и возможности применения своего профессионального мастерства [1].

Однако, уже в начале 90-х гг. XIXвека ситуация стала улучшаться. В 1891 году в России был утвержден образец 3-х линейной винтовки и патрон к ней. Началось перевооружение армии, в ходе которого стало ясно, что единственный в стране казенный Петербургский патронный завод не в состоянии снабдить армию необходимым количеством патронов (он был рассчитан на выпуск 100 млн. патронов в год). Был еще частный Тульский патронный завод, но заявленная им цена оказалась слишком высокой.

В связи с этим, правительством на конкурсной основе было предложено частным лицам построить новый завод на юге России. Для выбора места постройки были откомандированы генерал-майор Теннер и председатель патронной поверочной комиссии полковник Попов. Они осмотрели множество населенных пунктов. В конечном итоге для строительства завода был выбран Луганск. Способствовали этому и расположение, и наличие местных, достаточно дешевых строительных материалов (мергеля, дикаря, глины, песка, извести), и наличие рабочих кадров.

Жители города и представители местных органов самоуправления были непосредственно заинтересованы в строительстве нового завода, так как Луганску рабочие места были нужны как воздух. Поэтому город выполнил все условия, необходимые для создания завода. Для удешевления и ускорения столярных работ была устроена механическая столярная мастерская. Устроена была и кузница для производства различных предметов для постройки завода. А в бывшей литейной мастерской отливались необходимые чугунные предметы.

6 мая 1895 года состоялось торжественное открытие казенного Луганского патронного завода, приуроченное к именинам императора Николая II. Завод был построен за два года и являлся образцом использования передовых технологий того времени. Как писал К. Е. Кабалевский: «На месте старых развалин возведены постройки со всеми новейшими приспособлениями» [4]. Все заводские здания и площади освещались электричеством. (В городе же электростанция была построена только в 1913 г.). Завод был снабжен телефонной сетью. При нем имелись пожарный и ассенизационный обозы. В производственном отношении завод был также оборудован по последнему слову техники. Механические и инструментальные мастерские были снабжены станками лучших известных фирм и заводов.

Многие бывшие мастеровые Луганского литейного завода стали рабочими нового патронного завода, освоили новые профессии слесаря-инструментальщика, наладчика, ремонтера сложного оборудования, электрика. На литейном заводе работали только мужчины. Массовое же производство патронов требовало точности, тщательности, внимания, усидчивости — качеств, более свойственных женщинам. Женщины составили большинство работников нового патронного завода.

В конце XIX века быстро развивалась промышленность во всей Российской империи. Особое оживление наблюдалось в строительстве железных дорог, для которых требовалось с каждым годом все больше подвижного состава, и, прежде всего, паровозов. В таких условиях и возник в Луганске новый паровозостроительный завод.

29 мая 1900 года выходит первенец завода — товарный паровоз типа 0-4-0 серии ОД. В 1901 году завод приступает к производству несколько улучшенного типа товарного паровоза. Впервые завод начал изготавливать пассажирский паровоз типа 2-3-0 серии АВ. За первый 1900-1901 операционный год паровозостроительным отделом было выпущено 120 паровозов, а за второй 1901-1902 — 150 паровозов.

В 1905 году зафиксирован максимум развития паровозостроения — за год выпущено 245 паровозов. Такой взлет был высоким не только для Луганского, но и для всех заводов на территории Российской империи. Впоследствии его никто не превзошел. Через шесть лет работы Луганского паровозостроительного завода был выпущен юбилейный тысячный паровоз.

С началом Первой мировой войны опытные рабочие завода были призваны на военную службу. Начались перерывы в подвозе материалов, перестало поступать новое оборудование. На заводе устанавливались порядки военного времени. Запрещался прием рабочих и служащих без ведома полицейского пристава. С мобилизацией в армию большого количества рабочих на заводе возникла проблема рабочей силы. В 1915 году было принято решение принимать на работу в ночное время женщин с соблюдением соответствующих правил. Для квалифицированных рабочих заводовладельцы ходатайствовали об отсрочке от мобилизации. В это неспокойное время завод выпускал паровозы в небольшом количестве и занимался их ремонтом.

Конец XIX века в Луганске был ознаменован всплеском развития промышленности. Многие предприятия были открыты иностранцами. Одно из них - эмалировочный завод.Его основателем стало Бельгийское акционерное общество эмалировочных изделий в Луганске, оно же Анонимное общество Луганских эмалировочных мастерских.

В первые годы на заводе было установлено устаревшее оборудование, вывезенное из-за границы: несколько маломощных прессов, токарных станков и др. В 1912 году были приобретены первые электросварочные аппараты, сварка постепенно заменяла клепальные работы. Завод выпускал самую разнообразную продукцию: лампы керосиновые, лампы шахтерские, большое количество домашней утвари: чугунки, чайники, кофейники, кружки, кастрюли, сковороды, тазы, ведра, кувшины, плевательницы и т.д. Во время Первой мировой и Гражданской войн предприятие, как и другие заводы и фабрики, работало для военных нужд: производило стальные каски. 7 августа 1917 года на заводе насчитывалось 364 рабочих.

На рубеже столетий много промышленных предприятий строились на территории Каменного Брода. Здесь, на берегу реки Лугани, была построена первая текстильная фабрика юга Украины. Инициатор ее сооружения — Болеслав Зальц — был прядильщиком по специальности, и ранее служил в Москве на прядильной фабрике техническим директором. Луганск привлек его дешевизной местного топлива и близостью сырьевых баз.

Тема возникновения Луганска и его промышленного развития недостаточно изучена и требует дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горелик А. Ф. История родного края (Луганская область) часть II (XIX – начало XX столетия) / А. Ф. Горелик, Г. М. Намдаров, В. Я. Башкина. – Луганск, 1997. – 255 с.

2. Ефремов А. С. История Луганского края: Учебное пособие / А. С. Ефремов, В. С. Курило, И. Ю. Бровченко, А. А. Климов, К. И. Красильников, В. Ф. Семистяга, В. И. Подов. – Луганск, 2003. – 432 с.
3. Локтош Б. Н. Очерки истории Луганска / Б. Н. Локтош. – Луганск, 1993. – 111 с.
4. Луганск. Страницы истории. Конец XVIII – начало XX века: Сборник / под общ.ред. О. В. Приколоты, Л. Д. Скворцова. – Луганск, 2012. – 496 с.

П. М. Скороход

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО СЛОВЕСНОГО УДАРЕНИЯ

Русское словесное ударение может быть охарактеризовано как силовое, или динамическое: ударный слог в слове отличается большей силой, напряженностью, а следовательно, громкостью. Этим признаком русское ударение отличается от музыкального ударения, когда ударный слог характеризуется изменением высоты тона. [1]

Русское словесное ударение имеет ряд особенностей:

1. Во многих языках ударение является фиксированным, постоянным, то есть ударение закреплено за определённым слогом в слове.

Во французском языке ударение всегда падает на последний слог, в польском языке – на пред-последний слог, в чешском языке – на первый слог.

В русском языке ударение свободное, то есть оно может падать на любой слог.

Ср.: ку́хонный, краси́вее, балова́ть.

2. Русское ударение является подвижным: в родственных словах и при изменении одного и того же слова ударение может передвигаться на другой слог.

Ср.: за́говор – догово́р, нача́ть – на́чал, сирота́ – сиро́ты.

3. Именно ударение может:

отличать одно слово от другого;

Ср.: а́тлас – атла́с.

быть показателем грамматической формы слова.

Ср.: ру́ки – руки́.

4. Многие сложные слова кроме основного ударения могут иметь и побочное ударение.

Высо´коодарённый, ве´чнозелёный.

5. В ходе исторического развития место ударения в слове может изменяться.

Например, в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» мы читаем: Музы́ка уж греметь устала; а сейчас мы произносим – му́зыка.

6. Все слова языка, если произносить их отдельно, имеют ударение. Но в речевом потоке некоторые слова, примыкая в произношении к предыдущему или последующему, становятся неударными.

Например, во фразе «Со мной пойди по! Воду» предлог со с местоимением мной, а также предлог по с существительным воду произносятся с одним ударением. При этом в первом случае (со мно́й) безударным становится предлог; во втором случае (по́ воду) безударным становится существительное.

Ударение в русском языке

7. Большая группа слов в русском языке имеет несколько акцентологических вариантов. Лишь некоторые из таких вариантов в литературном языке являются равноценными.

Творо́г и тво́рог, баржа́ и ба́ржа, камфара́ и ка́мфора, комба́йнер и комбайнёр, щепо́ть и ще́поть.

Обычно варианты различаются сферой употребления.

Так, один из вариантов в литературном языке может быть основным (ср.: безу́держный, де́вичий, занялся́), другой – дополнительным, допустимым, но менее желательным. (ср.: безуде́ржный, деви́чий, заня́лся).

Другие варианты могут быть нелитературными (просторечными, диалектными).

Например, в литературном языке недопустимо (!) произношение: за́нялся, доку́мент, мага́зин, кило́метр, ква́ртал, а́лкоголь, мо́лодежь. Это просторечные акцентологические варианты. Литературные варианты произношения: занялся́, докуме́нт, магази́н, киломе́тр, кварта́л, алкого́ль, молодёжь.

При затруднении ударение в словах и формах слов можно проверить по толковым, орфографическим и специальным, орфоэпическим словарям.[2]

Разноместность ударения

В русском языке ударение разноместное, иначе свободное, т.е. его место не прикреплено к одному определенному слогу слова (например, начальному или конечному) или к определенной морфологической части слова (например, к основе или к окончанию), оно может падать на любой слог слова и на разные его морфологические части, например: до́мик, су́мочка, внес; гото́вит, воро́на, была́, снопа́ми; ворона́й, серова́тый, принесла́; переноси́ли, сторожево́й,. В этих словах ударение попадает на разные слоги (от первого до шестого) и на разные его морфологические части (на корень, приставку, суффикс, окончание).

Разноместность ударения в русском языке является важным средством различения слов.Русское словесное ударение является, во-первых, свободным (разноместным), с элементами морфологизированного фиксированного ударения, во-вторых, - неподвижным в большей части лексики и подвижным в небольшом количестве частотных слов, принадлежащих к основному словарному фонду языка.

Оба деления являются автономными, независимыми друг от друга, т.е. словесное ударение с этих двух позиций может быть отнесено к следующим разновидностям: связанное подвижное, связанное неподвижное, свободное подвижное, свободное неподвижное.Разноместность ударения делает ударение в русском языке индивидуальным признаком каждого отдельно взятого слова. Каждому слову свойственно ударение на том или ином слоге - одному на первом слоге (зо́лото), другому на втором (воро́на), третьему на третьем (полотно́) и т.д.

Таким образом, то или иное место ударения в русском языке, являясь признаком отдельных слов, служит средством различения слов; при этом литературный язык, как правило, стремиться избегать колебаний в месте ударения в слове.

Подвижность ударения

Разноместное ударение русского языка в одних словах является неподвижным, т.е. при образовании грамматических форм слова оно остается на одном и том же слоге, а в других - подвижным, т.е. при образовании разных грамматических форм слова оно переносится с одного слога на другой (словоизменительная подвижность ударения). Сравним разные формы двух таких слов, как голо́вка и голова́: голо́вка, голо́вки, голо́вку, голо́вкой, голо́вки, голо́вок, голо́вкам и голова́, головы, го́лову, головой, го́ловы, голо́в, голова́м; первое из них имеет неподвижное ударение, второе - подвижное. Другой пример: стригу́, стрижёшь, стрижёт, стригу́т (неподвижное ударение), могу́, мо́жешь, мо́жет, мо́гут (подвижное).

Результаты исследований русского подвижного ударения явились предпосылкой для выработки системы описания русской акцентологии (схемы ударения) при словоизменении. В качестве исходных позиций такого описания приняты следующие три принципа: морфологический, парадигматический, позиционный.

Описание типов ударения видоизменяется по двум взаимосвязанным параметрам. Во-первых, парадигма словоизменения разбивается на две полупарадигмы в соответствии с двумя главными грамматическими категориями, формирующими парадигму: единственным/множественным числом в склонении и настоящим/будущим/прошедшим временем в спряжении. Основания для такого разделения заложены в самой акцентологии, поскольку противопоставление словоформ по месту ударения в русском языке лежит либо между целыми категориями, либо между одной из словоформ и другими внутри одной категории. Все остальные передвижения ударения чрезвычайно редки и являются исключениями, отклонениями от основных закономерностей. Таким образом, полупарадигмы характеризуются либо неподвижным, либо подвижным ударением схема подвижного ударения (акцентная характеристика целой парадигмы) может состоять из двух полупарадигм с неподвижным ударением разного типа. Это обстоятельство дает возможность для второго видоизменения системы описания: учет только трех типов ударения: неподвижного на основе (тип А), неподвижного на окончании (тип В) и подвижного (тип С) с любым способом подвижности. Тогда схема ударения получает двойное обозначение с указанием условного ударения в словоформах каждой категории.

Такое представление акцентологической системы русского языка наглядно показывает отсутствие подвижного ударения в ед.ч. склоняемых слов (за очень небольшим исключением) и почти полное отсутствие подвижности в наст./буд. времени глаголов [3]. Редкий случай подвижности ударения в ед.ч. представляет перемещение ударения с окончания на основу в словоформах жен.р. вин.п. Однако этот тип подвижности не образует самостоятельной акцентной парадигмы, а является отклонением от основных схем (голова-голову, рука-руку) или (река-реку, земля-землю). Таких существительных всего 31.

Таким образом, подвижность ударения характерна только для множественного числа некоторых существительных, (передвижение ударения с окончания на основу в им.п. множ.ч. - всего 215 слов), и для прош. вр. ряда глаголов, (передвижение ударения с основы на окончание в словоформе жен.р. - всего около 45 слов). Как правило, это слова с односложной или двусложной основой. Если же основа состоит более чем из двух слогов, эти слова характеризуются неподвижным наосновным ударением.

Вообще производные слова характеризуются большей частью неподвижным ударением.

Словесное ударение – это особое выделение одного из слогов слова. Ударение является обязательным признаком знаменательных слов. Что же касается служебных слов, они так или иначе объединяются со знаменательными словами, образуя единое фонетическое слово с одним ударением.

Кроме ударных и безударных слов, наблюдаются также слова слабоударяемые. С грамматической точки зрения это местоимения, местоименные наречия, некоторые предлоги и союзы. Ударение в них ослаблено, но тем не менее имеется, о чем свидетельствует сохранения качества гласного [1, с. 110].

ЛИТЕРАТУРА

1. «Книга о русском языке». Издательство «Знание». Москва 1969. «217 стр.»

Источники Интернет-ресурса

http://scicenter.online/russkiy-yazyik/osobennosti-russkogo-slovesnogo-73935.html

2. http://licey.net/free/4-russkii_yazyk/39-kurs_russkogo_yazyka_fonetika__slovoobrazovanie__morfologiya_i_orfografiya/stages/633-17_udarenie.html
3. https://www.myfilology.ru/145/orfoepiia-v-stilisticheskom-aspekte/osobennosti-russkogo-udareniia-raznomestnost-i-podvizhnost-normy-i-varianty-udarenii-sdelat/

В. Ю. Скрибченко

ГОВОРИМ ПРАВИЛЬНО: НОРМЫ И КРАСОТА РЕЧИ

Язык принадлежит к тем общественным явлениям, которые развиваются на протяжении всего существования человеческого общества.

Уметь говорить, в совершенстве владеть речью, овладевать вниманием собеседников, при том оставаться интересным партнером по общению, не вызывая негативных впечатлений о своей персоне, может далеко не каждый. И от того, как человек владеет искусством слова - зависит, порой, его дальнейшая деятельность или жизнь.

Правильное литературное произношение – важный показатель общего культурного уровня человека. Чтобы устное выступление было успешным, оно должно быть выразительным, а достигается это четким и ясным произношением, правильной интонацией. В правильной речи должны соблюдаются нормы современного русского литературного языка, такие как: лексические, орфоэпические, акцентологические, морфологические. Во всех этих нормах можно наблюдать нарушения и отклонения, нам же хотелось бы остановиться на акцентологической норме, так как устная речь характеризует человека, определяет уровень его образованности и воспитанности.

Особенности ударения в русском языке

Словесное ударение является обязательным признаком слова. Слово опознаётся лишь при определенной постановке ударения.

Нормы ударения в современном русском языке нелегки для усвоения, что объясняется следующими его особенностями:

Разноместность — ударение может падать на любую часть слова:

рЕзать — вЫрезать — вырезАть — вырезнОй.

Подвижность — может перемещаться при изменении формы слова:

водА — водЫ — вОды — нА воду.

Вариантность (вариативность) — есть слова с разными вариантами ударения:

твОрог — творОг, одновремЕнно — одновремЕнно,

бОдры — бодрЫ, кАмбала — камбалА, пЕтля — петлЯ.

Стилистическая значимость — зависимость ударения от речевой ситуации и отношения слова к литературной/разговорной норме, общему/специальному употреблению:

фенОмен (лит.) — феномЕн (разг.),

прикУс (общ.) — прИкус (медиц.),

шЁлковый (общ.) — шелкОвый (нар.-поэт.).

Сематическая значимость — служит для различения смыслов в омографах:

зАмок — замОк, Орган — оргАн,

мУка — мукА, пАрить — парИть,

прОклятый — проклЯтый.

Причины отклонений от норм ударения

Часто мы задумываемся: как правильно произнести то или иное слово. Конечно, каждый отдельный пример мы можем проверить по словарю – и без этого иногда невозможно обойтись. Но все же норма правильного ударения существует, и проще запоминать и следовать ей, чем каждый раз обращаться к справочной литературе. Любое отклонение от нормы является речевой ошибкой.

Попытаемся проследить возникновение причин, приведших к нарушению нормы, и произвести классификацию существующих ошибок.

1. Незнание ударения иноязычного слова (мИзерный от фр. мизЕр – мизЕрный)
2. Из-за плохого знания орфографии (бронЯ у танка, брОня – право на что-либо)
3. Незнание морфологической принадлежности слова (рАзвитый – развИтый)
4. Отсутствие в печатном тексте ё (ликвидация двух точек над буквой привело к появлению множества ошибок. НоворОжденный, а не новорождЕнный, жёлчный)

Русский язык – живой организм, вечно растущий, меняющийся, обновляющийся. В связи с этим весьма закономерен тот факт, что старые языковые формы либо постепенно отмирают, либо органично сосуществуют с новыми. Этим и объясняется наличие вариативности русского ударения. В языке существуют следующие варианты:

Равноправные (бАржа – баржА, Искристый – искрИстый).

Варианты нормы, одна из которых признается основной (творОг – осн., твОрог, кулинАрия – кулинарИя, прикУс (общеупот.) – прИкус (спец.)) – *стилистические*.

Допустимо-устаревшие (индУстрия – индустрИя, собрАлся – собралсЯ, запаснОй –запАсный) – *нормативно-хронологические*.

Семантические варианты – разноместность ударения выполняет смыслоразличительную функцию: остротА (лезвия) – острОта (остроумное выражение), трУсить (бояться) – трусИть (бежать).

Источники изменения литературных норм различны: живая, разговорная речь; местные говоры; просторечие; профессиональные жаргоны; другие языки.

Варианты норм отражаются в словарях современного литературного языка.

Историческая смена норм литературного языка – закономерное, объективное явление. Оно не зависит от воли и желания отдельных носителей языка. Развитие общества, изменение социального уклада жизни, возникновение новых традиций, совершенствование взаимоотношений между людьми, функционирование литературы, искусства приводят к постоянному обновлению литературного языка и его норм.

Типы акцентологических ошибок

1. Часто при изменении слова переносят ударение на окончание в тех словах, которые имеют неподвижное ударение на основе во всех формах . Это такие существительные, как: *бл**ю**до, г**о**спиталь, гр**у**нт, дос**у**г, жб**а**н, кварт**а**л, кл**а**д, св**а**т, ср**е**дство, т**о**рт, шоф**ё**р, шр**и**фт и др.*

Следовательно, мы должны произносить: *приедут св**а**ты, очередь за т**о**ртами, многие шоф**ё**ры, проблемы гр**у**нтов, все ср**е**дства и т.п.*

2. Ошибки допускаются и в существительных, у которых неподвижное ударение на окончании (только если в им. п. – нулевое окончание, то ударение в этой форме падает на основу): *графа, жезл, кайма, лом**о**ть, ревень, серп, язык, фитиль и др.*

Следовательно: *компот из ревен**я**, размахивать жезл**о**м, нет ломт**я** хлеба…*

3. Наибольшее количество ошибок в прилагательных связано с краткой формой и сравнительной степенью.

Пути решения проблемы

Первый путь - "Начни с самого себя". Человек должен самосовершенствоваться и захотеть говорить правильно, следить за своим произношением среди друзей и говорить не на их сленге, а с учётом всех норм русского литературного языка, тем самым прививать и им привычку правильного произношения. Очень важно развивать в себе критическое отношение к собственной речи, стремление всегда говорить по существу, последовательно, точно, выразительно и правильно

Второй путь решения проблемы- давать азы правильного произношения детям еще до того,как они пойдут в школу. Так как в этом возрасте ребенок впитывает в себя всё услышанное ,словно губка. При чтении сказок, азбуки или просто в разговоре с ним необходимо правильно произносить все слова и не забывать при этом о нормах речи.

Неправильная речь, бедная, пустая, несвязная часто воспринимается другими людьми в качестве плохой характеристики человека, его поверхностных знаниях, низкой речевой культуры, недостаточного запаса слов. А главное такой человек не владеет словом.

Главной задачей для каждого из нас является совершенствование своей речи, изучение большого свода речевых правил и расширение словарного запаса. Для выполнения этой задачи необходимо следить за правильностью своей речи и не допускать ошибок. Постоянно запоминать новые слова, больше общаясь с людьми вживую, что будет большим стимулом для овладения правилами, нормами и навыками русского литературного языка.

Л. В. Чуяс

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Понятие «идеал» широко употребляется в философской, социологической, психологической и педагогической научной литературе, так как имеет огромное значение в жизни социума. Идеалы составляют основу существования сферы личности, поскольку на их базе формируются ценностные ориентации, установки и жизненные стратегии. Именно идеалу принадлежит ведущая роль в самореализации и самоопределении человека в мире ценностей и смыслов современной жизни.

Идеалы женственности – это идеализированные представления о поведении, чувствах, качествах, изменяющиеся вместе с развитием общества. В них запечатлены общечеловеческие и национальные ценности. Они определяют требования к духовному содержанию, поведению человека.

Проблемы изучения места женщины в обществе, культуре, истории являются в настоящий момент актуальными и активно изучаемыми. Понять современное положение женщин в обществе невозможно, не обращаясь к прошлому. Процесс формирования образа «новой женщины» в советской культуре был частью общего социального «эксперимента» по созданию «нового советского человека» абстрактного

идеологического образа, которого пока еще не существовало в действительности [2, с. 79].

Женский образ изменялся вследствие изменения идеологических установок и исторических реалий страны. Советская власть дала женщине не только гражданские права и равенство с мужчинами, но и возложила на нее важную и часто непосильную роль работницы, которая должна разделять идеи коммунистического строительства.

Одной из возможностей по-новому сообщить идеологические представления является обращение к художественному фильму. Во-первых, в кино отражается повседневная жизнь конкретной исторической эпохи, времени, во-вторых, кино способно само создавать модели поведения и диктовать определенные жизненные установки зрителям-современникам.

Советские режиссеры, показывая женские судьбы, не забывали и о любви, и о материнстве, и о романтике, тем самым оказывая влияние на формирование идеала-женщины.

В советском кинематографе существовал образ положительной женщины: заботливая мать – хранительница семейного очага, верная возлюбленная – скромная простая девушка, уверенная в себе одинокая женщина – труженица и неверная спутница мужчины (любовница).

Одной из возможностей показать советскую женщину является обращение к художественному фильму как историческому источнику. Специфика художественного фильма, как объекта исследования, в том, что с одной стороны в кино отражается повседневная жизнь конкретной исторической эпохи, с другой – кино само способно создавать модели поведения, диктовать определенные жизненные стратегии зрителям-современникам [3].

Любовь Орлова, сыгравшая главную роль в фильме «Цирк» 1934 г., стала для СССР первой суперзвездой, воплощением мечты и примером для подражания. Советский зритель боготворил ее и видел в ней образ идеальной женщины – раскованную, веселую и красивую блондинку. Легкая, по-настоящему смешная лирическая комедия без тяжеловесной пропаганды стала любимой среди зрителей. У феномена Орловой в мире нет аналогов. В закрытом и жестко регламентируемом обществе, где дворянское происхождение закрывало путь к образованию, она предложила образ с тонким флером аристократизма, выточенный буквально до мельчайших деталей, с небольшой долей сексуальности. Это была идеальная женщина - и при этом она выглядела досягаемой и простой.

Особый интерес представляет фильмография периода оттепели, которая переосмыслила коллективный опыт советского и сформировала тенденцию к исследованию индивидуального «я» героя. В фильмах 1950-1960 гг. главное место и чаще действующим лицом занимает женщина. «Большой стиль» уходит из кинематографа и на смену эпичным «рабочим», «колхозникам», «ударникам», приходят «борцы за справедливость», которым противостоят «карьеристы и бюрократы». Л. Аннинский, стремясь охарактеризовать «новый стиль», воцарившийся на экранах, писал: «Новый стиль – это обезоруживающая симпатичность, непосредственность, подкупающая трогательность. Раньше киногероини были красавицы, теперь симпатяги: курносенькие, лохматенькие» [4].

Операторы и режиссеры для того, чтобы пережать мысли и чувства на лице актрис, используют длинные крупные планы. Таким образом, кинематографисты легко «заманивали» зрительниц и предлагали ей игру в идентификацию себя с героиней. В этот период на экран прорвались современные советские девушки - яркие, порывистые, красивые, в белых платьях, в туфлях «на гвоздиках» и с бездной в глазах.

Ярким примером образа нового типа женщины (девушки) является фильм в экранизации Ю. Чулюкина по сценарию Б.Бедного «Девчата». С выходом на экраны страны этого фильма действительно обозначилась новая тенденция в репрезентации женских образов. В центре сюжета – судьба пяти подружек, соседок по общежитию. «В этом фильме нет производственного конфликта или споров о каком-либо технологическом процессе. Наша новая работа рассказывет о морали, об этике, о взаимоотношениях молодежи, о девичьей гордости, о любви, которая рождается по-разному и по-разному влияет на людей». Масса новых проблем, не знакомых кинематографу того периода, появляется на экранах в 1960-е гг.: неполные семьи, соприкосновение городского и сельского укладов, конфликт поколений, статус женщины не как передовика, рабочей или колхозницы, а как хозяйки, хранительницы очага [5].

Роль Лены Крыловой в комедийном музыкальном фильме «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова сделала студентку Люсю Гурченко знаменитой на всю страну. До сих пор в наших головах, особенно под Новый год, звучит голос Людмилы Марковны: «Пять минут, пять минут…». В 1956 году этот фильм, выражаясь современным языком, «побил все рекорды проката». После «Карнавальной ночи» студентка Люся Гурченко стала «эталоном девушки СССР». Отныне и надолго в моде: талия – 48 сантиметров, лёгкая химическая завивка, капроновые блузки, как у главной героини, также стильный атрибут – муфта, о которой тогда же стала мечтать каждая советская модница [1, с. 98].

В 70-80 гг. XX в. советская власть дала женщине не только гражданские права и равенство с мужчинами, но и возложила на нее важную и часто непосильную роль работницы, которая должна разделять идеи коммунистического строительства.Советский кинематограф к 70-м гг. XX в. «осмелел» и начинает все переживания женской души и судеб. Экранные образы женщины обзавелись умом, интеллектом, образованием, профессией, определённым социальным статусом и независимостью, правом выбора и поиска путей реализации, а также претензиями на право колебать общественные институты (главным образом, семью) [9].

В фильме советского режиссера Э.Рязанова рассматривается процесс изменения привычных социальных ролей советского человека: мелодраматическое преображение главной героини Алисы Фрейндлих в фильме Э. Рязанова «Служебный роман» (1977 г.) из официальной роли руководителя в привлекательную женщину.

Еще один фильм великого режиссера Э. Рязанова, характеризующий образ женщины как идеала того времени, является «Ирония судьбы, или «С легким паром!». Барбара Брыльска, сыгравшая главную героиню, показала образ и лиричной, и комедийной, и интеллектуальной, и с бездной женского обаяния, которая в одну ночь «перевернула» судьбу другого человека. Ее героиня не блещет шикарными нарядами, демонстрирующими идеальную фигуру, ярким макияжем, модной прической, но ей свойственны душевные раздумья, тихая печаль и в то же время робкая надежда на то, что и ей повезет в этой жизни. У нее нет ярких реплик или поворотных для сценария действий, однако образ Нади Шевелевой стал эталоном красоты, женственности и поведения для всех советских зрительниц. Поэтому, считая образ Наденьки идеальным, многие советские женщины переключились на меховые шапки, увидев таковую на героине Барбары Брыльской, старались подражать в скромных и элегантных нарядах [6].

Наиболее ярко образ женщины показал Петр Тодоровский в художественном фильме «Интердевочка» 1989 г., всецело характеризующий период времени перестройки. Фильм внёс свою лепту в формирование нового женского образа на экране. Главная героиня и не мать, и не любимая, а скорее эмансипированный образ

женщины, которая сама распоряжается своей судьбой и профессией. В фильме эффектно противопоставлены два мира: разлагающийся советский мир неустроенности, дефицита, зависти, семейных скандалов, разбитых надежд и стабильный комфортный западный мир. В то же время этот контраст имеет и обратную сторону: несмотря на бытовую неустроенность советского общества, его представители более искренни, открыты и человечны. На Западе же во всем царит холодный расчёт и человеческие отношения напоминают рыночные (особенно это выражается в сцене, где один из клиентов Таньки требует, чтобы она снова оказывала ему сексуальные услуги, а получив отказ, добропорядочный семьянин пытается её изнасиловать; а также в сцене, где итальянец-клиент Ляльки в панике уезжает на своем BMW, несмотря на её крики о помощи) [8]. Не смотря на сложность затронутой темы, Тодоровскому удалось снять фильм как вневременную и не привязанную к конкретным обстоятельствам драму. Героиня любой ценой хочет вырваться из среды, где она вынуждена совмещать противоречивые профессии медсестры и проститутки. Но оторваться полностью от привычной среды оказывается невозможно. Несмотря на неоднозначную мораль, фильм внёс свой вклад в мифологизирование профессии валютной проститутки. Фильм «Интердевочка» пользовался успехом у советских зрителей (свыше 40 млн зрителей в 1989 году), был продан для проката за рубеж. Был отмечен на советских и международных кинофестивалях [7].

Внимание российских кинематографистов уже постсоветского периода «приковывают» взгляды зрителей на еще более раскованный и свободный образ женщины. Павел Руминов в комедии «Статус: свободен» бесплатно» представляет современным зрителям именно такой образ девушки, которую сыграла Елизавета Боярская. Афина – главная героиня – красивая, умная, но расчетливая и стервозная, для которой на первом плане – материальное положение, однако противоречия и терзания между настоящими чувствами и деньгами не дают ей покоя [10].

Таким образом, прослеживая трансформацию образа женщины в кинематографе, можно сделать вывод о том, что в фильмах отражается повседневная жизнь определенного периода, которыеоказывают влияниенаформирование представления об идеальном образе женщины с ее моделями поведения, внешности и определенными жизненными установками зрителям-современникам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа С. Людмила Гурченко. Я – актриса!/ С. Бенуа. – М.: Алгоритм, 2016. – 98 с.

БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ, ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЕ И ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

А. Р. Бережная

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ УПРАВЛЕНИЯ ДОКУМЕНТАЦИЕЙ ЗА РУБЕЖОМ

В сфере документационного обеспечения управления (ДОУ) применяется достаточно большое количество терминов, которые отражают основную деятельность, специфику и особенности основных процессов и технологий. Одним из таких терминов является «документация». В начале XX века слово «документация» все чаще использовалось в Европе взамен «библиографии». Начиная с 1920 года «документация» все чаще принималась как общий термин, охватывающий библиографию, научные и информационные службы, управление записями и архивные работы. В 1938 году выходит статья «Historical studies in documentation: «bibliography» and «documentation»: words and ideas» («Исторические исследования в документации: «библиография» и «документация»: слова и идеи») в американском журнале о документации [9]. В этой статье профессор Г. Воледж дает подробный отчет об эволюции использования понятия «документация» и связанных с данным понятием терминов на английском, французском и немецком языках. По мнению автора, термин «документация» является частичным синонимом библиографии, а история обоих терминов отражает развитие важных идей.

С начала 1950-х гг. в мировом информационном пространстве появляется более сложная терминология, такая как «information science» (информационная наука) и «information managemt» (управление информацией). Термин «информационная наука» использовали американские библиотековеды для обозначения своей деятельности. В связи с этим возникла необходимость в появлении нового термина «информатика». В Великобритании данный термин применяется для обозначения науки об информации, которая изучает естественные, а также искусственные или инженерные системы обработки информации. В России часто допускается ошибка при переводе терминов «информатика» и «информационная наука».

В 1986 году в Великобритании появилась первая в мире Ассоциация управления информацией (Association for Information Management, ASLIB) [8]. ASLIB – это благотворительная организация, члены которой являются частными и государственными компаниями и организациями по всему миру, занимающимися эффективным управлением информационными ресурсами. Со второй половины 1980-х гг. ассоциация организовала Форум по управлению информацией (Aslib Information Management Forum) для менеджеров информацинных ресурсов. Позже ASLIB совместно с Институтом научной информации (ISI, США) [6] учредили первые международные премии за достижения в области управления документацией. В этот период взгляд на управление документацией был главным образом технократическим. Понятие связывали с процессами автоматизации делопроизводства, с организацией информационных потоков и контролем над ними в организации. Под управлением информацией понимались процедуры ввода и вывода информации, ее хранения и поиска. Также управление информацией рассматривалось в качестве одной из общих функций в системе управления технической документацией, отождествлялось с решением комплекса проблем, рассматриваемых в рамках управления

информационными ресурсами, технологиями программного обеспечения и информационными технологиями. Во второй половине 1980-х гг. появляются автоматизированные системы управления документацией, используемые для реализации задач планирования, управления и контроля над производством. Применение таких систем позволяло усовершенствовать доступ к информации для руководства и ускоряло процесс принятия решений.

В конце 1980-х гг. отношение к управлению информацией кардинально меняется. Специалисты начинают рассматривать управление документацией как новую дисциплину, переживающую период становления. Одной из основных целей управления информацией становится повышение конкурентоспособности предприятия, подчеркивается необходимость надежного прогнозирования новых эффективных областей деятельности посредством технико-экономического анализа и синтеза информации.

В этот период активно обсуждался в научном сообществе Франции предмет управления документацией. В ноябре 1988 года Ассоциация документалистов и библиотекарей Франции (ADBS) [7] совместно с Национальной высшей школой информации и библиотечного дела (ENSSIB) [5] провела встречу исследователей и практиков на тему «Управление информацией и знанием на предприятии завтрашнего дня: динамика документационной деятельности». На встрече рассматривались вопросы типологии информации, организации знаний, роста ценности информационных продуктов, эффективного использования информации, управления знаниями, капитализации знаний и их распространения на предприятии, концепции трансформации предприятий, концепции понятия «обучающегося предприятия» и др. Информация рассматривалась как фундаментальный фактор производства, определяющий будущее предприятия, информационные системы как ключ к управлению.

Термин «управление документацией» используется во многих странах. В Германии употребляется термин «Schriftgutverwaltung», который переводится как «управление письменными документами».

В Великобритании для обозначения термина «управление документами» используется понятие «Records Management». Исторически термин «управление документацией» зародился в США в связи с увеличением объема бумажного документоооборота. Термин «управление документами» используется как в сфере управления документами (Records Management), так и в сфере управления архивами (Archives Administration).

Междунароный стандарт ISO 15489-1: 2016 определяет «запись» как «информация, созданная, полученная и поддерживаемая в качестве доказательств и информации организацией или лицом в соответствии с юридическими обязательствами или по сделке бизнеса» [1].

В стандарте ISO 15489-1: 2016 «управление записями» определяется как «поле управления, ответственное за эффективный и систематический контроль по созданию, получению, обслуживанию, использованию и удалению записей, включая процессы сбора и подтверждения доказательств и информации о деловых операциях и сделках в форме записей» [1]. Более современная трактовка понятия включает весь «жизненный цикл» записей - от момента создания вплоть до их возможного уничтожения. Следует отметить, что формат и носители записей, как правило, не имеют значения для целей управления документацией. ISO рассматривает управление как физическими, так и электронными записями.

В разделе DL1.105 Министерства обороны США, в соответствии со стандартом DoD 5015.02-STD (2007), «управление документацией» определяется как

«планирование, контроль, руководство, организация, обучение, продвижение и другие управленческие действия, связанные с жизненным циклом Информации, включая создание, обслуживание (использование, хранение, поиск) и удаление, независимо от носителей » [4].

В области управления информацией существует и такое понятие, как Document Management Systems (DMS) (системы управления документами). Данное понятие означает использование компьютерной системы и программного обеспечения для хранения, управления и отслеживания электронных документов и электронных изображений бумажной информации, полученной с помощью сканера документов.

Согласно ISO 12651-2, «документ» представляет собой «записанную информацию или объект, который может рассматриваться как единица» [2]. Record management понимается как программное обеспечение, которое контролирует и организует документы всей организации. Оно включает в себя документацию и сбор данных, репозитории документов, системы ввода и вывода, системы поиска информации, а также репозитории документов.

В странах Европы и США термин «record management» заменяет три взаимодополняющих термина в контексте российский лингвистики: делопроизводство, документационное обеспечение управления, управление документацией. Документационное обеспечение управления (ДОУ) можно сформулировать как «отрасль деятельности, обеспечивающая документирование и организацию работы с документами». Однако в данной области появляются новые важные процессы, не характерные для деятельности, обозначаемой термином делопроизводство: контроль за качеством и количеством создаваемых документов, упрощение процессов работы с документами, обеспечение хранения и передачи на уничтожение или постоянное хранение документов, обеспечение функционирования технических средств. Неотъемлемой частью ДОУ является оптимизация и автоматизация работы с документами. Под «управлением документацией» понимается «совокупность планомерных и эффективных действий по созданию, использованию, хранению и уничтожению документов в организациях с целью доказательства проведения деловых (управленческих) операций».

Анализ текстов сферы функционирования показал, что термин «управление документацией» в сравнении с терминами «документационное обеспечение управления» и «делопроизводство» обозначает не только сферу работы с документами, но и требования к этой сфере. Такая ситуация объясняется различным уровнем развития организаций, их размером (малые, средние, большие), организационно-правовой формой, а также возможностью применения новых информационных и коммуникационных технологий. Однако перспективным представляется использование термина «управление документацией», так как он соответствует международной терминологии и наиболее точно отражает современный уровень развития документирования и организации работы с документами.

На рынке информационных систем активно функционирует такое понятие, как «content management system (CMS)» (система управления контентом). Системы управления контентом поддерживают создание, управление, распространение, публикацию и обнаружение корпоративной информации. Данная система известна также как «web content management (WCM)» (управление веб-контентом). Системы ориентированы на онлайн-контент, предназначенный для корпоративного веб-сайта или интрасети.

Другое значение имеет термин «enterprise content management system (ECMS)» (системы управления корпоративной информацией). Система состоит из базовой системы управления веб-контентом с дополнительными возможностями для

управления более широким диапазоном организационной информации. Включает управление документами, управление записями, управление цифровыми активами или функции совместной работы.

Document management system (DMS) (Система управления документами) предназначена для того, чтобы помочь организациям управлять созданием и потоком документов посредством предоставления централизованного хранилища и рабочего процесса, который инкапсулирует бизнес-правила и метаданные. Основное внимание в DMS уделяется, прежде всего, хранению и поиску автономных электронных ресурсов в их родном (оригинальном) формате.

Австралийский стандарт по управлению документацией Australian Standard on Records Management (AS 4390) [3] определяет records management system (RMS) (системы управления записями) как «информационные системы, которые фиксируют, поддерживают и обеспечивают доступ к документам с течением времени». Это включает управление как физическими (бумажными) записями, так и электронными документами.

Из сказанного становится очевидным то, что терминологическая база в области ДОУ находится на этапе непрерывного развития и усовершенствания. Причиной этого явления становится быстрое изменение технологий в мировом информационном пространстве. Применяемые термины получили отражение в нормативно-технических разработках, государственных стандартах, рекомендациях международной организации по стандартизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. ISO 15489-1:2016 Information and documentation – Records management – General (IDT) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.iso.org/standard/62542.html.
2. ISO 12651-2:2014 Electronic document management – Vocabulary –Part 2: Workflow management [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.iso.org/standard/42673.html.
3. AS 4390.4-1996 Records management - Control [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://infostore.saiglobal.com/store/Details.aspx?productID=313848
4. DoD 5015.2-STD «Design Criteria Standards for Electronic Records Management Software Applications» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dtic.mil/whs/directives/corres/pdf/501502std.pdf.
5. École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques [Веб-сайт]. – Режим доступа: http://www.enssib.fr.
6. Institute for Scientific Information [Веб-сайт]. – Режим доступа: http://www.isi.edu.
7. L'association des professionnels de l'information et de la documentation [Веб-сайт]. – Режим доступа: http://www.adbs.fr.
8. The Association for Information Management [Веб-сайт]. – Режим доступа: http://www. aslib.com.
9. Woledge, G. «Bibliography» and «documentation»: words and ideas // Journal of Documentation. – 1983. – №39. – P. 266-279.

О. Ю. Васильева

РОЛЬ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ БИБЛИОТЕЧНОГО ПЕРСОНАЛА В КАДРОВОМ МЕНЕДЖМЕНТЕ

Эффективность работы библиотеки во многом зависит от уровня квалификации и степени профессионализма сотрудников. Повышение квалификации библиотечных работников является постоянным планомерным процессом, цель которого

существенное улучшение деятельности библиотеки и качества обслуживания пользователей. Наибольшее значение для развития персонала имеет система, позволяющая на основе повышения квалификации специалистов развивать их профессиональные знания и умения в области инновационной культуры.

Вопрос о профессиональной компетенции современного библиотечного персонала на разных этапах развития библиотечной деятельности всегда оставался актуальным. В настоящее время библиотека старается интегрировать в мировое информационное пространство, путем модернизации основных библиотечных процессов, привлекая весь персонал в инновационные преобразования с активным введением в работу библиотеки информационных технологий. В данных условиях можно с полным основанием констатировать, что повышается надобность библиотеки в специалистах нового типа, которые будут обладать не только обширным кругозором и высокой информационной культурой, как это требовалось ранее, но и стремящихся овладевать новейшими знаниями.

В основу теоретической базы исследования данного вопроса положены труды таких отечественных авторов: Дрешер Ю.Н., Высоцкая Е., Сукиасян Э.Р., Кузнецова Т.Я., Качанова Е.Ю., Комисарова Л., Корниенко В.А., Мансурова С.Е., Таращенко А. Широкий круг вопросов системы непрерывной подготовки и переподготовки библиотечных специалистов раскрыто в публикациях и работах ученых: Давидовой И.О, Заменной В.В., Ильганаевой В.Л., Скнара В.К., Стешенко А.М., Шейко В., Абрамова К.И., Сукиасяна Э.Р. и др. Суть библиотечного кадрового менеджмента заключает в поставленной стратегии (направлении) и тактики (методов) управления библиотекой.

Анализ научной литературы по данному вопросу свидетельствует, что основными формами повышения квалификации можно считать научно-практические конференции, семинары, практикумы, деловые игры. Они, как правило, охватывают различные аспекты деятельности как библиотеки в целом, так и ее отделов. Таким образом, современные формы повышения квалификации раскрывают факторы мотивации учения. Самообразование библиотечных сотрудников делается актуальным для их самореализации, в будущем усовершенствовании профессиональных качеств, опыта и карьерного роста, углублению знаний. Процессы повышения квалификации сотрудников должны проходить непрерывно, постоянно совершенствоваться формы и методы, меняться тематика обучения. Работа по повышению квалификации, обычно, содействует выполнению одной важной задачи библиотеки – повышению и развитию профессионального уровня библиотечных специалистов согласно с нынешними требованиями и профессиональными стандартами.

Важным звеном библиотечного образованием является система повышения квалификации и переподготовка кадров. Основу системы повышения квалификации составляет совокупность взаимосвязанных, дополняющих друг друга форм обучения, организуемых для всех категорий библиотечных работников и проводимых в определенной последовательности и с определенной периодичностью, базирующихся на принципах системности, преемственности, вариативности, дифференциации, в зависимости от контингента слушателей и уровня их профессиональной подготовки, наглядности и практического показа наиболее интересных форм библиотечного воздействия.

Подходя к рассматриваемой проблеме с общенаучных позиций, можно отметить, что теория повышения квалификации кадров рассматривается как элемент дополнительного профессионального образования, который предназначен, прежде всего, для того, чтобы обеспечить непрерывность совершенствования профессиональных знаний библиотечного персонала. Цель системы повышения

квалификации, заключается в обеспечении соответствия уровня квалификации работников современным требованиям к выполнению библиотечно-библиографических процессов через обеспечения непрерывности обучения как специалистов, так и практиков библиотечного дела.

Современная система непрерывного профессионального образования ступила на путь децентрализации и диверсификации. Она характеризуется активным поиском адекватной совокупности приемов, способов обучения, что способствует развитию вариантности, совершенствованию инновационного творчества специалистов. Главной целью непрерывного образования является постоянное творческое обновление, развитие и совершенствование каждого человека на протяжении всей жизни.

Ныне непрерывное профессиональное обучение является центральным звеном кадровой профессионально-образовательной политики. На него возлагается основная нагрузка по регулярному обновлению знаний кадрового потенциала библиотеки, компенсации недостающих профессиональных умений и навыков в связи с активным процессом модернизации отрасли. Кроме того, непрерывное профессиональное образование – это плодотворная коммуникативная среда, действенный инструмент реформирования библиотечного дела в обществе, площадка освоения новых идей, концепций, технологий: именно в этой сфере зачастую аккумулируется инновационный библиотечный опыт и посредством образовательного процесса транслируется в профессиональную практику.

Поэтому, непрерывное образование базируется на профессиональной подготовке специалистов и обусловлена их стремлением качественного выполнения своих профессиональных функций и дальнейшего кадрового роста. Непрерывное образование библиотечных работников должно постоянно находиться в поле зрения администрации и рассматриваться как первоочередная задача.

Таким образом, можно следующие выводы, что фундамент профессиональной подготовки составляют достаточно широкие теоретические и практические знания, которые конкретизируются и проявляются в процессе специализации. Профессионально значимые качества библиотечных специалистов выступают совместно и как их индивидуальные возможности, и как результат предъявляемых к ним трудовой деятельностью общих требований. Использование накопленного профессионального опыта, знаний, наблюдений, переживаний – важное условие и средство, помогающее в сложной работе по выявлению особенностей библиотечной работы.

Изменения в системе повышения квалификации обусловлены необходимостью совершенствования и внедрения новых технологий, важностью адаптации молодых сотрудников, не имеющих библиотечного образования, потребностями в расширении профессиональных знаний и переподготовке библиотечного персонала. Библиотечным специалистам необходимо постоянно совершенствовать свои профессиональные знания, внедрять все лучшее, новое в практику своей деятельности.

В настоящее время можно констатировать, что система повышения квалификации библиотечных кадров постоянно трансформируется, модернизируется содержание, формы и методы обучения. Но сегодня проблемы значительно сложнее в национальном и мировом контексте, требуют не только целевых и смысловых, но и конструктивных изменений, направленных на развитие мышления библиотечных кадров. Поддержание высокого профессионального уровня библиотечных работников не только становится необходимым в нынешних условиях, но и дает ощутимый экономический эффект. Поэтому повышение квалификации является обязательным для всех библиотечных работников – от библиотекаря до руководителя. Вопрос повышения квалификации очень актуален, а в управлении кадрами библиотек высших учебных

заведений, тем более, потому что эта форма работы не только обогащает опыт библиотечных работников, но и обязательная для карьерного роста специалистов и выдвигается квалификационными требованиями к сотрудникам библиотеки.

В. А. Клеваная

КАЧЕСТВО БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫХ УСЛУГ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫХ УДАЛЕННЫМ ПОЛЬЗОВАТЕЛЯМ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ДОНБАССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

На современном этапе создание комфортной информационной онлайн среды является одним из важных условий повышения уровня обслуживания удаленных пользователей. С целью выявления эффективности и качества используемых форм обслуживания удаленных пользователей и определения их информационных потребностей в научной библиотеке Донбасского государственного технического университета (ДонГТУ) был проведен социологический опрос.

Цель проведения данного исследования – выявить эффективность и качество используемых форм обслуживания удаленных пользователей, определить их информационные потребности в научной библиотеке ДонГТУ.

Задачи исследования:

1. Изучить структуру пользователей научной библиотеки.
2. Выявить мотивацию обращения и значимые для пользователей факторы, определяющие качество услуг.
3. Получить оценку качества условий работы предоставляемых библиотекой услуг.
4. Определить приоритетные направления работы с целью улучшения деятельности научной библиотеки ДонГТУ.

Анкета состояла из 18 вопросов. Были представлены как закрытые – вопросы, на которые респонденту были предложены готовые варианты ответов, так и открытые, где респонденты должны были самостоятельно сформулировать и записать ответ. Всего было опрошено 65 респондентов. В начале анкеты – блок социально-демографических вопросов, затем вопросы о том, как часто пользователи научной библиотеки ДонГТУ реально посещают библиотеку. Следующий блок вопросов связан с предоставлением удаленных услуг. Специально разработанная анкета предусматривала и ряд вопросов, которые давали бы возможность выявить степень востребованности пользователями базовых ресурсов и сервисов библиотеки, в том числе и ее веб сайта.

Проанализируем некоторые результаты анкетирования. Возрастная категория читателей в возрасте до 20 лет составила 61,5 %, представляя собой только студенческую аудиторию. 23,1% – от 21 до 30 лет; по 6,1% – возрастные группы 31-40 лет и 40-50 лет. Всего 3,2% составила возрастная группа свыше 50 лет. Самая многочисленная возрастная категория, принявшая участие в анкетном опросе – студенты, преподаватели, магистранты и аспиранты вуза. Это представители основных категорий читателей вузовской библиотеки. Именно на их информационные потребности ориентировано библиотечное обслуживание, учитывается целевое назначение электронных ресурсов и услуг, представленных на сайте научной библиотеки.

Одной из важнейших характеристик работы библиотеки является частота ее посещаемости. Показатели посещений научной библиотеки ДонГТУ распределились следующим образом: основная часть пользователей – 30,8% посещает библиотеку 1 раз в месяц; 26,2% – 1-2 раза в неделю; 16,9% – реже 1 раза в месяц; 15,4% – ежедневно и 10,7% – не посещают библиотеку. По результатам опроса научная библиотека остается востребованной и большинство респондентов с разной интенсивностью посещают ее читальные залы и абонемент учебной литературы. Только 10,7% ответили, что не посещают библиотеку, это может быть связано с достаточно развитыми удаленными сервисами и услугами, предоставляемыми научной библиотекой своим пользователям.

На вопрос «Пользуетесь ли Вы сайтом библиотеки?» 92,3% респондентов ответили: «Да». На вопрос «Как часто Вы заходите на сайт библиотеки?» 51% респондентов ответили, что 1 раз в неделю, 28% – каждый день, 6,1% – 1 раз в месяц и очень редко ответил 15,4%. Таким образом, 92,3% опрошенных респондентов пользуются сайтом библиотеки регулярно, что свидетельствует о важной роли и востребованности дистанционных библиотечных продуктов и услуг.

Далее в анкете респондентам было предложено ответить на вопрос: «Пользовались ли они удаленными сервисами и услугами научной библиотеки ДонГТУ». 81,6 % опрошенных ответили, что знакомы с предоставляемыми библиотекой удаленными услугами и пользовались теми или иными услугами. 18,4% не пользовались, но их заинтересовала такая возможность получения услуг. Высокий процент положительных ответов, объясняется тем, что использование в научной библиотеке современных информационных технологий и компьютерных сетей способствует значительным изменениям их роли в организации обмена информацией [1]. Информация распространяется более оперативно и способствует привлечению большего числа удаленных пользователей.

Библиотека университета постоянно информирует пользователей о предоставляемых услугах. Распространению информации об инновационных продуктах способствует организация виртуальных выставок, подготовка информационных листков и рекламных буклетов, университетская газета, сайт библиотеки, индивидуальные и групповые консультации библиографов и тому подобное. Чтобы оценить эффективность этой работы, в анкету включили вопрос «Из каких источников Вы получаете информацию об электронных ресурсах библиотеки?». Респонденты дали такие ответы: консультации в библиотеке (27,7%), веб сайт библиотеки (49,2%), другие сетевые ресурсы (20%), университетская газета (3,1%). По результатам опроса можно сделать вывод, что наиболее эффективными формами продвижения библиотечных информационных ресурсов и услуг библиотеки ДонГТУ являются веб сайт и информационное консультирование пользователей непосредственно в библиотеке.

Из числа опрошенных респондентов научной библиотеки ДонГТУ 58,5 % активно используют в своей научно-образовательной деятельности электронные ресурсы и услуги, представленные на сайте библиотеки и считают их достаточно качественными.

С целью выявления проблем, возникающих у пользователей при работе с ресурсами электронной библиотеки, в анкету был включен вопрос «С какими трудностями Вы сталкиваетесь при пользовании электронным каталогом и веб сайтом библиотеки?». Выяснилось, что только 14% респондентов самостоятельно работают с этим информационным ресурсом. Причины трудностей другой части – неумение проводить сложный поиск по электронным каталогам и пользоваться программой, поэтому им приходится обращаться за помощью к библиографу-консультанту.

Исходя из полученных данных, можно сделать вывод, что в научной библиотеке ДонГТУ показатели по обслуживанию удаленных пользователей достаточно высокие. Это свидетельствует о проработанности разделов сайта научной библиотеки для удаленных пользователей, подчеркивает и качественное содержательное наполнение, соответствующее научным и образовательным целям вуза. В числе услуг, которые по мнению пользователей требуют своего развития, оказалась услуга «Виртуальная справка» и электронная доставка документов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сергеева С. А. Качество информационно-библиотечного обслуживания : организационно-технологический аспект / С. А. Сергеева // Научные и технические библиотеки. – 2005. – № 9. – С. 40-47.

Н. В. Кравцова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ СО ШКОЛЬНОЙ (на примере ГУ «ЦБ для детей г. Луганска» библиотека-филиал № 5 ГУ «ЦБ для детей г. Луганска»)

Одной из главных задач, стоящих перед современным обществом, является формирование личности ребенка и подростка. Школа и библиотека отвечают за сохранение и пропаганду нравственных ценностей и здорового образа жизни, воспитание патриотизма, духовности.

Различные аспекты проблем детского чтения рассмотрены в работе Н. Егоровой [1], формированию круга чтения, его творческой основы посвящены исследования Г. Первовой [3] и И. Тихомировой [5]. Чтение как основу грамотности рассматривают М. Мокина [2] и Н. Сметанникова [4]. Изменению модели чтения в современном культурном пространстве посвящена статья В. Чудиновой [6].

Немаловажным фактором духовного и нравственного воспитания ребёнка является привитие ему любви к книге и чтению. Очевидно, что в последние годы заметно снизился интерес детей к чтению, причины и последствия этого и анализирует В. Чудинова, отмечая, что в течение последних лет детское чтение переживает явный кризис и многим группам пока что читающих детей угрожает опасность отторжения от книжной культуры. О кризисе детского чтения говорят данные двух последних международных исследований образовательных достижений учащихся, в которых анализировалась читательская грамотность школьников-подростков (PISA-2000, PISA-2003), а также результаты многочисленных исследований досугового чтения детей и подростков, проводимых детскими библиотеками [6, с. 34].

В современном обществе бытует стереотипное утверждение, что дети не читают. Те, кто работает с детьми, – педагоги, воспитатели, библиотекари, – знают, что все дети школьного возраста читают, поскольку должны подготовить школьные задания. Но читают ли они для себя, для собственного развития? На этот вопрос могут ответить библиотекари, работающие в детских и школьных библиотеках. Дети – одна из самых больших групп посетителей библиотек. «Но в целом сегодня они читают иначе, чем их сверстники два десятилетия назад. Часть их стала читать меньше, изменились читательские потребности и предпочтения. Однако есть многие дети и подростки, которые любят читать и, как правило, регулярно посещают библиотеки» [6, с. 35].

Основная работа библиотеки направлена на привлечение учащихся к систематическому чтению, воспитанию у них навыков самостоятельной работы с

книгой, формированию культуры чтения. С наступлением повсеместной компьютеризации интерес к чтению учащихся снизился. К сожалению, современным детям художественную литературу заменили виртуальные, компьютерные игры, видеофильмы и многое другое. Теперь для того, чтобы знать новости и быть в курсе самых последних достижений научной мысли, совсем не обязательно читать. Достаточно черпать информацию с экрана телевизора или дисплея.

Отсюда низкая читательская активность учащихся, нежелание думать, размышлять над прочитанным текстом. Для того чтобы узнать, почему ребёнок не хочет читать или что бы его могло заинтересовать (какая литература), мы регулярно проводим вместе со школьными библиотекарями опрос читателей, анкетирование школьников, выполняем статистическую обработку и анализ читательских формуляров, изучаем читательский спрос.

Цель работы – кратко проанализировать взаимодействие публичной библиотеки со школьной, обобщить основные принципы работы, особенности форм и методов работы.

Библиотека организует свою работу в тесном сотрудничестве со школами и внешкольными детскими учреждениями микрорайона обслуживания. Налажены постоянные творческие связи с:

– ГУ «Луганское учебно-воспитательное объединение «Барвинок» №9»,

– ГУ «Луганская школа I-III ступеней №18»,

– ГУ «ЛУВК «Интеллект»,

– ГУ «Луганская школа 1–3 ступеней №49»,

– «Луганский учебно-воспитательный комплекс школа 1–3 ступеней – дошкольное учебное учреждение детский сад №50»,

– ГУ «Луганское дошкольное учебное учреждение ясли-сад комбинированного типа № 118»,

– ГУ «Луганское дошкольное учебное учреждение ясли-сад комбинированного типа № 127».

Как правило, сотрудничество библиотеки со школой осуществляется традиционными методами, среди которых:

– организация массовых мероприятий на базе библиотеки,

– совместная работа по определенным направлениям деятельности,

– организация и проведение конкурсов,

–·коллективное и индивидуальное информирование.

Задача библиотекарей состоит в том, чтобы поднять престиж библиотеки детского чтения, привлечь новых пользователей библиотеки и пробудить интерес к чтению.

Школьная и детская библиотеки дополняют друг друга. Так, в детской библиотеке преобладают книги современной детской художественной литературы для детей и подростков, и школьный библиотекарь через МБА берёт книги для оформления выставок и для подготовки к мероприятиям.

Особым направлением работы библиотеки является информационно-библиографическая работа в помощь учащимся школы. Большое внимание уделяем созданию библиографических пособий малых форм: рекомендательным спискам, закладкам: «Читаем зимой», «Удивительное в мире природы», «Что читать летом?»; создаём библиографические указатели: «Аптечка читателя», «Открываем мир для себя», «Животный мир земли». При создании библиографических пособий осуществляется дифференцированный подход с учётом различных возрастных категорий читателей: 1–4кл., 5–6кл., 7–9кл.

Большое внимание уделяется библиотечно-библиографическим урокам, на которых прививается информационная культура. Ученики учатся пользоваться фондом, каталогами и картотекой библиотеки.

Библиотекари школьных и детских библиотек организуют и проводят ознакомительные экскурсии в школьные и детские библиотеки:

– читательская эстафета «Расскажи друзьям о библиотеке»,

– информ-час «Библиотека от А до Я»,

– цикл театрализованных экскурсий «Приключения в библиотеке».

В помощь по изучению литературных произведений школьной программы библиотекари вместе с учителями провели тематические встречи со школьниками:

– «Зоология в картинках Е. Чарушина»,

– «С любовью к природе» (к 125-летию со дня рождения И. Соколова-Микитова и К. Паустовского),

– «Чарівне слово Л. Глібова»,

– «Не просто книга. Книга-подвиг» (к 50−летию выхода книги В. Титова «Всем смертям назло»).

Библиотека приняла участие в акции «Дни экологической безопасности Луганской Народной Республики», инициированной Минприроды ЛНР. С целью экологического воспитания детей, привития им любви к природе и бережного к ней отношения в библиотеке провели такие мероприятия:

– эко-вернисаж «Таинственный мир природы»,

– игра-викторина «Чудеса цветочного царства»,

– час экологии «Будь природе другом».

Большое внимание уделяется патриотическому воспитанию школьникам. Ко дню Победы мы провели литературно-музыкальный час «Военная тематика в творчестве М. Матусовского», урок истории «И в памяти былое оживает, и эхом откликается война».

Особое внимание уделяем краеведческой работе. Цель ее – привить учащимся интерес к прошлому и настоящему своей земли, способствовать патриотическому воспитанию школьников. Мы регулярно проводим различные по форме и содержанию мероприятия:

– час топонимики «Легенды луганских улиц»,

– исторический экскурс «Странички луганской истории»,

– игра-догадайка «Интересные словечки от В. Даля».

В этом учебном году у нас создан клуб «Развивашка», в работе которого используются современные инновационные формы работы. Таким, например, стал мультимедийный час «Друг бесценнее всего, не купить нигде его!» (к 115-летию со дня рождения В. Осеевой).

Успешно взаимовыгодное сотрудничество и в период летних оздоровительных кампаний. В школах организуют летние лагеря, для находящихся в них детей библиотекари проводят много интересных мероприятий. Школьный лагерь приходит в гости в детскую библиотеку, учащиеся узнают, какие детские периодические издания выписывает библиотека, участвуют в сказочных викторинах. Так же детская библиотека посещает школьный лагерь с целью популяризации библиотеки и литературы, для проведения массовых мероприятий: «Книга в летнем рюкзачке», «Книжный десант», «Библиолужайка».

В конечном итоге взаимодействие детских и школьных библиотек направлено на то, чтобы открыть юным читателям мир чтения, показать основные его составляющие: чтение как ценность, творчество, познание, интеллектуальный и эмоциональный труд; создать условия для продуктивной читательской деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Егорова, Н. С. Проблемы детского чтения глазами теоретиков и практиков / Н. С. Егорова // Начальная школа. – 1998. – № 9. – С. 11–16.
2. Мокина М. Чтение – основа грамотности / М. Мокина // Этносфера. – 2008. – № 12. – С. 21–22.
3. Первова, Г. М. Формирование круга детского чтения учителем / Г. М. Первова // Начальная школа. – 1999. – № 12. – С. 33–38.
4. Сметанникова, Н. Н. Стратегиальный подход к обучению чтению (междисциплинарные проблемы чтения и грамотности). – М.: Шк. б-ка. – 2005. – №5. – С.51–64.
5. Тихомирова, И. И. О развитии творческого чтения в России / И. И. Тихомирова // Школьная библиотека. – 2008. – №1. – С.68–73.
6. Чудинова В. П. Чтение детей и подростков в России: смена модели чтения / В. П. Чудинова // Дети и библиотеки в меняющейся медиасреде / Рос. гос. дет. б-ка. – М.: Шк. б-ка. – 2004. – №2. – С.34–45.

Л. П. Лянная

РОЛЬ НОРМИРОВАНИЯ БИБЛИОТЕЧНОГО ТРУДА В ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ БИБЛИОТЕКИ

Известно, что в условиях растущих экономических и социальных трудностей проблемы отношения людей к труду, повышение эффективности труда и его качества становятся все более актуальными. Следует отметить, что вопросы рациональной организации труда и нормирования всегда были в центре внимания библиотечной общественности на протяжении всей истории развития библиотечного дела. В настоящее время в деятельности библиотек, как и во всем обществе, происходят существенные изменения. В связи с этим проблема нормирования обретает особую актуальность. Ежегодно увеличиваются объем и интенсивность библиотечных работ: рост читателей, количества посещений, выдачи литературы, увеличение ежегодного поступления книжной продукции, повышение требований к библиотекам как к информационно-библиографическим и методическим центрам. И прежде всего потому, что изменились условия развития библиотечного дела – совершается переход от экстенсивных методов библиотечных процессов к интенсивным. Это означает, что если раньше преобладал путь наращивания количественных характеристик библиотечного процесса – увеличение численности библиотек и библиотекарей, рост объема фондов, то теперь период экстенсивного развития библиотек по существу исчерпал себя. Решающим фактором стала интенсификация библиотечных процессов.

Изменения происходят в формах и методах организации труда, меняется значение и роль нормирования как одного из главных факторов эффективного производства. Все это, безусловно, повышает требования к работе библиотекарей. Во-первых, повышаются требования к библиотекам, как информационным центрам, увеличивается объем и интенсивность библиотечных работ, с каждым годом расширяется внедрение средств автоматизации. Во-вторых, библиотека должна иметь положительный имидж среди населения, чтобы библиотечные услуги пользовались спросом. В-третьих, библиотечные услуги должны максимально удовлетворять потребности населения, то есть, говоря одним словом, быть качественными.

Рассматриваемой проблемой активно занимались как теоретики, так и практики библиотечного дела. Среди них можно выделить А. Н. Ванеева, Л. В. Коваленок, Н. А. Смирнову, О. П. Коршунова, Д. Я. Коготкова, А. Л. Киселева, Е. А. Фенолова, В. Г. Дригайло, Ф. Л. Ковалева, В. М. Иоффе, Ю. А. Пикалина, В. П. Пашуту, И. В. Гейц, М. И. Петрова, В. В. Бородина [3 – 5; 7].

За последние годы достигнуты определенные успехи в развитии теоретических основ нормирования, применении методов оптимизации и ЭВМ для расчета норм, совершенствовании управления нормированием труда. Однако качество норм не везде отвечает современным требованиям [8, с. 3]. Нормирование труда –это установление норм выполнения работ сотрудником определенной квалификации за конкретное время при соблюдении необходимого уровня качества за соответствующую плату [9, с. 14].

Нормирование труда в библиотеках — это установление меры труда на основе изучения и проектирования рационального трудового процесса. Известно, что научно обоснованные нормы облегчают весь процесс регулирования производства, улучшают качество работы, ее оперативность, способствуют повышению эффективности обслуживания потребителей. Отсюда вытекает и другая особенность нормирования труда в библиотеке, которая заключается в рациональности организации труда не только библиотекарей, но и читателей. Следовательно, сущность организации и нормирования труда характеризуются внутренним содержанием, многообразными свойствами и взаимосвязанными отношениями как внутри каждой из этих категорий, так и между ними.

Таким образом, можно сказать, что в современных условиях растущей конкуренции необходимость в нормировании и организации библиотечного труда становится все острее, так как это является достаточно весомой статьей экономии затрат бюджетного предприятия. И на сегодняшний день все большее количество руководителей понимают это, начиная внедрять и создавать системы норм труда в библиотеках самостоятельно либо при помощи специализированных фирм.

Следовательно, становится очевидным, что содержание нормирования труда, его задачи, цели, способы организации постоянно изменяются в зависимости от развития техники, технологии, организации производства и труда, экономики и общества в целом. Поэтому очень важно знать и понимать, в чём же заключается сущность нормирования труда в целом, и какие функции оно выполняет на современном этапе развития производства. Любые существенные изменения в технологии и организации труда и производства должны сопровождаться изменением норм труда.

Обоснованность норм зависит также от выбора метода нормирования, т.е. набора комплекса способов и приемов определения величин времени на выполнение конкретного процесса (операции) при нормальных затратах труда [10]. С помощью методов нормирования и на основе критической оценки, применяемых техники, технологии, организации управления, производства и труда отбираются наиболее рациональные способы выполнения работ, закрепляется новый регламент труда, утверждается обязательность его выполнения для всех библиотечных работников. Необходимо также акцентировать внимание на том, что нормы времени для разных библиотек устанавливаются разные, а методы являются общими как для небольших, так и для крупных библиотек.Таким образом,методы нормирования труда — это способы исследования и проектирования трудового процесса для установления норм библиотечного труда.

Если говорить о значении нормирования труда, немаловажно будет заметить тот факт из практики жизни, что без норм труда люди просто не могут работать в полную силу. Высокая производительность труда невозможна без использования жестких нормативов и стандартов. Без нормативного регулирования продолжительности

рабочего времени, уровня напряженности норм труда, организации рационального использования трудовых ресурсов и снижения трудозатрат нельзя добиться эффективности работы [1, с. 13].

Можно сказать, что по мере развития рыночных отношений в экономике, роль и значение нормирования труда в организации на всех уровнях управления будет неуклонно возрастать. В нормах труда закрепляются современные научные достижения, передовой производственный опыт и рациональная организация трудового процесса.

Концепцией государственной политики в сфере труда на современном этапепредусматриваются основные направления совершенствования организациинормирования труда. Это демократизация управления нормированием труда,индивидуализация норм труда, социальное обоснование и регламентация вопросовнормирования труда в социальном партнерстве, совершенствованиезаконодательной и нормативно-правовой базы нормирования труда.

Следует сказать, что становление правовой системы, регламентирующей нормирование труда в условиях развитой рыночной экономики, тольконачинается, и эффективность данного правового института можно будет оценить только спустя некоторое время. Организацию и нормирование труда в библиотеке определяют, главным образом, Конституция Российской Федерации; Гражданский кодекс Российской федерации, но более подробно вопросы организации нормирования труда освещены в Трудовом кодексе Российской Федерации, Трудовом кодексе Луганской Народной Республики, которые являются основополагающими [6; 2]. Наряду с этими государственными законодательными актами в библиотеках используются следующие виды локальных регламентирующих документов: положение, устав, инструкция, трудовой договор.

И так, порядок разработки, утверждения, учета, изменения и отмены норм и нормативов могутустанавливаться библиотекой самостоятельно, с учетом действующих законодательных актов.В настоящее время действуют «Межотраслевые нормы времени на работы, выполняемые в библиотеках».

Основная задача внедрения норм в практику — достижение максимальных результатов при минимальных затратах труда и средств. Освоение библиотеками рыночных отношений, новых форм организации и оплаты труда расширяет сферу применения норм в практической работе.

Нормы времени лежат в основе ежегодного планирования библиотечной деятельности и определения бюджета рабочего времени в целом по библиотеке и каждого конкретного работника, в частности. Планирование по нормам в соответствии с фондом рабочего времени сделает план библиотеки реально выполнимым, будет способствовать лучшей организации труда, снижению потерь рабочего времени.

В результате, можно отметить, что анализ затрат рабочего времени позволяет каждому сотруднику правильно спланировать свою деятельность, а руководителю библиотеки – рационально построить работу трудового коллектива и сосредоточиться на стратегических целях развития библиотеки.Обоснованность любого плана зависит от качества норм труда.

Следует отметить, что проведенное исследование позволило комплексно изучить библиотечные процессы как сложный системный объект нормирования, выявить присущие ему специфические особенности. Нормирование библиотечного труда — одно из важнейших условий решения проблемы эффективного использования кадровых ресурсов библиотеки.

Таким образом, можно сказать, чтодальнейшее развитие проблемы нормирования труда в библиотеке видится в более глубоком изучении факторов,

влияющих на величину трудовых затрат, поскольку от механизма их учета зависит обоснованность нормирования труда. Исходя из этого, необходима постоянная работа по пересмотру норм, их актуализации в соответствии с достижениями библиотечной науки и практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бухалков, М. И. Организация и нормирование труда : учебник для вузов / М. И. Бухалков, под ред. проф. М. В. Мельник. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : ИНФРА-М, 2008. – 416 с. – (Высшее образование). – ISBN 978-5-16-003113-2.
2. Гражданский кодекс Российской Федерации от 30.11.1994 N 51-ФЗ (ред. от 01.07.2014) // «Собрание законодательства РФ», 13.01.1997, № 2-ФЗ.
3. Дригайло, В. Г. Основы научной организации труда в библиотеке: учебно-методическое пособие / В. Г. Дригайло. –М. : ЛИБЕРЕЯ-БИБИНФОРМ, 2005. – 424 с. – ISBN 5-85129-175-3.
4. Киселева, А. Л. Проблемы организации труда и управления библиотечно-библиографическими процессами /А. Л. Киселева // Режим доступа: http://www.benran.ru/Magazin/cgi-bin/Sb_85/pr_85.exe?!24.
5. Коготков, Д.Я. Отражение библиографических процессов в нормативных документах /Д. Я. Коготков // Режим доступа: http//www.gpntb.ru/win/elbib/trud1/bopi_96_08.html.
6. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993) (с учетом поправок, внесенных Законами РФ о поправках к Конституции РФ от 30.12.2008 N 6-ФКЗ, от 30.12.2008 N 7-ФКЗ, от 05.02.2014 N 2-ФКЗ) // «Собрание законодательства РФ», 14.04.2014, N 15-ФКЗ.
7. Никифорова, Э. Г. Организация и нормирование труда в отраслях непроизводственной сферы: учебное пособие / Э. Г. Никифорова, М. Р. Зайнуллина, Л. Г. Набиева, Т. Ф. Палей; под ред. Т. Ф. Палей. — Казань, 2013. — 120с.
8. Нормирование труда : учебник для студентов вузов, обучающихся по спец. «Экономика труда» и «Организация и нормирование труда» / Б. М. Генкин, П. Ф. Петроченко, М. И. Бухалков и др.; под ред. Б. М. Генкина. – М. : Экономика, 1985. – 272 с.
9. Пестрецова, О. Нормирование труда: Закон сохранения сотрудников / О. Пестрецова // Управление персоналом Украина. – 2010. – № 2. – С. 14-16.
10. Смирнова, Н., Новикова, Г. Нормативное обеспечение деятельности библиотек / Н. Смирнова, Г. Новикова // Школьная библиотека. – 2001. – № 8. – С. 6-9.

М. А. Михайличенко

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ШКОЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ С УЧАЩИМИСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ

Школьная библиотека, применяя различные методы, педагогические и информационные технологии, является активным участником учебно-воспитательного процесса. Она прививает учащимся потребность в постоянном самообразовании, развивает воображение, воспитывает гражданскую ответственность. Прогрессивные представители отечественной педагогики всегда рассматривали школьную библиотеку в качестве важнейшего звена обучения и воспитания школьников.

Школьная библиотека для большинства детей является первой библиотекой в их жизни, именно она готовит читателей для библиотек других типов. Взаимодействие библиотекаря и читателя-школьника строится на принципах «педагогики сотворчества», где библиотеке отводится активная роль. Формирование устойчивого интереса к книге, воспитание культуры чтения, развитие творческого мышления

осуществляется библиотекой с помощью традиционных и инновационных методов личностного и читательского развития.

Библиотечное обслуживание подрастающего поколения в значительной степени отличается от обслуживания взрослых. В его основе лежит знание и принятие во внимание возрастных индивидуально-психологических особенностей развития детей. У детей одного и того же возраста индивидуальные особенности в чтении могут быть очень разные. Каждому периоду детства присущи свои закономерности чтения, особые проявления читательских качеств, мотивы обращения к литературе. Это значительно усложняет библиотечную работу с младшими школьниками и выдвигает целый ряд требований к организации обслуживания и формированию фондов школьных библиотек.

Одной из задач, стоящих перед библиотекарем в руководстве чтением детей 6-7 лет, является воспитание устойчивого интереса к книге и желания преодолеть трудности чтения. Большое значение имеет первая встреча с будущими читателями. Успех зависит от первого впечатления, которое останется у ребенка от библиотеки и библиотекаря. Главное – заинтересовать, дать понять, что в библиотеке всегда рады и готовы помочь. В работе с этой категорией детей, которые только учатся читать, проводятся викторины, литературные путешествия, конкурсы рисунков, чтения вслух, просмотры мультфильмов с последующим обсуждением.

В эмоциональной сфере детей 8-9 лет происходят определенные изменения: чувства и переживания становятся сложнее и богаче. Маленький читатель уже может осмысливать свои эмоции, что делает возможным более глубокое отношение к литературному произведению. Однако свое отношение к прочитанному они еще не могут выразить в суждениях.

В повседневной работе на абонементе и в читальном зале широко распространены рекомендательные беседы, беседы о прочитанном. При рекомендации произведений художественной литературы читателям 6-9 лет можно прочитать яркий эпизод из книги или поговорить о ее главном герое, просмотреть одну-две иллюстрации. Беседа о прочитанной книге позволит понять уровень и качество восприятия ребёнком книги.

Индивидуальное руководство чтением требует от библиотекаря творчества и мастерства, знания литературы и своего читателя.

Основными формами массового руководства чтением детей являются книжные выставки, обзоры литературы, обсуждения книг, разнообразные литературные праздники и игры. (Неделя детской книги, викторины, конкурсы). Для проведения массовых мероприятий привлекаются учащиеся, что способствует развитию творческой активности.

Наиболее значимым видом деятельности школьной библиотеки по формированию информационной культуры личности, подготовке ребёнка к продуктивной самостоятельной деятельности с источниками информации остаётся библиотечный урок. Каждый библиотечный урок должен соответствовать задачам и целям урока: образовательной, воспитательной, развивающей.

Библиотечные уроки строятся с учётом интересов и доступности содержания, предполагая активное участие самих детей. Многие занятия предусматривают практические задания, цель которых – закрепить и проверить усвоение пройденного материала. При проведении занятий используются интерактивные методы: работа в группах, обучающие игры, мозговой штурм.

Формы библиотечной работы с детьми все время меняются, в связи с развитием науки и техники, новых взглядов на жизнь и подходов к воспитанию и обучению применяются инновационные технологии. Вместе с тем главным двигателем перемен

являются сами дети. И если психологические особенности каждого возраста остаются во многом неизменными, то формы проявления этих особенностей меняются, и иногда очень резко. У современных детей больше источников информации, поэтому в некоторых темах они зачастую разбираются лучше взрослых, больше доверяют себе, чувствуют себя более компетентными. Часто родители, педагоги и библиотекари считают их маленькими детьми, которыми нужно руководить, в то время, как сами дети хорошо знают, что им нужно, хотя взрослым этого могут и не показывать.

Таким образом, младший школьный возраст является одним из важнейших звеньев в формировании настоящего читателя, формируются его вкус, привычки, способности самостоятельно работать с книгой. Этот период очень важен и для библиотеки, которая, используя индивидуальные и массовые формы работы, элементы игры, должна воспитать постоянного читателя.

Л. К. Сергеева

ИННОВАЦИИ В КРАЕВЕДЧЕСКОЙ РАБОТЕ УНИВЕРСАЛЬНЫХ НАУЧНЫХ БИБЛИОТЕК: ПРИОРИТЕТНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

На современном этапе развития информационного общества происходит повышение роли науки и образования во всех сферах деятельности, ускорение процессов интеграции и дифференциации науки, рост темпов разработки и внедрения инноваций. Поэтому проблемы библиотек сегодня напрямую связаны с социально-экономическими условиями, которые заставляют их искать свою нишу в культурной и информационной среде, своевременно реагировать на потребности пользователей. И именно развитие информационных технологий и их активное использование выводит библиотечную деятельность, в том числе и краеведческую, на совершенно новый уровень.

Сегодня в библиотечной практике определились новые перспективы и тенденции развития библиотечного дела и краеведческой деятельности (КДБ). Благодаря активному внедрению новейших компьютерных и телекоммуникационных технологий меняется роль и функции библиотечных учреждений в современном пространстве. И как результат, ученые окликаются на зов времени и исследуют уже новые аспекты данной области. Так, внимания заслуживают труды такой ученой, как Н.М. Кушнаренко, молодых исследователей С. А. Денисенко, И. Антонеко, А. Баркова, М. Кузнецова, Ю. В. Гридчина, Н. Новакова. Также краеведческая тематика в современном формате актуальна и среди преподавателей Луганской государственной академии культуры и искусств кафедры «Книговедения, документоведения и информационной деятельности» А. В. Бобрышевой, Н К. Литвиненко, Т. Ю. Балицкой**.** С внедрением новых технологий в библиотечную практику, начинается новая история краеведения, и хотя на данный момент еще очень мало работ по теме исследования, они уже составляют важное подспорье для будущих научных исследований.

Так, инновационные аспекты в краеведческой деятельности мы можем рассмотреть на примере Донецкой Республиканской универсальной научной библиотеке им. Н. К. Крупской и Крымской республиканской универсальной научной библиотеки им. И. Франко как ведущих библиотек в своем регионе, успешно совмещающих как традиционные, так и инновационные формы работы. На сегодняшний день Донецкая Республиканская универсальная научная библиотека

им. Н. К. Крупской – лучший информационный центр Республики. Важнейшим приоритетом в работе библиотеки является сохранение и использование интеллектуального достояния Донецкого края, формирование «Электронной библиотеки Донетчины», которая содержит полные тексты произведений печати местных авторов, периодических краеведческих изданий и аналитико-методических и библиографических изданий библиотеки [2; 4].

Стремительная информатизация общества дала мощный толчок к развитию Крымской еспубликанской универсальной научной библиотеки им. И. Я. Франка, в частности, к формированию информационных ресурсов, в связи с чем возникла объективная необходимость разработки новой концепции ее развития, значительной трансформации основных направлений, форм и методов обслуживания пользователей в новых социально-экономических условиях. Модернизация производственных процессов, внедрение компьютерных и телекоммуникационных технологий в корне изменили традиционные информационно-библиотечные процессы и коснулись всех сторон деятельности библиотеки – от комплектования до формирования собственных электронных информационных ресурсов. Также на базе отдела редкой книги библиотеки открыт и Региональный центр по работе с книжными памятниками Республики Крым, в рамках реализации проекта «КУБ: Культура Учеба Библиотека» на базе отдела электронных ресурсов работает библиотечная коворкинг-площадка с 3D-лабораторией для активных и творческих людей, в рамках проектной деятельности организована работа Центра информационной поддержки малого и среднего бизнеса [3].

Анализируя работу данных учреждений, можно сказать, что главными составляющими краеведческих информационных ресурсов является библиографическая информация (в виде электронных каталогов и библиографических баз данных) и полнотекстовые электронные библиотеки, доступные в сетевой среде. Они позволяют осуществлять быстрый и эффективный поиск информации. Формирование электронных краеведческих ресурсов библиотек осуществляется в основном по двум основным направлениям: – генерация собственных электронных ресурсов на базе краеведческого фонда библиотеки; – корпоративное взаимодействие в рамках различных проектов. Приоритетом формирования краеведческих информационных ресурсов сегодня является организация корпоративных проектов, в рамках которых создаются библиографические базы данных (БД), с информацией о фондодержателях и электронные библиотеки с полнотекстовыми документами, хранящимися не только в библиотеках, но и в музеях, и архивах [1, с.7].

В процессе изучения данной проблематики проанализированы труды как корифеев библиотечного дела, так и труды молодых ученых, исследователей, которые сегодня стоят у истоков изучения библиотечного краеведения в условиях информационных технологий. Данные работы уже стали основополагающими для дальнейших научных исследований. На основе изученного опыта работы данных библиотек, также можна говорить о том, что как ведущие центры на ряду с традиционными формами работы с пользователями, также формируют серверы, создают региональные информационные порталы, где кроме информации о библиотеках размещаются сведения о крае, природных ресурсах, научном, производственном и культурном потенциале, что способствует распространению положительного имиджа данных регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артысюк Р. А. Формирование сводных региональных краеведческих информационных ресурсов / Р. А. Артысюк // Библиотечное краеведение в развитии

культурного пространства региона : Материалы межрегиональной научн.-практич. Конференции. – Ижевск, 2015. – С. 7.

2. Донецкая республиканская универсальная научная библиотека им. Н. К. Крупской [Электронный ресурс]. – Режим удаленного доступа : http://www.lib-dpr.ru.

3. Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И.Я. Франко. [Электронный ресурс]. – Режим удаленного доступа franco.crimealib.ru.

4. Новакова Н. Інформаційні продукти і послуги універсальної наукової бібліотеки : [Досвід Донецької ОУНБ] / Л. Новакова // Бібліотечна планета. – 2012. – №3. – С. 20 – 23. – (З досвіду роботи).

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

А. А. Палько

К ВОПРОСУ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРЕДПОСЫЛОК ВОЗНИКНОВЕНИЯ И СИМВОЛИКИ ПИСАНКАРСТВА

Современное общество в наше время характеризуется ростом этнического сознания народа, усилением его интереса к истории своих предков и культуре его наследия. К осознанию необходимости сохранения традиционного народного искусства как генофонда его духовности.

Сегодня перед искусствоведением стоят важные задачи: избежание научных стереотипов, преодоление эмпирических, региональных подходов, выделение отдельных художественных явлений с их особенностями к переходу на другие параметры предметной области, и прежде всего, к осознанию народного искусства как целостной художественной системы, в которой писанка занимает особое место.

Писанка – символ народа, память про родную землю, родной край, оберег на этой земле. Традиционное народное искусство наряду с фольклором является выразителем и носителем народной философии и народного этноса. Оно несет широкую культурную функцию, которая выходит за сферу чисто эстетического восприятия и функционального назначения, несет в первую очередь понятие социально-психологического и нравственного содержания [1, с.140].

Писанки не раз становились центром внимания различных исследователей (см., напр.: Bolsunowski K., 1907-1908, s. 529-532; Болсуновский К.В., 1909; Kostrzewski I., 1919, s. 43; Eisner J., 1958, s. 76-80; Bukowska J., 1958, s. 45-49; Макарова Т.И., 1972, с. 42-45).

К.В. Болсуновский привязывал писанки к славянской культуре, языческим верованиям. Археолог В. Гензель считал что писанка несла культовое значение [3, с. 298].

Б.А. Рыбаков отмечает, что писанка несет в себе жизнь и является ее началом. Часто яйцо связывали со славянскими праздниками. Яйцо являлось источником жизни. Символ писанки привязывали безусловно к магии плодородия, часто символы которые изображались на яйцах были растительного характера [2, с. 51]. Яйцо считалось не только символом жизни, но и смерти. Часто когда люди умирали яйцо клали им в могилу. Так же когда возводили новый дом, яйцо клали в фундамент [4, с. 140].

В 1887 году французским археологом Эдуардом Петтом было найдено много загадочных разрисованных камней, относящихся еще к эпохе мезолита. Эти округлые или продолговатые камни серого или беловатого цвета по форме и элементам с примитивно-красным рисунком едва - едва напоминали писанки. Камни были, скорее всего - ритуального происхождения, неизвестного нам. Жизнь первобытного человека проходила под тяжестью стихий природы, в непрерывном стремлении привлечь ее на свою сторону, в том числе различными обрядами и словами. Итак, все, что было сделано в древности, имело функциональное значение. Практицизм веры с ее магическими обрядами был настолько простым, ясным, что остатки этого можно чувствовать до настоящего времени [3, с. 145].

Цель исследования — рассмотрение исторических особенностей и основ писанкарства. Эта цель предполагает конкретизацию ряда важнейших положений,

характеризующих писанки как произведение тысячелетней традиции и постепенных изменений на протяжении столетий. Писанка требует своего исследования и как памятник народной живописи, и как явление фольклорной культуры.

Объектом исследования является развитие писанкарства и влияние символики и орнаментики, на развитие культуры различных народов.

Предметом исследования является раскрытие особенностей писанкарства в историческом аспекте, и изучение символики и орнаментики народной писанки.

Как базовый методологический инструмент статьи была раскрыта ценность и символика уникального произведения народной культуры писанки, рассмотрено разнообразие орнаментики, символики, исторические особенности и основы народного писанкарства.

Зарождение в первобытном строе различных магических обрядов, связанных с обузданием стихий природы, с продлением жизни способствовало появлению таких первобытных форм языческой религии, как тотемизм, что привело к культу предков. Постепенно появлялся и оформлялся своеобразный пантеон священных животных – родственников, птиц, змей и т. С этого времени начинает свой путь культ женщины, который со временем перерастет в образ «великой богини» – источник жизни. Не остаются без внимания первобытного человека небо, земля, солнце, луна, звезды, даже такие явления природы, как дождь и тому подобное. Уже в эпоху позднего палеолита можно заметить развитие примитивно – абстрактного мышления: в этот период развивается геометрический рисунок, в символах которого отражено мировоззрение людей первобытнообщинного строя. На заре человечества были созданы своеобразный художественный арсенал образов, мотивов и элементов, которые стали основой народного орнамента в различных видах искусства в будущем, в частности в искусстве писанки [1, с.142].

В дохристианские времена писанка была тесно связана со славянскими верованиями, которые базировались на солнечном цикле. Весной, когда день становился больше ночи, славяне праздновали победу солнца над тьмой, жизни над смертью, весны над зимой и как солнечный символ дарили «красные яйца».

Еще с незапамятных времен в мифопоэтических традициях многих мировых культур яйцо было древнейшим символом жизни.

Значение яйца как животворной силы было чрезвычайно большим у наших далеких предков. Писанка в прошлом, согласно поверьям, лечила людей, охраняла жилище от молнии и пожара, способствовала плодородию фруктовых деревьев, имела разнообразное культовое значение. Такой писанка вошла и в устное народное творчество – песню, сказки, пословицы. Неслучайно писанка стала традиционным элементом девичьих и юношеских игр и целого ряда обычаев, связанных с весенними праздниками.

Урбанизация нашей жизни, социально - экономические процессы в обществе породили новое ощущение, новые законы и средства пластического мышления, в корне изменился и сам тип народного мастера, его социальный статус. Осмысление и более глубокое осознание современных процессов развития свидетельствуют о появлении новых форм и качеств писанковой росписи, новых сфер функционирования, которые должны занять определенное место в искусствоведческих исследованиях.

Аннотация. В статье рассматриваются исторические предпосылки появления писанкарства, этапы становления писанки как искусства в целом, анализируются исторические материалы, основанные на находках древних веков. Рассматривается символика и орнаментика писанкарства, её значение и влияние на культуру народа.

Писанка не перестала существовать, потому что она впитывает в себя духовные сокровища, является неотъемлемой составляющей мифо – обрядовой культуры, одним

звеном в цепочке народных традиций, потеря или разрушение которых может привести к потере ориентиров в обществе.

Процесс возрождения национального, который проходит в наше время, начинает все активнее развиваться и в нашей области. Все более широкие слои общества привлекаются в казну самобытной культуры наших предков, открывают для себя такие пласты духовности, о которых раньше и не догадывались.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макарова Т.И. О производстве писанок на Руси // Культура Древней Руси.— Т.И. Макарова. — М.: Наука 1966.– С. 141-143.

2. Рыбаков Б.А., 1981. Язычество древних славян. М.

3. Черниговские писанки //Труды Черниговского предварительного комитета по устройству XIV-го Археологического съезда в Чернигове // Киевская старина. – 1987. – С.176-178.

4. Hensel W., 1956. Stowanszczyzna wczesnosredniowieczna. Zarys kultury materialnej. Poznan.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

А. И. Василенко

НЕКОТОРЫЕ ПУТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ КУРСА ГАРМОНИИ

Одним из важных качеств молодого специалиста любого профиля, начинающего профессиональную карьеру, является, кроме его собственно профессиональной подготовки, умение чутко и оперативно реагировать на запросы рынка труда. Этот тезис в полной мере справедлив и по отношению к начинающему свою карьеру музыканту-профессионалу. В данном случае важной, на наш взгляд, является его потенциальная готовность полноценно и на достаточно высоком уровне выполнять, возможно, более широкий круг профессиональных обязанностей как в сфере музыкального исполнительства, так и в сфере музыкальной педагогики.

Решение этой проблемы видится нам в более полном использовании профессиональной направленности дисциплин специального цикла. Под профессиональной направленностью мы имеем в виду создание в процессе освоения той или иной дисциплины педагогических условий, максимально способствующих формированию у молодого специалиста профессионально значимых умений и навыков. Если говорить о специфике профессиональной деятельности музыкантов большинства специальностей (инструменталисты, вокалисты, хормейстера), то, как показывает практика, одним из важных, значимых качеств для них нужно признать наличие умений и навыков игры по слуху.

Данная проблема оказалась в центре внимания музыкантов-исполнителей и музыкантов-педагогов сравнительно недавно – долгое время этот вид музыкально-исполнительской деятельности воспринимался большинством музыкантов-педагогов как нечто «недостойное серьёзного музыканта». Однако, в начале 80-х годов прошлого столетия положение стало меняться. Появляются работы таких авторов, как А. Ворфоломоса, Н. Дощечко, М. Калугиной и П. Халабузарь, С. Мальцева и И. Розанова, А. Назарова, И. Одиноковой, В. Павлова, Г. Трифонова, А. Цыганова, Г. Шахова и др., в которых рассматриваются психологические механизмы и методические принципы обучения игре по слуху. Важно при этом отметить, что в целом ряде работ указывается на значительный потенциал в решении данной проблемы именно музыкально-теоретических дисциплин и, в частности, общего курса гармонии.

Однако приходится признать, что в настоящее время данные дисциплины решают эту задачу явно недостаточно эффективно. В то же время, как свидетельствует профессиональный опыт автора, потенциал данных дисциплин в решении этой задачи очень значителен. Именно поэтому цель настоящей работы состоит в том, чтобы показать возможности музыкально-теоретических дисциплин и, прежде всего, общего курса гармонии, в процессе формирования у будущих музыкантов-профессионалов умений и навыков игры по слуху. Важно заметить при этом, что автор в данной статье не ставит перед собой задачу разработать детальную методику обучению игре по слуху – такая задача выходит за рамки статьи. Тем не менее, акцентирование внимания на потенциальных возможностях курса гармонии, а также нетрадиционный взгляд на саму проблему обучения игре по слуху могут стать важным шагом к созданию такой методики. Однако, прежде чем обратиться к курсу гармонии и его потенциальным

возможностям, нам представляется важным развеять некоторые точки зрения, сложившиеся вокруг умений и навыков игры по слуху.

Если сформулировать их предельно лапидарно, то они выглядят следующим образом: чтобы свободно играть по слуху, нужно иметь очень хороший музыкальный слух. В самом широком смысле такое утверждение, безусловно, не вызывает никаких возражений. Конечно же, не имея музыкального слуха, играть по слуху невозможно. Однако, когда музыканты-профессионалы говорят об «очень хорошем слухе», они имеют в виду абсолютный, или даже «феноменальный» слух. И, как подтверждение этого, приводят общеизвестные примеры из истории музыки: В. Моцарта, Ф. Листа, Дж. Россини, С. Рахманинова и др., которые действительно имели феноменальный слух. И всё же, история музыки знает немало и других примеров, когда достаточно свободно импровизировали или играли по слуху музыканты без «феноменальных данных» (вспомним, хотя бы целую эпоху «немого кинематографа»). Но обратимся к современности. Анализируя ситуацию в любом музыкальном учебном заведении, нетрудно убедиться в том, что наиболее свободно играют по слуху баянисты и аккордеонисты, студенты других специальностей в этом плане нередко от них отстают. Но разве это свидетельствует о том, что слуховые данные баянистов и аккордеонистов значительно лучше, чем у студентов иных специальностей? Разымеется, нет. Музыкальный слух у этих студентов в общем целом такой же, как и у студентов других специальностей, но некоторые конструктивные особенности левой клавиатуры и баяна, и аккордеона существенно облегчают исполнителям игру по слуху.

Дело здесь в следующем: сам факт игры (воспроизведения) того или иного музыкального произведения без нот («на слух») может быть результатом действия различных механизмов. Первый случай, о котором как раз и свидетельствует история музыки, (В. Моцарт и др.), когда тот или иной музыкант действительно, имея абсолютный слух и феноменальную память, как сказали бы сегодя программисты, практически «сканирует» музыкальное произведение, то есть идентифицирует и запоминает каждую его ноту, после чего он способен воспроизвести это произведение на клавиатуре инструмента или на нотной бумаге.

Другой случай, кстати сказать, более распространённый в музыкальной практике, когда музыкант оперирует более или менее постоянным количеством ритмоинтонационных комплексов (аккордовых последовательностей). Такой путь можно определить как алгоритмический, ибо музыкант действительно пользуется определённым количеством гармонических алгоритмов. Таким путём вряд ли возможно воспроизвести по слуху какое-либо классическое произведение. Но этого в данном случае и не требуется, так как этим способом музыканты пользуются тогда, когда речь идёт о т. н. массовых жанрах, а они, как известно, опираются на расхожие мелодико-гармонические обороты. Именно о таком пути писал в одной из своих работ А. Цыганов: «Опытные «слухачи» могут вспомнить немало случаев из своей практики, когда без надлежащей подготовки им приходилось сразу же в условиях публичного выступления аккомпанировать на слух совсем неизвестную современную песню, причём часто – вполне успешно. Подобные попытки проаккомпанировать, скажем, романс П. Чайковского или С. Рахманинова, безусловно, окажутся несостоятельными». [1, с.112-128]. Таким образом, как свидетельствует практика, такой путь вполне приемлем в случаях, когда речь идёт о создании аккомпанемента именно к песенным мелодиям или воспроизведении по слуху иных образцов массовых музыкальных жанров.

Вернёмся теперь к потенциальным возможностям в процессе обучения игре по слуху общего курса гармонии. Анализ работ указанных выше авторов, приводит нас к выводу о том, что в основе данных умений и навыков – три сотавляющих: развитые

музыкально-слуховые представления, столь же развитые навыки слухомоторной координации и способность к антиципации – умению предвидеть, предугадывать дальнейшее мелодическое и гармоническое развитие. Совершенно очевидно, что курс гармонии имет достаточно потенциальных возможностей для развития указанных качеств. Ещё одна важная деталь. С целью структурирования процесса игры по слуху мы, разумеется, условно, выделим в нём две задачи: собственно выбор аккордовых средств и их фактурно-фигурационное оформление. Важно отметить, что обе эти задачи одновременно и теснейшим образом взаимосвязаны, и в то же время, достаточно самостоятельны. Это позволяет вырабатывать соответствующие умения и навыки параллельно. Так, например, анализ музыкальных примеров соответствующих жанров (песни и другие образцы массовых жанров), а также регулярные упражнения в курсе гармонии по игре на фортепиано (фактурно-фигурационная обработка гармонических задач или аккордовых последовательностей), безусловно, будет способствовать закреплению в памяти студента как наиболее употребительных типов фактуры, так и применяемых в реальной музыкальной практике способов расположения, удвоения и соединения аккордов.

Другая, не менее важная задача, - выбор (отбор) необходимых аккордов также находится в компетенции курса гармонии. Как известно, изучение данной дисциплины начинается со знакомства с трезвучиями главных ступеней лада (I, IV и V). Именно эти три трезвучия мы рекомендуем использовать в начале отбора аккордов к той или иной песне. Задача на данном этапе следующая: с помощью трёх трезвучий добиться максимально приемлемого звучания. В случаях, если это не удаётся, - необходимо обратиться к трезвучиям главных ступеней параллельного лада. Следующий важный этап – это знакомство с полной функциональной системой. Усвоение состава основных функциональных групп позволит студенту методом подбора заменить трезвучия IV и V ступеней аккордами боле яркими и подходящими (трезвучия и септаккорд II ступени, септаккорды V и VII ступеней). Следующим важным этапом в изучении курса гармонии является тема «отклонение». Именно она призвана познакомить студентов с такими понятиями, как побочные субдоминанты и доминанты и использовать их в практической гармонизации песенных мелодий. Как показывает практический опыт автора этих строк, уверенное владение даже этими гармоническими средствами (умение быстро строить соответствующие аккорды в различных тональностях) позволяет сделать игру по слуху достаточно богатой и яркой. Разумеется, предлагаемый путь не может обеспечить стопроцентный результат, ибо каких-то единых правил «на все времена» в гармонии, как известно, нет. И всё же, если ограничиться именно массовыми жанрами, предварительно заставив себя как следует выучить академический курс гармонии (как теорию, так и практическую его часть), то результаты не замедлят проявиться.

Конечно, автору этих строк можно возразить: разве может эта небольшая статья дать рецепт, позволяющий сыграть по слуху любое произведение, пусть даже относящееся к массовым жанрам? Отвечаем: конечно же, нет. Но приведём напоследок такой аргумент. Сегодня существенно возрос спрос на знание иностранных языков и, как следствие, появилась масса «экспресс-курсов», обещающих обучить иностранному языку за месяц, за неделю или даже за три дня. Конечно же, любой филолог в этой ситуации усмехнётся, но он, скорее всего, и не будет отрицать определённую пользу таких курсов, ибо в каждом из них, как правило, есть те или иные «рациональные зёрна». Разумеется, только прочитав эту небольшую работу, вряд ли можно овладеть искусством игры по слуху – это процесс долгий и требует определённых усилий. И всё же, если будущий музыкант-профессионал поймёт и поверит, что академический курс гармонии, являющийся неотъемлемой частью учебных планов любого музыкального

учебного заведения, существует не для того, чтобы создавать студентам проблемы на сессиях, а может, при желании студента, дать ему ценные и полезные зания, умения и навыки, то автор будет считать свою задачу выполненной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цыганов А. О методике обучения игре по слуху // Научно-методические вопросы преподавания музыкальных дисциплин. - Ростов/Д., 1986. – С. 112-128.

М. А. Алексеенко

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФИЛЬМЕ-ОПЕРЕ «РИГОЛЕТТО» Ж.-П. ПОННЕЛЯ

Любите ли вы оперу? А как можно не восторгаться явлением, когда под крыльями музыки объединились драматическое действие, поэзия, балет, живопись в виде декораций и костюмов. Она появилась в конце XVI века в Италии в камерате графа Барди и до сегодняшнего дня не перестаёт удивлять своих поклонников. Общеизвестно, что с живым исполнением невозможно сравнить никакую запись. Сама атмосфера театра создаёт определённое настроение. Но бывают исключения из правил, к числу которых я отношу фильм-оперу «Риголетто» Дж. Верди режиссёра Ж.-П. Поннеля, дирижёр – Р. Шайи. Моё внимание привлекло участие в этой постановке Л. Паваротти. Но, включив видеозапись, я поняла, что попала в удивительный мир, где рядом с прославленным и хорошо знакомым певцом героев бессмертного шедевра Дж. Верди представляют не менее одарённые исполнители: И. Виксел – Риголетто и Э. Груберова – Джильда. Кроме всего прочего потрясает режиссёрское прочтение с исторической достоверностью происходящего на сцене, опорой на драматургию оперы итальянского мастера.

Оперу обрамляет проклятье Монтероне. И согласно задумке режиссёра Ж.-П. Поннеля видеоряд начинается со сцены смерти Джильды, умирающей на руках своего отца. Ещё до того, как возмездие настигнет Риголетто, мы видим и понимаем, что любое зло наказуемо. И уже в начале первого действия становимся свидетелями, что шут Риголетто не только любящий отец, человек, страдающий от своей унизительной роли, но и активный участник безобразия, творящегося во дворце герцога. Мы попадаем вовсе не на бал, показанный во многих постановках, где танцуют приглашённые гости, а на пьяную развратную оргию. Её возглавляет герцог Мантуанский, представленный Л. Паваротти. Упиваясь собственным могуществом, он поёт балладу «Та иль эта – я не разбираю», декларируя свой образ жизни. Перед нашим взором не церемониальный танец, а обжирающиеся придворные, швыряющие друг в друга объедки, подкладывающие в тарелку графине Чепрано мышь. В их поведении напрочь отсутствует осуждение развратных деяний герцога. И когда он вышвыривает из своей спальни несчастную дочь графа Монтероне в полуобнаженном виде, возвращая несчастную девушку разгневанному отцу, для собравшихся на развлечение это – норма поведения в обществе. Риголетто не исключение. Он открыто глумится над очередной жертвой герцога, и даже разрывает на ней рубашку, после чего доведенный до последней черты терпения Монтероне проклинает его. Такой поворот в режиссуре начала первого акта вызывает в нашей памяти оргии во дворцах императоров Древнего Рима, показанных в американском фильме «Калигула» режиссера Т. Брасса с М. Макдауэллом в главной роли, обнажающего нравы господ и их окружения.

Во втором акте мы знакомимся с Джильдой. Она покоряет нас не только своим светлым девичьим обликом, но прежде всего мастерством исполнения вокальной

партии. Нагляднее всего оно проявляется в её арии «Сердце радости полно». Джильда Э. Груберовой понимает, что влюблена. Её охватило чувство любовного томления и в прочтение кантилены Верди, звуки словно перетекают один в другой. Здесь нет истошного крика на высоких нотах. И это оправданно. Ведь девушка не кричит, когда осознает, что к ней пришла любовь. И мы слышим на самых высоких звуках *diminuendo* до трёх *piano* . Кажется, что в этой арии-исповеди, вокалистка как-будто рассыпает на *piano* в третьей октаве искорки своего счастья. Именно так воспринимается её пение. Это и есть настоящее *bel canto*. Э. Груберова создаёт нежный образ юной героини и трудно себе представить, какое испытание ей уготовано.

Незабываемое впечатление создает Риголетто И. Виксела. Его насыщенный красками голос звучит необычайно экспрессивно, сочетаясь с мастерством актёрской игры. Искусство перевоплощения кажется безграничным. Особенно ярко звучит ария-обличение в третьем акте «Куртизаны, исчадье порока». Он появляется в апартаментах герцога в совершенно подавленном состоянии, напевая разорванные паузами отдельные слоги «ля-ра, ля-ра». И здесь снова режиссёр делает акцент на окружении герцога, из которого в силу трагических обстоятельств «выбыл» Риголетто. Теперь придворные глумятся над шутом. Вместо того, чтобы посочувствовать тому, кто только что был с ними рядом. Гнев, презрение к окружающим раскрывает певец в первой части арии. Создаётся впечатление, что он, словно Зевс-громовержец, обличает герцога от имени всех, кого настигла подобная трагедия. Экспрессия достигает неслыханного накала и вдруг сменяется мольбой. На абсолютном *legato*, не выталкивая ни единого звука певец просит вернуть ему любимое дитя. Перед нами сломанная жизнь несчастного героя, потерявшего главную ценность своего бытия – любимую Джильду.

Трудно сказать, кто выделяется из этого актерского ансамбля. Все настолько убедительны, что затрудняешься в определении кто же все-таки ярче: признанный миром, один из самых известных певцов – Л. Паваротти или И. Виксел и Э. Груберова.

Бесспорно, что быстрая смена кадров, живые картины природы, вместо традиционных декораций, также создают определённое настроение. Мы воспринимаем происходящее, как фрагмент настоящей жизни, лишённой оперных условностей, что, на мой взгляд, и является самым ценным в этой работе.

Далеко не в каждом городе есть оперный театр, но, безусловно, всюду есть любители этого вида искусства. И, конечно, жанр фильм-опера, где великие певцы демонстрируют своё актерское дарование, себя оправдывает, в отличие от некоторых фильмов. Имеется в виду «Евгений Онегин» П. Чайковского киностудии «Ленфильм» выпуска 1966 года, и «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича также киностудии Ленфильм 1966 года, где героев играют актёры, а их партии исполняют оперные вокалисты за исключением Катерины, которую играет и поёт её партию Г. Вишневская. Кроме того, слушатель имеет возможность услышать совершенно уникальных исполнителей прославленных оперных театров мира.

Завершая описание своего впечатления, хочу сослаться на показ анализируемого мною фильма-оперы на VII Зимнем международном фестивале Ю. Башмета в числе лучших фильмов-опер в программе «Ночь в кино». Наверно избранная мною версия действительно лучшая.

Н. А. Бардаченко

КЛЮЧЕВЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБЛАСТИ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ

В наши дни компьютеры распространены во всех сферах деятельности человека. Они позволяют обрабатывать различные виды информации, производить точное управление, контроль и автоматизацию многих процессов. Посредством компьютера стало возможно выполнять необходимые операции с различными видами информации, в частности – со звуковой. При этом компьютерные технологии способны существенно расширить возможности контроля и управления звуковыми сигналами, и остальными процессами, связанными с передачей звука. Процессы звукопередачи и обработки звуковых сигналов, помимо прочих отраслей, также находятся в области деятельности звукорежиссуры.

Рассмотрение эволюции музыкально–компьютерных технологий в историческом контексте, процесса их развития и становления даёт понимание того, какими особенностями они обладают, какое влияние оказывают на звукорежиссуру, и в связи с этим – какие тенденции в их развитии следует ожидать в дальнейшем. Это и обуславливает актуальность заданной темы.

Целью статьи является исторический обзор эволюции музыкально-компьютерных технологий в контексте звукорежиссуры и их влияние на преобразование технических и творческих аспектов процесса режиссирования звука.

Основой к пониманию рассматриваемой темы являются теоретические труды и публикации заслуженных и авторитетных звукорежиссёров. К подобным темам обращались в своих трудах такие авторы как: П. Кирн [6], Д. Роуз [13], Я. Синклер [14], Р. Петелин [10] [2], Р. Овсински [7]. Помимо монографий важную роль играют публикации статей известных современных звукорежиссёров – Ф. Виноградова, В. Ниссена [17], Д. Сухина [15], П. Яниса [20], С. Уайза [18], П. Живайкина [3], опубликованные в периодических журнальных изданиях, таких например, как «Звукорежиссёр», «Музыка и электроника», «Медиамузыка», «Installation Europe»; на страницах интернет ресурсов

Впервые внедрение компьютерных технологий в область музыкальной деятельности произошло при появлении электронных музыкальных инструментов. Технические возможности, которые были заложены в электронных устройствах синтеза звука, давали возможность создавать сложные и необычные звуки, не существовавшие когда–либо ранее. Возможность изменения параметров фильтров и прочих элементов синтезаторов позволяла достигать специфического звучания инструмента, при этом постепенно изменяющего характер звучания (в зависимости от установок исполнителя) непосредственно во время исполнения. В результате возникла необходимость в предварительном программировании устройств на автоматическое выполнение необходимых задач. Так стали формироваться первые автоматические средства управления звуковыми сигналами.

Разработанная в начале 80-х годов технология «MIDI» дала возможность музыкантам, аранжировщикам и звукорежиссёрам записывать, редактировать и воспроизводить массивы музыкальных партий в удобном формате «MIDI»-сообщений, объединять в единую систему и синхронизировать множество аудиоустройств.

Первыми программируемыми устройствами, которые автоматически позволяли выполнять определенные задачи с синтезаторами, являлись секвенсоры. «MIDI»–секвенсоры позволили производить запись с последовательным наложением нескольких партий, а также редактировать уже записанные партии, изменяя их высоту

звучания, громкость, тембр, темп, музыкальный размер и другие характеристики. Таким образом, совместно с синтезатором, секвенсор является мощным средством, позволяющим единственному исполнителю записать полноценное музыкальное произведение, внести необходимые поправки, а затем перенести готовый продукт на звуковой носитель для воспроизведения. Так постепенно преобразовывался сам подход к записи звука.

Поскольку «MIDI»–секвенсоры позволяют записывать многодорожечные массивы партитур инструментов, то это указывает на наличие специальной цифровой микшерной консоли, которая позволяет управлять рядом «MIDI»-каналов. Первые цифровые микшерные консоли являлись составными элементами не только «MIDI»-секвенсоров, но и ранних цифровых устройств многодорожечной звукозаписи. Впоследствии такие устройства трансформировались в портастудии (сокр. «портативная студия») — портативное устройство для многоканальной записи звука. Это устройство имеет вид микшерной консоли с некоторым числом каналов и рекордером, и используется для выполнения многоканальной демо-записи, записи живых концертов и других мероприятий.

Таким образом, музыкально-компьютерные технологии постепенно интегрировались в профессиональную деятельность звукорежиссуры. Компьютерные технологии, применяемые в системах электронных музыкальных устройств, показали эффективность и необходимость их применения при обработке и передаче звука.

С середины 80-х годов XX века стали формироваться первые профессиональные компьютерные технологии, предназначенные для обработки и передачи звуковых сигналов в цифровом формате, впоследствии ставшие основой для всех современных компьютерных устройств, предназначенных для работы со звуком. Они были ещё недостаточно совершенны в силу тогдашнего уровня технического развития.

В начале 90-х годов стремительное развитие компьютерных технологий позволило преодолеть многие недостатки и проблемы. Это было достигнуто благодаря совершенствованию существующих устройств, а также - возникновению новых технических средств, например - аудио-интерфейса. Аудио-интерфейс, или звуковая карта – это дополнительное устройство персонального компьютера, позволяющее записывать и воспроизводить звуковые сигналы, используя компьютер.

В этот период сформировались три основных типа музыкально-компьютерных технологий:

1. аппаратные, которые являются автономными компьютеризированными устройствами;
2. программные – это специальное программное обеспечение, которое устанавливается в виртуальной среде персонального компьютера;
3. смешанные - системы, состоящие из аппаратных устройств, сопряжённых при помощи специальных интерфейсов с программным обеспечением в персональном компьютере.

Ярким представителем устройств аппаратного типа являются цифровые микшерные консоли. Одну из первых цифровых микшерный консолей выпустила в конце 80-х годов французская компания Innova Son. Это была концертная микшерная консоль, которая не отличалась простотой в эксплуатации. Развившиеся к тому времени компьютерные технологии позволили существенно уменьшить габариты микшерных консолей, однако это негативно сказалось на эргономичности устройств. Эта проблема была присуща всем ранним аппаратным компьютерным музыкальным устройствам. Решением проблемы оказался компромисс между компактностью и эргономичностью. Инженеры постепенно отходили от концепции

многофункциональности каждого элемента управления, оставляя такими лишь ключевые элементы управления.

В конце 90-х годов появилось следующее поколение цифровых микшерных консолей, среди которых ярким представителем была Yamaha PM1D. Это поколение устройств уже сочетало в себе преимущества новых компьютерных устройств с одной стороны, и предшествующих им традиционных устройств аналогового типа с другой стороны.

К преимуществам, привнесённым компьютерными технологиями, следует отнести следующие свойства:

- программируемость;
- автоматизация процессов;
- способность сохранять и восстанавливать в нужный момент установленные настройки параметров.

Особенности музыкально-компьютерных технологий программного типа во многом схожи с особенностями устройств аппаратного типа, а именно: программируемость, автоматизация процессов, возможность сохранения настроек параметров. Но в свою очередь программные аудио-редакторы и индивидуальные особенности. Сочетая в себе функции звукозаписывающего устройства (аудио-рекордера), секвенсора, редактора и микшерной консоли они становились мощной виртуальной звукозаписывающей студией – цифровой звуковой рабочей станцией.

Программные средства, предназначенные для работы с музыкой, позволили делать с ней практически все, что угодно: сочинять мелодию, аранжировать, синтезировать звучание разнообразных музыкальных инструментов, моделировать акустику любых концертных залов, обрабатывать звук бесчисленными эффектами, корректировать неправильно исполненые ноты, удалять из фонограммы шум и искажения.

Большинство музыкальных программ редактирования оформлены таким образом, что предполагают полноценное участие оператора в работе с музыкой, избавляя его от рутинного труда и позволяя сосредоточиться непосредственно на творческих моментах.

В книге П. Живайкина «600 звуковых и музыкальных программ»[2], изданной в 1999 году, приведена классификация программ по их функциональному назначению:

1. программы, связанные с творческим процессом сочинения и записи музыки: «MIDI»-секвенсор; нотный редактор; авто-аранжировщик.
2. программы общего назначения: проигрыватель мультимедиа; аудио-рекордер; «MIDI»-плеер.
3. программы-помощники в управлении звуковыми файлами и базами данных.
4. обучающие программы.

В данный момент в развитии наблюдается процесс постепенной универсализации и ещё большей миниатюризации устройств. Программные и аппаратные устройства постепенно объединяются, трансформируясь в единые системы. Примером тому служит применение портативных планшетных микрокомпьютеров. Использование этих устройств в сопряжении с модулями цифровых микшерных консолей посредством беспроводной сети Wi-Fi открывает звукорежиссёру новые возможности, позволяя управлять звуковыми процессами из различных точек звукового поля, что повышает точность и качество звукопередачи.

Благодаря свойствам программирования и автоматизации процессов, компьютерные технологии позволяют точно выполнять редактирование различных параметров и настроек, производимых со звуковым сигналом, и фиксировать эти параметры в памяти носителей этих устройств. В результате этого стало возможным

создавать сложные художественные звуковые образы, сценарии с одновременным точным выполнением множества задач в необходимый момент времени, без привлечения большого штата звукоинженеров, при этом с возможностью воспроизведения в дальнейшем этих процессов с такой же точностью.

Таким образом, развитие музыкально-компьютерных технологий оказало существенное влияние на современную звукорежиссуру, расширяя технические возможности и творческий потенциал при выполнении необходимых задач. Компьютерные технологии стали важными инструментами режиссирования звука.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балабан А. Чуть длиннее мини [Электронный ресурс], — Режим доступа: http://www.ferra.ru/ru/multimedia/s12912.
2. Живайкин, П. Программные MIDI–секвенсеры // «Звукорежиссёр», 2001 № 8
3. Живайкин, П. 600 звуковых и музыкальных программ. . - СПб.: BHV-Санкт-Петербург, 2000 - 624 с.
4. Загуменнов А. П. Компьютерная обработка звука / А. Загуменнов — М. : ДМК Пресс, 2000 – 384 с.: ил
5. Загуменнов А. П. Plug - ins. Встраиваемые приложения для музыкальных программ / А. Загуменнов — М. : ДМК Пресс, 2000 – 144 с.
6. Кирн П. Цифровой звук. Реальный мир /П. Кирн / пер. с англ. — М. : ООО «И. Д. Вильямс». -2008. — 720 с.
7. Колесник Д. Техника и технология малых студий. Приборы обработки звука. Психоаккустические методы обработки / Д. Колесник // Шоу-Мастер. 1998. № 2. с. 76-78.
8. Павленко А. Обработка звука в реальном времени на PC — Мультимедиа. 1998. № 4. с. 90—94.
9.
10. Петелин, Р. Ю. Sonar. Секреты мастерства/ Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин - СПб. : BHV – Санкт-Петербург. - 2002. – 656 с.
11. Петелин, Р. Ю. Звуковая студия в PC/ Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин– СПб. : BHV – Санкт-Петербург. – 1998. – 256 с.
12. Радзишевский, А. Ю. Компьютерная обработка звука/ А. Ю. Радзишевский - М.: «Нолидж», 2000.
13. Роуз, Д. Звук для цифрового видео. Запись и обработка/Дж. Роуз – Пер. с английского - М. : КУДИЦ-ОБРАЗ. - 2004г. - 486 с.
14. Синклер, Я. Р. Введение в цифровую звукотехнику/ Я. Р. Синклер - М.: «Энергоатомиздат», 1990. – 80 с.
15. Сухин, Д. Концертный звук. Советы бывалого-8. / Д. Сухин // Звукорежиссер. – 2001. - №5. – С. 62.
16. Овсински, Р. Сведение и мастеринг в T-RackS 3.– Изд.: Course Technology. - 2011г. – 112 с.
17. Виноградов, Ф. Цифровой концертный микшерный пульт Yamaha PM1D / Ф. Виноградов, В. Ниссен // Звукорежиссер. – 2001. - №5. – С. 50
18. Уайз, Сэм. Мультиканальные системы дистрибьюции аудиосигнала / С. Уайз // Install pro. – 2005 – №36 – С. 58.
19. Харуто А. В. Музыкальная информатика: Теоретические основы: Учебное пособие / А. Харуто — М. : Издательство ЛКИ, 2009. - 400 с.
20. Янис, П. Новое программное обеспечение для DiGiCo, расширяющее возможности консолей / П. Янис // Звукорежиссер. – 2012. – №1. – С. 10.

Н. М. Ветров

ИЗВЕСТНЫЙ – НЕИЗВЕСТНЫЙ. КОМПОЗИТОР АЛЕКСАНДР ХАРЮТЧЕНКО

Вы смотрели киноленты студии «Центрнаучфильм» «Откуда есть пошла земля русская», «Подвиг Карамзина», «Слово о поле Куликове», «Великий Шаляпин»? Если смотрели, то наверняка обратили внимание на удивительную музыку композитора А. Харютченко. Почти все его работы в кино, а он написал музыку к 40 кинофильмам студий «Мосфильм», имени Горького, «Союзмультфильм», Объединения «Экран», отмечены премиями на международных фестивалях. Но личные слова благодарности от И. С. Козловского за музыку к фильму «Великий Шаляпин» оказались для автора дороже официального признания. Это немножечко странно, потому что в наше время почти все заняты собственным пиаром. Композитор не признает дифирамбы в свой адрес. Для него главное – творчество, и если его конечный результат – новое сочинение, исполненное в концерте, находит отклик у слушателей, цель достигнута.

Работая около десяти лет на кафедре теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского, Александр Дмитриевич, получивший блестящую школу в классе А. Хачатуряна и Э. Денисова, не очень любит рассказывать о себе. Открывая на уроках инструментовки струнникам секреты оркестровой палитры, он не упоминает о том, что его Сонату для виолончели играл лауреат международного конкурса им. П. Чайковского С. Судзиловский, а духовиков не посвящает в подробности исполнения своего Квартета для духовых инструментов ансамблем солистов оркестра Большого Театра. В разговоре об искусстве иногда проскальзывает информация о том, что неоднократно общался с И. Смоктуновским, который начитывал текст на его музыку к научно-популярному фильму «Подвиг Карамзина». А ещё о том, что когда планировался фильм об Э. Неизвестном, встречался с гениальным скульптором, и он поделился с ним своим замыслом создать гигантское архитектурное сооружение «Древо жизни». Кстати, он не одинок в своей скромности, достаточно вспомнить случай, когда И. Брамс отказался от высшей награды Австрии ордена Леопольда.

А начиналось всё в конце 60-х годов в Луганске, когда студент Луганского музыкального училища, занимавшийся в классе ударных инструментов, вдруг захотел стать композитором. Получив отказ учиться на теоретическом отделе, он перевёлся в Донецк, а затем после окончания третьего курса пополнил ряды студентов Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой. Но и там надолго не задержался, попытал счастья в Московской консерватории, где его взял в свой класс великий А. Хачатурян. Общеизвестно, что у известного мастера учились А. Эшпай, М. Таривердиев, М. Минков, А. Рыбников, К. Волков. А. Харютченко из плеяды последних воспитанников классика советской музыки.

Дипломной работой стала оратория «Страсти по Руси», написанная на тексты XII-XIV веков «Слово о полку Игореве» и «Задонщина». Ну, какой выпускник консерватории и даже композитор с опытом работы может мечтать о том, что его ораторию будут исполнять один из лучших хоров СССР – Государственный камерный хор под руководством народного артиста Советского Союза В. Минина и Государственный симфонический оркестр кинематографии под управлением народного артиста России С. Скрипки. Харютченко не мечтал, но так случилось.

Оратория «Страсти по Руси» написана современным музыкальным языком, с использованием додекафонии, алеаторики, пуантилизма, сонорной техники. Еще в Одесской консерватории он увлекался авангардной музыкой, а потому и пополнил

число композиторов-авангардистов. Возникает вопрос, а как же смотрел на это А. Хачатурян? «Этот гений был мудрейшим человеком. Чувствуя индивидуальность ученика, он говорил: «Саша, я не совсем понимаю, что ты здесь написал, покажи Эдисону Денисову». Эдисон Васильевич на уроках инструментовки охотно просматривал сочинения молодого талантливого композитора, одобрял его идеи, давал своему ученику точные советы» [1]. Школа композиторского мастерства, полученная им в Московской консерватории, стала фундаментом для работы над балетами «Дориан» «Ящерица», струнными квартетами, симфоническими, камерными и фортепианными произведениями. Работа в кино, природное ощущение драматургии сочинения помогли ему в создании театральной музыки. Достаточно вспомнить спектакли «Александр Пархоменко» для Луганского украинского драматического театра с участием народного артиста Украины М. Голубовича, «Сказки Гофмана» для Московского театра им. К. Станиславского, «Мистическая ночь с Сергеем Есениным» или «Заплыв по реке забвения» по мотивам произведения Р. Бредбери для Тбилисского академического русского театра им. А. Грибоедова. Очень многие сочинения за исключением театральной музыки исполнялись в странах Европы, Австралии, США и Канаде.

Не смотря на стилистические и тематические «виражи», в наследии А. Харютченко, словно могучий утёс, возвышается тема Родины. Она раскрывается в оратории «Страсти о Руси», в кинофильмах, созданных совместно с режиссёрами лауреатом Государственной премии России Ю. Альдохиным, Е. Осташенко, Л. Поповым, где рассказывается об истории русского государства, его великом народе, гениальных личностях.

Отдельной темой стало православие. «Фильм «Русская тайна» рассказывает о православной русской зарубежной церкви, «За други своя» - о роли православной церкви в спасении Москвы во время Великой Отечественной войны» [Там же]. Сюда же следует отнести «Евангельское слово» для хора a capella, написанное по заказу Московской патриархии в лице митрополита Питирима. Он познакомился с музыкой А. Харютченко на выставке духовной живописи в Москве в честь тысячелетия принятия христианства.

Рассказ о композиторе был бы не полным, если не упомянуть ещё одно сочинение последних лет. Это опера «Монтекки и Капулетти» по трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Он написал её для оперной студии Луганской академии им. Матусовского, повторив историю с «Евгением Онегиным» П. Чайковского (первыми исполнителями этого шедевра стали студенты Московской консерватории). Сочинение А. Харютченко, представляющее трогательную Джульетту, пылкого, страстного Ромео, мудрого Лоренцо, непримиримых Монтекки и Капулетти – приговор бессмысленности вражды, влекущий за собой гибель людей. Она актуальна сегодня и воспринимается как гимн жизни, всепобеждающей силе любви.

Сделав первые шаги в мир музыки в Луганске, более 30 лет проработав в Москве, Александр Дмитриевич снова вернулся в родной город. Член Союза композиторов России, доцент кафедры теории и истории музыки преподает в Луганской академии им. М. Матусовского, занимается любимым делом – сочинением музыки. Одно из последних произведений – «Молитва» на стихи М. Лермонтова для хора a capella, написанная летом 2014 года во время обстрелов Луганска. Композитор находится в родном городе, а его музыка используется в фильмах о Н. Бердяеве, В. Шукшине, Л. Орловой, в программе о М. Боярском в цикле телеканала «Россия-1» «Личное». Она живет в пространстве и времени, открывая нам свой неповторимо прекрасный облик, обращая наш взор к вечным ценностям, в ряду которых искусство,

ведь согласно утверждению аргентинского философа Х. А. Ливраги – «это мудрость в обличии красоты».

ЛИТЕРАТУРА

1. [Электронный ресурс]
https://www.youtube.com/watch?v=DqOleEfr9uU

Р. Ю. Логвиненко

ПАРОДИЯ-ПРИМИТИВ КАК ОДИН ИЗ ОСНОВНЫХ ТИПОВ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ (на примере опер «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева и «Нос» Д. Шостаковича)

Смеховая культура, представленная различными типами пародирования, не рассматривалась в контексте поставленной проблемы на примере указанных опер С. Прокофьева и Д. Шостаковича, что актуализировало обращение к ней в данных тезисах. Её разработкой занимались А. Богданова, Г. Григорьева, В. Рубцова, О. Степанов. Однако в их трудах нет чёткой классификации пародии, представленной в докторской диссертации О. Соломоновой, спроецированной на оперы XX века, что представляет большой интерес для исследователя.

Тип пародийного примитива является одним из наиболее откровенных и ярких в своей пародийной функции. Стилевой дисбаланс в таких произведениях появляется в связи с несоответствием зачастую серьёзной ситуации и её интонационного оформления. Композиторы используют намеренную банализацию и примитивизацию художественного материала.

С. Прокофьев применяет этот пародийный приём в хоре медиков из первого акта оперы «Любовь к трём апельсинам», информирующих короля о состоянии больного Принца. Вся напускная серьёзность вступительного фрагмента картины напрочь сметается ироническим настроением. На бедного монарха обрушивается всё новые и новые ужасные признаки болезней любимого сына. Медики с упоением и безостановочно (без единой паузы) перечисляют все симптомы больного. Схоластически-заученный характер «бюллетеня» медиков подчёркивают и ритмическое единообразие, и сходство отдельных мелодических ячеек, и нарочитое «топтание» мелодии в узком диапазоне (ц. 27).

Один из наиболее характерных пародийных приёмов, который использует Прокофьев в хоре медиков – несоответствие музыкальной идеи способам её развития: здесь присутствуют неожиданные сбои в области метроритма. Постоянное колебание метра музыкальной ткани; также интересно звучание заключительного «диагноза» сначала (в размере 6/8 – ц. 31) распевно, с оттенком почти молитвенной экзальтации, а при вторичном изложении в ритмически сжатом виде (размер 2/4 – ц. 32), где он неожиданно приобретает характер звонкого, бодрого отчеканенного рапорта. Иронический тон С. Прокофьева в этой сцене в некоторой степени определяет комедийный аспект всего развития действия.

Постепенно реплики Короля и Панталоне сливаются в дуэт, основанный на резко контрастном сопоставлении вокальных партий. В этом разделе доминирует ламентозная, с оттенком причитания мелодия Короля, который «скорбно повторяет

болезни сына» (ремарка Прокофьева), и на неё наслаиваются напористые реплики возмущенного Панталоне (ц. 37).

3-я картина оперы является экспозицией «лагеря врагов» (Леандр и Клариче). Их главная задача – найти средства, которые бы привели принца к гибели. Однако композитор иронически-насмешливо относится к оперным злодеям и открыто это демонстрирует.

В сцене Клариче и Леандра, чересчур сгущая краски и выбирая сугубо специфические средства, С. Прокофьев гиперболизирует элементы зловещего и благодаря этому достигает комедийного эффекта. Размашистые повелительные интонации вокальной партии Клариче, сумрачный колорит оркестра (параллельные трезвучия валторн, тремоло струнных *sul ponticello),* – в корреляции с содержанием текста всё это кажется слишком грозным, чтобы восприниматься всерьёз.

Не менее ярким в пародийном аспекте является ариозо Леандра «Я его кормлю». Автор с явным удовольствием подходит к изображению этого «зловещего» персонажа. Одна из главных дефиниций его представления – вьющаяся хроматизированная мелодия и сопровождающий её диссонирующий фон. Свою лепту вносят и лейттембры зла (квартет *sul ponticello* и засурдиненная медь), а также непрерывное динамическое нарастание. Последним штрихом к портрету злодея, который делится секретом о том, как извести принца («крошить в похлебку отравленные мартелианские стихи»), является авторская ремарка к исполнению: «злокачественным шепотом». С. Прокофьев откровенно издевается над этим оперным злодеем (ц. 95).

Пародия-примитив использована и во 2-й картине второго акта оперы. Сцена смеха Принца (ц. 203) основана на *ostinato* – при помощи этого приёма развития музыкального материала композитор передаёт гиперболизированную «одержимость смехом». Внутреннее возбуждение героя нарастает, и робкие невнятные смешки постепенно трансформируются в безудержный гомерический хохот. Короткая одноголосная оркестровая фраза, «обрастающая» наслаивающимися контрапунктирующими голосами, при росте обшей динамики и ускорении темпа, поддерживает вокальную партию, с помощью которой композитор метко изображает истерически смеющегося человека.

Комедийным сценам 1-й и 2-й картин противостоит единственная в опере, но очень значительная лирическая сцена третьей картины, лирическая кульминация оперы, где, однако, также не обошлось без нескольких штрихов пародии, которая содержит в себе некоторые аспекты пародии-примитива. Следует отметить такую инструментально-фактурную форму, как «лейтфон», выполняющий более скромное назначение аккомпанемента вокальной партии. Так, лейтфон лириков, сопровождающий появление масок в Прологе, является простейшей фигурацией арфы – ритмически однообразное движение по звукам разложенных аккордов (важен и сам тембр инструмента). С. Прокофьев применяет набор самых банальных и самых традиционных музыкальных приёмов, которые сложились в оперной литературе и превратились в штамп. Но, именно подчёркивая их явную банальность и традиционность, композитор придаёт им тем самым новый смысл: они становятся своего рода символами, носителями определённого типа сакральной музыкально-художественной образности (ц. 423).

Четвертый акт является противовесом предыдущим трём. Ощущение контрастности возникает благодаря резкому изменению темпоритма и характера музыкально-сценического движения оперы. Яркость ситуации и насыщенная событийность в действии наглядно показывают стремление композитора насытить оперу «театральностью». Другая причина, по которой зрелищный фактор становится

главенствующим в последним акте – это то, что основные сюжетные линии и стимулы к дальнейшему развитию оказываются исчерпанными.

В четвертом акте черты комичности и пародийности значительно усилены по сравнению с предшествующими. Возрастает роль «элементарно-комического» и пародии-примитива. Так, сцена побега и преследования осужденных решена как нечто среднее между пародией на условность оперных «бегств», «погонь» и явной клоунадой. Следует вспомнить прокофьевскую ремарку для этой сцены, обозначенную в партитуре: «Все длинной цепью бегут на авансцену и в левую кулису. Затем появляются в глубине сцены из левой кулисы и в том же порядке бегут через всю сцену в правую кулису… Бегущие вновь появляются на сцене из правой кулисы и устремляются к Фате Моргане».

Представляя собой развернутый и завершенный симфонический эпизод, сцена погони занимает по времени одну треть всей последней картины. Завершённость формы, благодаря несоответствию с напряжённостью сценического момента, создает пародийный эффект, который усиливается оркестровой фактурой, несколько напоминающей гармонизированные в стиле XX-го века этюды М. Клементи.

Д. Шостакович также не обошёл своим вниманием тип пародии-примитива. Её можно встретить в экспозиции образа Ковалёва, происходящей в 3-й картине первого действия. Начинается она хрюканьем и мычанием просыпающегося героя на фоне *glissando* тромбона и скрипки, остинатного повторения двух звуков малой секунды у ксилофона (ц. 95).

Его первая фраза исполнена благородства и достоинства – неторопливая и распевная вокальная мелодия звучит на фоне хорала струнных инструментов и восходящей по звукам тоники *as-moll* мелодия арфы (ц. 98). Это – одна из характерных особенностей Ковалёва – самые примитивные и глупые слова в его вокальной партии чересчур мелодизированны, пародийно серьёзны, лиричны либо трагичны (в зависимости от контекста).

Момент, когда Ковалёв убеждается в отсутствии носа, окрашен мрачно и фантастически (*Largo*, глубокое нисходящее движение у тромбона и контрафагота в низком регистре на выдержанном звуке валторн и трубы, и робкая речитация баритона на одном звуке – «Всё нет носа», (ц. 103).

Часто Д. Шостакович пользуется общими формами движения, при этом в некоторых случаях, в соответствии с замыслом, они имеют явно выраженный пародийно-жанровый отпечаток. Так, например, для придания народного колорита и вместе с тем комичности 6-ю картину открывает песня Ивана «Непобедимой силой привержен я к милой…» на слова Ф. Достоевского с «балалаечным» сопровождением. В нарочитой примитивизации жанра с нелогичными мелодическими скачками наблюдается лёгкая пародия на жанр лубка.

В 7-й картине оперы «Нос», когда Квартальный завёртывает пойманный нос в бумажку и вместе с полицейскими уходит за сцену, звучит пародия на солдатские «бравые» марши (ц. 359) – терцет медных инструментов во главе с солирующей трубой. Маршевые фрагменты то и дело прерываются крикливыми взвизгиванием кларнета *piccolo* (ц. 360). В данной пародии-примитиве целенаправленное удаление от основной жанрово-стилистической координаты совершается благодаря внесению признаков танцевальности в жанр марша.

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что пародия-примитив относится к числу наиболее ярких явлений смеховой культуры в музыке анализируемых опер С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Таким образом, рассмотрение использования пародии-примитива в операх «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева и «Нос» Д. Шостаковича является

существенным фактором драматургии этих сочинений, а также ярким сатирическим приёмом, который может иметь воплощение в оперном жанре. Положения тезисов найдут применение в период постановки указанных спектаклей к исполнению.

Е. В. Малышева

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ И. БРАМСА В КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ

Уже с начальных аккордов Первой симфонии *c-moll*, ор. 68 не вызывает сомнения, что это вдохновенное сочинение написано рукой мастера, а не проба пера в жанре. Брамс работал над ней около 15 лет, выверяя каждую тему, каждый штрих, приёмы их развития и преобразования. Бесспорно, что на его драматическое содержание оказали влияние созданные ранее фортепианные сонаты, фортепианный концерт, f-moll квинтет, Немецкий реквием и другие сочинения. Композитор очень ответственно подходил к рождению своего детища, выверяя свои поиски с достижениями бетховенского симфонизма, отсюда присущая Первой симфонии масштабность, моменты исповедальности, острейший драматизм и радостное восприятие мира. Как следствие душевной борьбы здесь есть эмоциональная нестабильность (воздействие образа Манфреда Байрона).

I часть погружает в трагическую ауру, образуя огромную волну нагнетания экспрессии. Создаётся ощущение непрерывного потока драматического излияния чувства, когда мрачные мысли перетекают одна в другую словно поток огненной лавы, который невозможно остановить. С первых звуков композитор обнажает конфликт романтического героя с окружающим миром.

Согласно утверждению Е. Царёвой [1], в медленном вступлении к первой части прослеживается обилие стилистических начал – от Баха до Шумана, но композитор, сохраняя свои индивидуальные особенности, самобытно переплавляет их. Так сразу же проявляется баховский образ горестного шествия, трудного пути: возникают ассоциации с грандиозным вступительным номером «Страстей по Матфею» — шествием на Голгофу.

Во вступлении проступают важнейшие элементы основных тем первой части, рисующие тревожные, зловещие образы. Как ритм судьбы воспринимается в оркестре пульсация литавр, сопровождаемая мрачным звучанием контрабасов и контрафагота. Тематический материал развивается неторопливо в сменяющих друг друга мотивах. В бескомпромиссном противоречии возникают две хроматические темы, одна устремлена вверх, у скрипок и виолончелей, другая нисходящая, у альтов и деревянных духовых.

Экспрессия набирает силы за счёт тонического органного пункта, сдерживающего противоположное хроматическое движение 2-х линий. Всё это сопровождается внутритактовыми синкопами, образующими полиритмию с чёткой триольностью нижнего голоса. Здесь возникает предтеча основного интонационного комплекса будущей темы главной партии. Далее следует совершенно новое тематическое образование с большими нисходящими скачками. Эти драматические интонации, переходящие одна в другую и повисающие в неопределённости, в дальнейшем будут выражать состояние отчаяния (тт. 9 – 13). Им отвечают мягкие секундовые покачивания стонущих терций D_9 тональности *Ges-dur*. Такое сопоставление далёких тональностей III степени родства характерно для романтической музыки. Этот фрагмент развивается секвенционно, расширяя диапазон

и усиливая напряжение. И как бы вдалеке возникает начальный мотив главной темы с характерными бликами мажора-минора и его ритмическим ускорением с бурными мелодическими взлётами. Резкий динамический контраст от *f* к *p*, лирическая мелодия гобоя переводят в другую эмоциональную плоскость. И снова, казалось бы, после лирического напева возникает эмоциональный взрыв (тт. 38 – 41), так воспринимается вступление к главной партии, созданное в стилистике романтизма с резкими эмоциональными перепадами. Постоянная смена тематических элементов, гармоническая неопределённость, органные пункты, хроматизация фактуры – типичные признаки романтического искусства. Сюда же относится смена настроений, процессуальность в формировании тематизма. Нечто подобное встречается во вступлении к «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и Первой симфонии Г. Малера.

Свойственное вступлению беспокойство, проявившееся в начале, как бы прорывается наружу, оно усиливается, граничит с отчаянием. Всё это прослеживается в стремительных взлётах скрипки, которые характеризуют главную партию (тт. 42 – 89). Композитор написал её в классически стройной трёх частной форме, но эмоциональная атмосфера погружает в чисто романтический мир. Основной элемент главной партии, устремлённые вверх «возгласы» скрипок, буквально повторяются во втором предложении, только теперь в тональности минорной доминанты (42 – 51). Композитор даёт расширение в конце, благодаря тиратным, спускающимся мотивам, элементы которых встречались во вступлении.

Резким контрастом начинается развивающая середина главной партии (т. 51). В этом разделе прослеживаются вопросно-ответные интонации, так как теме у струнных «отвечает» размеренно раскачивающиеся разрешения D_9 у деревянных духовых инструментов. При повторении этот материал полностью строится на нисходящих септимах в сопровождении синкопированных аккордовых комплексов (тт. 57 – 63), что создаёт новую фазу напряжения. Триольный ритм струнных и деревянных духовых как бы пытается организовать этот ритмический хаос, но синкопы появляются в расходящихся по хроматизмам крайних голосах, достигая кульминации на *D* главной тональности на *ff* (тт. 68 – 69). Так готовится реприза главной партии.

В отличие от начального периода, его второе предложение проводится в субдоминантовой тональности и расширено до 12 тактов. Реприза завершается полным кадансом с «шествием» унисонов оркестра по звукам тоники (тт. 87 – 89). Кажется, будто мятущийся герой симфонии, наконец-то, обрёл устой, но ненадолго.

Связующая партия строится на отрывистых, колких интонациях (т. 89). Постепенное восхождение в секвенции, смена тональностей, резкий, неумолимый спад по звукам уменьшенного септаккорда придают ей таинственный характер (тт. 97 – 100).

Накалённая атмосфера, образы борьбы оттеняются темой побочной партии, которая полна надежды, это, единственный мажорный фрагмент экспозиции в тональности *B-dur*, находящейся в секундовом соотношении с главной (тт. 117 – 156). Нисходящие квинты в перекличках флейт и валторн, словно обнимающие пространство, настраивают на пасторальный лад, вызывая в памяти картины природы. Начиная с т. 121, контрапунктом к восходящей по хроматизмам мелодии верхнего регистра, у струнных возникают мотивы главной партии с ходами на большие интервалы и стимулирующими разрастание диапазона к вершине f^3. Возникает чувство восторга, поддержанное триольным сопровождением струнных. После изложения хорального раздела темы восходящие квартовые зовы воспринимаются как попытка уйти из трагической плоскости в мир покоя (тт. 148 – 156). Создается эффект «эхо», интонации которого пропитывают партию до её завершения. Побочная партия полностью отражает романтические черты. Пульсация, которая звучала во вступлении как ритм судьбы, растворяется в умиротворённой атмосфере и приобретает значение

фона. Проявились романтические черты и в усилении темброво-красочных сторон, имитационные переклички струнных и духовых инструментов, постепенно затухающих и уходящих на *pp* (т. 156).

Большую активность в развитии всей первой части вносит заключительная партия, она представляет собой развёрнутое развитие энергичного мотива, который двигаясь вниз в объёме терции завершается активным скачком (тт. 157 – 190). Но энергия гневная, начинаясь по звукам повторяющегося нонаккорда, она сразу же вводит в мрачный *es-moll*. Октавные удвоения, резкие чередования восходящих и нисходящих мелодических линий по звукам *DVII7*, отталкивающихся от акцентированных аккордов оркестрового *tutti*, использование секвенций, скачков, способствуют созданию грозного, яростного образа. Заключительные колкие, отрывистые интонации связующей темы с остановкой на аккордах энгармонической модуляции в *H dur,* вторгаются в разработку, обозначая её начало в т. 191.

Скорбный дух господствует и в разработке, включающей три волны развития. Основной образ главной партии драматизируется. В далеком *H-dur* появляется на *ff* раскачивающийся элемент, помогающий стереть грань между экспозицией и разработкой. И вновь прослеживаются романтические особенности в развитии тематизма с тембровой вариантностью перекличек мотивов на фоне затаённого мерцания струнных. Плавное, размеренное движение приводит в *cis-moll,* композитор даёт развернутую каденцию (т. 213), которая сразу же точно повторяется с резким тональным сдвигом в *c-moll*, достигнутом энгармонической модуляцией. После каденции следующая энгармоническая модуляция через *DVII7* в *C-dur* создаёт некое просветление, но неожиданно в непрерывно льющуюся музыкальную ткань врывается заключительная партия в *b-moll,* нарушающая шаткий покой.

Появляясь на *p,* она, образуя следующую волну разработки устремляется к её первой кульминационной зоне достигая с помощью *crescendo ff.* В *Ges-dur'*е звучит плавная мелодия в аккордовом изложении, нисходящие интонации пронизывает пульсация валторн, как напоминание о теме вступления. Цепь энгармонических модуляций переводит в диезную тональную сферу, создавая впечатление некоего блуждания в поисках выхода.

В сравнении с экспозицией развитие заключительной партии несёт внутреннее движение (тт. 227–275), создавая ощущение противостояния сил. В конечном итоге это приводит к разряжению фактуры, группа струнных инструментов уходя на *pp* словно замирает в ожидании (тт. 290 – 295).Но это ненадолго. Начинается третья волна разработочного развития (т. 295). Движение постепенно возобновляется, двигаясь к кульминации. В сравнении с экспозицией нисходящий мотив заключительной партии в пределах терции, экспонируется в удвоении, приобретая более грозный облик. Всё это приводит к кульминационной области, соединяющей основные тематические элементы вступления, заключительной и связующей партий (тт. 323 – 344). Композитор мастерски применяет контрапунктическое сплетение тем. На пике напряжения возникает реприза.

Главная партия звучит почти без изменений, за исключением отсутствия репризы, что мотивировано развитием её элементов в разработке. Вместо неё композитор вводит связующую партию, она существенно меняет свой облик, начинаясь сразу с острых *staccato* выделенных паузами, за которыми сразу же следуют разбросанные в разных регистрах звуки-капли на фоне триольной пульсации басов (тт.380 – 385). В основном динамизация репризы касается заключительной партии. Утверждая трагедийный полюс повествования после кульминации (A*gitato*) получает развитие её тематический элемент, основанный на перекличке отрывистых унисонов, где словно в поединке схлеснулись *c- moll* и *C-dur* (тт.460 – 467). Это приводит к

неожиданной модуляции в *b-moll* с постепенным растворением звучности от *ff* к *p*. Новая волна экспрессии возникает в т.480, с хроматическим подъёмом аккордов деревянных духовых которые на сей раз в отличии от экспозиции сопровождают не триольное движение нижних голосов, а отголоски стакаттных унисонных перекличек контрабасов и фаготов. Они воспринимаются, словно реминисценции канувшей в лету дикой скачки, завершаясь сменой ритма на дуоли в партии виолончелей (тт. 494 –495), всё это приводит к небольшой коде, построенной на материале главной партии в развитие которой вклиняется «мотив судьбы». И как последний проблеск надежды в конце возникает её начальный мотив, изложенный у деревянных духовых и струнных в одноименном *C-dur*, предсказывая развязку трагедии в финале.

В результате исследования можно констатировать, что I часть Первой симфонии, не смотря на отдельные черты классицизма, написана в романтической стилистике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Е. Царёва. Иоганнес Брамс / Царёва Е.- М.: Музыка, 1986 г.- 382 с.

Т. Р. Мачитидзе

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ КАК СРЕДСТВО РАСКРЫТИЯ ОБРАЗНОГО СОДЕРЖАНИЯ В ЦИКЛАХ-СЮИТАХ ЕДИНОГО СТРОЕНИЯ Р. ШУМАНА (на примере «Юморески», ор. 20)

Полифония эпохи барокко – воплощение человеческого интеллекта в музыке. Возрождение традиций И. С. Баха оказывает мощное влияние на композиторов эпохи романтизма, в наибольшей степени, на Р. Шумана, однако теперь полифонические приемы проникают в новые жанры, выходя за рамки барочного стиля и не ограничиваясь формами сугубо полифонических произведений. В частности, обилием полифонических приемов отличаются циклы-сюиты единого строения – шумановская инновация – примером которой является «Юмореска» ор. 20, где полифонизация фактуры принимает непосредственное участие в событийном развертывании материала. Важность осмысления диалектического принципа единства и борьбы противоположностей в музыкальном воплощении и роли полифонических приемов в создании образных сфер в циклах-сюитах единого строения Р. Шумана, является ключевым моментом в понимании авторского замысла, что **актуализирует** потребность в рассмотрении данной темы. Такие ученые-музыковеды как Д. Житомирский и О. Домбровская выделяют различные принципы полифонизации гомофонной фактуры Р. Шумана, А. Меркуловым, А. Лахути и М. Друскиным рассмотрены некоторые композиционные особенности построения циклических произведений, однако, проблема роли отдельных полифонических приёмов в создании образных сфер и в развитии драматургии в фортепианных циклах композитора не освещена.

«Юмореску», написанную в *B-dur*, условно можно разделить на четыре раздела, венчающихся развернутым эпилогом и включающих в себя различные по характерам пьесы. В начальном разделе перед нами предстают ключевые образы-сферы. Первый – это сфера светлой лирики; второй олицетворяет легкость, беспечную игривость; третий – это непрерывная пульсирующая энергия. Однако, пройдя через ряд трансформаций,

сфера лирических мечтаний преобразуется в философское размышление эпилога, а активное начало в коде произведения приобретает неумолимый, роковой характер.

Многогранность шумановских образов достигается, в первую очередь, посредством полифонизации гомофонной ткани, где мелодия становится неотъемлемой частью единого фактурного образа, который и воспринимается как тема.

Приведем несколько примеров различных видов полифонизации гомофонной фактуры в «Юмореске» и их влияние на развитие драматургии сочинения.

Первый раздел открывает лирическая тема, вокальность и светлая мечтательность которой достигается посредством «прозрачной» фактуры, дифференциации темы и «парящего» фигурационного сопровождения. В средней части фигурации создают гармоническое заполнение, верхний и нижний голос образуют каноническую имитацию, что придает большую значимость мелодии. Такое явление как использование полифонического приема в экспозиционном разделе появилось у композиторов-романтиков, поскольку в эпоху классицизма полифонизированная фактура была характерна для разработочных разделов.

Несомненно, показательным примером полифонии пластов служит *первая часть второго раздела*, где присутствует пять фактурных линий, что подчеркивает эмоциональную многозначительность образа. В верхнем пласте мелодия «сплетена» с фигурациями, два голоса объединяются в одну линию, создавая волнение. Состояние трепета и неустойчивости возникает при помощи двухслойной гармонической поддержки, приходящейся на слабую долю такта. Также самостоятельными линиями являются мелодизированный бас, несущий утвердительный характер и «внутренний голос», выписанный между строк автором, однако предназначена эта строчка для исполнения, или же для того, чтобы напомнить о мелодии, скрытой в фигурациях верхнего пласта, представляет спорный вопрос.

Каноническая имитация в развитии основной темы *эпилога* динамизирует фактуру, символизируя эмоциональный всплеск, наплыв тяжёлых раздумий. Вертикально-подвижной контрапункт связующей темы способствует повествовательности периода, в совокупности с прозрачностью фактуры – это затихание чувств, «выдох». В возвращении к моменту успокоения (*Adagio*) на динамике *p* линия одного из средних голосов превращается в мнимый органный пункт, звучащий «поперёк» мелодии (приём полиметрии) – не покидающая навязчивая мысль после «бури».

В *коде* «Юморески» образ рока и неумолимого приговора судьбы создаётся посредством октавного нисходящего движения верхнего голоса по малым секундам, соединённого контрапунктически с ходом среднего голоса по уменьшенным квинтам (позже трансформирующийся в уменьшённые квинты с разрешениями в октаву) и «проносящихся вихрем» коротких пассажей тридцать вторыми длительностями в басу.

Материалы данного исследования могут быть использованы в курсе полифонии, истории мировой музыкальной культуры, анализа музыкальных форм, в подготовке данного сочинения к исполнению.

В работе рассмотрены лишь отдельные из наиболее ярких принципов полифонизации фактуры в «Юмореске», большая часть которых также встречается во всех фортепианных циклических произведениях Р. Шумана («Бабочки», «Крейслериана», «Танцы давидсбюндлеров», «Карнавал», «Детские сцены» и др.).

М. В. Перепелица

ФЛЕЙТА-ПИККОЛО КАК ИНСТРУМЕНТ, ОБОЗНАЧАЮЩИЙ ГРАНИЦЫ ВЕРХНЕГО РЕГИСТРА, И ЕЁ КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ (на примере симфоний П. Чайковского)

Актуальность данного исследования мотивирована отсутствием работ, рассматривающих роль малой флейты в оркестре Чайковского вообще и конкретно в симфониях. Косвенное отношение к данной проблеме имеют исследования Б. Асафьева, А. Альшванга, Ю. Розановой. Необходимость её изучения обусловлена обращением современных композиторов к симфонической музыке и расширением колористических возможностей инструментов с оорой на выдающиеся достижения мастеров прошлого.

Согласно утверждению Д. Житомирского, «в симфонической музыке Чайковского, и в частности, в его балетах чрезвычайно велика роль инструментовки. Пользуясь чаще всего выразительностью чистых тембров, то есть звучания одного какого-нибудь вида инструмента, композитор умеет «приберечь» каждый из них до такого момента, где он прозвучит с наибольшей эффективностью и в смысле соответствия музыкальному образу, и в смысле свежести, «неизрасходованности» чисто красочного впечатления» [1, с. 178].

В результате целостного анализа симфоний П. Чайковского следует констатировать многообразие функционального использования малой флейты в партитурах русского классика. Одна из доминирующих ролей – применение инструмента в самом высоком регистре, обозначая его верхнюю грань.

Так, к примеру, флейту-пикколо композитор вводит в финал Первой симфонии во вступительном разделе главной партии *Allegro moderato*. Здесь малая флейта играет плясовую попевку на *ff*. Она повторяется в самом высоком регистре и образует кульминационное нагнетание перед появлением главной темы финала. Начальные интонации побочной партии, её характер служит предтечей характера финала в целом (тт. 57 – 63).

Выдержанные звуки дерева, где у малой флейты в третьей октаве высвечивается терцовый тон *G dur'*а, образуют фон для репризного проведения главной партии. Включение в него вместе с первыми и вторыми скрипками, флейты-пикколо подчёркивает светлую окраску тематического материала. Создаётся впечатление, что всё музыкальное пространство залито солнечным светом (тт. 80 – 89).

Интересен второй раздел разработки – фугато на тематическом элементе главной партии. Композитор, повторяя экспозицию, готовит вступление основной темы. Но вместо неё в мощном и величавом облике появляется преображённая побочная. Ей предшествует небольшая преамбула (*Allegro vivo*), где в верхнем регистре звучит повторяющаяся ликующая попевка малой флейты. Побочная партия трансформировалась из танцевальной в гимническую. Здесь (М) мелодию декларируют ослепительно яркое унисонное звучании труб, флейт и флейты-пикколо в четвёртой октаве в сопровождении знакомых ликующих мотивов у струнной группы (тт. 426 – 460). Согласно определению Б. Асафьева контрастные симфонические сопоставления, выдвинутые в Первой симфонии между крайними частями, говорящие о растворении личного в атмосфере народного праздника, затем воплотятся в цикле Четвёртой симфонии.

В коде I части Второй симфонии мелодия флейты-пикколо интонируется в четвёртой октаве, поднимаясь по полутонам на *ff* и на *crescendo*. Здесь она фиксирует крайние верхние точки огромного звукового диапазона.

В финальном репризном проведении главной партии в сокращённом варианте в главной тональности *C dur* на фоне доминантового органного пункта (т. 477) малой флейте снова поручен верхний голос, придающий общему звучанию блеск и звончатость.

В главной партии I части Третьей симфонии, изложенной в простой 3-частной форме, малая флейта появляется в развивающей середине как ответ на вихреобразные мотивы перекликающихся деревянных духовых и струнной группы оркестра (тт. 100 – 112). Её попевки – фрагмент мелодии главной партии в уменьшении. Линия флейты-пикколо с ломанными восходящими квартами напоминает о прозвучавшем ранее соло флейт, завершаясь знакомым вихреобразным элементом. В её тембре он принимает участие в игре имитаций, уводя их в самый высокий регистр (тт. 113 – 114). Процессуальность развития, *crescendo*, перебиваемое восходящими секстовыми скачками, приводят к кульминации основной темы в завершении репризы. Здесь вместе с флейтами, кларнетами и скрипками, обнажая пронзительный верхний регистр, звучит флейта-пикколо (т. 127).

В финале Третьей симфонии как считает А. Должанский, мощное звучание второй лирической темы раздела Meno mosso как бы впитало в себя мужественность главной партии. Её доминирующее начало подчёркивает флейта-пикколо в самом высоком регистре, после чего на *fff* звучит кода (*tempo I).*

Завершение симфонии – настоящий апофеоз. После его первого раздела (торжественного полонеза) мелодия оркестрового *tutti* с малой флейтой в верхнем голосе интонируется крупными длительностями по звукам тоники *D dur'a*, утверждая торжество света и радости.

Оригинально применение малой флейты в Четвёртой симфонии. В коде III части, где сопрягаются элементы 3-х основных тем, ей поручается верхний голос (I). С. Коробецкая в статье «К вопросу об определении понятия «оркестровый стиль» подчёркивает наличие комплекса типичных тембровых оркестровых приёмов, характерных для определённых оркестровых произведений. Именно в эпизодах, рисующих картины народного быта, неразделимого с праздником, композитор поручает малой флейте функцию сопилки в народном ансамбле, а у струнных использует приём *pizzicato,* таким образом, подражая игре балалаек. Радостное чувство, ощущение праздника достигает своего апогея, готовя не менее праздничный финал.

Финал симфонии – картина красивой, счастливой жизни, дающей возможность пополнить силы для противостояния разрушительному злу. Первая тема в тональности *F-dur* носит призывный характер, словно собирая народ на праздник. В ней сочетается величавость со стремительностью движения в унисонном звучании с верхним голосом флейты-пикколо.

В основном разделе части на педали валторн (D органный пункт) в тональности *a-moll* звучит вторая по значимости тема – мелодия русской народной песни «Во поле берёза стояла» в тембре гобоя и фагота. Она получит большое развитие в разработке. Возрастающее напряжение приводит к новому проведению главной темы (А), а далее без перерыва появляется третья радостная ликующая тема на *ff* в унисонном звучании оркестрового *tutti*. Она содержит разработочные черты во втором предложении (тт. 38 – 56): восходящая секвенция, тираты у деревянных духовых. Звучание венчает в верхнем регистре малая флейта. Расширение диапазона, усиление динамики готовят кульминацию экспозиции (тт. 42 – 56), за которой следует разработка на теме русской народной песни «Во поле берёза стояла». Выполняя в экспозиции функцию верхнего

мелодического голоса, малая флейта подчёркивает выразительность высокого звончатого регистра.

Аналогично использование флейты-пикколо и в симфонии «Манфред». Кода первой части одновременно является и репризой главной темы-образа Манфреда. Здесь речь идёт о трагическом мироощущении композитора, затронутом в статье Н. Бекетовой «Восхождение к Чайковскому: истоки и смысл трагедийного мироощущения». Ярко выраженное отчаяние выливается в трансформированные «рыдания» всего оркестра. Появляясь в разделе *Piu animato* и дублируя вихреобразный пассаж дерева и струнных, флейта-пикколо играет разрываемые паузами фразы, захлёбывающиеся в триольном ритме. Она парит над оркестром в 4-й октаве, оголяя трагизм всего раздела.

В Пятой симфонии напряжение концентрируется в финале и в этом убеждает появление главной темы – трепака с флейтой-пикколо в четвёртой октаве, где она обнажает самый звонкий верхний регистр (М).

В разработке I части Шестой симфонии новая волна развития мотива главной партии в т. 234 поражает своей интенсивностью. Она мгновенно накрывает всё своей усиливающейся звучностью от *pp* к *fff*. Раздвигающий свои границы диапазон в сочетании с мощным динамическим взлётом приводят к генеральной кульминации. Именно здесь в партитуру включается малая флейта, устремляющаяся из второй октавы в четвёртую, обнажая экспрессию, и данный раздел воспринимается как крик истерзанной души (тт. 242 – 269).

В третьей части в репризном мощном проведении побочной партии – жизнеутверждающий апофеоз, предельное напряжение всех человеческих сил. Малая флейта особенно ярко звучит в коде в четвёртой октаве на *fff*, вместе с деревом и струнными выражая наслаждение жизнедеятельностью и в то же время страх перед её исчерпаемостью, на что указывает финал симфонии.

Таким образом, на основании анализа партитур симфоний Чайковского можно констатировать довольно частое применение флейты-пикколо в самом верхнем регистре, что связано не только с особенностью диапазона инструмента, но и его выразительными возможностями. Результаты данного исследования будут иметь практическое значение в период подготовки симфоний Чайковского к исполнению как оркестрантами, так и дирижёрами, а также в курсе инструментовки..

ЛИТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. Избранные статьи. М.: «Советский композитор»,
1981 с. 390. «Заметки об инструментовке Чайковского» (с. 172 – 193).

Н. А. Прищепа

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕРТНОЙ ИГРОВОЙ ЛОГИКИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ПИАНИСТА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА № 17 *G-dur* (K. V. 453)

Несмотря на то, что любой композитор достаточно конкретно выражает в нотном материале свои художественные намерения, трактовка музыкального произведения, как правило, находится в компетенции исполнителя. Именно интеллектом, интуицией и тонким художественным вкусом исполнителя определяется

уровень звуковой реализации сочинения композитора. Навыки исполнителя вступать в «игровые отношения» с авторским нотным текстом – суть исполнительской интерпретации, дающей вторую жизнь любому музыкальному сочинению.

Комплексная работа исполнителя над образностью, артикуляцией, темпо-ритмом, динамикой, мелизматикой, педалью актуализирует жанровую природу концерта, способствует её грамотному и убедительному прочтению. Как отмечает А. Алексеев, «исполняя музыку какого-либо композитора важно не только ощутить формирующие её стилистические элементы в их органическом единстве, но и найти этому новому индивидуальному стилю соответствующее пианистическое воплощение» [1, с. 27].

Исследуя содержание фортепианных концертов В. А. Моцарта, и в частности Концерта для фортепиано с оркестром № 17 *G-dur* (K. V. 453), целесообразно акцентировать внимание на его полиаффектности, эмоциональной контрастности. Музыкальные темы, в исследуемом сочинении, достаточно активно взаимодействуют друг с другом, иногда вступают в конфликт (особенно в I части). Стремительные изменения настроений, характеров, манеры изложения тематического материала, приближают данный концерт к инструментальному театру. Быстрая смена образов, выявление контраста и, наряду с этим, соблюдение единства целого, является одной из основных трудностей для пианиста и требует от исполнителя способности мгновенного переключения, перевоплощения, перестройки выразительных и пианистических средств.

Реализация игровой логики в процессе исполнения данного концерта Моцарта предполагает авторское прочтение исполнителем музыкального текста через призму моцартовской стилистики. В связи с этим, в процессе разучивания концерта, исполнителю необходимо разработать собственный алгоритм работы над образностью, артикуляцией, темпо-ритмом, динамикой, мелизматикой, педалью. Поскольку обозначенный объём работы является обязательным в процессе актуализации жанровой природы концерта, а также её осуществление необходимо для отображения стилистического своеобразия концертного творчества Моцарта, остановимся на анализе данной проблемы подробнее.

В реализации игровой концертной логики анализируемого концерта, значительную роль играет артикуляция. Как свидетельствуют многочисленные исследования, в XVIII веке артикуляция являлась одним из основных выразительных средств. Не случайно, многие музыканты называют это время «золотым веком артикуляции». Популярность в светской жизни исследуемого периода танцевальной музыки, актуализировала значимость артикуляционных принципов фортепианного творчества В. А. Моцарта. В связи с этим, музыку австрийского гения отличает пластическая выразительность штрихов, особая роль сильной доли, а также потактовые лиги, идущие от практики исполнения на струнных инструментах.

Определяя понятие «артикуляция» в музыке, речь идет о характере произнесения, необходимом для уточнения смысла самых мелких элементов нотного текста. Артикуляция охватывает различные виды звукоизвлечения на фортепиано. Следует напомнить, что «инструмент моцартовской эпохи значительно отличался от современных роялей. В то же время, передача красочных оттенков звучания на инструменте моцартовских времён была возможна и находилась в компетенции исполнителя. Фортепиано XVIII-XIX вв. имело достаточно ясный и светлый верхний регистр, что давало возможность играть красочно и певуче. Полнозвучный бас – самый красивый регистр моцартовского инструмента» [2, с. 18].

Исполняя фортепианные произведения В. А. Моцарта на современном рояле, пианисту необходимо учитывать специфику звучания старинного инструмента.

Работая над артикуляцией в анализируемом произведении, необходимо предельно детализировать все мелкие мотивы музыкального материала. Сравнительный анализ тембров разных групп инструментов оркестра также поможет ясной и рельефной игре, которая в свою очередь требует от исполнителя чуткости и владения пальцевой техникой. Следует отметить, что в процессе работы над артикуляцией, целесообразно учитывать особенности и разновидности моцартовских лиг (лиги, обозначающие *Legato* и артикуляционные лиги). В исследуемом сочинении прослеживаются типичные примеры данных видов лиг с преимуществом артикуляционных. Достаточно часто, даже в рамках одной фразы, у В. А. Моцарта может быть несколько артикуляционных смен. Гаммообразные пассажи должны звучать изящно и легко, поэтому пианисты часто их исполняют *poco legato* или даже *staccato.* Трудность для пианиста заключается в ювелирной отделке деталей, гибкости и ловкости переходов, умении добиться в пассажах звуковой легкости и полётности.

В исследуемом сочинении, помимо лиг, артикуляцию определяют паузы для смены дыхания, мелизмы и различные способы группировки нот. Выделенные способы «произнесения» музыкального материала придают музыке композитора его особую, моцартовскую манеру, для которой характерна светлая окраска звучания и знаменитая «жемчужность» звукоизвлечения.

Игровую природу исследуемого концерта В. А. Моцарта определяет также ясная ритмическая организация, которую сам композитор считал наиважнейшим условием художественного исполнения. Не вызывает сомнения тот факт, что концертная форма требует устойчивой и точной метро-ритмической основы. Умение прочувствовать и проинтонировать все «красоты» моцартовской музыки и в то же время не потерять пульс, не отклониться от заданного темпа является непростой задачей, от решения которой зависит степень умения целостно охватить форму.

Исследовав определения понятия «темп», мы обнаружили, что в языках разных народов данное понятие имеет различные смысловые акценты. Во французском языке понятие темпа определяет счётное время или тактовую долю. В классическом искусстве в целом, и у В. А. Моцарта в частности, понятие темпа приближается к итальянскому обозначению *movimento* – движение, в котором сочетаются определения скорости и характера. «Под темпом у Моцарта понимается не «механическая» скорость, но чувство времени, позволяющее играть отчетливо и осмысленно» [3, с. 270].

Опираясь на грациозность манеры письма композитора, некоторые музыканты придерживаются взгляда, что музыку В. А. Моцарта нужно исполнять легко и быстро. Артикуляционные указания помогают судить о правильном выборе темпа. Но без равномерности ритмического движения, любое исполнение будет некачественным. Устойчивость темпа не означает механически неинтересную игру. Ничто не должно нарушить форму и естественное течение музыки. Свободная и выразительная игра невозможна без небольших агогических отклонений, но нужно предостерегаться от явных сдвигов темпа. Это касается и оркестра сопровождающего игру солиста. Анализируемый концерт интересен сопоставлением темпов в финале *Allegretto – Presto.* Очень важен момент точного выбора единицы пульсации в *Allegretto,* для более яркого контраста с *Presto,* где должна сохраниться ясная чёткая игра и прозрачность звучания.

Многообразием и широтой отличается и динамическая шкала исследуемого концерта. Так как композитор сочинял концерты, рассчитывая на собственное исполнение, в сольной партии указание динамических оттенков сведено до минимума. Их можно почерпнуть из оркестровой партитуры, где превалируют в основном два типа динамических оттенков *piano* и *forte*, которые включают в себя промежуточные оттенки – *crescendo* и *diminuendo*. Подразумевается, что восходящее движение мелодии

предполагает напряжение и усиление звучности, а нисходящее движение наоборот. Если же нисходящее движение требовало устремлённости и динамизма, В. А. Моцарт ставил знак *crescendo*. Подобные эпизоды можно обнаружить и в исследуемом концерте.

Органической составной частью мелодической линии анализируемого концерта являются «украшения». Исследуя орнаментику XVIII века, следует отметить, что данный аспект придаёт возвышенность даже самым простым музыкальным формулам. Для орнаментики В. А. Моцарта характерно изящество, выразительность и утончённость. Среди применявшихся композитором украшений встречаются преимущественно форшлаги, группетто и трели. *«Melisma»* в переводе с греческого – песня, мелодия. Исполнение мелизмов должно быть ясным, отчётливым, выразительным, ритмически организованным.

С точки зрения пианизма, искусство исполнения украшений заключается в их предвосхищении, психологическом настрое исполнителя на лёгкое, достаточно гибкое исполнение мелких нот живыми подвижными пальцами. Одна из наиболее частых ошибок – исполнение всех украшений за счёт длительности предшествующей ноты. Концерт для фортепиано с оркестром В. А. Моцарта № 17 *G-dur* (K. V. 453) богат такими украшениями как группетто, трель, форшлаг и пральтриллер. Группетто согласно правилу, начинается со следующей более высокой ноты и исполняется за счёт главной ноты. Трели необходимо исполнять «биссерно», легко с едва заметным динамическим усилением или ослаблением звучности в зависимости от контекста .

Необходимо отметить, что в концерте композитор использует как короткие форшлаги, так и форшлаги из нескольких нот, которые должны звучать без ударения, но на сильной доле такта. Такое исполнение предполагает мелодичность и возникновение подлинного *rubato.* Целесообразно обратить внимание на форшлаг во II части данного концерта, который исполняется на сильную долю такта. Ещё одним из украшений которое использует композитор, является пральтриллер. В своих рукописях В. А. Моцарт не делает различия между трелью и пральтриллером. Знак трели следует понимать как пральтриллер повсюду, где не остаётся времени для исполнения трели.

Жанровая природа фортепианного концерта не может быть реализована в полном объёме без работы над педалью. Именно педаль выполняет функцию динамической краски и ритмической поддержки, а также даёт представление о вокальном интонировании. Следует отметить, что В. А. Моцарт использовал выразительные свойства педали, так как его фортепиано предполагало наличие педального рычажка. Работа над педализацией – это, в основном, работа творческого воображения и слуха. Педалью нужно пользоваться осторожно, чтобы гармоническая и мелодическая ткань оставалась лёгкой, ясной и прозрачной. Педаль редко должна быть продолжительной, большей частью она призвана подчёркивать определённые моменты, такие как: трель, синкопы, далёкие басы, артикуляционные лиги, аккорды. В концерте для фортепиано с оркестром № 17 *G dur* (K. V. 453) педаль служит не только красочным целям, но и гармоническим, а также для продления и обогащения далеких басов. Тонкость и разнообразие моцартовской фактуры требуют тонкости и разнообразия педализации.

Завершая обзор исполнительских средств, способствующих реализации жанровой природы разбираемого фортепианного концерта В. А. Моцарта, следует отметить, что данные средства достаточно тесно связаны друг с другом и образуют целостную систему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник для студ. муз. вуз. : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. – Изд. 2-е, испр. и доп. ─ Ч. 1. – М. : Музыка, 1967. ─ 286с

2. Друскин М. С. Фортепианные концерты Моцарта / М. С. Друскин. ─ Изд. 2-е. ─ М.: Музгиз, 1959. ─ 63 с.
3. Луцкер П. Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко. ─ М.: Классика-XXI, 2008. ─ 624с

А. Я. Сидяченко

ОСОБЕННОСТИ САМОУПРАВЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ МАСТЕРСТВОМ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА

Деятельность музыканта-исполнителя имеет многокомпонентный состав. Выделяют перцептивный компонент, связанный с ощущениями и восприятиям музыкального произведения; мнемический, связанный с запоминанием и мысленным воспроизведением музыки, а также исполнительских движений; мыслительный, связанный с созданием идеального (мысленного) музыкального образа, осмысливанием формы музыкального произведения; имажинитивный, связанный с воображением, с созданием нового музыкального произведения или нового образа в новой интерпретации; двигательный, связанный с игрой на музыкальном инструменте, с непосредственным исполнением музыкального произведения [3].

Творческую деятельность музыканта можно рассматривать в более широком и более узком плане. В широком плане речь идет о деятельности музыканта вообще, как профессиональной деятельности, осуществляемой на протяжении многих лет и даже десятилетий. В случае такого макроструктурного рассмотрения единицей деятельности являются учебные занятия, репетиции, концертные выступления. Если рассматриваются отдельные учебные занятия, концертные выступления, то речь идет о мезоструктурном рассмотрении деятельности. В этом случае структурной единицей являются действия (сенсорные, умственные, двигательные). Конечно, в данном случае деятельность нельзя рассматривать как простую сумму совершаемых музыкантом действий. Деятельность – это действия, объединенные в целостную систему, взаимосвязанные друг с другом и выполняемые по общему плану (программе) занятия или выступления. Но и действия, связанные с исполнением какого-то музыкального произведения или его фрагмента, состоят из отдельных еще более мелких фрагментов, из отдельных движений, которые называются операциями. Последние составляют микроструктуру деятельности [4, с. 134].

Сольное выступление в концерте представляет собой особую форму публичной деятельности музыканта-исполнителя, весьма отличающуюся от всех других видов его творческой работы. Концертное выступление дарит артисту особое состояние – вдохновение. В тоже время, исполнитель испытывает на эстраде сильнейшее волнение, во многом связанное со сложностью и ответственностью выполнения художественных и исполнительских задач. Исполнитель во время концертного выступления попадает в совершенно иную реальность бытия – такую обстановку, в которой он ранее не жил, не действовал, не мыслил, не чувствовал. Здесь впервые все его духовные силы и физические возможности взаимодействуют целостно, как единый комплекс, питаемый повышенным энергетическим полем.

Вдохновение сопровождает далеко не каждое выступление даже выдающегося музыканта. Бывают и у них концерты, которые они считают неудачными: это, как правило, не те, в которых были заметны погрешности, а те, где они не достигли сценической эйфории, вдохновения, пьянящего ощущения того, что музыка им подвластна, – хотя в целом третий этап и в таких концертах бывает все равно удачнее

предыдущих. Многих музыкантов неповторимое ощущение вдохновения «удерживает» в профессии исполнителя, несмотря на какие-либо трудности. Человек, хоть раз в жизни испытавший сценическое вдохновение, будет стремиться испытывать его еще и еще.

Великий певец Ф. И. Шаляпин на вопрос о том, волнуется ли он на сцене, ответил: «На сцене не волнуются только покойники и болваны» [2, с. 14]. Волнение бывает настолько сильным, что может совершенно исказить результаты огромной работы.

Подготовка профессионально-компетентных музыкантов, владеющих вокальным мастерством, необходимым комплексом исполнительских приемов и средств, эмоциональной культурой игры является в той или иной степени показателем развитости исполнительского мастерства. При этом исполнительское мастерство музыканта нельзя оценивать без технически совершенного и художественно-оправданного воспроизведения сольного музыкального произведения, ансамблевой или оркестровой партии. Это говорит о том, что в исполнительском багаже современного музыканта имеется широкий набор технических приёмов и способов вокального мастерства. Современный вокалист должен уметь гибко и продуманно осуществлять самоуправление процессом звукообразования и звукоизвлечения – заниматься исполнительским процессом. А это является в каждом конкретном случае отражением определённого уровня исполнительского мастерства.

По существу, эстрадный вокал – это сложный и тонкий процесс не только с биофизической, но и с психофизиологической, технологической точки зрения. Поэтому данный процесс следует рассматривать как системообразующий и мотивационный фактор конечного звукового результата.

Организацию этого процесса правомерно рассматривать в формате функциональной системы академика П. К. Анохина (1980), которая содержит последовательно включаемые психические механизмы: мотив действия, предвидение возможных его результатов, принятие решения и оценка конечного результата в качестве обратной связи – афферентации.

Афферентация протекает, с одной стороны, под воздействием музыкально-слуховых представлений и двигательно-моторных ощущений. С другой же стороны, данный процесс представляет собой сложно-динамическую, целостную систему, состоящую из микроструктурных взаимосвязанных операций и действий исполнителя (двигательных, сенсорных, интеллектуальных, эмоциональных), имеющих общий технологический и интонационно-выразительный вектор, нацеленный на воспроизведение исполняемой музыки.

Что касается биофизических и механических компонентов, то они, в свою очередь, составляют систему, представляющую два взаимосвязанных процесса: звукоизвлечение – действия музыканта, направленные на образование звука и управление им, а также звукообразование – акустический процесс возбуждения, усиления и распространения звука.

Итак, для осуществления исполнительского процесса важнейшим условием является самоуправление. В процессуальной заданности самоуправления следует выделить основные закономерности, которыми, собственно, данное самоуправление и регламентируется.

Первая закономерность – это эффективная координация игровыми движениями, действиями (их скоростью, точностью, экономичностью, активностью, ритмичностью) всех компонентов исполнительского аппарата музыканта-вокалиста (слуха, голоса, дыхания).

Особенность второй закономерности самоуправления – это координация и активизация внешнего и внутреннего внимания исполнителя, которое, в частности, участвует в самоконтроле осуществляемых действий.

Третья закономерность самоуправления – это результат коррекции эмоционального переживания исполнителя. Ведь «передать возникшие под влиянием музыкальных представлений эмоции направленного характера – это сложнейший момент в организации музыкально-исполнительских действий; им присущ трудно предсказуемый уровень управления всеми умственными процессами, основанный на эмоциональных переживаниях, предваряющих эти движения» [1, с. 37].

Четвёртая закономерность предполагает оптимизацию самоконтроля музыкально-исполнительских действий, предвидения их целесообразности и ориентирование на качество звукоизвлечения и звуковедения.

Пятая закономерность самоуправления исходит из соблюдения всех условий целесообразности музыкально-исполнительского процесса в виде «единства звука и движений», то есть самооценки конечного звукового результата.

В целом, качественное представление исполнителем необходимых музыкально-исполнительских движений исходит из решения чисто художественных задач, развитости его музыкально-образного воображения и уровня исполнительского мастерства.

Ведущей сферой в самоуправлении исполнительским процессом является нервная система (центральная и периферическая), которая устанавливает оптимальные «взаимоотношения» между биофизическими частями исполнительского аппарата и механическими компонентами, обеспечивая тем самым индивидуальную «привязку» исполнителя к условиям выступления на сцене. Информацию о своей работе исполнительский аппарат получает через органы чувств на основе рефлекторного физиологического канала обратной связи. В результате этого музыкант получает доступ как к самоуправлению промежуточными действиями, так и к самоконтролю конечного звукового результата.

Таким образом, при эффективном самоуправлении исполнительским процессом ожидается гарантированный положительный (качественный) звуковой результат, а значит – это придаёт музыканту уверенность и надёжность в своих действиях на сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Проблемы музыкального мышления / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1974. – 335 с.
2. Готсдинер А. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер – М. : ВИНИТИ, 1993. – 190 с.
3. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев – Магнитогорск : Магнит. Гос. консерватория, 1998. – 156 с.
4. Цыпин Г. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества / Г. Цыпин – М. : Сов. Композитор, 1988. – Кн. 1. – 382 с.

А. В. Соколова

ЖАНР ДЕТСКОЙ ПЕСНИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Одним из ярких и самобытных художественных явлений в современной отечественной музыкальной культуре XX века («советского» периода) стал жанр

детской песни. Этот, в известной степени уникальный жанр, возник задолго до XX столетия, и был представлен как в фольклоре различных народов, так и в профессиональном композиторском творчестве (например, детские песни П. Чайковкого). Однако, в «советский» период отечественной истории музыки XX века, данный жанр приобрёл в высшей степени самобытные черты, вобрав в себя лучшие достижения мировой музыкальной классики.

В тоже время, как показывает анализ литературы, на протяжении всего «советского» периода в отечественной истории музыки появилось лишь несколько музыковедческих работ в той или иной степени затрагивающих интересующий нас жанр. Детская песня, находясь в центре отечественной музыкальной культуры, оставалась за пределами научных интересов отечественных музыковедов, рассматриваясь, как нечто слишком простое для серьёзного изучения, что и обусловило **актуальность** данной темы.

Нами были проанализированы: педагогические исследования Б. Асафьева, Н. Лория, М. Гольденштейн, Л. Никитина, А. Алиева, О. Капицы. Музыковедческие работы Е. Мироненко, Л. Кулаковского, В. Зака, В. Кузык, И. Знаменской, А. Лесовиченко, Н. Подчередниченко, О. Кузнецова, В. Комаровского и Ю. Чеботарева. Эстетические исследования Е. Баталиной-Корневой, Р. Шульги, Е. Торшиловой и И. Сергеева. Перечислим выводы, к которым мы пришли.

На протяжении последних десятилетий было сделано немало в изучении данного жанра. В то же время приходится признать, что целый рад аспектов освещён ещё недостаточно. Так, например, в ряде исследований, приведённых выше авторов, указывается на тесные связи жанра детской песни с иными пластами современной музыкальной культуры. Однако данный вопрос до настоящего времени не получил, на наш взгляд, достаточного освещения в литературе. То же самое можно сказать и об особенностях восприятия детских песен их социальным адресатом – детской и юношеской аудиторией.

В результате рассмотрения особенностей функционирования жанра детской песни и его «художественных координат» в контексте отечественной музыкальной культуры мы выяснили, что процесс функционирования жанра детской песни определяется двумя существенными особенностями:

1) она находится как бы на «пересечении» двух жанровых систем – системы жанров детской музыки (обиходных и преподносимых) с одной стороны, и песенно-танцевальных жанров эстрадной музыки – с другой;

2) рассматриваемый нами жанр имеет конкретного социального адресата – детскую и юношескую аудиторию, так или иначе, ориентируясь на её запросы и вкусы.

Мы сделали выводы, что детская песня как объект исследования может представлять интерес в нескольких аспектах:

– как один из жанров детской музыки;

– как разновидность песенных и песенно-танцевальных жанров эстрадно-массовой традиции (современная детская песня даёт немало оснований для такого ракурса рассмотрения);

– с точки зрения её дидактического и воспитательного потенциала (об этом в своё время писал Б. Асафьев).

Анализируя работы Р. Шульги, мы пришли к выводу о том, что функционируя в сфере обыденного, детская песня тесно взаимодействует с другими жанрово-стилевыми пластами, входящими в эту сферу – с фольклором во всём его многообразии; массовыми музыкальными жанрами профессиональной традиции, а через их посредство и с концертными жанрами «серьёзной» музыки. Отметим, что эти связи имеют сложный и многоуровневый характер. Однако весь этот спектр взаимосвязей

охватывает только одну сторону рассматриваемого процесса. Выявив интонационные связи жанра детской песни с массовыми музыкальными жанрами, мы обратились к другой стороне проблемы – особенностям восприятия данного жанра его социальным адресатом – детской и юношеской аудиторией.

Опираясь на достижения современной возрастной психологии (И. Кона и О. Шаграева) мы выделили основные возрастные периоды (детство и подростковый возраст) Основное внимание мы уделили песням, которые адресованы детской аудитории младшего школьного и подросткового периодов (либо песням, реально функционирующим в их среде). Такое ограничение обусловлено следующими причинами: во-первых, в этом случае мы имеем дело с наиболее многочисленной группой песен; во-вторых, в отличие от песен «для малышей» мы имеем дело с произведениями, в достаточной мере разработанными как с точки зрения их образно-поэтического строя, так и с точки зрения музыкальной стилистики. В более взрослой возрастной группе (16 – 17 лет), как свидетельствуют наблюдения, круг музыкальных интересов и потребностей большей степенью меняется, что находит отражение, прежде всего, в образно-поэтическом строе песен, которые звучат в этом возрастном окружении. Они, по сути, тяготеют к эстрадным песням.

Таким образом, процесс функционирования жанра детской песни обусловлен, во-первых, особенностями обыденного художественного сознания, во-вторых, психолого-возрастными особенностями младших школьников и подростков. При этом оба эти фактора являются амбивалентными; с одной стороны, они определяются «художественными приоритетами» интересующей нас слушательской аудитории, активно влияя на её ценностные ориентации, с другой – через посредничество композитора – экстраполируются на сам жанр, детерминируя его «художественные параметры» (образно-поэтическое содержание и музыкальную структуру).

Дальнейший ракурс нашего исследования посвящён внутрижанровой классификации современной детской песни. Приступая к этой части нашего исследования, мы не ограничивались анализом литературы и конкретных музыкальных образцов. Понимая, что при определении художественных достоинств каждой конкретной песни, и её ценностного статуса для её социального адресата, могут иметь значение любые, даже самые незначительные подробности, мы провели небольшое социологическое исследование. Нами были опрошены люди зрелого возраста, современники рассматриваемого периода (60 – 80-е гг. прошлого столетия). Мы условно разделили их на две группы. Первую группу составили педагоги-музыканты, работавшие в различных детских учреждениях, и, следовательно, имевшие непосредственный контакт с детской аудиторией. Во вторую группу вошли те из опрошенных, кто, пребывая в детском или подростковом возрасте, сами являлись социальными адресатами детской песни. Их воспоминания, касающиеся собственных художественных приоритетов и эмоциональных реакций на те или иные песни, дали нам чрезвычайно ценный материал.

Мы выделили в жанре детской песни, следующие образно-жанровые сферы: героико-романтическую, лирическую и шуточно-игровую. В отдельную группу выделили песни с определённым идеологическим уклоном (песни о Ленине, о КПСС и т. д.).

Анализируя песни, входящие в те или иные образно-жанровые сферы, мы сделали несколько интересных наблюдений. Так, например, если героико-романтическую образно-жанровую сферу в значительной степени составляли песни, пришедшие туда в результате «снижения» (термин О. Капицы) – достаточно вспомнить, хотя бы, очень популярную у детей песню времён Гражданской войны «Там вдали, за рекой». То в лирической сфере всё происходило наоборот: песни,

изначально адресованные детской и подростковой аудитории, пользовались успехом и популярностью и в аудитории взрослой. Приведём в качестве примера такие песни как «Не повторяется такое никогда» С. Туликова и М. Пляцковского, «Школьный бал» С. Дьячкова и П. Леонидова, «Весна в седьмом классе» Б. Савельева и А. Кобенкова и другие. Тот факт, что звучали они в исполнении известных тогда ВИА, («Самоцветы», «Весёлые ребята», «Ариэль», «Синяя птица», «Иверия» и др.) добавлял им популярности. В этом, на наш взгляд, нет ничего удивительного, ибо любви, как писал классик, все возрасты покорны.

Ещё одно интересное наблюдение касается песен, имеющих ярко выраженную идеологическую направленность. Сегодня, увы, приходиться слышать пренебрежительные и уничижительные оценки, относящиеся к советскому периоду, которые нередко переносятся и на искусство того времени в целом и на песенные жанры в частности. Самое удивительное то, что такие оценки звучат из уст тех, кто знает об этом времени исключительно по рассказам. И конечно, в этом случае первыми под огонь критики попадают произведения, о Ленине, о КПСС и т. д. Справедливости ради, заметим, что в советский период и в жанре взрослой и в жанре детской песни было немало произведений посредственных, спекулирующих на т. н. «воспитательном значении». И, тем не менее, как показало наше знакомство с детскими песнями, раскрывающими эту тему, среди них найдётся немало таких, которые не утратили своих художественных достоинств. Подтверждением сказанному может служить песня Ю. Чичкова и К. Ибряева «Посвящение». Эта песня сегодня не является «идеологическим оружием» или «средством коммунистического воспитания», но она не перестала быть ярким, художественно убедительным произведением способным вызывать полноценный эмоциональный отклик у слушателя и служить образцом для современных композиторов, пишущих песни для детей. То же самое можно было бы сказать и о многих других детских песнях, созданных в советскую эпоху.

В заключение, хотелось бы заглянуть немного вперёд и предложить (предположить) дальнейшие пути исследования жанра детской песни. Учитывая тот факт, что такое изучение сегодня находится в самом начале пути, в данном случае возможно несколько вариантов его продолжения. Это может быть более пристальное изучение образно-жанровых сфер, или исследование, посвящённое тем или иным персоналиям. Также, жанр детской песни тесно соприкасается с концертными жанрами детской музыки, с жанрами массовой музыкальной культуры, а через их посредство и с мировой музыкальной классикой. Можно таким образом утверждать, что лучшие образцы детской песни несут в себе в адаптированной форме образно-семантический словарь европейской и мировой музыкальной классики. В вышедшей в конце XX века коллективной монографии «Книга о музыке» Д. Дараган писал: «Чтобы постигнуть музыку, необходимо понять её язык. Можно сказать, что до некоторой степени он охраняет музыкальное произведение от упрощённого восприятия: если слушатель не владеет элементарными навыками и ориентировкой в языке музыки, оно остаётся за порогом его чувств и переживаний» [1, с.11].

Нам кажется, что в процессе овладения детской и подростковой аудиторией музыкальным языком, именно жанр детской песни имеет большие потенциальные возможности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Книга о музыке. Популярные очерки. / Сост. Г. Л Головинский, М. И. Ройтерштейн. – М.: Сов. композитор, 1988. – 220 с.

К. В. Федько

СЧАСТЬЕ УЧИТЬ И УЧИТЬСЯ МУЗЫКЕ

Там, где презирается ложь и предательство, где наказана подлость, где нет места бессмысленным кровопролитиям, простирается необыкновенный мир, населённый необычными субстанциями – Благородством, Верностью, Правдой, Честью. Властелин его – Гармония. Многие назовут этот мир сказкой, идеальной фантазией. Я называю его искусством.

Искусство – невероятная космическая сила вселенских масштабов. Могущественная и необъятная, она позволяет заглянуть в самое сердце мироздания – историю.

Веками человечество пыталось скрыть её витиеватое полотно, стараясь во лжи утопить содеянные грехи. «Правители», вознёсшие свою персону до высоты небес, насилием склоняли на колени целые народы. Наивно полагая, что души людей – это лишь бестолковые марионетки, они гнобили, запугивали, манипулировали, убивали, надеясь скрыть в пучине обмана и времени свои страшные деяния.

Никто и не догадывался о том, что угнетённый народ держит в своих руках мощнейшее оружие – искусство, в частности музыку. Во все времена в ней люди говорили правду, о которой нельзя было рассказывать вслух. Ведь не зря мы сравниваем музыкальные интонации с живой речью.

Музыка – это своеобразный рупор чувств и переживаний сочинившего её человека. Это бессмертная капсула времени, гордо шествующая из поколения в поколение. Она вечна, ибо настоящее искусство не подвластно течению временной пучины. Это свобода воли, свобода мысли, свобода слова. Это правда.

Чего стоят украинские думы! С какой чувственностью и эмоциональностью кобзари и лирники повествуют нам о героических событиях давно ушедшей старины. Эти тонкие изгибы мелодической линии, эти душевные интонации необъяснимым образом погружают сознание в далёкие трудные времена, заставляя прочувствовать их сердцем, оплакать душой. А как наполняют её волнующей трепетной горестью плачи и причитания, окуная в своё трагическое содержание настолько глубоко и мощно, что волей неволей, но слушатель по-настоящему погружается в эту слёзную траурную атмосферу. А русские былины! Как захватывает их рассказ о могучих богатырях! С какой гордостью они воспевают великие славные подвиги! А как веснянки даруют сердцу неописуемую бушующую природную энергию!

Песня всегда была душой народа, своеобразной исповедью, вкусив которую мы познаём историю. Песня всегда и везде сопровождала человека, отражала правду, будь она сладкой, как медовые соты, или горькой, как слеза матери.

Печально, что наша современность тонет в безвкусице и безнравственности популярной музыки. Конечно же, в ней тоже есть замечательные образцы, однако мало кто в наше время ими интересуется. Самое страшное – это барьер. Искажающий восприятие истинного искусства, он камень за камнем выстраивается в заблудших сердцах людей, отторгая всё вечное и прекрасное. Настоящее искусство превращается в никому не нужную тягостную обузу. Но как же так?

Благодатная музыка И. С. Баха проникает в самые потаённые уголки человеческого сердца, воспитывая благородство и честность, добиваясь искреннего покаяния, способствуя общению с Всевышним. Монументальные полотна бетховенских симфоний даруют решительность, веру в себя, веру в силу сплотившегося народа, в семью и единство. А драматическая чувственность и трагизм опер Дж. Верди разве не учат нас пониманию и состраданию чужому горю, разве не

учат милосердию и умению прощать? Тонкий психологизм, обличение негативных сторон действительности сочинений Д. Шостаковича неужели не найдёт отклик в сердцах людей? Разве не послужат человечеству примером благородство выражения своих мыслей А. Вивальди, искренность Ф. Шопена, образный строй произведений И. Брамса? А чего стоят жизненные моменты, раскрывающие подлинное величие этих людей! Например, когда Н. Паганини после исполнения симфонии «Гарольд в Италии» в восхищении склонился на колени перед не признанным во Франции Г. Берлиозом, не побоявшись выявить свои искренние чувства в присутствии оркестра и публики. Или когда И. С. Бах за неимением денег пешком отправился в город Любек ради того, чтобы послушать великолепную игру Д. Букстехуде, чтобы учиться у него и пополнить сокровищницу своих знаний. Разве всё это не достойно восхищения?

Подавляющему большинству увязших в пошлости и безвкусице не дано самостоятельно вырваться из этой всепоглощающей «чёрной дыры», шаг за шагом погружающей их души в пучину деградации. В наше время средства массовой информации, вместо того, чтобы направить человечество на истинный путь, способствуют его падению: телевидение забито одноразовыми сериалами и «зомбирующими» программами, радио без конца транслирует «шедевры» эстрады, а пресса в большинстве своём погрузилась в ложь, сплетни и провокации. Но это отнюдь не значит, что мир провалится в бездну. К счастью, на нашей планете проживают тысячи людей, способных бороться за вечные ценности.

Преподавая в школе искусств, я изо всех сил стараюсь «заразить» детей тягой к настоящей музыке, ведь закладывать в их сундучок интерес и любовь к истинному искусству эффективнее всего с ранних лет. С каким любопытным живым огоньком в глазах они погружаются в этот мир, с каким удовольствием слушают лучшие образцы сокровищницы мировой музыкальной культуры!

Будучи студенткой и, одновременно, преподавателем, я получаю необъяснимое удовольствие и трепет от соприкосновения с настоящим искусством, от возможности раскрыть эту вселенную детям. В далёкие античные времена древнегреческий философ Аристоксен говорил: «Тело очищает врачевание, а душу – музыка». Мыслитель Платон справедливо назвал музыку божественным и небесным занятием, которое укрепляет всё хорошее и благородное в человеке. Так давайте же раскроем этот необъятный исцеляющий мир перед сердцами человечества, ибо каждый проживающий на планете Земля должен познать, какое это всё-таки счастье, учить и учиться музыке!

Е. С. Хлонева

ЛУИДЖИ БОККЕРИНИ И ТРАДИЦИИ ВЕНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Ни для кого не секрет, что одной из ярких страниц музыкальной культуры является эпоха классицизма и венская классическая школа. Её крупнейшие представители внесли огромный вклад в развитие музыкальной культуры и культуры в целом. Данная эпоха дала не только классические образцы музыкальных форм и жанров, но и повлияла на развитие инструментального, и в частности, виолончельного исполнительского искусства.

В период развития классического стиля происходило становление виолончели как инструмента, основных жанров виолончельной музыки, исполнительских приёмов, и зарождение основ профессионально-ориентированной педагогики.

Анализируя виолончельные произведения XVII − XVIII веков, в контексте новых требований художественной выразительности, можно проследить развитие и виолончельной техники от её первых робких шагов в сольном использовании виолончели до виртуозного применения инструмента в конце XVIII века. Мелодический диапазон виолончели вырастает от двух с половиной до четырех с половиной октав. Расширение мелодического диапазона стимулировало внедрение в исполнительскую практику виолончелиста приёма ставки, всё смелей применялись верхние регистры, и в последних десятилетиях весь гриф виолончели оказывается в распоряжении исполнителя и композитора для этого инструмента.

Безусловно, важен вклад каждого передового виолончелиста и композитора данной эпохи, но виолончельное творчество Л. Боккерини (исполнительское и композиторское) в единстве его глубокого художественного содержания и мастерского использования выразительных возможностей инструмента является кульминацией в развитии европейского виолончельного искусства XVIII века. «Если бы Бог захотел говорить с людьми посредством музыки − то, безусловно, это была бы музыка Гайдна, но если бы Всевышний захотел сам послушать музыку − то вот тогда, вне всякого сомнения, он выбрал бы Боккерини» (Ж. Б. Картье). [1, с. 336].

Боккерини является одной из наиболее ярких фигур в смычковой культуре XVIII века. Характерное для того времени «слияние» исполнителя и композитора в одном лице очень рельефно воплощается в творчестве этого музыканта. Значение творчества Боккерини в том, что он, обобщив все ценные достижения скрипично-виолончельной культуры своего времени, смог поднять её на новую ступень и создать классические образцы художественной литературы не только для виолончели, но и вообще в области камерной смычковой музыки.

Тезис о том, что влияние Венской классической школы распространялось на музыкальную жизнь всей Европы и даже за её пределы, не вызывает никаких сомнений. Вспомним хотя бы А. Сальери, жившего, как известно, в Вене и писавшего оперы, которые шли с успехом во всей Европе и не только. «Любопытно, − пишет Б. С. Штейнпресс, − что среди нотных рукописей, сохранившихся в старинных фондах библиотеки далёкого Нижнего Тагила, из трёх оперных партитур две принадлежали перу Сальери – «Венецианская ярмарка» и «Школа ревнивых». Обе оперы были популярны в Петербурге и Москве». [2, с. 126]. Назовём также М. Клементи, итальянца по происхождению, много лет прожившего в Англии и культивировавшего там венскоклассический стиль. В этом же ряду можно упомянуть и Б. Галуппи, учителя М. Березовского и «русского Моцарта» Д. Бортнянского. Разумеется, перечень можно продолжить. Между тем, нам не приходилось в этом контексте встречать упоминание о Л. Боккерини, что объясняется, на наш взгляд, недостаточным вниманием к творчеству этого композитора в отечественном музыкознании. Как показывает наше знакомство с некоторыми симфониями Л. Боккерини, они по целому ряду признаков (циклическая структура всего произведения, форма отдельных его частей, интонационный генезис тематизма) очень близки к «художественным параметрам», сложившимся в Венской классической школе. При этом важно заметить, что даже простое сопоставление времени создания симфоний Л. Боккерини с одной стороны и симфоний Й. Гайдна и В. Моцарта с другой убедительно свидетельствует о том, что свои симфонии Л. Боккерини создавал одновременно с венскими классиками.

Остановимся на симфонии соч. 12 №4 *d-moll*, имеющей программный заголовок «В пещере дьявола». Эта симфония явилась одним из первых зрелых симфонических произведений Л. Боккерини. Симфония имеет трёхчастное строение и части в ней следуют по принципу контраста: быстро-медленно-быстро. Отметим неслучайный, на наш взгляд выбор тональностей. Общая тональность симфонии – *d-moll*. Вступлением в

этой тональности начинается первая часть симфонии, и она же является основной в третьей части. *d-moll*, как известно, в творчестве западноевропейских композиторов XVIII века ассоциируется с образами скорбными и даже инфернальными (вспомним хотя бы знаменитый «Реквием» В. Моцарта). Что же касается тональности *D-dur*, в которой начинается сонатное аллегро, то она, как известно – носитель образов радостных и светлых (здесь приходят на память известные клавирные сонаты И. Гайдна, или, к примеру, увертюра В. Моцарта к опере «Свадьба Фигаро»). Именно поэтому противопоставление в первой части трагического *d-moll'a* и светлого, лучезарного *D-dur 'a* производит очень сильный эффект. Симфония открывается медленным вступлением, построенным на противопоставлении сурового оркестрового унисона и отвечающих ему робких аккордах струнных. Можно предположить, что это и есть «образ дьявола». После небольшой ферматы на доминанте *d-moll'a* вступает главная партия, как уже говорилось, в тональности *D-dur*, символизирующая, как нам кажется, земное, жизненное начало. Вслед за главной партией вступает более лиричная и слегка кокетливая побочная партия (её тональность – *A-dur*). Она не контрастирует с главной, а скорее дополняет её. После лаконичной разработки следует реприза, написанная по всем канонам венской классической школы. Средняя часть симфонии (соль минор) может трактоваться как лирический центр симфонии. Она мягко контрастирует с сонатным аллегро первой части, оттеняя её светлый жизнерадостный характер и, как нам кажется, подготавливает слушателя к суровому и трагическому финалу. Третья часть открывается той же мрачной темой вступления из первой части. Но только на этот раз её сменяет не лучезарный *D-dur*, а напряжённая, звучащая у струнных тема всё в том же *d-moll'e*. Характер и содержание этой темы определил сам Л. Боккерини – он утверждал, что эта тема рисует ад.

Известно также, что в качестве своеобразного «жанрового ориентира» при написании этой части Л. Боккерини использовал, по его же собственному утверждению, произведение К. В. Глюка «Празднество Петра». Тема финала очень близка к теме «Пляски фурий» К. В. Глюка, написанной им для балета «Дон Жуан» (Вена, 1761 г.), а позднее использованной повторно в парижской редакции оперы «Орфей и Эвридика» (Париж, 1774 г.). Причём, сходство обеих тем настолько очевидно, что невольно хочется обвинить Л. Боккерини в банальном плагиате. Но не всё так просто.

Как считают зарубежные музыковеды, блестящее подражание Глюку, это ни что иное, как дань уважения раннего Боккерини великому оперному реформатору. Эта симфония вызывает огромный музыкально-исполнительский интерес ещё и потому, что она представляет попытку Л. Боккерини перенести старинный миф о Дон Жуане с театральной сцены в концертный зал. Опора Л. Боккерини на балет К. В. Глюка «Дон Жуан» практически гарантировала молодому итальянскому композитору благоприятный приём его симфонии: ведь интерес к мифу о Дон Жуане являлся необходимым компонентом «культурной грамотности» в светском обществе XVIII века, и, к тому же, это была история именно испанского происхождения. И, кто знает, быть может, в трёх частях своей симфонии Л. Боккерини как раз и хотел раскрыть перед слушателями жизнь величайшего обольстителя и покорителя женских сердец всех времён и народов. Ведь после роковой встречи со статуей Командора, произошедшей, как известно, на пороге дома Дон Жуана, последний оказался не в садах Эдема, а в преисподней (в той самой пещере дьявола).

Не менее интересным и художественно убедительным свидетельством связи Л. Боккерини с традициями венского классицизма являются, на наш взгляд, его виолончельные концерты.

Остановимся на самом известном и исполняемом концерте для виолончели *B−dur*. Сочетающий в себе художественную ценность содержания с совершенством формы этот концерт относится к лучшим страницам классического виолончельного наследия. В состав сопровождающего оркестра входят смычковые инструменты и две валторны. Также существует более поздняя оркестровка концерта Боккерини с добавлением двух гобоев. Первая и третья части имеют форму классического сонатного *Allegro*. Особенной выразительностью и предельной ясностью отличается первая часть. После вступительного *tutti* виолончель излагает главную тему, энергичный волевой характер которой подчёркивается и пунктирным затактом и сочетанием триольного и синкопированного ритмов. Связующий эпизод, построенный на пассажах тридцать вторыми, приводит к плавной и грациозной побочной партии. К ней примыкает заключительная партия. *Tutti* оркестра на материале главной темы модулирует в d-moll и приводит к своеобразной разработке. Её новые очень выразительные минорные темы превосходно контрастируют с экспозицией. Трехструнные арпеджио (бариолаж) солирующего инструмента на доминанте *d-moll'a* неожиданно приводят к полной репризе в *B −dur.* Обе партии изложены здесь в основной тональности. Ферматная остановка указывает на сольную каденцию, заканчивающуюся заключительным *tutti*. При богатстве и разнообразии мыслей, Боккерини удается в этом концерте достигнуть «единства в разнообразии». Мы нигде не ощущаем пестроты и нагромождения отдельных эпизодов; перед нами органично спаянное художественное целое.

Этот концерт так же, как и другие рассмотренные виолончельные сочинения Боккерини, говорит о том, что, отойдя от строгого стиля Корелли, Вивальди, Тартини, Боккерини не поддался соблазнам внешней виртуозности: все широко использованные в этих сочинениях элементы виолончельной техники последовательно применяются лишь в качестве средств выражения общего художественного замысла. Выразительность остаётся главной чертой виолончельных произведений Боккерини. Богатая же техника их всецело подчинена задачам выразительности.

Л. Боккерини завершает путь развития старой итальянской школы и, вместе с тем, наряду с Дюпором и Ромбергом, открывает новую страницу в истории виолончельной культуры. От обоих названных виолончелистов он выгодно отличается своей крупной художественной значимостью, позволившей ему сыграть большую роль и в общем развитии инструментальной музыки второй половины XVIII века. В то время как виолончельные сочинения Дюпора и Ромберга сохранили, главным образом, лишь свою педагогическую ценность, сочинения Боккерини занимают видное место не только в педагогическом, но и в концертном репертуаре современных виолончелистов. Виолончельные произведения Боккерини по сей день заслуженно стоят в ряду лучших образцов классического наследия; в значительной мере это обусловлено тем, что в его лице сочетались передовой художник, талантливый композитор и крупнейший виолончелист.

ЛИТЕРАТУРА

1. Штейнпресс Б. С. Популярный очерк истории музыки до XIX века. / Б. С. Штейнпресс. – М., 1963. – 448 с.
2. Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды. / Б. С. Штейнпресс. – М., 1979. – 352 с.

В. М. Чернова

«САФА АХАД» В «STABAT MATER» К. ДЖЕНКИНСА

Говорят, что мои глаза серо-соленого цвета. С серым всё предельно ясно. А вот соленые они потому, что в своей жизни мне часто приходится плакать от красоты, подаренной этим миром, в какой бы то ни было форме. Это и природа с её невероятными красотами, которые существуют в каждый момент времени и, конечно же, искусство во всех его проявлениях.Человек – необычайное существо, загадки которого, всё еще до конца не могут раскрыть лучшие умы человечества. Меня всегда поражал тот факт, как такое абстрактное понятие как искусство, может довести человека до катарсического состояния, какие психологические процессы происходят в момент этого «откровения», какие – физические. Но еще больше, чем понимать это, мне нравится просто наслаждаться этим состоянием.

Один из самых сильных духовных всплесков мне пришлось пережить в Луганской академической филармонии во время исполнения произведения «Stabat Mater» современного английского композитора К. Дженкинса. Почему-то именно К. Дженкинс вызывает в моей душе особую бурю чувств и уже не впервые. Однажды, я переживала нечто подобное от прослушивания его Реквиема в нашем колледже при ЛГАКИ им. М. Матусовского. Но «Stabat Mater» занимает в моем сознании особую нишу. Это была премьера в Луганске. Каждый слушатель в зале словно ощущал значимость происходящего и находился в предвкушении.

Как известно, наше подсознание, опираясь на личностный духовный опыт, всегда подсказывает нам, что может в нас резонировать, какое произведение не оставит равнодушным. Вот и творение К. Дженкинса отозвалось сокровенной восторженностью в моем сердце. Мирочувствование автора рефлектировало в моем мироощущении. Мне близка идея мультикультурности, которая красной нитью пронизывает всё творчество К. Дженкинса. Ведь культура каждой нации, каждого народа самобытна и неповторима и должна сохранять свою индивидуальность сквозь призму времен. Но я считаю, что при этом достояние одного народа недолжно притеснять достояния другого. Человечество сильно в единении своем, оно должно объединяться, не разрушая при этом самобытного зерна каждого отдельно взятого народа. Невольно вспоминается легенда о Вавилонской башне. Что есть то самое «сафа ахад» («язык един»)? После потопа человечество жило Единой душой. Каждая душа чувствовала другую, это и есть та главная заповедь Божья – «возлюби ближнего своего как самого себя». Так, расселившись по земле, люди бы приобрели собственное выражение, но между ними не должно было быть ни войн, ни вражды. Исторически зло не было предусмотрено Всевышним. Но по Его замыслу не вышло, Господь лишил человечество «сафа ахад», так как вся общность была нацелена на сотворение всеобщего зла. Вот в чем главный смысл, на мой взгляд, творчества К. Дженкинса.

В «Stabat Mater» композитор сталкивает два, казалось бы, абсолютно полярных видения мира и духовности – он использует в одном произведении католическую секвенцию, арабский текст, поэзию Руми, эпос о Гильгамеше. Так же он включает стихи своей жены – Кэрол Баррат. Кроме традиционного состава оркестра, использует дудук – деревянный духовой инструмент народов Кавказа и Ближнего Востока. В таком неоднозначном союзе таится величайшее послание людям – единство. Ибо, когда речь идет о прекрасном и сакральном – языковой барьер, различие культур и религий не находят своё место в универсуме. В этом подлинная человечность, в этом суть искусства.

Музыка полна света, всепоглощающей скорби и умиротворения одновременно. Она – воплощенный катарсис. Никогда в своей жизни я не плакала навзрыд так, как от этого сочинения. Сколько волшебства было в этих хоралах и восточных мелизмах. Казалось, что сам замысел композитора и Творца проникал в сознание вместе с музыкой. Хотя, музыкальный язык предельно прост и демократичен. Здесь вспоминается высказывание П. Чайковского: «Красота в музыке состоит не в нагромождении эффектов и гармонических курьезов, а в простоте и естественности» [1].

К. Дженкис воистину один из композиторов, дающий надежду на сохранение классических традиций в музыке, её доступности. Обращаясь к духовным источникам, он всё же является летописцем своего времени. Кажется, что через его искусство сам Создатель возвращает нам утерянный «сафа ахад», чтобы мы не забывали о том кто мы и зачем мы здесь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ручьевская, Е. Петр Ильич Чайковский: популярная монография. У. Ручьевская. Л.: Музыка, 1985 г. – 103 с.

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Н. С. Ищенко

РОЛЬ НАЦИОНАЛИСТИЧЕСКОЙ ИДЕОЛОГИИ В ЛЕГИТИМАЦИИ НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Рассмотрим культурный аспект деятельности украинских националистов как большой социально деструктивной группы в составе украинского народа. Для реализации асоциальных целей своей группы украинские националисты распространяют в обществе деструктивную идеологию, ядром которой является дегуманизация людей, не принадлежащих к этой группе. Распространение такой идеологии в публичном пространстве приводит к легитимации в общественном сознании насилия, совершаемого националистами по отношению к представителям других социальных общностей.

В составе социума выделяются разные социальные общности. Социальная общность – совокупность индивидов, приобретающая целостность как субъект определенного социального действия [1, с. 226]. Развитая структурированная форма социальной общности называется социальной группой. Особенностью социальной группы является устойчивая внутригрупповая организация, обеспечивающая достижение общих социально значимых целей группы. Основная функция социальной группы – регуляция поведения людей для реализации интересов группы [Там же, с. 228].

По количеству объединённых людей социальные группы делятся на большие, средние и малые. Большая социальная группа – количественно неограниченная общность людей, которая выделяется на основе различных социальных признаков – демографических, классовых, национальных, партийных. В больших группах формируются культурные ценности, вырабатываются традиции, базовые ценности – идеология. Социальная связь в больших социальных группах осуществляется средствами массовой коммуникации [Там же, с. 229].

По виду социальной деятельности группы могут быть социально положительными, асоциальными и антисоциальными. Социально положительная группа действует на благо всего общества, под антисоциальными понимают криминальные и преступные группы. Наибольший интерес представляют асоциальные группы, деятельность которых социально деструктивна, то есть направлена на реализацию интересов только этой группы без учёта интересов других групп и социума как целого [Там же, с. 231].

Деструктивной является деятельность антиобщественная, противоправная, разрушительная для личности. На обыденном уровне общественного сознания деструктивная деятельность мотивируется сложившимися психологическими особенностями коллективного сознания группы. Деструктивная деятельность может и не осмысляться на теоретическом уровне общественного сознания, однако в случаях, когда это происходит, формируется деструктивная идеология. Деструктивная идеология обосновывает необходимость деструктивной деятельности и мобилизует людей для участия в ней [2, с. 8].

Ядром деструктивной идеологии является дегуманизация коллективного антагониста. Коллективный антагонист – сообщество, представители которого

являются носителями анти-ценностей, несовместимых с ценностями рассматриваемой группы. Само существование коллективного антагониста угрожает группе, и его ликвидация рассматривается как одна из целей, которые должны быть достигнуты в ходе деятельности группы. Реализация такой цели возможна при дегуманизации коллективного антагониста. Как указывает Е. В. Морозова, «под дегуманизацией понимается комплекс идей и действий, позволяющих представить политических оппонентов как акторов, лишенных человеческих начал, и, следовательно, оправдывать практически любые действия в отношении них» [3].

Деструктивная группа реализует в своей деятельности такие ценности, нормы и образцы поведения, которые являются порицаемыми, неприемлемыми, ненормальными для всех культурных образований вне этой группы. Однако действия, которые порицаются и блокируют продвижение по социальной лестнице в рамках большой культуры, способствуют продвижению в иерархии группы. В случае сосуществования в едином социокультурном пространстве это приводит к конфликтам, нарастанию напряжённости и агрессивности, и в конце концов может привести к войне.

Война на Донбассе, которая длится уже более трёх лет, позволяет нам наблюдать этот процесс в реальном времени.

На данный момент на Украине сформирована своеобразная общность, которую называют по-разному: европейские украинцы, украинские националисты, украинские нацисты, украинские европейцы, проевропейски настроенные украинцы, украинцы, принимающие европейский вектор развития, свидомые украинцы, национально-свидомые украинцы, украинские патриоты и так далее. Украинские националисты сформировались как общность на стыке двух цивилизаций, русской и европейской. Русскую культуру и её носителей они воспринимают как коллективного антагониста, уничтожение которого относится к целям их группы. Эта цель отражена в украинской националистической идеологии, которая дегуманизирует русских как этнос и как культуру.

В результате украинские националисты как целое продуцируют культуру, неприемлемую для больших социальных групп, существующих в культурном поле русской цивилизации. Например, сожжение людей в Одессе 2 мая 2014 года воспринимается носителями русской культуры как трагедия и преступление, а теми социальными группами, которые осуществляют культурную гегемонию на Украине, это деяние воспевается как героический подвиг, которым нужно гордиться и ставить в пример будущим поколениям.

Распространение деструктивной идеологии в современном информационном обществе происходит очень быстро даже если не задействованы официальные каналы коммуникации. На Украине же последние три года деструктивная националистическая идеология распространяется на государственном уровне. Она отражена в законодательных актах, правительственных программах, является частью образовательного процесса в дошкольных и школьных учреждениях, влияет на программу гуманитарного образования в высшей школе, формирует проблемное поле исследовательской деятельности украинских гуманитариев, пропагандируется всеми имеющимися средствами массовой информации. В результате легитимация насилия по отношению к дегуманизированным социальным группам навязывается широким слоям населения как допустимое поведение, а возможности нормализации отношений блокируются уже на уровне обсуждения и предоставления слова противникам националистов.

Таким образом, роль националистической деструктивной идеологии в размывании поведенческих норм украинского общества очень велика. В то же время украинские националисты – не единственная большая социальная группа, действующая

на Украине. Другие социальные группы украинского общества имеют свои интересы и сложившуюся в русском социокультурном пространстве коллективную психологию. Нормы и ценности этих групп на данный момент не оформлены в доступную и общераспространённую идеологию, поэтому они не присутствуют в явном виде в публичном пространстве, что создаёт иллюзию, будто украинские националисты выражают интересы всего общества в целом и в культурном плане альтернативы им нет. Однако процесс коллективного осмысления реальности и формирования на этой основе идеологии, а тем более политической программы требует времени. Можно надеяться, что здоровые силы украинского общества смогут консолидироваться на основе общественных, а не узкогрупповых интересов, и наладить нормальную межкультурную коммуникацию с разными социальными группами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Еникеев, М. И. Общая и социальная психология / М. И. Еникеев. – Учебник для вузов.– М.: Издательская группа НОРМА–ИНФРА • М, 1999. – 624 с.

2. Кокорин, А. А. Идеология: теория, методология, методика (хрестоматийные заметки). // А. А. Кокорин. – М.: Изд-во МГОУ. – 2009. – 358 с.

3. Морозова, Е. В. Дегуманизация как технология формирования образа другого/чужого в политике [Электронный ресурс] / Е. В. Морозова // Среднерусский вестник общественных наук – 2015. - № 6 – С. 121 – 128. – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/degumanizatsiya-kak-tehnologiya-formirovaniya-obraza-drugogo-chuzhogo-v-politike

Ю. Н. Лебеденко

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

Сегодня высшее образование направлено на всестороннее развитие личности будущего специалиста. Современное общество требует от высших учебных заведений воспитания нового типа специалистов – всесторонне одаренных творческих личностей, которые в своей будущей деятельности будут способны не только профессионально выполнять свои обязанности, но и принимать нестандартные, оригинальные решения, воплощать интересные и креативные идеи.

В настоящее время усиливается внимание к проблеме развития творческих способностей студентов. Задатки творческих способностей присущи любому человеку. Сегодня каждый студент должен уметь: самостоятельно мыслить, добывать и применять знания; развивать познавательную, исследовательскую и творческую деятельность; находить нестандартные решения любых возникающих проблем; развивать интерес к участию в творческой деятельности.

Проблему формирования творческих способностей личности исследуют ученые разных отраслей: педагоги, психологи, философы и пр. (В. Андреев, Д. Богоявленская, В. Дружинин, Н. Кузьмина, А. Леонтьев, Я. Пономарев, А. Хуторский и др.).

В научной литературе существуют различные определения творческой личности. Большинство исследователей считает, что творческая личность – это индивид, имеющий высокий уровень знаний, всегда стремящийся к оригинальному, новому. Творческая личность не может без творческой деятельности – она для нее является жизненной необходимостью. Главным признаком творческой личности

является наличие творческих способностей, которые являются индивидуально-психологическими способностями человека.

Фриц Гансберг (1871-1950) считал, что формирование личности происходит в процессе творческого саморазвития через преподавание различных видов искусства [3, с. 54]. По мнению Джеральда Ниренберга, каждый человек начинает мыслить творчески еще в детстве, потому что каждая новая ситуация или новое задание требует нового (творческого) решения. Но, как отмечает Д. Ниренберг, постепенно, когда мы взрослеем, «мы становимся ограниченными и забываем, что можем быть творческими личностями. Многие из нас за свою жизнь и дальше так же подражают устоявшимся стереотипам» [2, с. 8].

Психологи рассматривают творчество как высокий уровень логического мышления, являющимся толчком к деятельности, «результатом которой являются созданные материальные и духовные ценности» [1, с. 178].

Научные исследования свидетельствуют, что человек с высокоразвитыми творческими способностями более успешно адаптируется к социальной среде, проявляет большую активность при решении профессиональных задач, более уравновешен в эмоциональном отношении, проявляет заметно более высокую независимость в социальном взаимодействии с окружающими. Способности понимаются как свойства или качества индивидуальности, обуславливающие успешность деятельности или овладения ею, как индивидуальные качества, отличающие одного человека от другого и проявляющиеся в успешности деятельности. Среди разных видов способностей выделяются творческие способности. **Творческие способности –** это построение своего образа мира, своего мироощущения (в слове, в изображении, в музыке, в действии) и самого себя в этом мире. Творчество – это способность удивляться и познавать, умение находить решение в нестандартных ситуациях, это нацеленность на открытие нового и способность к глубокому осознанию своего опыта.

Одним из эффективных видов деятельности в формировании творческих способностей студентов является исследовательская деятельность студентов. Организация исследовательской деятельности рассматривается сегодня, как мощная инновационная образовательная технология. Она служит средством комплексного решения задач воспитания, образования и развития в социуме. Помимо учебных целей и задач, перед студентами ставятся задачи, направленные на развитие и формирование навыков исследовательской деятельности. Сегодня необходимо предоставить каждому студенту сферу деятельности, необходимую для реализации интеллектуальных и творческих способностей, формирования потребности в непрерывном самообразовании, способности к социальной адаптации и творческому самовыражению.

Использование метода «синквейн» в исследовательской деятельности студентов является одним из эффективных методов в формировании творческих способностей студентов. **Синквейн** (от фр. *cinquains*, англ. *cinquain*) — пятистрочная стихотворная форма, возникшая в США в начале XX века под влиянием японской поэзии. Форму синквейна разработала поэтесса Аделаида Крэпси (Adelaide Crapsey) [5].

С точки зрения педагогики, синквейн является формой свободного творчества, требующего от его создателя умения находить в информационном материале наиболее существенные элементы, делать выводы и кратко их формулировать. Синквейн требует существенно меньших временных затрат, хотя и имеет более жёсткие рамки по форме изложения, и его написание требует от составителя реализации практически всех его личностных способностей (интеллектуальные, творческие, образные). Таким образом, процедура составления синквейна позволяет гармонично сочетать элементы всех трех

основных образовательных систем: информационной, деятельностной и личностно ориентированной [4, с. 48].

Традиционная форма синквейна, как правило, состоит из пяти строк (первая строка – одно существительное или местоимение, выражающее главную тему синквейна; вторая строка – два прилагательных или причастия, описывающие признаки и свойства выбранной темы; третья строка – три глагола или деепричастия, описывающие действия в рамках темы; четвертая строка — фраза из четырёх слов, выражающая отношение автора к описываемому предмету; пятая строка — одно слово-резюме, описывающее суть предмета).

Студенты колледжа ЛГАКИ не остановились на традиционной форме синквейна и расширили её, добавив зрительные и музыкальные ассоциации. Эта находка органично сочетается главным принципом синквейна – подбором ассоциаций для выражения своего понимания и впечатления, а также дополняет слова другими средствами выражения, позволяет установить связь между различными видами искусства, осмыслить одно при помощи другого. Такая форма работы сделала использование синквейна в педагогических целях ещё более плодотворным.

Использование метода «синквейн» как способа формирования творческих способностей студентов решает следующие задачи:

- изученный материал приобретает некую эмоциональную окраску;
- значительно активизируется словарный запас студентов;
- активизируется и развивается мыслительная деятельность студентов;
- совершенствуется умение высказывать собственное отношение к чему-либо.

Таким образом, существенным фактором личностного развития студентов выступают творческие способности – как база формирования всесторонне и гармонически развитой личности, как основа формирования ее индивидуальности. Использование различных методов (например, метода «синквейн») в процессе исследовательской работы позволяет формировать у студентов творческие способности, а значит развивать личность, индивидуальность каждого студента, которая востребуется обществом в их будущей профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдов В. В., Запорожец А. В. Психологический словарь / В. В. Давыдов. – М., 1983.
2. Ниренберг Джеральд И. Искусство творческого мышления : Пер. с англ. / Джеральд Ниренберг. – М. : ООО «Попурри», 1996.
3. Паламарчук В., Рудаківська С. Від творчої особистості до нових технологій навчання // Рідна школа. – 1998. – № 2. – С. 52 – 62.
4. Панина Т. С. Современные способы активизации обучения / Т. С. Панина. – М. : Центр «Академия», 2008. – 176 с.
5. Творчество Аделаиды Крэпси [Электронный источник]. – Режим доступа : http://pennyspoetry.wikia.com/wiki/Adelaide_Crapsey
6. Тимакова А. Виды синквейнов [Электронный источник]. – Режим доступа : http://cinquain.ru/
7. Хуторский А. В. Развитие творческих способностей / А. В. Хуторский. – М., 2000.

Н. Б. Литвинова

КУЛЬТУРНО-ГУМАНИТАРНЫЕ АСПЕКТЫ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФОНДА «РУССКИЙ МИР»

В современных социокультурных условиях одной из важных духовно-нравственных проблем является статус литературы и чтения в обществе, особенно – отношение подрастающего поколения и молодёжи к книге, к художественному слову. Сегодня на фоне сложнейших процессов глобализации и интегрализации гуманитарного знания происходит его визуализация и виртуализация. Литература и чтение вынуждены конкурировать с телевидением и интернет-пространством как главными источниками получения информации, что приводит к утрате интереса среди школьников и студентов к чтению и социальной нивеляции понимания самоценности художественного слова, его высокого образовательно-культурного потенциала.

В сложившихся условиях деятельность Фонда «Русский мир» в аспекте популяризации литературы, повышения её социально-культурной роли и консолидирующего значения является масштабной и многоуровневой. Фундаторы Фонда видят главную цель его функционирования в продвижении русского языка и литературы не только в отечественном пространстве, но и в мире на государственном уровне путем поддержки «общественных и некоммерческих организаций, профессиональных объединений, научных и образовательных учреждений, предметом деятельности которых являются исследования и разработки методик преподавания и программ изучения русского языка и литературы» [2].

Анализ основных направлений деятельности «Русского мира» в сфере литературы за десятилетие его существования в отечественном социокультурном пространстве свидетельствует о том, что классическая литература рассматривается Фондом именно как неотъемлемая часть духовной культуры общества, как проводник ментальных ценностей русского народа, имеющих общемировое непреходящее значение. Продвижение русской классической литературы и развитие современного литературного процесса рассматриваются как одни из приоритетных в контексте деятельности Фонда.

При этом в географическом плане главным объектом анализа в данной работе является деятельность Фонда «Русский мир» на территории Луганщины и Российской Федерации, в содержательном – выделены общественные проекты, которые отражают аспекты популяризации русской литературы Фондом, включая обзор литературоведческих статей электронного журнала Фонда «Русский мир» за последние два года.

В целом общественная деятельность Фонда «Русский мир» в сфере литературы охватывает три основных направления: 1) сотрудничество с библиотеками, образовательными учреждениями в рамках поддержки и создания благоприятных условий для воплощения авторских интерактивных проектов по вовлечению в них как можно большего числа участников (литературные акции, конкурсы); 2) обеспечение площадок для научного обсуждения круга профессионально-методических проблем, связанных с литературой (конференции, семинары, круглые столы); 3) информационно-методическое оснащение Русских центров текстами художественной литературы, а также поддержка издательского дела (предоставление грантов на публикацию трудов литературно-литературоведческого характера).

На Луганщине в Русском центре, открытом в одном из залов Луганской республиканской универсальной научной библиотеки им. А. М. Горького в 2009 году,

регулярно проводятся мероприятия, направленные на приобщение читателей, учащихся школ, студентов к русской классической литературе XIX – XX веков.

С момента открытия в Луганске Русский центр был также площадкой для проведения научных мероприятий, связанных с литературоведческой тематикой: конференция в формате философско-публицистического диалога «Взгляды Александра Герцена», посвящённая 200-летию со дня рождения выдающегося демократа, писателя, редактора и издателя (2012); встреча-размышление «Экология души и природы», посвящённая 140-летию со дня рождения выдающегося русского писателя Михаила Михайловича Пришвина (2013); Шолоховские чтения «Михаил Шолохов – больше, чем писатель» (2015) и др.

Деятельность Фонда «Русский мир» по популяризации русской литературы включает также способствование организации серьёзных общественно-академических площадок для развития надёжных и прогрессивных методических основ литературного образования. Русская литература и её произведения в современном мире, возрождение её духовно-гуманитарной миссии, реализация потенциала русской литературы как элемента мировой культуры, средства патриотического воспитания и активизации чтения – таковы глобальные проблемы, ставшие предметом обсуждения в ходе проведения научных мероприятий в различных регионах Российской Федерации (круглый стол «Гоголевское наследие в XXI веке» (г. Владивосток, 2009 г.) [3]; Международная научная конференция «Анна Ахматова и Николай Гумилёв в контексте отечественной культуры» (г. Тверь, 2009) [1]; библиотечный семинар «Поддержка развития чтения: российские реалии и зарубежный опыт» (г. Самара, 2009 г.); Чеховские чтения (г. Ялта, 2014 г.); Международная научная конференция «Литература и внешняя культурная политика» (г. Москва, 2017 г.).

Важным аспектом деятельности Фонда «Русский мир» в деле популяризации русской литературы является поддержка издательской деятельности в России, в частности, в сфере детского чтения и распространение книг по детским и школьным библиотекам.

Всяческому продвижению и популяризации русской классической литературы, информации о писателях минувших эпох и современности способствует электронный журнал Фонда «РусскийМир.ru». Издательско-просветительская концепция журнала ориентирована на широкую разновозрастную аудиторию. Журнал призван помогать Фонду в реализации уставных задач, в частности, в сфере актуализации литературы как части культурного наследия страны в современном общественно-гуманитарном контексте. На страницах журнала авторы литературных статей, в частности, обращают внимание читателей на забытые или же малоизвестные факты о писателях и их биографии, раскрывают их роль в современности (статьи о А. Бестужеве-Марлинском, А. Кольцове, Я. Полонском, К. Батюшкове, В. Ходасевиче и др.).

Обзорный анализ деятельности Фонда «Русский мир» по поддержке общественной и издательской инициативы в сфере литературы и чтения указывает на стремление его фундаторов представить русскую литературу как масштабный социокультурный проект, призванный решить ряд важнейших государственных задач – культурного просвещения, народной консолидации, обеспечения непрерывного образования населения, всестороннего развития творческих способностей и инициативно-лидерских качеств подрастающего поколения и молодёжи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Трущенкова А. Фонд «Русский мир» поддержал проект, посвящённый юбилею Анны Ахматовой [Электронный ресурс] / А. Трущенкова. – Режим доступа :
http://www.russkiymir.ru/fund/press/79307/P?PAGEN_1=353

2. Фонд «Русский мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа :

http://www.russkiymir.ru/fund/
3. Чичиков актуален и в XXI веке [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.russkiymir.ru/fund/press/79077/

Я. Ю. Пшечук-Воронина

ИНТЕГРАЦИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ФИЗИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА» В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ В СИСТЕМЕ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Личностно-ориентированная парадигма накладывает отпечаток на интеграционный процесс создания целостности в обучении на основе либо объединения основ разных наук при раскрытии междисциплинарных связей, либо акцентирование внимания на характеристиках одного и того же явления при изучении разных дисциплин. Поэтому в настоящее время актуальна модернизация дисциплины «Физическая культура» у студентов-хореографов в контексте реализации интеграции дисциплины «Физическая культура» и дисциплин хореографического цикла, а именно: «Классический танец», «Бальный танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», «Историко-бытовой танец», что содействует повышению физической подготовки студентов-хореографов и способствует улучшению качества профессиональной подготовки будущих хореографов.

Вопросы интеграции дисциплин, междисциплинарного подхода рассматривали О.А. Шкилева, Е.И. Снопкова, Л.Р. Саитова, Е.Г. Копосова, М.В. Акуленок, С.Н. Девяткина, А.Ф. Амиров, А.П. Парахонский, М.М. Мирзаева и другие. Так, О.А. Шкилева рассматривала роль интеграции в подготовке будущих учителей естественно - научных дисциплин в вузе, Н.В. Попова акцентировала внимание на междисциплинарном подходе в преподавании иностранного языка в непрофильной магистратуре, А.В. Ястребов занимался междисциплинарным подходом в преподавании математики. Однако интегративный подход при обучении студентов-хореографов в процессе среднего профессионального образования не затрагивался.

Сущность интеграции при обучении будущих хореографов заключается в обеспечении целостного представления о хореографической деятельности, анализ которой показал, что в работе хореографа возможны факторы психофизиологической напряженности, физические и моральные нагрузки, ненормированный график репетиций и концертов [1]. В то же время физическая культура помогает овладеть технологиями современных оздоровительных систем, способствует формированию потребности в бережном отношении к собственному здоровью и в занятиях физкультурно-оздоровительной деятельностью и спортом, способствует формированию комплекса умений и навыков, используемых в профессиональной деятельности хореографа.

Исходя из теоретического анализа программно-нормативных документов, целями и задачами дисциплин профессионального цикла («Классический танец», «Бальный танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», «Историко-бытовой танец», «Дуэтно-классический танец», «Региональный танец») являются овладение теоретическими и методическими знаниями и навыками хореографической деятельности; тренировка профессионально важных двигательных качеств (координации и гибкости); воспитание выворотности, апломба; умения слушать и

анализировать музыку, импровизировать, развитие музыкальности, художественного вкуса и педагогических навыков.

К общими компетенциям, формируемыми на занятиях физической культурой, относятся использование знаний и умений в профессиональной деятельности; организация деятельности с помощью определения эффективных способов и методов решения профессиональных задач; решение проблем без риска для жизни в нестандартных ситуациях; поиск, анализ и оценка информации для решения задач профессионального и личностного развития; работа в коллективе; самообразование.

К *профессиональным компетенциям* в творческо-исполнительской и педагогической деятельности будущего хореографа, формируемым в процессе овладения дисциплин профессионального цикла, относятся исполнение хореографического репертуара в соответствии с программными требования и индивидуально-творческими особенностями, создание художественно-сценического образа, проведение репетиционной работы в коллективе, разработка программ и постановок, учет возрастных особенностей физического и психического развития, использование знаний о личностных качествах и межличностных отношениях в педагогической деятельности, специальных и теоретических дисциплин, методике проведения занятия, сохранение физической и профессиональной формы[2].

С целью реализации общих и профессиональных компетенций на занятиях физической культурой используются ритмическая гимнастика, специальные музыкально-ритмические упражнения, упражнения на ориентирование в пространстве, способности к связи двигательных действий, динамическое и статическое равновесие, гибкость позвоночника и тазобедренных, голеностопных суставах, упражнения на внимание, двигательную память, пластичность. Учитывая современное понимание танца в сочетании с гимнастикой, акробатикой, пантомимой, физическая подготовка, являясь важнейшей составляющей профессиональной подготовки, формируется как на занятиях физической культурой, так и на занятиях дисциплин профессионального цикла.

Проанализировав требования образовательного стандарта среднего профессионального образования и рабочие программы дисциплин профессионального цикла и следует отметить, что проведение репетиционной работы начинается с упражнений для подготовки двигательного аппарата к выполнению дальнейших двигательных задач, тесно связано с развитием профессионально важных двигательных и личностных качеств, а именно: координации, гибкости, подвижности в тазобедренном суставе (танцевальный шаг) и голеностопном суставах, а также чувства ритма, музыкальности, пластичности, внимания, памяти.

Следовательно, в системе профессиональной подготовки будущих хореографов на основе интеграции дисциплины «Физическая культура» и дисциплин профессионального хореографического цикла присутствует общность целей и задач, общих и профессиональных компетенций, а именно: развитие двигательных качеств, овладение системой профессионально значимых практических умений и навыков, навыков творческого сотрудничества в коллективе, учет возрастных особенностей физического и психического развития, использование знаний о личностных качествах и межличностных отношениях в коллективе. В тоже время реализация интеграции рассматриваемых дисциплин позволит усилить физическую подготовку, что в свою очередь способствует повышению эффективности профессиональной подготовки будущих хореографов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова М. В.333 современные профессии и специальности: 111 информационных профессиограмм / М.В. Горбунова, Е.В. Кирилюк. - 2-е изд.,перераб. и доп.- Ростов н/Д: Феникс, 2010.- 438с.

2. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 51.02.01 Народное художественное творчество (по видам) :утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 27 октября 2014 г. N 1382 [Электронный ресурс] : интернет-сайт информационно-правового портала Гарант.ру. – Режим доступа :http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70710614/. – Назв. с экрана.

А. С. Агапова

АСПЕКТЫ НАУЧНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ НАСЛЕДИЯ В. И. ДАЛЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Обращение современных учёных к наследию В. И. Даля свидетельствует о том, что каждая эпоха актуализирует в нём всё новые аспекты, вовлекая таким образом в широкий культурологический контекст. Его научное осмысление в последние годы характеризуется междисциплинарным подходом. Труды писателя и этнографа, помимо историко-краеведческого рассмотрения, включены в исследовательско-методологическое пространство изысканий в сфере лингвистики, литературоведения, медицины. Одной из главных мыслей этих исследований выступает утверждение об особом статусе слова в наследии В. И. Даля: наделение его непреходящим значением знаковости и концептуальности в истории народа.

Целью данной работы является обзор и краткий анализ научных исследований, связанных с деятельностью Казака Луганского, опубликованных за последние пять лет.

В указанный период в исследованиях, посвященных Далю, большое внимание уделяется его лексикографическому и литературному наследию, а именно – ключевым «Толковому словарю живого великорусского языка» и сборнику «Пословицы, поговорки и присловья русского народа».

Подчеркивается, что «картины жизни» в статьях Словаря и в рубриках Сборника – итог многолетнего собирательско-этнографического и писательско-языковедческого постижения В. И. Далем «способа выражения» и «сущности выражаемого»: его размышления о «сродстве» слов, а главное – о связи системы языка, устной речи и бытия человека. В. И. Даль новаторски объединил в Словаре «речения письменные, беседные, простонародные; общие, местные и областные; обиходные, научные, промысловые и ремесленные», «пословицы, поговорки, присловья, загадки, скороговорки» с «объяснением и описанием предметов», с толкованием «понятий общих и частных, подчиненных и сродных, равносильных и противоположных», а в Сборнике «приноровил» пословицы, в которых заключена «вся житейская опытность человечества, вся веками нажитая премудрость, передаваемая через десятки поколений, от отца к сыну и внуку» и применение которых «крайне разнообразно» [3].

В Словаре и Сборнике В. И. Даль приблизился к той цели, к которой шел «весь век свой» и достижению которой подчинил свои «труды и дни». Язык – «русское слово, освященное христианской традицией» – виделся ему самой главной духовной скрепой русского мира, залогом обретения им вновь духовно-культурного единства, почти утраченного в подражаниях «просвещенной» Европы.

В работах, посвященных Словарю, рассматривают категориальные и дифференциальные признаки его художественности, особенности его текстовой

номинации. Двести словарных статей, включенных в «Толковый словарь живого великорусского языка», – это результат прежде всего художественной номинации, который в то же время вмещает в себя признаки научной, публичной, экспериментальной и культурной номинации, формируя в итоге художественный текст. Словарь содержит массу загадок, которые исследователи объясняют по-разному – как толково-энциклопедический феномен, как часть лингвокультурологической дилогии [1].

Рассмотрение Словаря В. И. Даля в категориях художественного текста вводит его в сферу изучения на стыке текстологии и литературоведения. Литературоведы в последнее время всё больше склоняются к определению «Толкового словаря живого великорусского языка» как скорее литературного памятника, чем лингвистического труда, указывают на отсутствие четких дисциплинарных границ между лексикографическими работами писателя.

Анализ исследователями словарных статей, представленных в «Толковом словаре живого великорусского языка», показал, что они построены по принципу сочетания филологических и энциклопедических толкований, что позволяет видеть в них основы когнитивного подхода к выражению знаний, выраженных словом, и определять словарь В. И. Даля как концептуальный труд, ориентированный на осмысление сознания и культуры русского народа, на его ментальность.

Примечательно, что художественный потенциал Словаря включён в сравнительный аспект исследования со «Словарем Академии Российской» в контексте эстетики времени их создания, а также с учётом современных разработок в области постмодернисткой литературы. Так, известно, что в постмодернистской литературе встречаются художественные тексты, принимающие форму словарей, энциклопедий, научных и критических статей. В подобных произведениях художественный эффект заключается не столько в уникальности изображаемого, а в самом отношении художника к миру языка. Восприятие Словаря как художественного произведения стало возможным именно в «постдалевском» эстетическом опыте. «Толковый словарь живого великорусского языка», в отличие от «Словаря Академии Российской», признают фактом творческой деятельности и допускают возможность рассматривать данный текст с позиции литературоведческого анализа художественного произведения [2].

Продолжение исследования проблемы национального характера содержится в работах, рассматривающих физиологические очерки В. И. Даля в контексте соотнесения в их текстовом пространстве аспектов документального и художественного. Объектом анализа стали физиологические очерки Даля «Русак», «Чухонцы в Питере», «Находчивое поколение». В них своеобразие синтеза документа и вымысла обусловлено некоторыми особенностями дарования художника: дисциплинированным, близким к научному мышлением, блестящим знанием русского языка, его этимологии, широкими этнографическими познаниями [8].

Другое значительное направление исследования наследия В. И. Даля сегодня – его литературное творчество. В статье «Сказочные опыты В. И. Даля и его современников» проводится анализ его сказок с подобными опытами писателей-сказачников эпохи. Сравнивается родство сатирических персонажей авторов-сказочников и идейно-художественная сущность народной сказки. Близким и характерным подходом в написании сказок А. Ф. Вельтманом и В. И. Далем оказалось соотношение фантастики и реальности в их текстах. С О. М. Сомовым В. И. Даля сближает характер обработки украинского сказочного фольклора, использование сказки как стиля.

Сказки В. И. Даля в корне отличаются от опытов современников. Писатель в сказочных текстах исследует русский национальный характер. Далевские работы являются органичным продолжением опытов беллетристов XVIII в.

У В. И. Даля происходит трансформация фольклорных сюжетов, использование мифов, соотношение в повествовании реальности и фантастики. Отличительной особенностью его прозы является эксперимент с жанрами. Особенностями так же являются простонародный язык повествования, смешение разных стилей. Работа В. И. Даля в жанре литературной сказки находилась в тесном соприкосновении с аналогичными опытами его современников [6].

В рамках развития отечественного литературоведения последних лет в контексте исследования творчества В. И. Даля можно выделить монографию Н. Юган «В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в.» [7] и работу Л. Шевердиной и В. Савельевой «Служитель слова – Владимир Даль» [5]. В первом исследовании представлена история личных и творческих контактов Даля-писателя, дан анализ возможных параллелей сходства и отличия тем, идей, мотивов, образов в литературном творчестве Даля и его современников, охарактеризована жанрово-стилевая специфика далевского творчества в целом, определена культурно-историческая основа новаторства писателя [4].

Работа Л. Шевердиной и В. Савельевой «Служитель слова – Владимир Даль» направлена на ознакомление широкого круга читателей с многогранной личностью В. И. Даля, с его значительным наследием, особенностями прозы. Вниманию читателей предложены интересные факты биографии, освещён краеведческий аспект жизни и этапы творческой деятельности Казака Луганского, включая составление Словаря и сборника «Пословицы русского народа».

Анализ исследований по творчеству В. И. Даля в контексте современности указывает на тенденцию восприятия его наследия в широком культурологическом контексте, в котором «Толковый словарь живого великорусского языка», литературные произведения, физиологические очерки рассматриваются как некий единый художественный текст – неотъемлемая часть всеобщего текста русской культуры. Изучение наследия В. И. Даля в сравнительном аспекте с художественными явлениями прошедшей эпохи и современности позволяют выявить специфические новаторские черты его творческой деятельности, актуальные для современной гуманитарной науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мухина Е. А. «Словарь» В. И. Даля как художественный текст [Электронный ресурс] / Мухина Е. А. // Известия ВолгГТУ. – 2013. – № 2. – С. 153 – 157. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/slovar-v-i-dalya-kak-hudozhestvennyy-tekst

2. Мухина Е. А. «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даль и «Словарь Академии Российской»: проблема художественности [Электронный ресурс] / Е. А. Мухина // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 2. – С. 278 – 282. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/tolkovyy-slovar-zhivogo-velikorusskogo-yazyka-v-i-dalya-i-slovar-akademii-rossiyskoy-problema-hudozhestvennosti

3. Ростов О. Р. «Живой язык русский – статья самая главная и важная»: изучение народной жизни в творчестве В. И. Даля [Электронный ресурс] / Ростов О. Р. // Лингвистика. – 2013. – № 4. – С. 145 – 148. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/zhivoy-yazyk-russkiy-statya-samaya-glavnaya-i-vazhnaya-izuchenie-narodnoy-zhizni-v-tvorchestve-v-i-dalya

4. Федоров В. В. Новый вклад в далевское литературоведение (Рецензия на монографию Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. – Луганск, 2011) / Федоров В. В. // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 6. – С. 114 – 116.

5. Шевердина Л. К. Служитель слова – Владимир Даль : библиографический очерк / Шевердина Л. К., Савельева В. В. – Северодонецк, 2015. – 29 с.

6. Юган Н. Л. Сказочные опыты В. И. Даля (Казака Луганского) и его современников [Электронный ресурс] / Юган Н. Л. // Вестн. Омск. ун-та. – 2013. – № 1. – С. 128 – 134. – Режим доступа :
http://cyberleninka.ru/article/n/skazochnye-opyty-v-i-dalya-kazaka-luganskogo-i-ego-sovremennikov
7. Юган Н. Л. В. И. Даль и русская литература 30 – 60-х гг. XIX в. / Юган Н. Л. – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ им. Тараса Шевченко», 2011. – 400 с.
8. Юнусов И. Ш. Проблема национального характера в физиологических очерках В. И. Даля в контексте синтеза документального и художественного [Электронный ресурс] / Юнусов И. Ш. // Филология и культура. – 2014. – № 3 (37). – С. 274 – 280. – Режим доступа :
http://cyberleninka.ru/article/n/problema-natsionalnogo-haraktera-v-fiziologicheskih-ocherkah-v-i-dalya-v-kontekste-sinteza-dokumentalnogo-i-hudozhestvennogo

Д. Д. Демянива

ФУНКЦИИ «ГОВОРЯЩИХ» ФАМИЛИЙ В РАССКАЗАХ А. ЧЕХОВА: ОПЫТ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Антон Павлович Чехов – один из самых популярных прозаиков в мире. В литературу он вошел как создатель короткого рассказа. Художественный стиль писателя характеризует скрытый юмор, краткость и лаконичность, знание психологии человека. Чехов – мастер художественной детали [5]. В маленьком рассказе писатель раскрывает целую жизнь человека. Художественная деталь – точная и меткая, короткий диалог, на первый взгляд, незначительные реплики – и перед читателем предстаёт не названный автором, но ясно прочитываемый читателем идейно-художественный подтекст [4, с. 283]. Такую роль в рассказах А. Чехова выполняют, в частности, «говорящие» фамилии, являющиеся одной из слагаемых идиостиля писателя, одним из средств, создающих художественный образ в его произведениях.

К данной проблеме в контексте изучения общей поэтики творчества А. Чехова обращались Е. Гришанина [1], Елена Игумнова [2], Алексей Лебедев [3], Елена Лелис [4], Александр Чудаков [5] и др. Однако развитие коммуникативной парадигмы на современном уровне прочтения и осмысления литературы в рамках герменевтического круга «автор – текст – читатель» выводит на первый план читательское восприятие художественного текста и предполагает множество его истолкований именно на уровне «текст – читатель» [6, с. 87]. Ведь читатель, выступая полноправным членом литературной коммуникации, в конечном итоге придаёт ей завершённость и смысл, а следовательно, – утверждает своё собственное понимание смысла художественного текста через его интерпретацию [Там же, с. 88], что является особенно актуальным в условиях тотального снижения общего интереса к чтению классики в обществе.

Цель нашей работы – рассмотреть использование «говорящих» фамилий А. Чеховым в рассказах как средство характеристики героев и доказать через активную интерпретативную читательскую практику, что «говорящие» фамилии являются открытым для читательского восприятия художественным приёмом в творчестве писателя. Объектом рассмотрения стали как известные «хрестоматийные» рассказы А. Чехова, так и рассказы, выбранные в произвольном, опирающемся на интерес читателя-исследователя, порядке из сборников писателя.

Говорящие фамилии в рассказах А. Чехова используются как средство характеристики персонажей, нередко – с целью создания комического эффекта. Персонажи чеховских произведений – люди самых разных социальных сословий.

Поскольку в небольшом пространстве рассказа автор ограничен в возможности дать персонажам развернутые характеристики, то имя, фамилия приобретают особый художественный смысл: они способны ёмко охарактеризовать персонажей. Известно, что в своих произведениях А. Чехов раскрывает серьёзные духовно-нравственные проблемы, создаёт реалистическую картину действительности, говорит о социальной подлости и искажении человеческой личности. Лаконизмом, простотой и правдоподобием отличаются имена и фамилии чеховских персонажей, но эти имена собственные способны открыто апеллировать к читателю, заставляя его анализировать, критиковать образы персонажей, не оставаться, в конце концов, равнодушным к прочитанному.

Выразителен в этом отношении чеховский рассказ «Толстый и тонкий». У героев есть имена. Тонкий – Порфирий. Толстый – Миша. Но называет их писатель по внешнему виду: худой – тонкий, полный – толстый. В детстве у Толстого было прозвище Герострат за то, что прожег папироской казённую книжку, а у Тонкого – Эфиальт за то, что любил ябедничать. Эти прозвища свидетельствуют о том, что порочные наклонности могут проявляться ещё в раннем детстве.

«Хамелеон». Всем известно, что хамелеон – это разновидность ящериц, способных менять окраску тела в зависимости от ситуации. В рассказе Чехова хамелеон – это беспринципный человек, который очень легко меняет свое отношение к жизни, свои позиции в зависимости от сложившейся ситуации. Рассказ содержит в себе сатирическое обобщение. В рассказе в роли хамелеона представлен Очумелов. Очумелов – полицейский надзиратель, главное действующее лицо, ловко приспосабливается к ситуации. Данная фамилия связана с прилагательными, наделёнными негативной коннотацией: чумной, бешеный, очумелый, то есть непредсказуемый в своих действиях. Он меняет своё решение мгновенно, особенно не задумываясь, в нём постоянно происходит внутренняя борьба. Название «Хамелеон» метафорично: Очумелов меняет своё отношение к щенку в зависимости от того, чей это щенок. Сняв шинель, полицейский надзиратель остаётся в кителе, который хотя бы немного, но должен отличаться по цвету от шинели. Поэтому, можно сказать, что Очумелов оказывается хамелеоном и в прямом смысле, постоянно меняя свой цвет.

«Хирургия». Врач по профессии, А. Чехов в этом произведении касается хорошо знакомой ему области – области медицины. Курятин – фельдшер земской больницы, который в отсутствие доктора принимает больных. Красноречиво говорит о Курятине его портрет: «...толстый человек лет сорока, в поношенной чечунчовой жакетке и в истрепанных триковых брюках. На лице выражение чувства долга и приятности. Между указательным и средним пальцем левой руки – сигара, распространяющая зловоние» (фельдшер много курит, отсюда и фамилия Курятин). Также мы можем выделить ещё одну трактовку фамилии этого персонажа. В медицине у Курятина ничего не выходит и он меняет свое мнение о ней. Курятин выполняет свою фельдшерскую работу буквально как курица лапой.

«Канитель». Отлукавин – такую фамилию получает дьяк в произведении. По нашему мнению, эта фамилия помогает отобразить суть сюжета произведения, в котором происходит невероятная путаница при чтении имён на бумажках «о здравии» и «за упокой». У читателя создаётся впечатление, словно дьячка и старушку бес попутал (лукавый).

«Смерть чиновника». В рассказе «Смерть чиновника» необычна фамилия генерала Бризжалова. Она ассоциируется по звучанию с глаголом «брюзжать» и с глаголом – «брызгать», прилагательным «брезгливый». Эти слова связаны и с характером генерала: ворчать, испытывать отвращение и к событию, происшедшем с ним: быть обрызганным. Червяков постоянно просит прощения у генерала Бризжалова,

которому он, чихнув, обрызгал лысину в театре. Генерал простил Червякова, но тот не может жить спокойно. Герой суетится, ползая за генералом, как червь, умоляя о прощении. «Жертва» не вызывает сочувствия, потому что умирает не человек, а какое-то бездушное существо, наподобие червя.

«Сапоги». Муркин – настройщик фортепиано с очень подходящей фамилией. Так как он настраивает музыкальные инструменты, то наверняка «мурлычет» себе под нос какую-нибудь мелодию. На протяжении всего рассказа он, как глупый трусливый кот, поёт: «Я человек болезненный, ревматический».

«Орден». Пустяков – учитель, нацепил на себя чужой орден, чтобы идти на бал к купцу. Тем самым он себя унизил, показался мелким и жалким, не имеющим чувства собственного достоинства, то есть «пустым местом». Поэтому и фамилия у него Пустяков.

«Симулянты». Генеральша Марфа Петровна Печонкина, или, как её называли, Печончиха – фамилия, характеризующая человека по роду занятий: целительница и гомеопат, «выгоняет болезни изнутри». Замухришин – генеральшин сосед, помещик из оскудевших, маленький старичок с дворянской фуражкой под мышкой. Фамилия соответствует образу оскудевшего помещика, явно соотносится со словом «замухрышка».

Таким образом, в рассказах А. Чехова фамилии являются неотъемлемой составляющей идиостиля и языка писателя, тесно связаны со взглядами автора, с тематикой его произведений, а так же характерами героев и сутью создаваемых писателем образов. Анализируя фамилии в рассказах А. Чехова, мы можем с уверенностью сказать, что писатель использовал «говорящие» фамилии с целью дать характеристику герою, его поступкам, совершённым действиям, зачастую отрицательным, негативным. Он использовал фамилии, в которых скрыт общий колорит рассказа, образуя их от названия мелких и неприятных явлений (Хрюкин, Бризжалов, Червяков, Замухришин). Как правило, автор не комментирует значение фамилии, а предоставляет возможность сделать это самому читателю, иногда персонажу рассказа. В рассказах образ героя соответствует значению фамилии, «говорящая» фамилия олицетворяет своего персонажа, являясь носителем ёмкой художественно-смысловой информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гришанина Е. Б. Сниженная лексика как средство характеристики в творчестве А. П. Чехова / Е. Б. Гришанина // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2008. – № 1. – С. 18 – 22.

2. Игумнова Е. С. Пространственно-временная характеристика степного пейзажа в идиостиле А. П. Чехова / Е. С. Игумнова // Вестн. Тамбов. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – № 7. – С. 305 – 309.

3. Лебедев А. Б. Индивидная субъективность в поэтике Чехова / А. Б. Лебедев // Учен. зап. Казан. ун-та. Серия Гуманитарные науки. – 2006. – № 1. – Т. 148. – С. 130 – 141.

4. Лелис Е. И. Слово и подтекст в рассказе А. Чехова «Архиерей» / Е. И. Лелис // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6. – С. 283 – 287.

5. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 292 с.

6. Щирова И. А. О «правах» автора, читателя и текста / И. А. Щирова // Вопр. когнитивной лингвистики. – 2004. – № 2-3. – С. 86 – 92.

Д. Д. Демянива,
Д. А. Стецков

ИСТОРИЯ ПОСЕЛЕНИЯ КАМЕННЫЙ БРОД КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ПАТРИОТИЗМА И АНТЕИЗМА У ГРАЖДАН РЕСПУБЛИКИ

Познание истории родного края, города, района или даже улицы даёт возможность оценить прошлое, понять настоящее, заглянуть в будущее, помочь духовному возрождению как народа в целом, так и конкретного человека. Каждый человек может и должен знать о том месте, где он родился и живёт. Патриотизм (любовь к Родине) и антеизм (любовь к родной земле), с нашей точки зрения, как социальные системные качества личности являются важным условием стабильности и многовекторного развития любого государственного образования. История старейшего района Луганска – Каменного Брода – обогащает, расширяет и углубляет многие аспекты истории города Луганска, в частности, глубже раскрывает его роль в освоении края.

Целью нашего исследования является изучение истории возникновения и развития Каменнобродского района. С момента появления первых поселений эта земля прошла долгий путь освоения и обустройства до развития индустрии. Промышленное развитие – основное достоинством нашего края. Поэтому исследуя данную тему, следует обратить особое внимание на промышленные предприятия Каменнобродского района, благодаря которым происходило развитие и становление всего города в целом. Важной целью нашей исследовательской работы также является выявление уровня знаний жителей Каменнобродского района о его истории.

История заселения Каменного Брода началась в XVIII веке. Селение сыграло важную роль на всех этапах освоения и развития нашего края. Однако многие события в его истории, которые произошли не так давно, забыты или пока не изучены.

Следует отметить, что исследованием истории Каменного Брода занимались известные луганские краеведы Ю. Темник и Ю. Егерев [1]. Важный вклад в изучение внесла поисковая группа «Дитинец», которую возглавляет В. Карпенко. Ее участники, преимущественно школьники, уже на протяжении нескольких лет изучают историю Каменного Брода.

Как село Каменный Брод известен с 1753 г., недолгой эпохи Славяносербии, которую основали приглашённые российской императрицей Елизаветой для поселения «австрийские казаки». Однако историки до сих пор спорят об основании поселения то ли донскими, то ли запорожскими казаками. В эти степи стали бежать из центральной России и Малороссии крепостные крестьяне. Правительство, заинтересованное в заселении Дикого поля и создания укреплений по охране южных границ России от набегов татар вначале не преследовало беглецов. Но в начале XVII в. сюда стали посылать карательные отряды, которые разоряли поселения беглых крестьян. В то же время широкий доступ к богатым землям был открыт иностранцам-иммигрантам, главным образом выходцам из Австрии и Венгрии.

В середине XVIII в. в пограничном районе было образовано два славяносербских гусарских полков во главе с подполковниками Иваном Шевичем и Райко Депрадовичем. Территория, на которой они располагались, получила название Славяносербия. Из-за малого количества людей удалось создать только по 9 рот в каждом полку, расстояние между которыми составляло от 5 до 37 верст. Шанец (пограничный укрепленный пункт), где располагалась 3-я (затем 4-я и 10-я) рота Славяносербского гусарского полка генерал-майора Ивана Шевича, положил начало

истории селения Каменный Брод. Для пополнения численности полков, командование послало офицеров в Слободскую Украину, Киев, Нежин и другие города. Но население Славяносербии росло медленно [2, с. 77].

В 1762 г. на престол Российской империи взошла Екатерина II. Выход к Черному морю стал новым направлением внешней и внутренней политики России. В 1762-1764 гг. императрица подписала ряд указов, предусматривающих льготы для иностранцев, которые переселялись в Новороссию. Те, кто записывался на военную службу, освобождались от податей на 30 лет и получали на обзаведение 30 рублей. При этом прочие переселенцы получали по 12 руб. и освобождались от податей от 6 до 16 лет. Однако осознание нереальности планов заселения Новороссии иностранцами привело к обнародованию Указа от 11 июля 1763 г. Значительно расширился круг лиц, которым разрешалось селиться в Новороссии - это жители Малороссии, Слободской Украины и ограничено – Правобережной Украины [1, с. 23-24]. В 1850-1870-е гг. население шанца Каменный Брод росло довольно быстро: если в 1755 г. здесь проживало 100-120 человек, то в 1763 г. за счёт притока из Малороссии и Молдавии оно увеличилось до 400 человек [3, с. 94]. Селения получили название «казенные», а крестьяне – «государственные» или «казенные». Интересно, что молдаване, волохи, сербы и представители других народов в общении между собой использовали национальные языки, сохраняли национальные обычаи и костюмы. Причем главными хранительницами традиций были женщины. Но все они легко осваивали русский язык, ставший основным для общения

В это время село выглядело так: «Дворцов 122, под селом 38 десятин, пашенной земли 3856 десятин, и всего 5905 десятин. В селе церковь деревянная Петра и Павла святых первопрестольных апостолов. На речке Лугани мукомольная мельница о двух поставах, действующая весь год кроме полной воды. В летнее время речка Луганка бывает шириной 15 саженей, глубиной 1,5 аршина. В речке рыба: плотва, окуни, щуки и пескари. Земля сероглинистая, на коей из посевов лучше родится рожь, просо, ячмень, и овёс, и прочие семена, сенные покосы средственные. Лес мелкий на казённом оброке промышляют хлебопашеством. Женщины заняты посевными работами и рукоделием» [1, с. 31].

Начиналось село от современной улицы Рабкоровской и заканчивалось улицей Братьев Маховых, несколько строений было на месте нынешней 4-й городской больницы. С запада на восток располагались дома по центральной улице – Петропавловской (сегодня улица Артема – главная транспортная магистраль района). Улица была названа по наименованию церкви в честь святых Петра и Павла (1761 г.). Этот собор является одним из самых старинных храмов Луганской епархии, сохранившегося во время массовых разрушений.

14 ноября 1795 г. Екатериной II был подписала Указ «Об устроении литейного завода в Донецком уезде при речке Лугани» [Там же, с. 49], который в корне изменил судьбу селения. Луганский литейный завод, положил начало горнодобывающей промышленности, металлургии и машиностроению в Северном Причерноморье и Левобережной Украине. Завод почти 100 лет обеспечивал орудиями и снарядами Черноморский флот и военные крепости. Топливо для Луганского литейного завода поставлялось из месторождения в балке Лисичьей на земле села Верхнего (3-я рота). Здесь была основана первая шахта, положившая начало промышленной разработке каменного угля как в Донецком бассейне, так и в России в целом.

В 1821 г. Каменный Брод, расположенный 2-х верстах от завода, вошел в его подчинение. Прибывшие для строительства мастеровые из Липецких заводов и Олонецких заводов (Петрозаводск) были размещены именно в селе. Но Указ о приписке крестьян сел Каменный Брод и Вергунка непременными работниками завода

вышел только через четверть века. Многие жители Каменного Брода стали талантливыми мастерами – металлургами, литейщиками, кузнецами, машиностроителями [Там же, с. 56]. Именно они создали ту трудовую культуру города, которая и сегодня является во многом недосягаемым образцом…

Вокруг литейного завода возник рабочий посёлок – Луганский Завод. Его заселили приглашенные мастера из Англии и глубинки Российской империи. Количество жителей посёлка резко превысило численность камбродской общины, при этом быт соседствующих поселений резко отличался.

Важные административно-территориальные изменения в крае произошли в начале XIX в. В правление Павла I восточнее Каменного Брода за излучиной Лугани планировалось построить новый уездный город Славяносербск. Однако в результате наводнения 1809 г., когда «...было затоплено все назначенное по плану для застройки города место» было принято решение о переносе уездного города в Донецк. Однако название Славяносербск осталось неизменным, только по другому плану и на других уже землях [Там же, с. 62].

Активное развитие Каменный Брод получил после 1882 г., когда поселок «Луганский завод» получил статус уездного города и название Луганск, а Каменный Брод стал неотъемлемой частью города.

С началом строительства «Машиностроительного завода Гартмана» (1896-1906 гг.) и прокладкой железной дороги, соединившей Луганск со станцией Миллерово, изменился уклад жизни Каменного Брода. Здесь активно формировалось промышленное производство: частные кирпичные заводы, казенный винный склад (1896 год), товарищество «Луганской мануфактуры» (1905 г.), мыловаренный завод Демидова (1906 г.). Важную роль в развитии района сыграли ликероводочный и пивоваренный завод.

К Каменнобродскому району относится часть Парка 1 Мая, возникшего как сад усадьбы первого мэра уездного Луганска Николая Холодилина. Именно он добился возрождения закрытого в 1887 г. Луганского завода, на месте которого в 1892 г. заработал новый патронный завод, и привлек инвестора-тяжеловеса Гартмана. На рубеже XIX-XX вв. в современных границах Каменнобродского района располагался городской Ботанический сад, основой которого служила усадьба директора Луганского литейного завода Карла Гаскойна, которая располагалась между современным стадионом Ленина и райисполкомом. Одним из значительных строений начала XX в. являлось здание железнодорожного вокзала.

Одной из целей нашей исследовательской работы было выявление степени знаний жителей Каменнобродского района об истории родного края. Ведь человек, имеющий в качестве основы своего мировоззрения патриотизм и антеизм, черпает свою жизненную силу в постоянной связи с родной землей. С этой целью мы провели социологический опрос, в котором приняло участие 100 респондентов. Опрошенные были условно разделены на 4 возрастные группы, которым были представлены вопросы, приведенные ниже в таблице 1. Количество верных ответов представлено в процентах.

Таблица 1

Уровень знаний жителей Каменнобродского района об истории родного края

Возраст / Вопросы	10-25 лет		26-40 лет		41-55 лет		56-70 и старше	
1. Являетесь ли Вы коренным жителем Каменного Брода?	80 % да	20 % нет	72 % да	28 % нет	56 % да	44 % нет	68 % да	32 % нет

2. Могли ли бы Вы назвать старейшие поселения на территории современного города Луганска?	30 %		72 %		76 %		56 %	
3. Знаете ли Вы дату основания Луганска?	76 %		80 %		68%		58 %	
4. Знаете ли Вы, в честь какого деятеля или исторического события названа улица Каменного Брода, на которой Вы проживаете?	60 %		64 %		88 %		60 %	
5. Как называлась первая улица рабочего поселка при Луганском литейном заводе?	36 %		68 %		52 %		44 %	
6. Могли ли Вы назвать имена известных людей, которые родились в Каменном Броде?	26 %		40 %		40 %		64 %	
7. Какие старейшие архитектурные сооружение находятся в Каменном Броде?	48 %		58 %		48 %		68 %	
8. Хотели ли бы Вы сменить место жительства на другой район города?	48 % да	52 % нет	48 % да	52 % нет	32 % да	68 % нет	22 % да	78 % нет

Результаты опроса показали, что больше половины жителей Каменного Брода хорошо знакомы с историей своего района и историей родного края. Наиболее чаще звучали имена таких выдающихся личностей, родившихся или проживавших на территории Каменного Брода, как Александр Молодчий, Климент Ворошилов, Владимир и Александр Маховы, а также Федор, Григорий и Митрофан Сумские. Среди архитектурных сооружений, являющиеся украшением Каменнобродского района, многие отмечали Петропавловский собор, здание старого главпочтампа, стадион им. В. И. Ленина, старый железнодорожный вокзал и Луганский пивоваренный завод. Большинство респондентов указало, что им бы не хотелось изменить место жительства на другой район города. Однако многие респонденты отмечали ряд неудобств, которые существуют в инфраструктуре района, это плохо асфальтированы дороги и заброшенность парков, скверов и архитектурных исторических сооружений, что является достоянием как нашего района, так и города в целом. Среди положительных сторон было отмечено, что Камброд – самый озелененный район в городе, в нем мало машин, что делает его одним из самых спокойных мест для жизни. Как особое преимущество, отмечали возможность обустройства частного сектора.

Таким образом, наше исследование показало, что жить в родном крае и не знать его историю, нельзя. Как у каждой малой Родины, так и у нашего района она чрезвычайно интересна и богата. Необходимо использовать весь спектр

общеобразовательных, научных, музейных и культурных ресурсов республики для создания системы получения информации по истории родного края, что будет способствовать повышению уровня знаний жителей об истории малой родины. С нашей точки зрения, это важнейший фактор формирования чувств патриотизма и антеизма, прежде всего, у молодежи ЛНР. Системность работы по воспитанию обеспечивается комплексом взаимодействующих составляющих этих понятий – социального чувства, патриотической идеологии, духовной ценности, критерия и результата этнической самоидентификации, морально-нравственной установки и вектора практического поведения.

Проведенная нами работа показала, что на сегодняшний день существует ряд проблем в развитии Каменного Брода, которые обусловлены объективной геополитической ситуацией в республике. Это ставит перед нами, современными жителями этих земель, задачу возрождения и процветания родной земли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Темник Ю., Егерев Ю. Каменный Брод. Очерки истории XVIII – XIX веков. Том I. – Луганск : Янтарь, 2003. – 168 с.

2. Башкина В. Из истории заселение населенных пунктов, входящих в состав г. Луганска. Каменный Брод. // Краеведческие записки. - Луганск, 1995 – С. 77.

3. Кабузан В. Заселение Новороссии в XVIII – первая половина XIX веков – М.: Наука, 1976. – С. 102.

Л. Н. Левченко

УМЕНИЕ УБЕЖДАТЬ КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Умение общаться с людьми – это товар, и я заплачу за такое умение больше, чем за что-либо другое на свете.
Дж. Рокфеллер

Общение – это неотъемлемая часть нашей жизни. Мы общаемся постоянно, даже когда молчим (через наши жесты, движения, мимику). Язык часто называют инструментом общения, а речь сравнивают с игрой на этом инструменте. Сколько людей, столько и исполнителей.

Слова – это оболочка мыслей, и если слова выбраны неудачно, самые ценные мысли так и останутся у их автора. Речь является средством достижения деловых целей и должна отвечать ряду требований, которые делают ее убедительной, красноречивой, доказательной, логичной – сегодня это обязательные условия любого делового общения. Представители любых профессий должны владеть техникой непосредственного контакта и уметь обращаться со словом, уметь убеждать своего собеседника.

Цель работы – проанализировать приемы общения, которые могут помочь любому человеку быть успешным в его профессиональной деятельности.

Причастность каждого человека в социуме к проблемам эффективной коммуникации обусловливают актуальность исследования.

Эффективное общение – это не просто передача информации. Важно не только уметь говорить, но еще уметь слушать, слышать и понимать, о чем говорит собеседник.

Эти способности каждый развивает в себе самостоятельно, обучаясь у людей, которые нас окружают. Поэтому умение вовлечь в разговор собеседника и заинтересовать его помогает чувствовать себя свободно везде: на работе, на учебе, дома, в кругу друзей. Эффективное общение помогает реализовать себя как личность. В итоге, можно добиться карьерного роста, в дружеском кругу быть всегда желанным гостем. Неумение убеждать в нашем обществе просто поразительное. Ежедневно приходится видеть, насколько беспомощны попытки убедить начальника, продавца (или покупателя), контролера.

Исследователь В. П. Шейнов в своей книге «Искусство управлять людьми» выделяет ряд эффективных правил убеждения, знание которых, на наш взгляд, совершенно необходимо современному студенту в его настоящей и будущей профессиональной деятельности.

1. Первое правило (правило Гомера). Очередность приводимых аргументов влияет на их убедительность. Наиболее убедителен следующий порядок аргументов: сильные – средние – один самый сильный.

Из этого правила вытекает, что слабыми аргументами лучше не пользоваться. Вреда от них намного больше, чем пользы. Действительно, лицо, принимающее решение**,** уделяет больше внимания слабостям в ваших аргументах. Поэтому ему важно не ошибиться. Не количество аргументов решает исход дела, а их убедительность.

Не следует начинать с просьбы, надо начинать с аргументов. Ведь просьба без аргументов имеет наименьшие шансы на положительное решение. Один и тот же аргумент для разных людей может быть и сильным, и слабым. Поэтому сила (слабость) аргументов должны определяться с точки зрения лица, которое принимает решение.

2. Второе правило (правило Сократа). Для получения положительного решения по очень важному для вас вопросу, поставьте его на третье место, предпослав ему два коротких, простых для собеседника вопроса, на которые он без затруднения скажет вам «да». 2400 лет существует это правило, оно проверено сотней поколений образованных людей. Оно живет потому, что верно.

Установлено, что, когда человек говорит или слышит «нет», в его кровь поступают гормоны норадреналина, настраивающие его на борьбу. Наоборот, слово «да» приводит к выделению морфиноподобных веществ – «гормонов удовольствия» (эндорфинов).

Получив две порции гормона удовольствия, собеседник расслабляется, настраивается благожелательно, ему психологически легче согласиться, нежели вступать в борьбу. Одной порции эндорфинов может оказаться недостаточно, чтобы перебороть плохое расположение духа, в котором, возможно, пребывает собеседник. Кроме того, человек не способен мгновенно перестроиться с одного настроения на другое, надо дать ему больше и времени, и гормонов удовольствия.

Вопросы к собеседнику должны быть короткими, чтобы не утомить его, не отнимать много времени. Кроме того, при длительной подготовке к основной части беседы возрастает вероятность того, что кто-то вторгнется (телефонным звонком или визитом) в разговор и ваша «заготовка» пойдет на пользу другому.

3. Третье правило. Убедительность аргументов в значительной степени зависит от имиджа и статуса убеждающего.

Одно дело, когда человек авторитетный, уважаемый, другое – когда незначительный, не воспринимаемый всерьез. Данным правилом пользуются те, кто просит уважаемого человека «замолвить за них словечко» или ссылается на мнение авторитета. **Статус** – это положение в обществе. Студент, доцент, профессор, декан, ректор, рабочий, директор – это все статусы. Если статус дает ответ на вопрос «кто?», то **имидж** (образ, изображение, отображение) отвечает на вопрос «какой?», «какое?»:

хороший или плохой, умный или глупый, красивый или нет, приятный или неприятный.

Высокое должностное положение, выдающиеся успехи, образование, признание окружающих, поднимают статус и имидж человека, а вместе с ним и вес, значимость его аргументов.

В студенческой жизни действие правила имиджа проявляется в том, что (как говорят опытные старшекурсники) «сначала ты работаешь на хорошую зачетку, потом она работает на тебя». Существуют некоторые факты и обстоятельства, которые свидетельствуют о различиях в восприятии статусов в зависимости от ситуации. Например, в судебных заседаниях по бракоразводным делам статус женщины воспринимается судьями в целом как более высокий (вследствие сложившегося стереотипа, что такие пороки, как пьянство, рукоприкладство, неверность, присущи в большей степени мужьям). В целом же большинство и мужчин и женщин считают, что в нашем обществе мужчины имеют более высокий статус, нежели женщины [2].

Участие в конфликте понижает имидж. Говорят же: «Не то он украл, не то у него украли...». Особенно об этом не стоит забывать руководителям, имидж для них – синоним авторитета.

4. Четвертое правило. Не загоняйте в угол себя, не принижайте свой статус.

Многие беседы заканчиваются, не успев начаться. Приведем несколько типичных примеров так называемого «самоубийственного» начала беседы. Отрицательные примеры тому: «Извините, я не помешал?», «Я бы хотел еще раз услышать...», «Пожалуйста, если у вас есть время меня выслушать...». Такого говорить нельзя.

Неуверенное поведение принижает человека и ассоциируется с его низким статусом. Следует избегать извинений (без должных к тому причин), проявления признаков неуверенности в себе. Нередко неудачными, непродуманными высказываниями человек загоняет себя в угол. Например, «наш человек» более убедителен, чем другие, уже потому, что он «наш». В аллегорической форме об этом говорится, в частности, в басне о столовой, где однажды разгорелись страсти в связи с вопросом зайчонка: почему медведь и волк целыми днями не при деле, но, тем не менее, исправно кормятся. На что заведующая-лиса, по-своему переосмыслив истоки заячьей философии (кто не работает, тот не ест), дала исчерпывающий ответ: «Кто у нас не работает, тот и не ест».

5. Пятое правило. К аргументам приятного нам собеседника мы относимся снисходительно, а к аргументам неприятного – критически.

Одно из правил ведения деловой беседы гласит, что задача первой части беседы – создание атмосферы взаимного доверия. Цицерон также указывал, что оратор должен производить приятное впечатление на слушателей. Механизм действия этого правила такой же, как и правила Сократа: приятный собеседник стимулирует выработку гормонов удовольствия и нежелание вступать в конфликт.

Приятному впечатлению, как известно, способствует множество обстоятельств: уважительное отношение, умение слушать, грамотная речь, приятные манеры, внешний вид.

6. Шестое правило. Будьте хорошим слушателем. При детальном анализе споров выясняется, что многие из них разгораются потому, что спорящие говорят о разных вещах, но не понимают этого.

Поэтому внимательное слушание – залог вашей убедительности: вы никого не убедите, если не поймете ход мыслей собеседника. Кроме того, внимательный слушатель располагает к себе собеседника, то есть использует и правило 5. Замечено,

что мы слышим то, что хотим услышать, а не то, что говорят. Внимательно слушать – значит, «услышать».

7. Седьмое правило. Следите за мимикой, жестами и позами – своими и собеседника. Нередко мы не знаем, что на самом деле думает слушатель по поводу наших слов. Далеко не всегда наши собеседники откровенны.

Процессу убеждения способствует в подобных случаях знание языка жестов и поз. В отличие от речи и мимики, мы не контролируем жестикуляцию и принимаемые нами позы, это происходит неосознанно.

Знание языка жестов и поз позволяет сделать нашу речь более убедительной. Человек, знающий язык жестов и поз, «читает» собеседника, получая о нем дополнительную информацию.

Таким образом, убедительность речи зависит от правильно подобранных доводов и доказательств. Будущий специалист, студент, да и просто человек, который хочет добиться поставленной цели в жизни, учебе, семейном кругу, в компании друзей, должен знать некоторые хитрости убеждения. Умение пользоваться данными хитростями позволит убедить собеседника, не смотря ни на какие препятствия, а также уверенно начинать и прекращать разговор в нужный момент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мозговой В. И. Деловой язык в профессиональном общении / В. И. Мозговой. – Донецк : Альфа-Прес, 2005. – 288 с.
2. Шейнов В. П. Искусство управлять людьми / В. П. Шейнов. – Минск : Харвест, 2004. – 512 с.

С. А. Лысенко

АСПЕКТ НАРОДНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Поэзия С.Есенина покоряет неповторимой образностью, трепетным лиризмом, силой чувства любви к Отчизне. Сергей Есенин – любовь и гордость русского народа. Его поэзия всегда жива в народном сердце и сознании.

Творческий путь Сергея Александровича Есенина начался в среде новокрестьянских поэтов. Но уже до Октября Есенин сформировался как большой оригинальный поэт, здоровые начала лирического мироощущения которого брали верх над чуждыми его подлинно народной поэзии воздействиями окружающей литературной среды. «Крестьянская тема» в творчестве Есенина сразу стала темой национальных судеб, образы деревни – образом России, Родины.

Статьи и книги П. Выходцева и В. Коржана, посвященные изучению народных истоков есенинского творчества, раскрывают близость художественного мышления поэта народно-поэтическому мышлению. Воздействие устного поэтического искусства отмечает исследователь поэзии С. Есенина П. Ф. Юшин.

Освоение фольклора, его безграничных выразительных и изобразительных возможностей для С.Есенина было ведущим. Но народная поэзия являлась не единственным, а одним из источников творчества С. Есенина, что отразил в своих работах Н. И. Кравцов, исследовавший органическую связь творчества поэта с народно-поэтическими традициями.

Цели данной работы заключаются в том, чтобы изучить аспект народности в творчестве Сергея Есенина, проследить междисциплинарные связи русской литературы и занятий вокалом, определить стилевые особенности музыкальных произведений на

стихи С. Есенина на примере его лирического произведения «Отговорила роща золотая…».

Главным в ранней лирике С. Есенина оказываются мотивы поклонения матери-природе, утверждения в художественно-поэтического выражения «узловой завязи» природы и человека. Родная мать-природа, овеянная мифологической дымкой, стала для поэта источником сокровенной радости, - только она давала ему ощущение внутреннего примирения и с самим собой, и со всем внешним миром. Природа для поэта – купель нравственного очищения от всяческой скверны и душевной накипи, которая льет отраду и просветление в его сердце.

«Древо – жизнь» - так определил Есенин свое мирочувствование и мироощущение. Он и в человеке видел семя этого монументального «надмирного древа». И талант его был проявлением жизнедеятельной силы, способно «процвесть и умереть». И поэтому в его стихах не ощущается беспомощность человеческого «я» пред таинственными силами природы [1, с. 8].

Восприятие жизни природы роднит Есенина и с народной, и с классической поэтической традицией XIX века. Картины природы уже в ранних стихах поэта сливались в единый образ России, воплотивший его национальное патриотическое чувство, которое в эпоху творческой зрелости Есенина станет чувством глубоко гражданским [4, с. 289].

Свою первую книгу Есенин назвал на редкость удачно – «Радуница». Во-первых, точно определил эмоциональную доминанту: радуница – радость и радуница – радушие, то есть готовность делать добро с радостью. Во-вторых, первым же «словесным шагом» объявил, что он не просто представитель новокрестьянской поэзии, а «суровый мастер», причастный тайнам народного творчества, корнями проросшего в мифологические глубины. Ведь Радуница – день поминовения усопших, а в некоторых губерниях Радуницей называли всю первую послепасхальную неделю. На Радуницу приходились и азартные состязания частушечников.

В заглавии книги есть и еще один смысловой оттенок: радуница – радуга. Цветовая радуга в стихах Есенина – это и герб «Голубой Руси», и знак яркоцветности, и некий мост в мир невидимый – Божья дуга, соединяющая небо и землю, реальное и чудесное, конкретное с отвлеченным.

Важно отметить, что уже ранние стихи С.Есенина, в особенности пейзажные, отличаются оригинальной поэтической образностью и эмоциональностью. Ощутимо и зримо есенинская поэтическая живописность проявилась в стихотворении «Выткался на озере алый свет зари…».

Два цветовых определения «алый свет зари» создают впечатление узора, и поэт, рисуя картину, находит выразительное слово «выткался». Цветовой образ первой строки поэтично сочетается с образом звуковым второй строки: «На бору со звонами плачут глухари», который усиливается в новом двустишии: «Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло». Поэтично, в контрастном сопоставлении выражено душевное состояние лирического героя: «Только мне не плачется – на душе светло». Светлое, радостное настроение влюбленного с большой художественной силой передано в завершающих двух строках, которые перекликаются с первыми:

И пускай со звонами плачут глухари,
Есть тоска веселая в алостях зари [3, с. 125].

Могучая лирическая стихия, свойственная его поэзии, нашла воплощение в многочисленных произведениях известных и неизвестных композиторов. Широкое распространение получила песня-романс Василия Липатова на стихи Сергея Есенина «Письмо матери». Певучесть стихотворной речи и искренность, открытость, плавность мелодии, слившись воедино, подчеркнули полноту и неподдельность чувств

лирического героя. Широкую известность получили и другие песни и романсы на стихи С.Есенина – «Не жалею, не зову, не плачу», «Над окошком месяц», «Клен ты мой опавший», «Отговорила роща золотая» [2, с.221].

Одно из самых напевных стихотворений С.Есенина – «Отговорила роща золотая…». Почти в точном соответствии фольклорному канону – особенностям построения лирической необрядовой песни – решена композиция стихотворения. Описательная часть (первые две строфы), как и в фольклорных образцах, рисует общую картину. Она объединена общим художественным заданием и сквозной рифмой в четных строках. За описательной частью следует монолог лирического героя (три последующие строфы). Лирический герой подхватывает и ведет главные образные темы описательной части, почти теми же словами и красками, но не теми же средствами передает свое душевное состояние.

Есенин применяет такой композиционный прием, как ступенчатое сужение образа. Это такое сцепление образов, когда они следуют друг за другом цепочкой – от образа с наиболее широким объемом к образу с наиболее узким содержанием, и с наиболее важным художественным заданием.

Шестая строфа – третья часть стихотворения, или кольцо. Кольцо – композиционно-стилистический прием, заключающийся в повторении в конце произведения нескольких смысловых или формальных элементов, использованных в его начале.

В кольце разбираемого текста повторены все сквозные рифмы описательной части и начальное двустишие в слегка измененном варианте. («Отговорила роща золотая березовым веселым языком» - описательная часть; «Скажите так… что роща золотая отговорила милым языком» - кольцо).

Обращение «скажите так» вводит в подтекст еще один содержательный элемент – образ дальнего собеседника, незримо присутствующего.

«Золотая роща» - это и предметный образ, но и обобщенный – жизнь поэта, даже бытие вообще. Осень – пора тишины и ярких красок, поэтому главенствуют здесь цветовые образы. Золотая – это и символически-возвышенное определение прекрасного, и цвет осени.

И самое главное: он любил родину. Все – и любовь к деревне, и любовь к природе, и любовь к женщине, и любовь к самой поэзии – все слилось в одну огромную любовь. Эта огромная любовь обостряла его чувства, поднимала его над сутолокой литературных школ, формировала его как поэта и человека.

Таким образом, в формировании эстетических отношений С.Есенина к действительности первостепенную роль сыграла та «предыстория» искусства, которая может называться народным песенным и изобразительным творчеством. Многовековой опыт русского крестьянина, его понимание красоты, его мифологические и космогонические воззрения, его творческий гений – все это было доступно и понятно С.Есенину с отроческих лет.

Изучение истоков народности, особенностей ее воплощения в творчестве русского поэта способствует точному воспроизведению стилевых особенностей вокальных произведений на стихи С.Есенина, формирует профессионализм будущих специалистов сферы культуры и искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1.Дементьев Валерий. Грани стиха: О патриотической лирике советских поэтов /В.В.Дементьев. – М.: Просвещение, 1988. – 175 с.

2.Межпредметные связи при изучении литературы в школе /Е.Н.Колокольцев, А.В.Дановский, М.А.Дмитриева и др.; Под ред. Е.Н.Колокольцева. – М.: Просвещение, 1990. – 223 с.

3.Мигунов А.А. Традиции и новаторство в русской советской литературе /А.А.Мигунов. – М.: Просвещение, 1982. – 191 с.

4.Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX - начала XX века /А.Г.Соколов. – М.: Высш. шк., 1984.- 360 с.

О. В. Принева

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕРРОРИЗМ КАК ГЛОБАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

На современном этапе развития мирового социума все более актуальной становится одна из глобальных проблем человечества – международный терроризм, так как она охватывает круг интересов не только отдельно взятой страны, а и мировой цивилизации в целом. Международный характер терроризма стал следствием завершения эпохи биполярного мира и окончание холодной войны в конце XX в. Именно этот фактор и дал основание для возникновения на рубеже XX – XXI вв. собственно понятия «международный терроризм».

Целью нашего исследования является проведение анализа причин возникновения, сущности и форм проявления международного терроризма в современном мире. Научный интерес представляет тенденции в развитии терроризма и поиск эффективных методов борьбы с этой важнейшей глобальной проблемой современности.

Среди множества определений терроризма в современной науке, с нашей точки зрения, наиболее точным является следующее: терроризм – это применение отдельными лицами или группой лиц методов насилия и устрашения для удовлетворения личностных или групповых экономических и политических целей, достижения полной дезорганизации власти, падения ее престижа, подготовке и проведению государственных переворотов, развязыванию войн и революций [1, с. 15].

Таким образом, субъектом террористического насилия являются отдельные лица, группа лиц или неправительственные организации. Объектом насилия выступает власть в лице ее непосредственных исполнителей или общество в лице отдельных граждан, а также частное и государственное имущество. Жертвами террористов становятся не только политические деятели, бизнесмены или другие влиятельные личности. Так, в результате террористических актов погибли такие политические деятели, как премьер-министр Швеции Улоф Пальме, премьер-министры Индии Индира и Раджив Ганди, экс-премьер-министр Пакистана Беназир Бхутто и другие. Однако жертвами террористов становятся и рядовые граждане, при этом с особой жестокостью устраиваются акции массовых убийств мирных граждан с привлечением смертников. Так, только за 2016 г. количество пострадавших в террористических актах составляет: 13759 (39 %) убитых, 16683 (47 %) раненных, 4034 (11 %) похищенных людей и 1044 (3 %) – это собственно убитые террористы [2].

Следует отметить, что обострение в современном мире конфликтов и кризисов в различных регионах планеты вследствие масштабной террористической деятельности имеет определенные причины. Прежде всего, это нерешенность национальных, социальных и религиозных проблем, которые тем или иным образом связаны с самооценкой и самовосприятием нации той или иной группой лиц; война и военные операции, в рамках которых терроризм становится частью военных действий; наличие социальных или политических групп, отличающихся уровнем материального благосостояния и культуры, диктующие на этом основании «свои условия»;

существование тайных или полутайных сообществ, которые разрабатывают «единую концепцию спасения мира и человечества в целом»; нерешенность экономических и финансовых проблем на законодательном уровне; незащищенность граждан со стороны правоохранительных органов и государства в целом; международный терроризм используется в качестве средства борьбы транснациональных преступных организаций.

Терроризм как явление, прежде всего, развивается в традиционных обществах, где существует определенная мировоззренческая среда. Чувство материальной неудовлетворенности порождает желание достичь благополучия, что активно используют радикалы в своих политических целях. Так, американский философ. Э. Хоффер отмечал, что «вещи, которых нет, на самом деле сильнее вещей, которые есть» [3, с. 54]. Это желание толкает смертников на совершение террористического акта для получения денежного вознаграждения для своей семьи или попадания в «небесный рай».

Среди перечня наиболее эффективных видов террора следует отметить следующие: криминальный террор, основанный на какой-либо преступной деятельности (контрабанда, наркобизнес и т.п.), создающий хаос для получения сверхприбыли; религиозный террор, при котором вооруженные группировки, исповедующие ту или иную религию, ведут борьбу против государства; экологический террор, основывающийся на загрязнении или умышленном уничтожении природы [4, с. 57].

Участники терроризма всегда ищут основания для самооправдания. Чаще всего к террористам примыкает молодежь, которая в силу моральной и умственной незрелости поддается влиянию извне. Лидеры террористов прикрываются лозунгом «благих намерений» во имя «лучшего» будущего человечества. Подобная идеологическая форма «прикрытия» террористов создается определенными политтехнологами.

Наиболее показательный пример образования террористической организации – это ИГИЛ (запрещена в РФ). В этой экстремистской группировке только из РФ и стран СНГ воюет от 5 до 7 тысяч человек. Под видом благой цели – создать «идеальное государство для правоверных», боевики захватывают территории целых государств, нарушая мировой порядок.

С нашей точки зрения, на современном этапе в развитии терроризма можно проследить ряд тенденций, изучение которых поможет разработать систему мер для борьбы с ним. Одной из таких тенденций является увеличение общественной опасности для международной безопасности, государственного строя и прав граждан практически всех стран, входящих в систему ООН. Еще одна тенденция – увеличение социальной базы, вовлечение в экстремистскую деятельность значительной части населения ряда стран. Немаловажной тенденцией является долговременный характер терроризма в политической жизни общества, его социальная устойчивость. К числу основных тенденций относится повышение уровня организованности экстремистских организаций, которые создают развернутую инфраструктуру террористической деятельности, имеют развитые связи с политическими организациями и источниками финансирования преступной деятельности внутри страны и за рубежом, а также средства агитации и пропаганды. Кроме того, к тенденциям можно отнести создание блоков террористических группировок на территории отдельной страны и в международном масштабе. Серьезное политическое значение имеет объединение терроризма и организованной преступности.

Сегодня разработанная ООН нормативная правовая база содержит приоритетные направления противодействия данному явлению. Но она требует постоянного мониторинга и совершенствования, так как в геометрической прогрессии ситуация в

мире дестабилизируется, а активность террористов растет. При этом большинство применяемых мер позволяет бороться лишь с проявлениями терроризма, но не с его причинами. Дальнейшее совершенствование форм и методов международного сотрудничества в борьбе с терроризмом будет способствовать улучшению как борьбы с терроризмом в целом, так и осуществлению принципа неотвратимости наказания за террористическую деятельность.

Мы считаем, что контртеррористическую борьбу, в зависимости от форм и исторических особенностей, необходимо вести глобально и комплексно по ряду направлений:

1. Совершенствовать деятельность разведывательных и других специальных силовых структур, которые должны предупредить террористический акт или минимизировать количество жертв и ущерба в ходе антитеррористической операции.

2. Проводить в соответствии с международным правом ответные военно-силовые действия, вплоть до войсковых операций против непосредственных исполнителей и соучастников террористических действий.

3. Проводить переговорный процесс с группировками, не запятнавшими себя масштабными террористическими актами, с целью прекращения ими террористической деятельности. При этом допускать минимальные (частные, тактические) уступки террористам, позволяющих выиграть время или подготовить эффективную операцию.

4. Создать систему неотвратимости наказания за террористическую деятельность.

5. Постепенное решение острых социальных проблем и установление прочного мира в стране или в регионе [5, с. 175].

Заметим, что в Российской Федерации для противодействия терроризму создана общегосударственная система борьбы. В сложной международной обстановке Россия, заявив об укреплении суверенитета своей страны, ведет борьбу с реальной угрозой ее безопасности со стороны террористического подполья внутри страны и по приглашению сирийского правительства на территории этой арабской республики.

Итак, можно резюмировать, что терроризм как сложное социально-политическое явление берет истоки из сложных межнациональных и внутриполитических условий, которые характерны для большинства стран мира. Для многих политических групп, организаций и отдельных государств терроризм стал способом решения собственных политических, религиозных, национальных и экономических проблем. Группы террористов провозглашают себя «борцами за возвышенные цели и идеалы». По методам деятельности современный терроризм хорошо укладывается в форму организованной в мировом масштабе преступной деятельности, соответственно, противодействие ему должно включать комплекс уголовно-правовых, криминологических, воспитательных и иных видов воздействия как международного, так и внутриполитического характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теребин М. П. Терроризм в XXI веке // «Харвест». – Минск, 2004. – 816 с.
2. Статистика терроризма 2015-2016 : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : yandex.ua/images
3. Эрик Хоффер. Истинноверующий. Мысли о природе массовых движений // Гуманитарные технологии» Гуманитарная библиотека : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : gtmarket.ru›laboratory/basis/4270/4285
4. Букреев В. И. Человек агрессивный (истоки международного терроризма) // «Флинт», 3-е изд., 2016. – 336 с.

5. Соснин В. А., Нестик Т. А., Современный терроризм. Социально-психологический анализ // Когито-Центр, 2015. – 320 с.

А. К. Тарарина

АНТРОПОТОПОНИМЫ НА КАРТЕ ЛУГАНЩИНЫ

Современное языкознание проявляет неизменный интерес к тем или иным наименованиям: населенных пунктов, водных артерий, гор, промышленных и хозяйственных объектов и т. д. Изучением любых собственных имен занимается *ономастика* (от др.-греч. ὀνομαστική – искусство давать имена). Разделом ономастики, который изучает географические названия, является *топонимика* (от др.-греч. τόπος «место»+ ὄνομα «имя»), соответственно *топоним* – это имя собственное, обозначающее название географического объекта.

Топонимика является интегральной научной дисциплиной, которая находится на стыке наук и широко используется в различных областях знаний: лингвистике, географии, архитектуре, истории и т. п. Среди известных лингвистов, занимающихся исследованием топонимов, – Е. С. Отин, Е. М. Поспелов, А. В. Суперанская, Л. В. Успенский.

Составной частью топонимики является *антропотопонимика*, изучающая названия географических, произведённых от личного имени (от греч. ἄνθρωπος – «человек»).

На карте Луганщины немало названий населенных пунктов, образованных от имен женщин, так или иначе с ними связанных. История появления далеко не всех названий исследована, мы сделаем попытку рассказать о некоторых антропотопонимах.

Объектом исследования стали антропотопонимы Луганщины, предметом – этимология антропотопонимов, производных от женских имен.

Оним *Анна* хранят несколько населенных пунктов, что свидетельствует о популярности имени в разное время. Имя *Анна* пришло из древнееврейского, где обозначало «благодать» и «милостивая» [1, с. 16], длительное время остается популярным, вероятно, отчасти и потому что было зафиксировано в Библии, произведениях литературы и кино.

Населенные пункты с названием *Анновка* есть в Антрацитовском и Старобельском районах. К сожалению, о происхождении старобельского антропотопонима Анновка, появившегося на рубеже XVIII – XIX столетий, нет достаточной информации, а в Антрацитовском районе село, основанное еще в XVIII веке, было названо в честь землевладелицы Анны Якович. До начала 30-х гг. XX века на карте Краснодонского района было два небольших населенных пункта – Черкасский Брод и Анновка, возникновение которых приходится на конец XVIII столетия. Последнее носило свое название в честь супруги землевладельца Петра Дмитриевича Миоковича – Анны. В 1932 года села объединили, добавив в духе времени слово «новое», так и появилась *Новоанновка* (кстати, по соседству есть Новосветловка) [2].

Есть у нас и два антропотопонима, связанных с именем *София*: поселок городского типа *Софиевский* Антрацитовского района и поселок *Софиевка* Перевальского района. Исследователи, кроме времени возникновения этих населенных пунктов, не располагают информацией о собственно происхождении названий.

Опираясь на рассказы местных жителей, предположим, что названия появились в честь либо землевладелиц, либо владелиц (или членов семей собственников) угольных выработок, как это произошло со многими соседними населенными пунктами. Так, поблизости от поселка Софиевский были примитивные шахты «Богдан», «Верочка», «Анненка».

Интересным представляется этимология названия села *Дарьино-Ермаковка* (Свердловский район). Поселение возникло в 1805 г. как казачий хутор, его территория была заселена казаками, украинскими крестьянами из Правобережной Украины.

Название села двухсловное, образовано от имени жены владельца земли генерал-майора Г. А. Луковкина – Дарьи Васильевны Луковкиной (урожденной Иловайской). Ее отец, атаман Войска Донского Иловайский, подарил ей село Ермаковку, название которого образовано от имени казачьего атамана Ермака. Поэтому село стало называться *Дарьино-Ермаковкой* [2, с. 143]. С именем владелицы земель, на которых появилось село, связаны и другие антропотопонимы. *Глафировка* (село в Лутугинском районе) основана в к. XVIII – н. XIX в., название образовано от имени землевладелицы Глафиры Максимовны Штерич [2, с. 75]. Название села с. *Еленовка* (Перевальский район) образовано от имени жены землевладельца и основателя поселения Николая Михайловича Раевского – Елены. Село основано на правах ранговой дачи в конце XVIII в., его территория заселена крестьянами, выходцами из Правобережной Украины, Курской губернии. Параллельное название – Раевка (Раевское) образовано от фамилии самого землевладельца и основателя поселения Н. М. Раевского [2, с. 118].

Значительная часть земель исторической территории Старобельского уезда Харьковской губернии принадлежала князьям Куракиным. Наибольшую активность проявил Александр Борисович Куракин, основавший немало населенных пунктов [4, с. 219]. Среди них села *Лизино* (современный Белокуракинский район) и *Танюшевка* (современный Новопсковский район), основанные в н. XVIII в.

Происхождение антропотопонима *Лизино* авторы этнографического источника объясняют тем, что эти земли были подарены щедрым князем приближенной дворовой «танцюристке» по имени Лиза [3, с. 366]. Существует и другая версия происхождения названия – от фамилии первопоселенцев казаков Лизенкив [2, с. 34].

Название *Танюшевка* связывают с именем жены князя Куракина Татьяны [3, с. 85], другие источники толкуют этимологию по аналогии с Лизиным, т. е. антропотопоним выводят от имени «танцюристки» князя. Не исключено, что село было названо в честь дочери первого владельца земель, князя Бориса Куракина, Татьяны Куракиной, в будущем – супруги фельдмаршала князя Михаила Голицына [2, с. 106].

Таким образом, толкование происхождения антропотопонимы Луганщины не всегда определенно, существуют различные версии, толкования, подчас и сами местные жители не знают, как возникли наименования их населенных пунктов. Поэтому считаем нужным продолжать исследовательскую работу, чтобы как можно больше интересующихся историей родного края могли узнать о своем крае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ведина Т. Энциклопедия русских фамилий. Тайны происхождения и значения / Т. Ведина. – М. : Астрель, АСТ, 20008. – 188 с.

2. Высоцкий В. И. Исторические аспекты топононимов Луганщины / В. И. Высоцкий. – Луганск : Луганское областное отделение Фонда культуры Украины, 2003. – 196 с.

3. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии : очерки по этнографии края / под ред. В. В. Иванова – Х., 1898. – Т.1. – 1008 с.

4. Історія міст і сіл Української РСР : Луганська область. – К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1968. – 939 с.

Я. Д. Топко

ЖАНР ФЭНТЕЗИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Зарождение жанра фэнтези в мировой литературе хронологически относят к началу XX века, появлению первых модернистских произведений и связывают с именем Дж. Р. Р. Толкиена и его знаменитой трилогией «Властелин колец». За последние десять лет характерным примером литературы фэнтези является цикл романов о Гарри Поттере Дж. К. Роулинг.

Среди причин развития и активного функционирования жанра фэнтези в современной литературе называют, в частности, глобализацию мировой культуры, или, точнее, её американизацию, когда в массовое сознание проникает индустрия развлечений (в кинематографе голливудские экранизации популяризируют данный жанр литературы, привлекая внимание зрителей современными достижениями компьютерной графики и спецэффектов), а также развитие средств массовой коммуникации, позволяющее в значительной степени манипулировать общественным мнением [5].

Цель данной работы – выделить основные направления осмысления феномена жанра фэнтези в современной литературе, определить предпосылки его популярности среди читательской аудитории. Наличие исследований по данной теме характеризуется неоднородностью – от восприятия сущности этого жанра исключительно в мифологическом ключе (Е. Мелетинский [4], Н. Ефимова [3], О. Рубанец [6] и др.) до рассмотрения его как явления современной массовой культуры (И. Винтерле [1], Е. Павлухина [5], М. Черняк [8], Е. Шапинская [9] и др.).

Как подтверждают исследования, с течением времени художественные черты фэнтези усложнились. Основными чертами произведений литературы фэнтези сегодня можно назвать: помимо мифологизации повествования и наличия различных интерпретационных кодов прочтения таких произведений, ориентацию как на детско-подростковую аудиторию, так и на взрослых читателей, внедрение в массовую культуру [5]. Создание новых миров, параллельной реальности, сходной с виртуальной реальностью, атмосфера волшебства и магии определяют жанровый канон «фэнтези» [2]. Авторы фэнтезийных произведений также повсеместно используют творчески переосмысленные мифологические и сказочные мотивы, сюжетный ход других массовых жанров (например, детективного романа или романа ужасов), а также узнаваемые читателем реалии места и времени происходящих в произведениях событий [6].

Цикл романов о Гарри Поттере Дж. К. Роулинг повествует, на первый взгляд, об обычном подростке, вполне похожем на современного, неуверенного в себе, занятого поиском собственной идентичности. Однако в то же время перед читателем появляется классический романтический герой, подвергающийся многочисленным испытаниям. В конфликте с противниками он преодолевает не столько внешние силы, сколько самого себя. Именно появляющийся пафос романтического мировосприятия, состоящий в противопоставлении индивидуального, необычного обыденному и типичному в жизни, чрезвычайно привлекает подростковую читательскую аудиторию. По утверждению исследователей, романы о Гарри Поттере интересны подросткам инициативными действиями их героев, конструированием вымышленного мира, который противопоставлен миру реальному [7].

Кроме того, популяризации данного образа фэнтезийного героя способствовала экранизация самих романов. Появление экранизации данного произведения в жанре фэнтези, а также ряда других («Властелин Колец» Дж. Р. Р. Толкиена, «Хроники

Нарнии» К. С. Льюиса, «Сумерки» С. Майер) стала причиной возникновения в кинематографе понятия «фильм-фэнтези» – фильма, снятого на основе литературного произведения в жанре фэнтези [1], что, несомненно, свидетельствует о взаимодействии двух видов искусства – литературы и кинематографа – на качественно новом уровне развития литературной писательской практики и кинотехнологий. С одной стороны, такое взаимодействие породило проблему восприятия зрителем канонического художественного текста, когда уже сформированные экранные образы формируют у читателя, ранее посмотревшего фильм по книге и лишь затем решившего прочитать её, определённые визуальные стереотипы восприятия сюжета и героев произведения. С другой стороны, экранизация фэнтезийных произведений способствует возрастанию интереса зрителей к самой литературе. Немаловажным является и тот факт, что экранизация произведения фэнтези сразу же становится достоянием массовой культуры, чему в значительной степени способствуют коммуникативные возможности интернет-пространства: появление фан-сообществ, компьютерных игр по мотивам произведений и др.

Таким образом, функционирование жанра фэнтези в современной литературе оказывается многоаспектным явлением, затрагивающим другие виды искусства и массовую культуру в целом. Основой его популярности называют возможность погружения в вымышленный, фантастический мир как способ отвлечения от повседневной рутины, обыденности. Возможности современного кинематографа особенно культивируют интерес к данному литературному жанру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винтерле И. Д. Роль кинематографа в развитии современной литературы фэнтези [Электронный ресурс] / И. Д. Винтерле // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/rol-kinematografa-v-razvitii-sovremennoy-literatury-fentezi#ixzz4grDV8gR7

2. Громова В. В. Феномен популярности жанра фэнтези в современной массовой литературе для детей [Электронный ресурс] / В. В. Громова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2012. № 1 (42). – Том 4. – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-populyarnosti-zhanra-fentezi-v-sovremennoy-massovoy-literature-dlya-detey#ixzz4grC0Z6gd

3. Ефимова Н. И. Архетип «универсальный герой» в английской сказочно-мифологической традиции и романах Дж. Роулинг [Электронный ресурс] / Н. И. Ефимова // Вестник Марийского государственного университета. – 2015. – № 1 (16). – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-universalnyy-geroy-v-angliyskoy-skazochno-mifologicheskoy-traditsii-i-romanah-dzh-rouling

4. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 168 с.

5. Павлухина О. В. Литература фэнтези в контексте современной культуры: предпосылки, особенности жанра, читательская аудитория [Электронный ресурс] / О. В. Павлухина // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2013. – 4 (14). – Том 2. – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/literatura-fentezi-v-kontekste-sovremennoy-kultury-predposylki-osobennosti-zhanra-chitatelskaya-auditoriya#ixzz4grBS5Xhv

6. Рубанец О. Б. Скандинавская мифология в современной английской и американской литературе жанра фэнтези [Электронный ресурс] / О. Б. Рубанец // Царскосельские чтения. – 2016. – № XX. – Том I. – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/skandinavskaya-mifologiya-v-sovremennoy-angliyskoy-i-amerikanskoy-literature-zhanra-fentezi

7. Сазонова Е. В. Психологическое содержание интереса подростков к книгам Дж. Роулинг о Гарри Поттере [Электронный ресурс] / Е. В. Сазонова // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 2014. – № 1. – Режим доступа :
http://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskoe-soderzhanie-interesa-podrostkov-k-knigam-dzh-rouling-o-garri-pottere#ixzz4grCSuDWo
8. Черняк М. А. Массовая литература конца XX века / М. А. Черняк // Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы: учебник для студентов высших учебных заведений / под ред. С. И. Тиминой. – М. : Высш. шк., 2002. – С. 326 – 355.
9. Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации (начало) [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 3. – Режим доступа :
http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-drugogo-v-tekstah-kultury-politika-reprezentatsii-nachalo

О. А. Червакова

ЗАИМСТВОВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ СЛОВ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Современный этап развития русского языка характеризуется двумя вполне определенными явлениями: 1) жаргонизацией литературной речи; 2) усилением процесса заимствования иностранных слов.

Остановимся на втором из этих явлений, заимствованиях. Словарный состав современного русского языка прошел длительный путь становления. Наша лексика состоит не только из исконно русских слов, но и из слов, заимствованных из других языков. Иноязычные источники пополняли и обогащали русский язык на протяжении всего процесса его исторического развития. Одни заимствования были сделаны еще в древности, другие – сравнительно недавно. Чаще всего слова заимствуются вместе с реалиями, ими обозначаемыми. Иногда заимствования – результат моды. Так или иначе, заимствования – результат коммуникации, взаимодействия языков и культур. Очень мало сегодня существует живых языков, избежавших обширного иноязычного заимствования.

Заимствования-неологизмы из разных языков проникают во все сферы нашей жизнедеятельности. Сегодня русский вокабуляр пополняется в основном за счёт англо-американизмов. Это связано с распространением в России американских фильмов, с большим разнообразием косметики, неизвестной ранее русскоязычному человеку, с появлением новых технических средств и так далее. Следует разделить англицизмы-неологизмы на четыре тематические группы: культура, общественно-политическая жизнь, повседневная жизнь, научно-техническая сфера [2, с. 337].

Культура: а) музыка, танцы: *андеграунд, ар-эн-бишный бойз-бэнд, рок, саундтрэк, свинг, хит;* б) фильмы, передачи: *бестселлер, триллер, продакшн, кастинг, римейк, шоумен.*

Общественно-политическая жизнь, экономика: *бизнес, бизнес-вумен, бренд, брокер, дефолт, дилер, лизинг, маркетинг, менеджер, мерчендайзер, офис, промоушн, риэлтер, спикер, спонсор, факс, экспорт.*

Повседневная жизнь:

а) спорт: *армреслинг, бадминтон, баттерфляй, бейсбол, бокс, ватерполо, виндсёрфинг, геймер, голкипер, гольф, джоггинг, дрегрейсинг, зорбинг, кикбоксинг, кросс, нокаут, овертайм, офсайд, пенальти, плей-офф, раунд, рефери, ринг, сёрфинг,*

сноуборд, софтбол, спарринг, стритрейсинг, тайм, тоббоган, трек, фальстарт, фол, форвард, фристайл, шейпинг; б) транспорт: *бульдозер, скутер, спидвей, рельс, экспресс, эскалатор;* в) одежда: *джинсы, пуловер, свингер, смокинг, топлесс, шорты, трузера;* г) пища: *оранджус, чикенс, сэндвич, биг мак, тоник, фаст фуд, чипсы;* д) другие: *бар, бармен, бумеранг, вегетарианец,вейвлет, дансинг, клоун, кроссворд, мейнстрим, пройм-тайм, рейтинг, сейф, сленг, спиннинг, спрей, тинейджер, тюнер, уик-энд, уфология, файф-о-клок, фризер, хенд-мейд, хэппи-энд, шоппинг.*

Научно-техническая сфера: *ассемблер, баннер, блог, браузер, бэкслеш, дефолтный, десктоп, дорвей, интерфейс, клик, ксерокс, лептоп, микропроцессор, онлайн, офлайн, серсер, слэш, софтвер, спам, файл, фай-тек, эквалайзер.*

В современном мире, если возникает конкуренция между исконным словом и словом-пришельцем, то победитель не всегда оказывается русского происхождения. В свое время предлагалось множество вариантов замены иноязычных слов русскими новообразованиями: мокроступ – это калоша, водомет – фонтан, окоем – горизонт, а ячество – эгоизм. А. С. Шишков и В. И. Даль в свое время предложили русские эквиваленты для иноязычных слов, и *бильярд* чуть не превратился в *шаротык*, а *тротуар* – в т*опталище*. Прямо не верится, что авторы этих неологизмов придумывали их всерьез. Эти слова сохранились в истории как курьезы, но верх взяли другие слова –

иноязычного происхождения [3, с. 34].

Заимствованные слова часто обладают экспрессией или стилистическими оттенками, которые отсутствуют у исконно русских слов. Как правило, эта

возможность реализуется при заимствовании иностранных слов в разнообразные жаргоны, прежде всего молодежные.

Одним из последних глава ЛДПР Владимир Жириновский предложил заменить иностранное слово селфи на русское «себяшка». Об этом он заявил на Всероссийском молодежном образовательном форуме «Территория смыслов на Клязьме». Но пока неизвестно, какое же слово возьмет верх – иноязычное или русское. На данный момент оба слова достаточно популярны среди молодежи.

Сегодня высказываются серьезные опасения по поводу мощного наплыва заимствований, которые могут привести к обесцениванию русского слова. Но язык – это саморазвивающийся механизм, который умеет самоочищаться, избавляться от излишнего, ненужного [1, с. 12].

Словарный состав современного русского языка стремительно растет, расширяется, в том числе благодаря заимствованиям из английского языка. В последнее время проникновение английского языка в русский приняло массовые масштабы, что не может не привлекать внимание лингвистов к проблеме английских заимствований в русский язык.

Безусловно, можно без преувеличения сказать, что в современном русском языке произошел лингвистический взрыв. Однако ничего страшного в этом нет, ведь заимствованные слова – это результат контактов, взаимоотношений народов и государств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розен Е. В. Как появляются слова? : история и современность / Е. В. Розен. – М. : «МАРТ», 2008. –

2. Розенталь Д. Э. и др. Современный русский язык / Д. Э. Розенталь, И. Б. Голуб, М. А. Теленкова. – М. : Рольф, 2010. – 337 с.

3. Словарь современных понятий и терминов. – М. : Республика, 2009.

Н. И. Шилина

РЕКЛАМНЫЙ ТЕКСТ КАК МОНОЛОГ И ДИАЛОГ

Мы все являемся потребителями рекламы и, независимо от возраста, профессионального образования, социального статуса и уровня материального благополучия, способны оценить ее, пусть даже на уровне эмоций: нравится - не нравится.

Рекламный текст раскрывает основное содержание рекламного послания. Главная его задача - своим внешним видом, заголовком привлечь внимание потенциального покупателя. Рекламный текст представляет собой пример максимально эффективного использования языковых средств.

Сочиняя рекламный текст, следует помнить, что его должен положительно воспринять конкретный человек, к которому он попадет, а не безликая многомиллионная толпа. Текст рекламы может быть преподнесен в форме монолога либо диалога. Хотя, я считаю, любой рекламный текст или рекламное сообщение рассчитаны в конечном итоге на эффективный диалог с потребителем. Текст в форме монолога восполняет недостаток доверия, которым иногда страдают повествовательные объявления. Наиболее эффективна такая подача, когда, люди, от лица которых идет рассказ о товаре, выражаются своими собственными словами, когда подчеркивается индивидуальность человека. В таком случае доверие к говорящему возрастает. Если же рекламный текст построен в форме диалога, тогда реклама должна напоминать личный, доверительный разговор, который всегда вызывает положительную эмоцию. От того, какую форму общения предложит рекламодатель адресату, во многом зависят нюансы восприятия последним содержания рекламы и соответственно ее эффективность [1].

Следует отметить, что в российской рекламе долгое время господствовала монологическая форма. Корни приверженности этому формату рекламного общения уходят, по всей видимости, в советское прошлое, когда в редких примерах потребительской рекламы безраздельно властвовал императивный, приказной тон («Летайте самолетами Аэрофлота!», «Храните деньги в сберегательной кассе!» и т. п.). От потребителя в этом случае практически не ожидалось активного взаимодействия или критического отношения к рекламному сообщению.

В западной школе рекламы, напротив, прочно укрепился формат рекламного диалога. Западные рекламисты успешно используют массу форм и приемов, позволяющих создать эффект диалога с потребителем. Незаконченные предложения, которые потребитель должен сам додумать, опираясь на рекламный контекст; построение рекламного повествования как цепочки логических причинноследственных связей, которые потребитель должен восстановить в ходе восприятия рекламы; использование в рекламе персонажей, обращенных на потребителя и обеспечивающих прямой контакт «лицом к лицу». Все эти приемы рассчитаны на то, чтобы человек в процессе восприятия рекламы как можно более активно взаимодействовал с сообщением, проделал умственную и эмоциональную работу при его осмыслении [2].

В рекламе иногда прибегают к комбинации диалога и повествования или же полностью используют диалогическую речь, надеясь придать тексту достоверность. Это достаточно трудный прием, и только опытные копирайтеры пользуются им, так как далеко не всякий диалог оказывается увлекательным и захватывающим.

Как отмечает известный российский маркетолог Л. Ю. Гермогенова: «Реклама — это диалог между продавцом и потребителем, где продавец выражает свои намерения через рекламные средства, а потребитель — заинтересованностью в данном

товаре. Если интерес покупателя не проявился, значит, диалог не состоялся, а цель рекламодателем не достигнута» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Основы рекламы : учебник / Ю. С. Бернадская, С. С. Марочкина, Л. Ф. Смотрова ; под ред. Л. М. Дмитриевой. – М. : Наука, 2005. – 281 с.
2. [Электронный ресурс] http://www.e-reading.club/chapter.php/1036021/37/Morozova_-_Reklamnyy_stalker.html
3. Гермогенова Л. Ю. Эффективная реклама в России. Практика и рекомендации : производственно-практическое издание / Л. Ю. Гермогенова. – М. : РусПартнер Лтд, 1994. – 252 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абраамян Давид Арсеньевич, студент группы СКР-1;
научный руководитель – *Бугаец Елена Викторовна,* преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий

Агапова Алина Сергеевна, студентка группы КБ-2;
научный руководитель – *Литвинова Наталья Борисовна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Алексеенко Марина Анатольевна, студентка группы ТМК-1;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки

Андреева Татьяна Юрьевна, магистрант 2 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Потёмкина Ольга Николаевна,* профессор, заслуженный работник культуры ЛНР, отличник образования Украины, заведующая кафедрой хореографического искусства

Асташова Маргарита Сергеевна, аспирант кафедры культурологии, преподаватель кафедры станковой живописи, заместитель декана факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства

Бардаченко Николай Александрович, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;
научный руководитель – *Дерский Юрий Яковлевич,* заслуженный деятель искусств Украины, доцент, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады

Беломоина Екатерина Сергеевна, преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Бережная Алина Руслановна, студентка группы КД-4;
научный руководитель – *Литвиненко Наталья Кимовна,* кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

Борзенко-Мирошниченко Алина Юрьевна, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Бурым Владислав Марленович, магистрант 1 курса специальности «Управление проектами»;
научный руководитель – *Дейнека Людмила Александровна,* кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Василенко Андрей Иванович, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки

Васильева Ольга Юрьевна, студентка группы КБ-4;
научный руководитель – *Дышловая Юлия Георгиевна,* старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

Венгловская София Михайловна, магистрант 2 курса специальности «Кино-, телеискусство»;
научный руководитель – *Беломоина Екатерина Сергеевна,* преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Ветров Никита Михайлович, студент группы ТМК-1;

научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки

Галюк Дарья Александровна, студентка группы КДВ-3;
научный руководитель – *Гурская Ольга Владимировна,* преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Гришко Оксана Витальевна, магистрант 2 курса специальности «Управление проектами»;
научный руководитель – *Дейнека Людмила Александровна,* кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Гулая Анастасия Ивановна, студентка группы КДВ-3;
научный руководитель – *Гурская Ольга Владимировна,* преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Гурская Ольга Владимировна, преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Демянива Дарья Дмитриевна, студентка группы КДВ-1;
научный руководитель – *Королёва Галина Ивановна,* кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин;
научный руководитель – *Литвинова Наталья Борисовна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Еремеева Елена Викторовна, студентка группы СКП-4;
научный руководитель – *Зайцева Ирина Павловна,* доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации

Жуков Родион Александрович, студент группы СКР-1;
научный руководитель – *Провоторова Наталия Викторовна*, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

Ичаловская Оксана Васильевна, магистрант 2 курса специальности «Кино-, телеискусство»;
научный руководитель – *Беломоина Екатерина Сергеевна,* преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Ищенко Нина Сергеевна, заведующая аспирантурой

Клейменов Павел Евгеньевич, магистрант 1 курса специальности «Управление проектами»;
научный руководитель – *Борзенко-Мирошниченко Алина Юрьевна,* кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Клеваная Виктория Анатольевна, магистрант 2 курса специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография»;
научный руководитель – *Бобрышева Александра Владимировна,* кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

Колодяжная Анна Олеговна, магистрант 1 курса специальности «Управление проектами»;
научный руководитель – *Дейнека Людмила Александровна*, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Колядов Роман Сергеевич, преподаватель кафедры хореографического искусства

Кондауров Андрей Сергеевич, аспирант, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики

Коновалова Ангелина Александровна, студентка группы КДВ-1;
научный руководитель – *Поляков Михаил Карпович,* старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Кравцова Наталья Васильевна, магистрант 1 курса специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография»;
научный руководитель – *Лукьянченко Ольга Григорьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

Крохмалёв Никита Владиславович, магистрант 2 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Мельник Валентина Ивановна,* старший преподаватель кафедры хореографического искусства

Лебеденко Юлия Николаевна, преподаватель цикловой комиссии «Общеобразовательные дисциплины» Колледжа ЛГАКИ имени М. Матусовского

Левченко Людмила Николаевна, студентка группы КР-2;
научный руководитель – *Дьякова Татьяна Алексеевна,* кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Левченкова Ольга Борисовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

Лискевич Иван Игоревич, студент группы СКМ-2;
научный руководитель – *Дейнека Людмила Александровна,* кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Литвинова Наталья Борисовна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Логвиненко Руслан Юрьевич, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки

Лысенко София Александровна, студентка группы КДХ-1;
научный руководитель – *Тихомирова Наталья Федоровна,* преподаватель-методист цикловой комиссии общеобразовательных дисциплин Колледжа ЛГАКИ имени М. Матусовского

Лянная Лилия Павловна, студентка группы КБ-4;
научный руководитель – *Дышловая Юлия Георгиевна*, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

Малышева Елена Владимировна, студентка группы ТМК-3;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки

Малютин Артур Игоревич, магистрант 1 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Кулиш Антон Николаевич,* кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства

Мачитидзе Тамара Ростомовна, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;

научный руководитель – *Ененко Ирина Алексеевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор, заведующая кафедрой фортепиано

Мащенко Ольга Юрьевна, магистрант 2 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Потёмкина Ольга Николаевна,* заслуженный работник культуры ЛНР, отличник образования Украины, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства

Михайличенко Марина Алексеевна, студентка группы КБ-5;
научный руководитель – *Лукьянченко Ольга Григорьевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

Мороз Татьяна Геннадьевна, студентка группы СКР-1;
научный руководитель – *Бугаец Елена Викторовна,* преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий

Москаленко Кристина Сергеевна, магистрант 2 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Муралов Сергей Владимирович,* преподаватель кафедры хореографического искусства

Николаева Юлия Алексеевна, магистрант 2 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Решетняк Ольга Родионовна,* старший преподаватель кафедры хореографического искусства

Пазну Елена Дмитриевна, магистрант 2 курса специальности «Кино-, телеискусство»;
научный руководитель – *Беломоина Екатерина Сергеевна,* преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Палько Алёна Александровна, магистрант 1 курса специальности «Изобразительное искусство»;
научный руководитель – *Закорецкий Андрей Витальевич,* доцент, заведующий кафедрой художественно-компьютерной графики

Патерыкина Валентина Васильевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики

Перепелица Марина Викторовна, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки

Петрыкина Юлия Александровна, магистрант 2 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Гуляева Елена Олеговна,* старший преподаватель кафедры хореографического искусства

Подоляк Снежана Олеговна, студентка группы СКМ-4;
научный руководитель – *Лохматов Сергей Алексеевич,* кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Принева Ольга Владимировна, студентка группы ИМ-4;
научный руководитель – *Королёва Галина Ивановна,* кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Прищепа Наталья Александровна, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;
научный руководитель – *Ененко Ирина Алексеевна,* кандидат педагогических наук, доцент, профессор, заведующая кафедрой фортепиано

Провоторова Наталия Викторовна, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

Пшечук-Воронина Яна Юрьевна, преподаватель цикловой комиссии «Социально-гуманитарные дисциплины» Колледжа ЛГАКИ имени М. Матусовского

Роговец Ольга Викторовна, преподаватель кафедры хореографического искусства

Руденко Екатерина Викторовна, магистрант 2 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Кулиш Антон Николаевич,* кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства

Руднева Светлана Павловна, магистрант 2 курса специальности «Управление проектами»;
научный руководитель – *Дейнека Людмила Александровна*, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Сахно Екатерина Ивановна, магистрант 1 курса специальности «Управление проектами»;
научный руководитель – *Борзенко-Мирошниченко Алина Юрьевна,* кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Сергеева Лариса Константиновна, студентка группы КБ-4;
научный руководитель – *Дышловая Юлия Георгиевна*, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

Сидяченко Анастасия Яковлевна, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;
научный руководитель – *Теремова Татьяна Ивановна,* доцент кафедры теории и истории музыки

Скороход Полина Михайловна, студентка группы КДВ-1;
научный руководитель – *Поляков Михаил Карпович,* старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Скрибченко Валерия Юрьевна, студентка группы КДВ-1;
научный руководитель – *Поляков Михаил Карпович,* старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Скубак-Залунина Анна Викторовна, аспирант кафедры теории искусств и эстетики, преподаватель кафедры станковой живописи

Соколова Анастасия Валерьевна, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;
научный руководитель – *Василенко Андрей Иванович,* старший преподаватель кафедры теории и истории музыки

Стась Валерия Валерьевна, студентка группы СКР-1;
научный руководитель – *Левченкова Ольга Борисовна,* кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

Стецков Дмитрий Александрович, студент группы СКМ-1;

научный руководитель – *Королёва Галина Ивановна,* кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Тарарина Анна Константиновна, студентка группы КБ-2;
научный руководитель – *Дьякова Татьяна Алексеевна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Тимашев Андрей Петрович, аспирант кафедры культурологии, преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики

Титова Владислава Николаевна, аспирант кафедры теории искусств и эстетики, преподаватель кафедры театрального искусства

Тихая Ольга Валериевна, аспирант кафедры теории искусств и эстетики, преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации

Топко Ярослав Дмитриевич, студент группы КДВ-1;
научный руководитель – *Литвинова Наталья Борисовна,* кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Урсол Валерия Александровна, магистрант 2 курса специальности «Управление проектами»;
научный руководитель – *Дейнека Людмила Александровна*, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

Федько Кристина Владимировна, студентка группы ТМК-2;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки

Хлонева Елена Сергеевна, магистрант 2 курса специальности «Музыкальное искусство»;
научный руководитель – *Василенко Андрей Иванович,* старший преподаватель кафедры теории и истории музыки

Хорхордина Елена Сергеевна, магистрант 1 курса специальности «Хореографическое искусство»;
научный руководитель – *Кулиш Антон Николаевич,* кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства

Чевычалова Светлана Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации

Червакова Олеся Анатольевна, студентка группы КР-2;
научный руководитель – *Дьякова Татьяна Алексеевна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Чернова Валерия Михайловна, студентка группы ТМК-2;
научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна,* преподаватель кафедры теории и истории музыки

Чуяс Лилия Викторовна, студентка группы КДВ-3;
научный руководитель – *Гурская Ольга Владимировна,* преподаватель кафедры кино-, телеискусства

Шилина Наталия Игоревна, студентка группы СКР-2;
научный руководитель – *Колотовкина Наталья Владимировна,* преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Научное издание

ДНИ НАУКИ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ПРОВЕДЕНИЯ ДНЕЙ НАУКИ
(15 – 19 мая 2017 г.)

Ответственный за выпуск:
Н. В. Колотовкина

Технический редактор – *Н. В. Колотовкина*
Компьютерный макет – *Н. И. Шилина*

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений отвечает автор**

Подп. к печати 03.05.2017. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 14,07.
Тираж 100 экз. Заказ № 367.

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Матусовского
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.