

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. Л. МАТУСОВСКОГО**

**ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО –
ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ**

**МАТЕРИАЛЫ
VII МЕЖДУНАРОДНОЙ ИНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦИИ**

13 – 15 февраля 2015 г.

Луганск

УДК 008:159.923.5
ББК 71+85+88.5
Ч-39

Человек – Культура – Искусство – Творческая личность : материалы
Ч-39 VII Международной Интернет-конференции (Луганск, 13 – 15 февр. 2015 г.). –
Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского, 2015. – 177 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы исследования культуры и искусства в XXI веке. Рассматриваются вопросы искусства в современном дискурсе, исследования и сохранения культурного наследия, анализируются новейшие технологии и модели художественной педагогики и др.

Для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусства.

УДК 008:159.923.5
ББК 71+85+88.5

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

И. Н. Цой,
Н. В. Колотовкина,
О. А. Зражевская

Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Л. Матусовского
(протокол № 3 от 28 января 2015 г.)

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

Ответственный за выпуск:

И. Н. Цой

© Луганская государственная академия
культуры и искусств
имени М. Л. Матусовского, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

*ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ИСКУССТВА.
ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ДИСКУРСЕ*

<i>Aliyev E. V.</i> Motive Forces and Stages of the Development of Dynamics of Art Process in Information Society.....	6
<i>Асташова М. С.</i> Анализ композиционной схемы орнаментального витража Доминиканского собора.....	9
<i>Бальнин И. В.</i> Финансовое обеспечение культуры и кинематографии в субъектах Российской Федерации Центрального федерального округа в 2013 году.....	12
<i>Баталина А. Я.</i> Становление и проблемы развития украинского шоу-бизнеса.....	17
<i>Батовська О. М.</i> Жанрова специфіка хорової музики.....	23
<i>Боброва В. А.</i> Развитие зингшиля в Германии.....	26
<i>Борисенкова Т. В.</i> Современное искусство: прогресс или регресс?.....	29
<i>Борщ И. А.</i> Возникновение неоакадемизма и его развитие.....	31
<i>Бурденко А. А.</i> Гитара фламенко как атрибут испанской культуры.....	35
<i>Войцеховская С. В.</i> Осознание зрителем субъективности изобразительного искусства. Иллюзия реальности в реализме.....	40
<i>Вольнская О. М., Медяник А. В.</i> Романс на страницах рассказов А. П. Чехова.....	42
<i>Воронкин А. В.</i> К вопросу о взаимодействии ипостасей исполнителя и композитора на примере творческой личности А. Бабаджаняна.....	46
<i>Герасименко Д. К.</i> Мотивное развитие как средство выражения идеи произведения на примере Концерта для оркестра № 1 «Музичний дарунок Києву» И. Карабица.....	49
<i>Демина У. В.</i> Компьютерная графика в книжной иллюстрации.....	55
<i>Ефремова И. В.</i> Об особенностях влияния объективных факторов на творчество М. Глинки, А. Даргомыжского и М. Мусоргского.....	58
<i>Засенко Т. В.</i> Перспективы применения компьютерных технологий в искусстве.....	64
<i>Зуева М. С.</i> Синтетическая природа анимационных фильмов.....	66
<i>Колесникова Е. Н.</i> Толпо-элитарная модель человеческого общества.....	71
<i>Майстренко Ю. В.</i> Искусство книжного знака.....	73
<i>Мартинюк А. К., Аліксійчук О. С.</i> Культурологічні засади диригентсько-хорової діяльності М. Олексійчука.....	77
<i>Мартинюк О. М.</i> Молодіжні субкультури в сучасній Україні: статус, роль, специфіка.....	82

Мезіна С. С. Українське «шістдесятництво»: поштовх до мистецького новаторства.....	85
Острикова Т. Ю. Роль музыки и танцев в восприятии индийского кино зрителем.....	87
Серищева Т. В. Виртуальные справочные службы как форма организации онлайн-СБО.....	90
Скоков И. В. Реалии современной английской лингвокультуры в аспекте их перевода на русский язык (на материале эссе Дж. Кларксона “Мир по Кларксону” (J. Clarkson “The World According to Clarkson”)).....	93

**НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ И МОДЕЛИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ.
ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ**

Александрова Ю. В. Методологические принципы формирования творческой культуры будущего специалиста-хореографа.....	96
Базанова О. А. Танцевально-двигательная терапия как новая форма самовыражения и самопознания человека.....	99
Гуляева Е. О. Методические подходы к построению занятия по народно-сценическому танцу.....	103
Колесникова В. В. Фортепианный ансамбль как форма подготовки педагога-музыканта.....	107
Пшечук-Воронина Я. Ю. К вопросу о физической подготовке будущих хореографов.....	109
Федина Е. А. Проблемы профессиональной подготовки будущих художников компьютерной графики.....	113
Харютченко А. Д. Уроки мастера. В классе Арама Хачатуряна.....	115
Чевичалова С. В. Проблеми використання активних форм і методів у процесі формування професійних умінь майбутніх учителів-філологів.....	119

ИССЛЕДОВАНИЕ И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Альжанова Н. В. Роль библиотек в сохранении культурного наследия.....	123
Аполлонов И. А. Человек как субъект историко-культурной традиции.....	126
Баннова О. Д. Изучение и сохранение культурного наследия.....	131
Дышлова Ю. Г. Международное сотрудничество в области охраны культурного наследия.....	137

**ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО –
ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ**

Зубова Я. В. Русская культура как важный фактор объединения многонационального государства.....	140
Кравченко Н. И. Библиотека Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского: организация фонда.....	145
Лукьянченко О. Г. Исторический опыт работы библиотек Луганщины – наше культурное наследие.....	148
Нечаева О. В. Джерела формування фонду Луганської державної академії культури і мистецтв імені М. Л. Матусовського.....	152
Сапронова Ю. К. Украинский народный танец и музыка как единое целое в формировании украинской народной культуры.....	156
Солодовнік П. С. Екологічна самосвідомість як елемент загальної культури.....	159
Тучина О. Р. Этнокультура как основа бытия личности.....	163
Фролова И. В. Интерпретация украинской классической драматургии на театральной сцене.....	168
Сведения об авторах	172

*ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ИСКУССТВА.
ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ДИСКУРСЕ*

UDC 316.32

*E. V. Aliyev,
Baku, Azerbaijan*

**MOTIVE FORCES AND STAGES OF THE DEVELOPMENT
OF DYNAMICS OF ART PROCESS IN INFORMATION SOCIETY**

Statement of results of researches we will begin with disclosing of the maintenance of the basic concepts directly or indirectly connected with the title of article. According to Russian dictionary, activity is meant a word *art* [10, p. 629 – 630] in the field of art or validity imaging. In a in aggregate with word *process*, i.e. *art process* is *imaging process of the validity, process of activity in the field of art*, and also *process of perception fine in art*.

The *art process* category is at the turn of aesthetics, poetics, art criticism and culturology, the theory and history of arts.

The word “dynamics” as a rule, separately isn’t used. Because it characterizes any process, i. e. “dynamics of something ...”. It is one of the major terms of physics, is more exact – mechanics – one of physics sections. According to the physical encyclopedia: “dynamics is the mechanics section, devoted to studying of movement of bodies *under the influence of the forces applied to them*” [11, p. 560]. In humanitarian sense dynamics studies not movements, and developments, i. e. development of art process, in our case, in the conditions of an information society. But art for ages developed – before origin of an information society – when at all there was no concept of *information*. Then there is a reasonable question: What is a motive power of dynamics of art process?

Internal motive forces – are internal contradictions of art which define its development. Contradictions – a basis of development – are the spring of movement of art. External motive forces operate on an internal situation in art, brake some tendencies and pushing development of others. The dialectics of internal and external motive forces of art process defines its difficult mechanics. It is possible to carry to number of internal motive forces and changes in the internal organization of the art text and in structure of an image.

The information society, with a huge information resource, high density communications and globalization plays a role of powerful stimulus and an external motive force of art process [2 – 4].

Earlier we have been carefully analyzed as an information society stimulates

changes of the internal organization of the art-product [1].

Unfortunately, sometimes confuse concepts *creative process* and *art process*. Creative process [10, p. 345] is the more extensive concept representing activity of the person, directed on creation cultural or material assets [5 – 8]. While the term *art process* – is connected especially with creativity in art [9; 12; 13].

Development of information technology and their penetration into all spheres of life of a society promotes the permission of existing problems, but at the same time generates new problems. There is a change in structure and essence of former valuable paradigms. There is arising of the absolutely new paradigms. However, value of something is defined not only that it is capable to satisfy this or that requirement of the person, but also that its work and its creativity is embodied in it.

New information-communication, Internet and computer technologies form an information society, which changes social life. As a result of it the social validity as historical process influences art process.

Rapid development of natural sciences in 19th century, have raised level of intellectualization of art. In the 20th century under the influence of science in art the real world has prevailed.

Let's notice that for the characteristic of stages of art process essentially concept *the art world*. At each stage of the development art concentrated attention on different aspects of the art world – on space, on time or on time-space. From this point of view it is possible to allocate three epoch of art development.

Ancient art thought space. Its main theme and a problem were – a world order. Issues of the cosmogony, origins of the Universe, gods patronizing different spheres of life and activity of the person, were the focus of attention the ancient artist.

Art of the new period thinks through time. The historicism gets into all time of art creativity.

Art of the information society, which rudiments have started to be formed still in 19th and the 20th centuries, will think through space and time in their unity. It is no casual during our epoch the category *chronotope* (time + space) which can become the characteristic of the newest type of art thinking has been opened.

Development of technologies actively influences modern art stylistics. Today, there is an interpenetration of art and technologies, and origin of style of high technologies. Such approaching and interpenetration, we called convergence of art and techniques. The given convergence generates the new *synthetic* creativity, stimulating new art forms, namely *synthetic art*.

Thus, as a result of process of interpenetration of art and technologies, the art became more technologically, and technologies became more aesthetically. From the point of view morphogenesis these processes lead to penetration of purely technological forms into the world of forms art. It is aesthetically stylization. Style of high technologies contains in an aesthetic context as the moment of recognition of art

value of the modern technical form, and the moment of the critical, skeptical relation to it.

The above noted and other additional features of the modern art, motive forces and stages of dynamics of art process will be discussed at conference.

REFERENCE

1. Алиев Э. В. Интернет и динамика художественного процесса : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра философии по искусствоведению [Электронный ресурс] / Э. В. Алиев. – Баку, 2014. – 27 с. – Режим доступа :
http://www.aak.gov.az/avtoref_to_mudaf/pdf_to_mudaf/sen/sen_n_aev_05_12_14.pdf
2. Алиев Э. В. Интернет и интеллектуализация литературы [Электронный ресурс] / Э. В. Алиев // Культура народов Причерноморья. – 2014. – № 273. – С. 130 – 133. – Режим доступа :
http://vk.com/cnp_magazine
3. Алиев Э. В. Искусство в современном информационном обществе / Э. В. Алиев // Наука в современном информационном обществе : материалы междунар. науч.-практ. конф. (3 – 4 апр. 2013 г., г. Москва). – “GreateSpace” Publ., USA, 2013. Т. 1. – С. 8 – 9.
4. Алиев Э. В. Новые языки культуры: взаимовлияние интернет-технологий, телевидения и кино [Электронный ресурс] / Э. В. Алиев // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 2. – С. 56 – 58. – Режим доступа :
http://vestnik.tspu.ru/archive.html?year=2014&issue=2&article_id=4393
5. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : АСТ, 2006. – 414 с.
6. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. – СПб. : Питер, 2009. – 448 с.
7. Луценко Н. А. Творчество и культура как динамические процессы / Н. А. Луценко // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 209. – С. 166 – 169.
8. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие / Б. С. Мейлах. – М. : Искусство, 1985. – 318 с.
9. Романенкова Ю. Б. Динамика художественного процесса в период Stilwandel [Электронный ресурс]. – Аналитика культурологии. – 2011. – № 2. – Режим доступа :
<http://analiculturolog.ru/journal/new-number/item/736-stilwandel.html>
10. Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Рус. яз., 1981 – 1984. – Т. 4. – 1984. – 794 с.
11. Физический энциклопедический словарь / авт.-сост. А. М. Прохоров. – Т. 1. – М. : Наука, 1960. – 664 с.
12. Филиппова В. Традиции в создании художественного произведения. От замысла через натуру – к законченному произведению [Электронный ресурс] / В. Филиппова // Живопись – язык всемирный : сб. – Череповец, 2007. – 275 с. – Режим доступа :
http://www.booksite.ru/vereschagin/11_9.html
13. Szendy N. Art in today's world [Электронный ресурс] / N. Szendy // Consciousness, Literature and the Arts. – 2001. – Vol. 2, No. 1. – 13 p. – Режим доступа :
<https://blackboard.lincoln.ac.uk/bbcswebdav/users/dmeyerdinkgrafe/archive/szendy.html>

**АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИОННОЙ СХЕМЫ
ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ВИТРАЖА ДОМИНИКАНСКОГО СОБОРА**

Витражи Доминиканского собора в г. Львове характеризуются насыщенным колористическим решением и гармоничностью сложной орнаментальной композиции. Украшая один из наиболее крупных соборов УГКЦ, эти образцы монументально-декоративного искусства XX века наполняют атмосферу собора атмосферой сакрального таинства и торжества. В исследовании львовского витражного наследия искусствовед И. Гах определяет витраж как «вид искусства, который многогранностью выражения, непревзойденностью ассоциативно-образного звучания, универсальностью способов творения способен создать особенную атмосферу любого интерьера» [1, с. 66 – 67].

Витражи соборов г. Львова вызывают интерес в контексте исследования истории сакрального монументально-декоративного искусства. *Актуальность* исследования этих застеклений обоснована их ценностью как уникальных артефактов в контексте культурного наследия.

Витражный комплекс Доминиканского собора является творческим проектом представителей Научно-реставрационной мастерской, функционировавшей во Львове в 80-х годах XX в., в частности А. Ф. Чобитько, И. Ю. Клеха, О. И. Янковского. Авторство подтверждается подписями на каждом витражном образце, содержащими фамилии художников, аббревиатуру «СНРВМ» («Спеціальні науково-реставраційні виробничі майстерні») и даты реализации проектов [2, с. 274].

Модернистская стилистика витража в теплом колорите характеризуется оригинальностью мотивов, графической выразительностью орнаментальной пластики, самобытностью авторской интерпретации ритмов и смелостью подачи общего пространства композиции как крупного акцентного пятна в насыщенных, «вызывающих» цветовых сочетаниях.

Основой колорита произведения является избыток алых, желтых и оранжевых оттенков, разбавленных холодными серыми, бирюзовыми и зелеными фрагментами. Смелый контраст теплых и холодных оттенков витража эффектно выделяется на фоне интерьера, выдержанного в белом мраморе. Кроме того, если композиция витража «Святой Константин и Святая Елена» Латинского кафедрального собора содержит обрамляющее пространство с изображениями архитектурных мотивов, создающее эффект «выхода» сюжетной части композиции в декоративную среду интерьера, то рассматриваемый витраж Доминиканского собора представляется обособленно, как самостоятельное

произведение.

Данная композиция сформирована как совокупность разнообразных «клубящихся», «бурлящих» деталей преимущественно округлой формы, но она не имеет доминантного композиционного центра, в соотношении с которым все остальные элементы визуально прочитывались бы как второстепенные. То есть посредством равномерного пропорционирования композиционных масс, ритмов и тона на изобразительной плоскости автор организовал все детали в цельное орнаментальное поле [3, с. 67].

Далее проанализируем геометрическую схему витража и выразительные средства, посредством которых автор достиг эффекта цельности, гармоничности и равновесия масс в ритмической динамике.

С одной стороны, ряд характеристик схемы орнаментального поля удовлетворяет специфике композиции замкнутого типа: она симметрична, состоит из статичных квадратных модулей и имеет обрамляющую, как бы «собирающую» ленту по периметру [4, с. 43]. С другой стороны, для рассматриваемой схемы характерно изобилие разнонаправленных напряженных ритмов и большое количество равновеликих композиционных узлов, часть которых обрывается по периметру изобразительной плоскости. В соответствии с этими свойствами композиции ее следует трактовать как распространяющуюся.

Амбразура витража делит его композиционную схему на 32 равновеликих малых квадрата, являющихся раппортами орнаментального поля [3, с. 95]. Каждые 4 малых квадрата за счет ритмической направленности мотивов организованы в большие квадраты со светлыми по тону серыми четырехугольными формами в качестве композиционных узлов. В данном случае порядок прочтения композиции начинается с верхнего левого большого квадрата.

В композиционном решении этого фрагмента изображение вьющейся золотой ленты выполняет объединяющую функцию, поскольку визуально «стягивает» к центру и концентрирует орнаментальные мотивы [8, с. 39]. Поочередное соединение линией всех точек касания ленты с внешними краями большого квадрата дает правильный шестиугольник – формальную геометрическую основу этого элемента. Промежуточные пространства между всеми формальными шестиугольниками в схеме витража можно геометрически обозначить в виде равносторонних ромбов.

Поочередное соединение не только внешних точек касания золотой ленты, но всех ее вершин даст геометрическую фигуру в виде двух ромбов, каждый из которых пропорционально равен промежуточному ромбу. Таким образом, всю геометрическую схему совокупности золотых лент в композиции орнаментального поля витража можно обозначить в виде сетки равновеликих

ромбов.

Автор намеренно делает места соприкосновения темных серых лент на стыке каждой пары смежных больших квадратов насыщенными по тону и плотными по фактуре. Таким способом он подчеркивает их как дополнительные опорные точки в схеме композиционного решения. Одна из таких точек, в частности, расположена в геометрическом центре изобразительной плоскости. На геометрической схеме каждая из этих точек окружена овалом, образованным модулями золотой ленты, «собирающим» 4 прилежащих раппорта в большой квадрат вокруг данной точки. Если в схеме большого квадрата с композиционным центром в виде квадратной светло-серой фигуры динамика масс направлена к его центру, то ритмы большого квадрата с темно-серой опорной точкой стремятся наружу.

Промежуточные ромбы и овалы образуют горизонтальные пояса, создающие наиболее активные горизонтальные ритмы витража. Два из пяти горизонтальных поясов обрываются на стыке орнаментального поля и обрамляющей полосы. Диагонали прямоугольника орнаментального поля проходят через точки соприкосновения ромбов.

«Теснота» композиции орнаментального поля компенсирована динамикой «уходящих» красных и «входящих» желтых лучей обрамляющей ленты, что создает по периметру своеобразную вибрацию ритмов.

Таким образом, композиция витражного застекления характеризуется выразительной пластикой форм и утонченной графичностью линий. За счет неравномерного распределения цветового пигмента возникает иллюзорная игра широкого диапазона оттенков. Пространство активного алого цвета создает фоновое поле композиции, фрагменты синих и зеленоватых цветов соответствуют вертикальным ритмам, а изображение золотистой ленты создает геометрическую основу композиции. Насыщенные по тону серые детали смягчают контраст арматуры с яркими алыми и желтыми элементами в основе общего колорита.

Для композиции характерен ритмический контраст «клубящихся» деталей в теплом колорите и устойчивых по ритму вертикальных серых лент в оттенках холодного синего и зеленого. Холодные элементы как бы «охлаждают кипение» теплых, обеспечивают цельность композиционного решения и подчеркивают вертикальную направленность общей схемы витража.

Замысловатое переплетение разнообразных модулей декоративного орнамента организовано в композиционной цельности и гармонии. Конструктивной основой композиции является геральдическая раппортная сетка. Мотивы орнамента динамичны, но квадратная форма раппорта вносит статику в общую ритмическую организацию. Раппорты лишены композиционных центров, но в общей схеме композиции можно выделить два

вида равномерно распределенных опорных точек.

Композиция витража визуально воспринимается как замкнутая за счет ритмического равновесия масс. Однако анализ геометрической схемы позволяет выявить ее распространяющийся характер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гах І. Світло вітражного «Вікна» / І. Гах // Образотв. мистецтво. – 2007. – № 2. – С. 66 – 67.
2. Корнеева В. З історії української реставрації / В. Корнеева. – К. : Прапор, 1996. – 274 с.
3. Буткевич Л. М. История орнамента. Изобразительное искусство / Л. М. Буткевич. – М. : Гуманит. изд. центр «Владос», 2010. – 267 с.
4. Буткевич Л. М. История орнамента / Л. М. Буткевич. – М. : Гуманит. изд. центр «Владос», 2004. – 266 с.

УДК 008:336.143.2

***И. В. Балынин,
г. Москва, Российская Федерация***

**ФИНАНСОВОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ КУЛЬТУРЫ И КИНЕМАТОГРАФИИ
В СУБЪЕКТАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО ОКРУГА В 2013 ГОДУ**

Культура и кинематография – одно из важнейших направлений социальной сферы (финансовое обеспечение которой осуществляется по разделу 08 00 «Культура и кинематография», включающему 4 подраздела: культура; кинематография; прикладные научные исследования в области культуры, кинематографии; другие вопросы в области культуры, кинематографии).

Кроме того, согласно Основам государственной культурной политики (утвержденным в декабре 2014 года Президентом Российской Федерации), «на протяжении всей отечественной истории именно культура сохраняла, накапливала и передавала новым поколениям духовный опыт нации, обеспечивала единство многонационального народа России, воспитывала чувства патриотизма и национальной гордости, укрепляла авторитет страны на международной арене» [1].

В. О. Шелекета, И. С. Дмитриева, С. И. Копылов обращают внимание на то, что «принцип образования через всю жизнь предполагает подвижную, динамичную и постоянно развивающуюся систему адаптации молодого человека к реалиям культуры, но одновременно и в контексте институтов гражданского общества, что подразумевает наличие возможности и, что немаловажно, механизмов для самореализации человека, его потенциала саморазвития» [3, с. 82].

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Так, в настоящее время реализуется государственная программа «Развитие культуры и туризма на 2013 – 2020 годы» [2]. Так, на протяжении всего периода реализации государственной программы наибольший объем средств планируется направить на финансовое обеспечение подпрограммы «Искусство»: в 2013 году – 37,7 млрд руб. (что составляет 48,6% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм); в 2014 году – 35,7 млрд руб. (что составляет 46,0% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм); в 2015 году – 31,6 млрд руб. (что составляет 42,3% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм); в 2016 году – 30,9 млрд руб. (что составляет 39,4% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм); в 2017 году – 15,0 млрд руб. (что составляет 42,6% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм); в 2018 году – 19,6 млрд руб. (что составляет 46,9% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм); в 2019 году – 49,4 млрд руб. (что составляет 42,6% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм); в 2020 году – 51,2 млрд руб. (что составляет 42,6% от общего объема финансового обеспечения подпрограмм).

При этом следует отметить, что кроме реализуемых 4 подпрограмм («Наследие»; «Искусство»; «Туризм»; «Обеспечение условий реализации Программы») осуществляется реализация двух федеральных целевых программ – «Культура России (2012 – 2018 годы)», «Развитие внутреннего и въездного туризма в Российской Федерации (2011 – 2018 годы)».

Следует также отметить, что государственная программа «Развитие культуры и туризма на 2013 – 2020 годы» входит в группу (направление) государственных программ «Новое качество жизни». Так, в 2013 и 2014 годы доля объема финансового обеспечения государственной программы «Развитие культуры и туризма на 2013 – 2020 годы» в общей сумме расходов по направлению «Новое качество жизни» является наибольшей (2,92 и 2,99% соответственно). При этом в последние три года ее реализации она снизится в 2 раза – до 1,39% в 2018 году и до 1,46% в 2019 – 2020 годы.

Для характеристики финансового обеспечения культуры и кинематографии в субъектах Российской Федерации Центрального федерального округа осуществим расчет темпа роста расходов на финансовое обеспечение культуры и кинематографии в каждом регионе; проведем сравнительный анализ с темпом роста объемов финансового обеспечения социальной сферы; рассчитаем объем финансового обеспечения культуры и кинематографии, приходящийся на душу населения и в долевым выражении к общему объему расходов на социальную сферу в конкретном субъекте Российской Федерации.

Так, согласно результатам произведенных расчетов, темпы роста расходов на финансовое обеспечение культуры и кинематографии в 2013 году (по

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

сравнению с предыдущим годом) в разрезе субъектов Российской Федерации Центрального федерального округа следующие: в Белгородской области – 89,09%; в Ярославской области – 100,75%; в Брянской области – 102,16%; в Тверской области – 103,38%; в Смоленской области – 103,45%; в Рязанской области – 105,42%; в Московской области – 108,61%; в Тамбовской области – 109,47%; в Калужской области – 111,21%; во Владимирской области – 112,53%; в г. Москве – 113,42%; в Воронежской области – 114,41%; в Ивановской области – 114,82%; в Курской области – 115,51%; в Липецкой области – 121,97%; в Костромской области – 124,17%; в Тульской области – 126,11%; в Орловской области – 134,71%.

Следует отметить, что в 4 регионах Центрального федерального округа темпы роста расходов на культуру и кинематографию ниже темпов роста объемов финансового обеспечения социальной сферы в этих субъектах Российской Федерации: в Белгородской области (–11,46%); в Ярославской области (–4,61%); в Тверской области (–1,98%); в Московской области (–1,80%).

В свою очередь, в Брянской области темпы роста объемов финансового обеспечения культуры и кинематографии превышают темпы роста расходов на социальную сферу на 2,32%; в Смоленской области – на 3,20%; в Рязанской области – на 4,06%; в Воронежской области – на 4,51%; в Тамбовской области – на 7,33%; в Курской области – на 9,02%; во Владимирской области – на 10,53%; в Ивановской области – на 11,13%; в Калужской области – на 12,31%; в Костромской области – на 14,50%; в Тульской области – на 17,65%; в г. Москве – на 18,53%; в Липецкой области – на 19,55%; в Орловской области – на 31,46%.

Расчет доли расходов на культуру и кинематографии в общем объеме финансового обеспечения социальной сферы выявил следующие результаты: в Тульской области – 4,12%; в Орловской области – 4,31%; в Тамбовской области – 4,50%; в Московской области – 4,60%; в Курской области – 4,98%; в Брянской области – 5,02%; в Липецкой области – 5,17%; во Владимирской области – 5,18%; в Ивановской области – 5,21%; в Ярославской области – 5,32%; в Калужской области – 5,34%; в Костромской области – 5,40%; в г. Москве – 5,51%; в Воронежской области – 5,57%; в Рязанской области – 5,65%; в Тверской области – 5,71%; в Смоленской области – 5,92%; в Белгородской области – 7,18%.

По итогам проведенного исследования выявлены следующие объемы финансового обеспечения в расчете на душу населения: в Орловской области – 933,60 руб.; в Тульской области – 955,47 руб.; в Тамбовской области – 1012,98 руб.; в Ивановской области – 1078,50 руб.; в Брянской области – 1124,27 руб.; в Липецкой области – 1134,26 руб.; во Владимирской области – 1197,21 руб.; в Курской области – 1210,55 руб.; в Костромской области –

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

1214,69 руб.; в Воронежской области – 1299,09 руб.; в Рязанской области – 1497,82 руб.; в Калужской области – 1577,96 руб.; в Смоленской области – 1606,69 руб.; в Тверской области – 1671,97 руб.; в Московской области – 1790,49 руб.; в Ярославской области – 1881,74 руб.; в Белгородской области – 2296,51 руб.; в г. Москве – 3297,10 руб.

Следует отметить важное значение региональных целевых программ в развитии культуры и кинематографии в субъектах Российской Федерации. Так, например, в Калужской области реализуются следующие программы:

1) «Поддержка традиционной народной культуры Калужской области на 2010 – 2015 годы» (в 2013 году объемы финансового обеспечения составили 785,4 тыс. руб., из которых 300 тыс. руб. – средства федерального бюджета и 485,4 – областного бюджета);

2) «Развитие общедоступных библиотек Калужской области» (в 2013 году объемы финансового обеспечения составили 3,42 млн руб., из которых 2,47 млн руб. – средства федерального бюджета; 949,4 тыс. руб. – областного бюджета);

3) «Развитие внутреннего и въездного туризма на территории Калужской области на 2011 – 2016 годы» (в 2013 году объемы финансового обеспечения составили 53,09 млн руб., из которых 2,41 млн руб. – средства областного бюджета и 50,68 млн руб. – из внебюджетных источников);

4) «Патриотическое воспитание населения Калужской области и подготовка граждан к военной службе на 2011 – 2015 годы» (в 2013 году объемы финансового обеспечения составили 3,95 млн руб. за счет средств областного бюджета) [5].

Таким образом, по итогам проведенного исследования следует сделать следующие выводы:

1. В настоящее время в Российской Федерации реализуется государственная программа «Развитие культуры и туризма на 2013 – 2020 годы», включающая 4 подпрограммы («Наследие»; «Искусство»; «Туризм»; «Обеспечение условий реализации Программы»), и две федеральные целевые программы – «Культура России (2012 – 2018 годы)», «Развитие внутреннего и въездного туризма в Российской Федерации (2011 – 2018 годы)».

2. В Белгородской области наблюдается снижение объемов финансового обеспечения культуры и кинематографии (по сравнению с 2012 годом), в остальных 17 регионах Центрального федерального округа – рост (при этом в 10 он превышает 110%).

3. В 4 регионах Центрального федерального округа темпы роста расходов на культуру и кинематографию ниже темпов роста объемов финансового обеспечения социальной сферы в этих субъектах Российской Федерации: в Белгородской области (–11,46%); в Ярославской области (–4,61%); в Тверской области (–1,98%); в Московской области (–1,80%).

4. В 8 субъектах Российской Федерации Центрального федерального округа темпы роста объемов финансового обеспечения культуры и кинематографии превышают темпы роста расходов на социальную сферу более, чем на 10%: во Владимирской области – на 10,53%; в Ивановской области – на 11,13%; в Калужской области – на 12,31%; в Костромской области – на 14,50%; в Тульской области – на 17,65%; в г. Москве – на 18,53%; в Липецкой области – на 19,55%; в Орловской области – на 31,46%.

5. В двух субъектах Российской Федерации Центрального федерального округа объемы финансового обеспечения в расчете на душу населения не превышают 1000 рублей (в Орловской области – 933,60 руб. и в Тульской области – 955,47 руб.) и в двух – выше 2000 рублей (в Белгородской области – 2296,51 руб. и в г. Москва – 3297,10 руб.).

6. Важную роль в развитии культуры и кинематографии в субъектах Российской Федерации играют реализуемые региональные целевые программы.

7. В Калужской области реализуется ряд целевых программ в области культуры и кинематографии (такие как «Поддержка традиционной народной культуры Калужской области на 2010 – 2015 годы», «Развитие общедоступных библиотек Калужской области», «Развитие внутреннего и въездного туризма на территории Калужской области на 2011 – 2016 годы» и др.) [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Указ Президента «Об утверждении основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=172706>.
2. Государственная программа «Развитие культуры и туризма» на 2013 – 2020 годы (утв. Постановлением Правительства Российской Федерации 15 апреля 2014 г. № 317).
3. Шелекета В. О. Концепция «Образование через всю жизнь» – интегративная модель образования и проблемы ценностной регуляции развития общества и культуры / В. О. Шелекета, И. С. Дмитриева, С. И. Копылов // Бизнес. Образование. Право. Вестн. Волгогр. ин-та бизнеса. – 2013. – № 2 (23). – С. 82 – 85.
4. Долгосрочные целевые программы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.admoblkaluga.ru/sub/econom/Gos_prog_razv/DCP/.
5. Портал государственных программ Российской Федерации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gosprogrammy.gov.ru/Main/Start>.

**СТАНОВЛЕНИЕ И ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
УКРАИНСКОГО ШОУ-БИЗНЕСА**

В условиях современной рыночной модели украинской экономики идет становление и развитие сферы культуры и искусства как самостоятельной и весомой ее составляющей, функционирование которой направлено на удовлетворение культурных и духовных потребностей граждан. Давно известно, что культурные ценности в любой стране являются одним из важных формирующих начал национальной безопасности. И общество можно консолидировать только на их основе. Сейчас украинское информационное пространство, кинематограф, книгоиздание, рынок видеопродукции, шоу-бизнес, то есть тот сегмент внутреннего рынка, где ценности должны активно вырабатываться и распространяться, постепенно превращается в некую торговую систему для продажи продукции других государств.

Шоу-бизнес является органической частью современной украинской культуры. Шоу-бизнес – это специфическая форма использования экономического механизма и коммерческих методов в сфере современной музыкальной культуры, и эта сфера ориентирована на получение прибыли [1, с. 14]. Привлекательность и прибыльность шоу-бизнеса в развитых странах мира обусловлены быстрым ростом сферы услуг, а также растущими потребностями населения в услугах индустрии развлечений, стремительным развитием научно-технического прогресса и технологий, глобализацией рынка.

Шоу-бизнес – новое для нас понятие, появившееся в результате перехода к рыночным отношениям в сфере культуры. Дальнейшее разрушение государственной монополии на телевидение, радио, в сфере звукозаписи предоставило многим предпринимателям возможность обратиться к освоению этих отраслей. Таким образом, сложилась целая система различных направлений деятельности: киноиндустрия; телевидение; радио; модельный бизнес, производство технических средств (световое, звуковое и сценическое оборудование) и музыкальных инструментов; постановочный процесс (организация и постановка зрелищных программ); издательская деятельность; арт-менеджмент, управление имущественными правами авторов, исполнителей, объектами смежных прав; мультимедиа и т. д. Наиболее перспективной отраслью считается музыкальная индустрия, где сроки оборачиваемости вложенных средств максимально короткие.

Шоу-бизнес начал интересовать исследователей не только своим существованием, но и его составляющими, инфраструктурой, проблемами

становления. В 1999 году была издана книга М. Поплавского «Менеджер шоу-бизнеса». В этом учебнике впервые в Украине были систематизированы научные исследования проблем шоу-бизнеса, охарактеризованы история, культурные, социальные и экономические аспекты шоу-бизнеса. В 2001 году этот же автор издал книгу «Шоу-бизнес: теория, история, практика», в которой были проанализированы этапы развития украинского шоу-бизнеса, определены его проблемы и тенденции становления, впервые была предпринята попытка определить характерные черты украинского менеджмента шоу-бизнеса, определена необходимость его теоретических исследований и разработки концептуальных теоретических моделей.

В 2003 году в издательстве «Киев. Информация. Сервис» под патронатом Украинского центра культурных исследований была издана монография «Пророки, пираты, политика и публика. Культурная индустрия и государственная политика в современной Украине» известных культурологов О. Гриценко и В. Солодовникова. Этот труд является результатом почти двухлетних исследований культурной индустрии страны и государственной политики относительно данной сферы. Однако работ украинских авторов, посвященных шоу-бизнесу как самостоятельному социокультурному и экономическому феномену современного общества, явно мало.

Среди исследований российских авторов, которые изучают эту тему, широко известны работы Ф. Разакова, А. Троицкого, А. Алексева и А. Бурлаки, Г. Вачнадзе, Г. Оганова, В. Сапаки, А. Юровского.

Украинская нация талантлива и одарена музыкально. Как раньше, так и сейчас у нас огромное количество талантливых певцов и музыкантов, которые могли бы стать мировыми знаменитостями и украинским вкладом в мировую культурную палитру. Это подтверждает и зарубежная популярность Русланы и Ирины Билык, групп «Океан Эльзы», «ВВ», «Гайдамаки» и др. Мы могли бы экспортировать свою массовую музыку и увеличивать доходы в отечественный бюджет. Однако только при условии грамотного и профессионального построения организационно-экономического механизма шоу-бизнеса и музыкального рынка, механизма, который мог бы финансово обеспечить и исполнителей, и авторов, и продюсеров.

Целью написания статьи является изучение шоу-бизнеса как социокультурного феномена и важного атрибута современного общества, его становления, проблем и перспектив развития.

Если проследить историю становления украинской эстрады, то можно отметить огромный и несомненный рывок в развитии украинского шоу-бизнеса за последние десять – пятнадцать лет.

Старт украинской независимой сцене, не похожей ни на одну другую в

мире, был дан еще за два года до появления Украины, а именно в 1989 году, когда 24 сентября в Черновцах прошел фестиваль украинской музыки «Червона рута – 89». Следующие фестивали проводились в 1991, 1993 годах и помогли раскрыться многим звездам, среди которых можно выделить группы «Скрябин», «Плач Ієремії», «Табула Раса», «Мертвий півень», «Пікардійська терція» и исполнителей Виктора Павлика, Ирину Шинкарук и многих других. В 1993 на донецкой «Червоной руте» впервые публику покорила молодой и тогда еще неизвестный певец Александр Пономарев.

В середине 90-х на одном из каналов впервые выходит передача, которая делает украинскую музыку действительно популярной в молодежной среде. «Территория А» и ее бессменная ведущая Анжелика Рудницкая каждый день составляют хит-парад, в котором фигурируют исключительно наши исполнители. Тинейджеры Украины узнают, что слушать украинское теперь модно, а сама «Территория» дала путевку в жизнь многим исполнителям, среди которых можно выделить Юрка Юрченко, Ольгу Юнакову, группы «Аква Віта» (их хит «А тепер усе інакше» стал гимном украинских подростков), «The Вйо», «ВУЗВ», «Степ» и целый ряд других.

В 1992 году в Каховке (Херсонская область) впервые состоялся фестиваль «Таврийские игры». Впоследствии он стал традиционным, лишь однажды (2007 год) переехав в столицу, на стадион «Олимпийский».

С середины 90-х и до начала 2000-х годов фестиваль был самым масштабным событием музыкальной жизни страны. Традиционно программа фестиваля включает конкурс красоты, пивной конкурс, спортивные состязания и шоу-программы, в которых выступают участники из разных стран мира. Каждый день фестивальные концерты посещают около 80 тысяч зрителей. Среди участников фестиваля были известные украинские и зарубежные музыканты, такие как: Bad Boys Blue, «Океан Ельзи», «ВВ», «Братя Гадюкины», «Deep Purple», «Скрябин», «Машина времени», Руслана, Ирина Билык, Анжелика Варум, Филипп Киркоров, Валерий Меладзе, Кристина Орбакайте, RunDMC, Vomfunk MC's, Алла Пугачева и другие [3].

В первый день весны 2002 года на телевидении появляется новый канал – «М1», который становится главным источником информации о музыкальной жизни страны. Селебритис страны делают все, чтобы получить право ротации на канале, таким образом получить свою долю славы. Впоследствии появится еще один канал – ответвление от «М1», «М2», для слушателей постарше.

Другие каналы – MTV-Украина, OTV, Entermusic – способствовали раскрутке украинской сцены и вывели ее на новый уровень. Ярким примером современного шоу-бизнеса Украины стало появление так называемых групп-однодневок, главных задач этих сугубо продюсерских проектов было получение «быстрой прибыли». Первопроходцами стали такие коллективы, как

«Игрушки», «XS», «SMS» и другие.

С 2003 года Украина стала регулярным участником престижного европейского конкурса «Евровидение». Первопроходцем стал Александр Пономарев, занявший 14 место. Зато уже следующий поход на европейскую вершину обернулся для Украины настоящим триумфом: Руслана и ее «Дикие танцы» покорили Европу. 2004 год стал самым успешным в карьере певицы: длительное время она была одним из самых влиятельных людей страны (даже успела побывать депутатом украинского парламента), а ее популярность достигла пика. Кстати, в 2006 году Wild Dances были признаны лучшей песней «Евровидения» [2].

2005 оказался самым неудачным для Украины – «Гринджоли» заняли одно из последних мест на конкурсе, проводившемся в Киеве. В целом можно сказать, что Украина традиционно успешно выступает на «Евровидении» и дважды (Верка Сердючка в 2007 и Ани Лорак в 2008 годах) останавливалась лишь в шаге от победы.

В 2007 году в Украине запустили проект, существующий в России уже несколько лет, – «Фабрика зірок». И если первый сезон шоу нельзя назвать удачным, то второй и третий проекты стали настоящим кладом для украинских продюсеров – большинство артистов, участвующих в шоу, добились успеха и стали состоявшимися звездами.

Особенно успешным был проект «Фабрика зірок – 3»: продюсеры успели привлечь на шоу Константина Меладзе в роли продюсера, ведущими стали Маша Ефросинина и Андрей Доманский, в жюри были приглашены самые известные люди страны (Лилия Подкопаева, Елена Коляденко, Роман Виктюк и другие).

Среди артистов, вышедших со сцены «Фабрики», стоит отметить Бориса Апреля, Дашу Астафьеву, Арину Домски, дуэт Дантес&Олейник, Стаса Шурина, Влада Дарвина, Макса Барских, Еву Бушмину, братьев Борисенко и многих-многих других. Как видим, за 22 года украинская сцена пережила немало трансформаций, восхождение и закат ярких личностей и артистов, были успехи и провалы, потери и прибыль. Как и большинство явлений в нашей стране, сцену нельзя оценивать однозначно.

Таким образом, в 1991 году Украина обрела национальный шоу-бизнес, переживший за это время целую череду изменений. Украинский шоу-бизнес конца 90-х и начала 2000-х переживал самые невероятные трансформации. Именно в те времена появились наиболее яркие личности, держащиеся на вершине славы до сих пор, меломаны обзаводились своими предпочтениями, а сцена обретала первые коммерческие признаки. Начало 2000-х годов ознаменовалось тем, что впервые украинскую сцену можно назвать шоу-

бизнесом. В это время признаками эстрады стали ее коммерциализация, появление ярких образов, дорогих шоу и нестандартных подходов для завоевания сердца слушателя.

Большинство экспертов сходятся в том, что украинский шоу-бизнес, в отличие от западного с его многолетними традициями, чёткими правилами игры и прозрачной структурой, – это молодой организм, которому свойственны все проблемы роста [4].

Шоу-бизнес – это всегда коммерческая деятельность, так что без обеспечения соблюдения прав интеллектуальной собственности все это теряет смысл. Это будто финансовый рынок без финансовых операций.

Поскольку существование шоу-бизнеса неразрывно связано с соблюдением авторского права и смежных прав, то его весомые проблемы связаны именно со сложностью защиты музыкальных прав. Так, нарушители авторского и смежных прав, в частности «аудиопираты», сегодня de facto не несут уголовной ответственности. До сих пор ни один «пират» не сел в тюрьму за свою деятельность, и это прежде всего следствие бестолковой формулировки «авторской» статьи в Уголовном кодексе.

Несоблюдение авторских прав артистов и авторов естественным образом отображается на нестабильности самой сферы, поиска рабочей силы, заработка топовых игроков рынка, а также организационно-экономической стабильности шоу-бизнеса.

Необходимо усиление ответственности и за неуплату вознаграждения за использование музыки телерадиокомпаниями, кабельными операторами, кафе, барами, ресторанами, супермаркетами, а также ответственности за неуплату предусмотренных законодательством авторских и смежных отчислений производителями и импортерами оснащения и носителей, на которых музыка может быть записана в домашних условиях. В контексте борьбы с пиратством в музыкальной дистрибуции, возможно, следовало бы вообще запрещать продажу носителей с музыкой вне специализированных магазинов. Ведь владельцам таких магазинов обычно не с руки продавать пиратскую продукцию, поскольку, в отличие от продавцов пиратских компакт-дисков в киосках и лотках, им есть что терять.

Одной из острейших проблем в украинском шоу-бизнесе является отсутствие концертных площадок, а также клубов живой музыки (эта проблема также стоит на пути к осуществлению нормальной концертно-гастрольной деятельности отечественных артистов). Даже в столице такие заведения можно пересчитать по пальцам, а в провинции их вообще единицы. Поскольку количество концертных площадок ограничено, мест для хороших групп мало.

Зато, скажем, в Швеции на государственном уровне финансируется сеть молодежных центров: дом с концертным, спортивным залами, студия

звукозаписи, помещения для репетиций, спальни для исполнителей. Во всей стране около 120 таких центров, а население Швеции – менее 9000000. В Стокгольме проживает примерно столько же людей, сколько в Львове. Неудивительно, что в Швеции время от времени появляются музыкальные звезды первой величины. Кроме того, эта страна занимает первое место по уровню звукорежиссуры, ведь специалистов воспитывают годы.

Следующая группа причин кроется в некачественной работе основных субъектов отечественного шоу-бизнеса. В частности, можно констатировать, что института продюсерства в Украине практически нет. Его формированием у нас, к сожалению, никто серьезно не занимается.

Концертно-гастрольная деятельность в Украине – основной источник заработка для украинского артиста – далека от прозрачности и соблюдения правомерности. Хотя в мировой практике средства от концертов лишь дополняют доходы от продажи аудиопродукции в Украине, 80% всех полученных средств от работы исполнителя приходится на концертную деятельность и лишь 20% – на продажу альбомов [5]. Чтобы удачно совместить бизнес и искусство, имея с этого и экономическую выгоду, и эстетическое наслаждение, нужно приложить немало усилий, которые, в свою очередь, нужно уметь направить в правильное русло.

Преодоление этого, возможно и неполного, перечня проблем украинского шоу-бизнеса стало бы вкладом в развитие отечественной культуры, позволило бы возвести крепкую надстройку на уже существующем фундаменте рынка, создать цивилизованную и сильную музыкальную индустрию, которая, полагаю, нужна не только продюсерам и исполнителям, и даже не только самим слушателям и зрителям, но и государству, заботящемуся о своей массовой музыкальной культуре, болящему за распространение своей культуры в мире.

Перспективным направлением дальнейших исследований современного состояния украинского шоу-бизнеса является определение направлений преодоления проблем его дальнейшего развития и становления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Готовцев Л. Правда о шоу-бизнесе / Л. Готовцев. – М. : Рипол классик, 2004. – 368 с.
2. Руда А. 1000 зірок шоу-бізнесу / А. Руда. – К. : Школа : НКП, 2006. – 255 с.
3. Сегодня.ua [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.segodnya.ua/culture/showbiz.html>
4. Deputat.org.ua [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://deputat.org.ua/print.php?news=1120811539>
5. Zik. Сила інформації [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.zik.com.ua/2005/6/17/news14530.htm>

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Хорова музика академічної традиції як вид мистецтва має різні форми свого прояву та еволюціонує відповідно до змін, що протікають у соціальних системах сучасного суспільства. Вивчення специфіки хорової музики пов'язане з необхідністю вирішення цілої низки наукових питань, що розкривають її генезу, стійкі ознаки й специфіку, яка проявляється на різних рівнях, - від емоційного змісту, жанрових, стилістичних і композиційних ознак до виявлення її ролі у соціальному та духовному житті суспільства.

Розширення типологічного різноманіття світського хорового жанру а *sarrella* призвело до потреби комплексного аналітичного дослідження цієї проблеми. Незважаючи на наявність цінних численних досліджень по хоровій музиці, нині ще не вироблено єдиних критеріїв в усвідомленні її жанрової специфіки. Розгляду зазначеного питання й присвячено цю статтю.

Мета статті - формулювання критеріїв жанрової специфіки хорової музики а *sarrella*.

Об'єкт - музичний жанр.

Предмет - жанрова специфіка хорової музики а *sarrella*.

У процесі дослідження було задіяно низку спеціальних робіт, присвячених проблемам історії і теорії різних видів мистецтва (поезія, музика), - М. Бахтіна, А. Шахова, Ю. Кузьменко, Н. Ястребової, Т. Еріксона, Т. Попової, В. Цуккермана, А. Сохора, Е. Назайкинського, Л. Пархоменко, Т. Смирнової та інших.

Серед обширної панорами наукових досліджень і теорій стосовно дефініції жанр нашу увагу привертають роботи, у яких тією чи тією мірою визначено специфіку хорової музики.

У першу чергу це концепція М. Бахтіна, в основу якої закладено три площини жанрової структури твору, - тема, композиція і стилістика: «Певні функції... і певні, специфічні для кожної сфери умови мовного спілкування породжують певні жанри, тобто певні, відносно усталені тематично, композиційно й стилістично типи висловлювань» [2, с. 254 – 255]. Вважаю особливо важливим у наведеному формулюванні М. Бахтіна те, що кожна ознака виступає як демонстрація однієї з трьох категорій, що складає дискусивну структуру: категорії предмета, суб'єкта і адресата. Саме ці категорії складають сутність хорової музики. Тематичний бік твору - це «предметно-сміслова» сфера естетичного дискурсу. Композиція твору – маніфестація суб'єктивної сторони дискурсу. Це прийом організації мовних засобів, де знаходить своє

вираження комунікативна настанова композитора. Нарешті, стилістика мови у творі є маніфестація адресату його дискурсивної структури: «Стилі визначаються ставленням до співрозмовника» [1, т. 5, с. 214].

Таке формулювання хорового жанру представлено Л. Пархоменко. На основі комплексів критеріїв, розроблених Л. Мазелем, В. Цуккерманом, А. Сохором, дослідниця характеризує хоровий жанр як цілісну розгалужену систему, функціонування якої викликає багато чинників: «Суспільна необхідність, умови розвитку, наявні мистецькі традиції, тонус і спроможності виконавства, жанрові засади, моделі, індивідуальний творчий пошук» [6, с. 207].

А. Хохлова дає таке визначення: «Жанр – це форма музичного висловлення, яка полегшує процес сприйняття тексту і його осмислення, в тому випадку якщо реципієнт володіє певними знаннями про жанроутворювальні ознаки і культурні цінності, що стоять за ними» [9, с. 16]. Для вивчення хорового жанру в цій теорії вагомим є те, що жанр виступає когнітивним інструментом музичної інтерпретації і дозволяє ідентифікувати належність того чи іншого музичного тексту до певного типу музичних творів.

Концепція Л. Казанцевої побудована на понятті «жанровий зміст», який «складається із багатьох різнорідних закономірностей, що об'єднуються у систему» [4, с. 90]. Дослідниця пропонує типологію «жанрового змісту» за такими позиціями: звук, засоби музичної виразності, сфера образності, часові та просторові характеристики музичного образу, музична драматургія, тема та ідея твору, особистість композитора як «автора-художника», виконання та сприйняття музики (комунікаційна ситуація). Отже, концепція Л. Казанцевої цінна для нашого дослідження тим, що саме в хоровій музиці, яка поєднує два чинники (слово та музику), вагомого значення набуває осмислення та подальший процес інтерпретації зі змістовної характеристики твору та його соціального призначення.

Для розуміння специфіки дефініції хоровий жанр, на нашу думку, особливо важливим є визначення жанру Л. Березовчук, де акцентовано увагу на такій смислотворчій якості жанру, як асоціативність, а також розглянуто всі жанровотвірні чинники (семантика – тектоніка – комунікація) як функції [3, с. 95 – 122].

Оригінальну концепцію вивчення жанру пропонує В. Холопова [8]. Авторка вважає, що функція жанру зумовлена його роллю як «лексем» музичної мови. Тобто жанр виконує роль музичного словника, яким можуть користуватися композитори.

Побутування жанру пов'язане з його функціональністю. Дослідник О. Соколов [7] вважає, що найбільш плідним до вивчення жанру як універсальної категорії є функціональний підхід, тобто жанр завжди має своє

призначення й виконує визначену функцію. Не менш важливим критерієм вивчення жанру, за концепцією автора, є наявність або відсутність зв'язку музики з іншими мистецтвами. На вищевказаній основі дослідник пропонує розмежовувати чотири основні роди музики: 1) поняття чистої музики, до якої належать непрограмні інструментальні твори (власне жанр зводиться, по суті, до музичної форми); 2) жанри, у яких музика взаємодіє з іншими мистецтвами, – взаємодіюча музика; 3) прикладна музика, що обслуговує побут; 4) прикладна взаємодіюча музика, пов'язана і з побутом, і з іншими мистецтвами.

Є. Назайкінський, узагальнюючи шляхи вивчення поняття «жанр» у ХХ ст., визначає його таким чином: «Жанр – це багатоскладна, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те або те художнє ціле» [5, с. 93 – 94]. Важливим у теорії дослідника є те, що вищевказане формулювання чітко розкриває відмінність жанру від стилю. Якщо поняття про стиль відсилає нас до першооснови твору, то жанр – до того, за якою генетичною схемою формувався і створювався твір.

Отже, з наведеного матеріалу можна зробити висновок, що, по-перше, значення категорії жанр має сповна об'єктивний, а не суто умовний характер. По-друге, зміни семантики жанру багато в чому пояснюють причини, що поставили жанр на одне з центральних місць у категоріальній системі сучасного мистецтвознавства. При подальшій розробці цієї проблеми відправними моментами є опора на незмінні ознаки хорового жанру: синтетичну природу, хорову колективну виконавську організацію, превалювання етичної тематики й зверненість до широкої слухацької аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Рус. словари, 1996 – 2012. – Т. 5. - 1996. – С. 207 – 306.
2. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Рус. словари, 1996 – 2012. – Т. 5. - 1996. - С. 254 – 255.
3. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций / Л. Березовчук // Проблемы музыкознания. – М. : ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 95 – 122.
4. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание / Л. П. Казанцева. // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. – Ростов-н/Д. : РГК, 2008. – С. 90 – 94.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2003. – 248 с.
6. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наук. думка, 1979. – 218 с.
7. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1994. – 220 с.
8. Холопова В. М. Музыка как вид искусства / В. М. Холопова. – М. : Композитор, 1994. – 249 с.
9. Хохлова А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» /

УДК 792.54

**В. А. Боброва,
г. Луганск**

РАЗВИТИЕ ЗИНГШПИЛЯ В ГЕРМАНИИ

Слово «Singspiel» (от нем. «singen» – петь и «Spiel» – игра, букв. «спектакль с пением») с середины XVIII века обозначает разновидность музыкально-театрального жанра – немецкую комическую оперу с разговорными диалогами между музыкальными номерами.

В 1743 году в Берлине была поставлена в немецком переводе пьеса ирландского драматурга Ч. Коффи «Черт на свободе» в жанре «оперы нищих». В 1752 году эта же пьеса исполнялась в Лейпциге известной труппой Коха, причем музыка была уже написана заново скрипачом и концертмейстером театра И. Штандфусом. Дальнейшие тенденции становления немецкого зингшпиля связаны с поэтом К. Вайсе и композитором И. Хиллером, которые основывались на примерах французской комической оперы. В их творчестве уже в начале 1760-х годов складывается немецкий зингшпиль как новый музыкально-театральный жанр. Подобно французской комической опере в нем соединяются разговорные диалоги и музыкальные номера. В 1766 году та же труппа Коха заново поставила в Лейпциге «Черта на свободе». Текст был переработан К. Вайсе, а музыка написана И. Хиллером.

Тематика ранних зингшпилей связана с образцами французской оперы. Чаще всего подчеркивались дидактические, патриархально-бюргерские, но обычно не политические социальные стороны. Язык представления оставался простым, текст и музыка были понятными для слушателей, что обеспечивало популярность жанра. В 1770 году появился наиболее известный зингшпиль И. Хиллера на текст К. Вайсе «Охота». Это трехактная пьеса с разговорными диалогами. Однако в сравнении с первыми зингшпилями роль музыки становится более значительной: наряду с песенными куплетами встречаются арии. Есть трехчастная увертюра и даже оркестровая «картина» (изображение грозы и бури). Вокальные номера представлены по преимуществу в куплетной форме. И. Хиллер в своем спектакле переработал приемы французской и итальянской оперы.

Искусство зингшпиля вызвало в Германии живой общественный отклик. Классицистам и известному театральному деятелю И. Готшеду это казалось грубым и примитивным. Напротив, борцам со старой эстетикой, а среди них был

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Г. Лессинг, такой жанр казался жизненно необходимым. И. Гете, слышавший в юности зингшпили К. Вайсе и И. Хиллера в Лейпциге, горячо увлекался этим искусством. Ему самому принадлежат тексты ряда зингшпилей – «Эрвин и Эльмира», «Клаудина фон Виллабелла», «Иери и Бетели», музыку к которым написали композиторы И. Андре, П. Винтер, И. Рейхардт и другие.

Наиболее важное художественное значение после И. Хиллера получили зингшпили Й. Бенды и К. Нефе. Й. Бенда углубил драматические черты зингшпиля («Леса», 1776). Композитор пользовался приемами аккомпанированного речитатива, развивал ансамбли. К. Нефе раздвинул тематические рамки жанра, проявив творческую индивидуальность в зингшпиле. Мелодический склад его музыки очень привлекателен. Наиболее интересен – «Адельхайд фон Вольтхайм». Композитор вводит элементы мелодрамы, встречаются патетические мелодии в духе Х. Глюка, хотя К. Нефе не отказывается и от народно-бытового песенного склада в других вокальных номерах.

Зингшпиль XVIII века был средоточием национальных черт. Народные истоки сюжетов, их трактовка, большая роль сказочно-фантастического начала привлекали венских классиков – К. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

Исследуя проблему развития жанра зингшпиля, следует обратиться к творчеству В. Моцарта, чья музыка стала для Э. Гофмана высоким образцом композиторского мастерства.

В. Моцарт качественно изменил почти все жанры, к которым обращался. В своем творчестве он пришел к смешиванию жанров и был под заметным воздействием австрийского народного театра с барочным соединением трагического и комического. Помимо оперы *seria* и оперы *buffa* композитор обращается к зингшпилю. Однако этот жанр имел многие недостатки: бытовой характер сюжета, сентиментальность текста, песенный стиль музыки и отсутствие драматического развития. Это стало причиной того, что он не смог подняться до высокого художественного уровня и соперничать с итальянской оперой *buffa*.

Обращаясь к жанру зингшпиля, венский классик опирается на самые простые образцы жанра, которые бытовали в то время в Вене. Его задача – усвоить новый язык, и он это делает с легкостью и естественностью. Бытовой характер венского зингшпиля был близок В. Моцарту, который с детства был окружен атмосферой австрийского народного искусства и австрийской песни. «Похищение из сераля» поднимает зингшпиль на новую ступень и раскрывает художественный потенциал жанра, ставя его вровень с итальянскими и французскими серьезными и комическими операми.

Тенденция ассимиляции различных национальных жанровых традиций – итальянской, французской, австро-немецкой – вообще характерна для венского

зингшпиля, а в «Похищении из сераля» наметился синтез этих традиций. И конечно, существенное место занимает австрийская песня, что вполне естественно для зингшпиля. Здесь все подчинено стремительному развитию действия, комедийной интриги. Таким образом, В. Моцарт обогатил зингшпиль, воспользовавшись опытом своей работы в жанре оперы buffa.

Неслучайным было обращение к жанру зингшпиля и Э. Т. А. Гофмана, который увидел в народно-бытовом театре основу для создания нового романтического искусства.

Э. Гофман создал четыре зингшпиля: «Маска» («Die Maske») (1799), «Шутка, хитрость и месть» («Scherz, List und Rache») (1801), «Веселые музыканты» («Die lustigen Musikanten») (1804), «Непрошенные гости» («Die unbetenen Gäste») (1805), «Любовь и ревность» («Liebe und Eifersucht») (1807).

Зингшпиль «Маска» композитор написал на собственный текст в Берлине. Для своего друга Ф. Гольбейна – актера и певца – он написал партию художника Тройенфельса. Ф. Гольбейн был очень известным актером, которого считают одним из самых выдающихся исполнителей роли Дон Жуана в опере В. Моцарта. По приглашению Ф. Гольбейна Э. Гофман начал работать в бамбергском театре.

В «Маске» уже проявилось мастерство композитора в трактовке ансамбля, хоров, оркестра, а также в инструментовке. Конечно, Э. Гофман целиком находился еще под влиянием итальянской оперы buffa и опер В. Моцарта. Осенью 1799 года Гофман посылает королеве Луизе партитуру и либретто. Королева направляет его к А. Ифланду – директору королевского Национального театра. Из письма Э. Гофмана к А. Ифланду от 4 января 1800 г.: «...осмеливаюсь просить Вашу милость всего лишь ознакомиться с либретто и сообщить мне затем, не будет ли оно достойно, в сочетании с хорошей музыкой, постановки в здешнем театре» [2, с. 70]. Но А. Ифланд не принял к постановке этот ранний музыкальный опыт.

В зингшпилье «Маска» («Die Maske») композитор частично выходит за рамки, установленные правилами жанра. Не идиллия, не природа и не веселая, кокетливая любовная игра стоят на переднем плане – он использует мотив леденящих душу романтических сюжетов. Рануччо, искатель любовных приключений, которого сопровождает хитроватый слуга, покинул очередную пассию, и за это его преследует мстительный дух, «маска». Рануччо влюбляется в Манандану, дочь греческого купца, однако та не отвечает ему взаимностью. Это дает Гофману возможность вложить в уста Рануччо слова, рожденные его собственной любовной драмой, пережитой в Глогау: «Да, я – безумец, мятущийся против судьбы, против природы, в бессильной ярости грызущий оковы, которыми опутал меня злой рок» [1, с. 29].

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

В конце 1804 года Гофман закончил двухактный зингшпиль «Веселые музыканты» («Die lustigen Musikanten»), положив в основу текст К. Brentano. На партитуре этого произведения впервые вместо третьего имени автора Вильгельм появилось имя Моцарта – Амадей, которое с тех пор было принято записывать как официальное имя писателя. Премьера состоялась 6 апреля 1805 года в Варшаве по решению В. Богуславского и под управлением дирижера Б. Вебера. Задорная гофмановская комедия ошибок и любовной игры в стиле комедии dell'arte отличается эмоциональностью и продуманностью деталей. В «Газете для эlegantного мира» появилась написанная З. Вернером рецензия, в которой сценическое исполнение подвергалось осуждению, тогда как музыка заслужила похвалу.

Зарождение зингшпиля в Германии происходило под влиянием английского демократического музыкального театра. Зингшпиль не был продолжением традиций немецкого драматического спектакля с музыкой, так как он не требовал от актеров специальной музыкальной подготовки, проявляющейся в свободном владении вокалом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сафрански Р. Гофман / Р. Сафрански ; пер. с нем. В. Д. Балакина. – М. : Мол. гвардия, 2005. – 417 с.
2. Э. Т. А. Гофман: жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем., сост. К. Гюнцеля. – М. : Радуга, 1987. – 464 с.

УДК 008

*Т. В. Борисенкова,
г. Луганск*

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ПРОГРЕСС ИЛИ РЕГРЕСС?

Современное искусство (англ. contemporary art; иногда в качестве синонима используют определение «актуальное искусство») – искусство, созданное в недавнем прошлом и в настоящее время. С течением времени современное когда-то искусство становится достоянием истории.

Современное искусство – это другая форма искусства концептуально, формально, технологически и психологически. Эти образы сложны для понимания, требуют определённой интеллектуальной подготовки и расшифровки в процессе восприятия. Современное искусство – зеркало социума. Одна из его функций – отражать актуальные проблемы личности и общества.

Современное искусство – искусство синтетическое. Оно может объединять в одном произведении несколько базовых элементов, как-то: изображение, объёмную форму, звук, свет, цвет, слово. Оно существует на

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

границе многих областей человеческого знания и постоянно ищет новые объекты для осмысления и новые средства, материалы и формы для создания образа [1]. Рождённые на границах областей новые жанры в современном искусстве и есть пути его развития.

Искусство раскрывает в явлениях окружающей жизни их подлинный внутренний мир, наглядно показывает в образах самое важное для человека и общества. Когда подчинение мира неким канонам, правилам достигает расцвета, за ним неизбежно следует упадок, т. е. декаданс.

Цель исследования – сделать сравнительную характеристику прогресса и регресса в современном искусстве, определить, как оно оказывает негативное и позитивное воздействие на социум.

Объект исследования – явление возникновения и развития современного искусства.

Предмет исследования – тенденции развития современного искусства, регресс или прогресс, которые опираются на философские принципы, возникающие в современном обществе.

По своей направленности регресс противоположен прогрессу. Процессы регресса могут иметь весьма разнообразное конкретное содержание: регресс системы может наступать в результате общего постепенного регресса всех ее элементов, в результате относительно быстрого регресса ряда ведущих элементов системы, в результате систематического истощения основной группы элементов системы в пользу относительного прогресса другой группы элементов [4].

«Современное искусство, в отличие от классического, чьи совершенные формы застыли на века – это живая материя», – утверждал Марат Гельман [3].

Начиная еще с раннего изучения художественного творчества, невозможно определить, как происходит процесс творчества. У художника свое отношение к окружающему миру, внутренняя потребность творчества. Художественное чутье гораздо сильнее многих внешних факторов. Мир искусства XXI века уникален, это прорыв в будущее, отраженное через призму веков и традиций [2]. Появляются новые направления в искусстве, такие как Софт-Арт, Интернет-Арт, Стрит-Арт, Виджей-Арт.

Цель современного искусства – удивить, рассказать о проблеме, показать то, что ранее было запрещено. Современное искусство меняет современный мир, и наоборот. Это взаимосвязь, которую не стоит отрицать. Отрицая одно – отрицаешь другое [5].

Прогресс в искусстве стимулируется общественным прогрессом и обусловлен им. Прогресс в искусстве нередко осуществляется в противоречивых идеологических и художественных формах (например, связанных с религиозным

мировоззрением). В современную эпоху прогресс в искусстве выражается в соединении реалистических традиций с идеями и общественной практикой. Искусство приводит к прогрессу только при подлинном художественном совершенстве.

Философские и этические проблемы, возникающие в современном обществе, нашли отражение в работе, представленной в рамках Третьей Московской Биеннале Современного Искусства, Мастерской Ван Лисхаут «Город рабов» [1].

Современное искусство – это то, что происходит и создается здесь и сейчас, в данную конкретную минуту, пытаюсь отражать и отвечать вкусам и настроению тех, кто живет в настоящем. Коммерция приводит к деградации нравственности, к тому, что в разных слоях населения одно и то же произведение искусства расценивается по-разному. На данный момент искусства почти нет как такового. Оно стало похоже на карикатуру людских представлений о мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данильченко О. Пути развития современного искусства [Электронный ресурс] / О. Данильченко. — Режим доступа : http://www.artodocs.ru/rus/publication/work_process/96.html
2. Интернет-статья «Роль искусства в обществе» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vernisag.com.ua/5-rol-iskusstva-v-obshhestve.html>
3. КАТАЛОГ : Изобразительное искусство: Художники: Петров Павел [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://artrussia.ru/russian/artists/artist.php?id=409&foa=f>
4. Кракович Д. Обзорная лекция по социологии искусства [Электронный ресурс] / Дмитрий Кракович. — Режим доступа : <http://www.dkmedia.com/soc/art.htm>
5. Попов В. Современный мир в современном искусстве [Электронный ресурс] / В. Попов. — Режим доступа : http://www.endpov.ru/stat_i/o_iskusstve/sovremennyj_mir_v_sovremennom_iskusstve/

УДК 75.01

***И. А. Борщ,
г. Луганск***

ВОЗНИКНОВЕНИЕ НЕОАКАДЕМИЗМА И ЕГО РАЗВИТИЕ

Активное внедрение новых технологий в искусство подтверждает *актуальность* данной работы. В художественной практике на выставках все чаще представлены произведения, выполненные средствами компьютерной графики и академической живописи в сочетании с разными средствами новых технологий. Так что же такое неоакадемизм, и чем он отличается от обычного

академизма? Конечно, новые академики стремятся возродить классические традиции живописи, графики, скульптуры, но вместе с тем они активно используют новые медиа-фото- и телекамеры, компьютеры, новейшие технологии.

Классическим может быть и очень современное искусство. В традициях неоакадемизма организация празднеств с выставками, концертами, поэтическими чтениями и костюмированными балами в лучших дворцах Петербурга.

Неоакадемизм – это направление в изобразительном искусстве конца XX века. Неоакадемизмом используется арсенал изобразительных средств поздней академической живописи в сочетании с приемами коллажа, фотомонтажа, компьютерной графики для создания идеализированного образа «прекрасного» [1 – 4].

С появлением течения «неоакадемизм» уделяли серьезное внимание теории искусств, публиковали статьи и манифесты (журналы «Декоративное искусство», «Художественная воля»). Художники этого круга были вдохновлены идеей создания «прекрасного», эстетически полноценного подлинно классического произведения.

Цели исследования: сформировать целостную картину возникновения и развития нового художественного направления; дать определение направлению *неоакадемизм*, выявить предпосылки и перспективы его дальнейшего направления развития.

Объект исследования – эволюционные процессы в изобразительном искусстве конца XX века.

Предмет исследования – условия возникновения нового течения в изобразительном искусстве – *неоакадемизм*.

В конце XIX – XX в. развитие живописи становится особенно сложным и противоречивым. Различные реалистические и модернистские течения завоевывают себе право на существование. Появляется абстрактная живопись (авангардизм, абстракционизм, андеграунд), которая ознаменовала отказ от изобразительности и активное выражение личного отношения художника к миру, эмоциональность и условность цвета, утрированность и геометризацию форм, декоративность и ассоциативность композиционных решений. В XX в. продолжался поиск новых технических средств создания живописных произведений, что, несомненно, привело к появлению новых стилей в живописи.

В конце 80-х годов в Петербурге зародилось очередное художественное направление – неоакадемизм. Известный британский историк и теоретик искусства Эдвард Люси Смит назвал неоакадемизм первым ярким явлением русской культуры, оказавшим влияние на мировой художественный процесс

после Казимира Малевича.

Хронологически история неоакадемизма полностью укладывается в рамки этого десятилетия: 1991 годом датированы первые неоакадемические работы Тимура Новикова. В 1999 году в Мраморном дворце прошли две выставки – Тимура Новикова и Ольги Тобрелутс, подводящие итог деятельности Новой Академии. Для многих это понятие едва ли не тождественно понятию «актуальное искусство Петербурга». Тому есть несколько причин, и первая из них – наличие общей программы.

Тимур Петрович Новиков (24.09.1958, Ленинград – 23.05.2002, Петербург) – выдающийся художник, художественный деятель, публицист и педагог, во многом определивший развитие русского искусства и культуры конца XX в.

Обратимся к истории. Старшее поколение неоакадемистов сформировалось в русле альтернативного искусства 70 – 80-х годов, «большой смысл» которому придавало противостояние официальной культуре – до тех пор, пока не произошла деактуализация этого противостояния. К середине 80-х годов история ленинградского андеграунда не увенчалась сколько-нибудь оригинальными явлениями, сопоставимыми с московским концептуализмом и соц-артом. В итоге фрустрация, вызванная утратой привычного контекста бытования альтернативного искусства, переживается в Ленинграде особенно остро. Отсюда же – обращение к особой самобытности петербургской традиции. Их-то и взял на вооружение Тимур Новиков, неожиданно придав им «дико буквальный» смысл.

Однако, сколько бы ни говорил о корнях Тимур, фактически художники, заявившие о себе в середине 80-х годов в рамках ленинградской контркультуры, начинали с отказа от позитивных ценностей скомпрометировавшей себя традиции. В это время складываются три группы, участники которых по сей день остаются самыми известными петербургскими художниками: «Митьки», «Новые художники» и некрореалисты. Характерными особенностями этих движений становятся ориентация на «низовую» и молодежную субкультуру (рок-музыка, кинофольклор, «черный юмор» – позднее, благодаря Новой Академии и, опять же, Тимур Новикову, сюда добавится клубная жизнь), специфически игровой, инфантильный подход к творчеству и наплевательское отношение к его результатам. Все это не являлось исключительной прерогативой ленинградского искусства – достаточно вспомнить движение ап-арта, сформировавшееся в начале 80-х годов в русле московского концептуализма. Однако еще одна черта дает о себе знать в деятельности всех трех групп – коллективный характер этой деятельности и активное мифотворчество, фактически преобладающее над искусством в традиционном, узком смысле художественного произведения.

Особое место в неоакадемизме занимает фотомедиум, в использовании которого можно выделить несколько направлений: апроприация (термин в истории искусства и критике, относящийся к прямому использованию в произведении искусства реальных предметов или других, уже существующих, произведений искусства) постановочных фотографий рубежа веков у Новикова; фотоимитация академической живописи у Маслова и Кузнецова или античной пластики у Гурьянова; обратная имитация фоторастра средствами живописи, провоцирующая у зрителя вопрос: «как это сделано?», у Острова; компьютерный монтаж, где объединение разнородных элементов в единую композицию лишь подчеркивает условность этого объединения, у Тобрелутс; «документальная фотография», содержанием которой является некий художественный (пусть и анонимный) объект, у Егельского и Попова. Во всех случаях общим остается момент удвоения, целенаправленная вторичность: содержанием произведения может быть только другое произведение (неоакадемизм – одна из версий постконцептуализма), в попытке идентификации с которым состоит художественный акт.

С самого своего появления неоакадемисты уделяли серьезное внимание теории искусства, публиковали статьи и манифесты. Уже в 1992 году журнал «Декоративное искусство» посвятил специальный номер петербургскому неоакадемизму. Этой же теме тогда же был посвящен номер теоретического журнала «Кабинет». Культурологический журнал «Художественная воля» выпустил несколько специальных выпусков о неоакадемизме. О нем же писали почти все известные художественные критики, особенно много уделили внимания этому явлению Т. Новиков, Е. Андреева, А. Хлобыстин, О. Туркина, А. Боровский, И. Чечот, А. Небольсин, А. Медведев. В 1998 году вышла книга Т. Новикова «Новый Русский Классицизм», ставшая учебным пособием для начинающих неоакадемистов.

На основании анализа изученных источников можно сделать некоторые обобщающие выводы в соответствии с поставленными целями и задачами. В результате анализа мы выявили, что само течение возникло в XX веке в среде цифровых технологий.

В процессе изучения истории становления неоакадемизма как современного вида визуального искусства мы определили основные этапы развития. Неоакадемизм в период 80 – 90-х годов прогрессивно развивался как технически, так и художественно, художниками мира создавались более сложные произведения. Конец XX века – период развития компьютерных технологий в России, что повлияло на формирование нового художественного направления в русском искусстве «неоакадемизм».

Компьютерные технологии в современном искусстве становятся

приоритетными, что доказывают выставки, фестивали, проходящие в разных городах России.

В результате технической революции произошли кардинальные перемены во всех сферах человеческой деятельности, в том числе и в искусстве. Новые технологии оказали влияние на художественную среду, и в результате возник новый феномен искусства – цифровые искусства. Цифровая живопись – создание электронных изображений за счёт использования компьютерных имитаций традиционных инструментов.

С развитием компьютерных технологий живопись расширяет свои возможности, приобретая новые качества. Вариативность и быстрота поиска композиции, новые цветовые решения, новые формы направления живописи. Искусство живописи и новые технологии следует рассматривать во взаимосвязи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савельева М. Краткая история неоакадемизма [Электронный ресурс] / М. Савельева. – Режим доступа :
<http://www.newacademy.spb.ru/history.html>
2. Новиков Т. Международные отношения Новой Академии Всяческих Искусств [Электронный ресурс] / Т. Новиков // Интерконтакты. Институт истории современного искусства. – СПб., 2000. – С. 67 – 68. – Режим доступа :
http://www.timurnovikov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=18&lang=ru
3. Фоменко А. Генеалогия неоакадемизма [Электронный ресурс] / А. Фоменко // Худож. журн. – 2001. – №32. – Режим доступа :
<http://www.guelman.ru/xz/362/xx32/xindx.htm>
4. Хоффман К. Р. Технология – Искусство – Коммуникация [Электронный ресурс] / К. Р. Хоффман. – 1993. – Режим доступа :
<http://baza-referat.ru>

УДК 930.85

***А. А. Бурденко,
г. Луганск***

ГИТАРА ФЛАМЕНКО КАК АТРИБУТ ИСПАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В Испании, национальным инструментом которой, безусловно, является шестиструнная гитара, существует и одна из уникальных её разновидностей, известных сегодня во всём мире, – гитара фламенко.

Гитара фламенко (*guitarra flamenka*) имеет основные конструктивные особенности и строй такие же, как у классической шестиструнной гитары. Но существует и ряд различий. Обечайки и нижняя дека у нее сделана из кипариса, вместо темного палисандра – бразильского красного дерева, как на классических гитарах. Вместе с несколько иной толщиной дек, размерами и внутренними пружинами эти различия придают гитаре фламенко характерную особенность

звучания, отличающуюся большим блеском и вибрационной отдачей по сравнению с мелодическим резонансом классической гитары. Вместо металлической колковой механики для настройки струн гитара фламенко оснащалась колками из эбонового (черного) дерева, которые работали на трении, как у современной скрипки. Сейчас черное дерево заменяется красным или другими твердыми породами. По мнению ревнителей чистоты стиля, деревянные колки не дребезжат и сохраняют звук. Верхняя дека делается из мелкослойной ели (канадской или немецкой), а в последнее время – из канадского кедра. Шейка грифа также делается из кедра или твердых пород, а накладка на гриф – из черного дерева. Верхний и нижний порошки изготавливаются из кости. Для предохранения верхней деки от повреждений, которые неизбежно появятся при использовании приема гольпе (ногтевой удар правой руки по деке), на нее устанавливается защитная пластина, которая называется гольпеадор. В настоящее время его делают из пластика, инкрустированного перламутром. Гитара фламенко более чувствительна и «отвечает» быстрее, чем классическая гитара. Это является решающим фактором для получения подходящего звука. Ряд исследователей считают, что кипарисовые гитары пользовались популярностью по причине их относительной дешевизны по сравнению с палисандровыми, да и те были достаточно дороги для простонародья.

Гитара де таблао (*guitarra de tablao*) – так называлась гитара фламенко до середины XIX века. Буквально означает «гитара для танцевальной сцены». Эти гитары отличались от современной гитары меньшими размерами, более узкой обечайкой и более слабым звуком.

Гитара негра (*guitarra negra*) – букв. «смуглая» гитара. Это современный вид гитары фламенко, который создал знаменитый гитарный мастер Хосе Рамирес Третий. У этой гитары задняя дека и обечайки делаются из красного дерева или палисандра. Большинство современных гитаристов перешли на этот тип гитары.

Гитара бланка (*guitarra blanca*) – букв. «белая» гитара. Гитара, у которой обечайки и задняя дека сделаны из светлого испанского кипариса. Все остальные конструктивные особенности аналогичны гитаре фламенко [2, с. 7].

В понятие «фламенко» обычно входит народное песенно-танцевальное творчество Андалусии – южной области Испании, хотя более широкое понятие фламенко включает в себя и такие виды искусств, как живопись, балет, монументальное искусство, поэзия.

В истории возникновения и развития фламенко многое до настоящего времени не выяснено. Вместе с тем ряд исследователей считают, что стиль фламенко в основном сформировался во времена арабского владычества в

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Испании, затем под влиянием различных исторических условий видоизменялся и совершенствовался, пока не вышел на эстраду, где приобрел новые, современные черты [1, с. 5].

Андалусия явилась как бы тиглем, в котором на протяжении тысячелетий переплавлялись элементы культур различных народов, начиная от иберов, финикийцев и кельтов и заканчивая арабами. При этом новые культурные наслоения не уничтожали прежние, а, обогащая их, создавали новую, неповторимую культуру.

Важным фактором, повлиявшим на формирование испанской и особенно андалусской культуры, стало появление в XV веке на территории Испании цыганских племен, вытесненных из Индии Тамерланом (Тимуром) во время его похода на Дели, которые несли с собой своеобразную культуру, имеющую сходство с индийской [Там же].

В Андалусии цыгане не только впитали в себя элементы местной музыкальной культуры, но и значительно обогатили ее своим творчеством, в результате чего и возникло уникальное явление в искусстве народов мира.

Основные элементы фламенко

Основными элементами фламенко являются пение – его первооснова, музыкальное сопровождение и танец. Первые два элемента могут выступать как самостоятельно, так и совместно. В частности, такие формы фламенко, как дебла, мартинетес, саэта, исполняются певцом-кантаором без сопровождения; в то же время многие формы, как, например, солеа, булерия, гранадина, таранта и другие, могут исполняться инструментально, без певца.

Главная музыкальная роль в сопровождении пения и танца отводится гитаре, которая является основным сольным инструментом. Кроме гитары в качестве ударных инструментов используются барабаны, кастаньеты. Ритмический рисунок сопровождения может дополняться ударами каблуков танцоров или ударами ладоней слушателей.

В музыкальные формы фламенко входят такие, как алегррия, булерия, канья, караколес, картахенера, дебла, фанданго, мирабрас, петенера, плайера, поло, солеа, танго тьенто, тона, таранта, гранадина и т. д. – всего более пятидесяти отличающихся друг от друга форм, каждая из которых имеет свою ладовую характеристику, определенную ритмическую формулу и тип мелодического варьирования [2, с. 2].

Музыкальные особенности фламенко

Основными характерными признаками фламенко являются импровизационность, полиритмия, тональная и ладовая переменность, наличие ориентальных элементов, исключительная эмоциональная насыщенность. Мелодика, как правило, характеризуется свободой ритмического рисунка, неожиданными тональными сдвигами, насыщена мелизматикой и хроматизмами.

Обогащение музыкальной формы часто достигается методом варьирования, благодаря чему музыкальное развитие оказывается необыкновенно активным.

Мелодии фламенко строятся на системе гексахордов, специфическом ладе (лад ми), близком к фригийскому, гармоническом миноре и особом виде мажора (фригийский мажор), сочетающихся в различных вариантах. При этом преобладающим является лад ми.

Гитаристы фламенко

Народные гитаристы, в подавляющем большинстве цыгане, из поколения в поколение передавали и совершенствовали технику игры, способы вариационного развития и, наряду с народными певцами, являлись хранителями народных традиций.

В Андалусии гитара являлась основой музыкального воспитания, имела здесь такое же значение, как фортепиано в других странах, была и осталась неизменным спутником испанского народно-бытового музицирования. Роль гитары в искусстве фламенко трудно переоценить. Благодаря своим потенциальным возможностям она выполняет роль и аккомпанирующего, и солирующего инструмента, может выступать и в качестве полноценного участника диалогов: певец – гитара, танцор – гитара. Массовое народное музицирование превратило гитару в поэтический символ испанской музыки [1, с. 7].

Как говорит Гарсиа Лорка, страстный почитатель музыки фламенко: «Можно ли найти лучший выход для страсти, чем излить ее в шесть лирических вен этого труднейшего инструмента?» Он посвятил гитаре строки одного из своих замечательных стихотворений:

*Начинается
плач гитары.
Разбивается
чаша утра.
Начинается
плач гитары.
О, не жди от нее
молчанья,
Не проси у нее
молчанья!
Неустанно гитара плачет,
как вода по каналам — плачет,
как ветра над снегами — плачет,
не моли ее о молчанье!
Так плачет закат о рассвете,*

*так плачет стрела без цели,
так песок раскаленный плачет
о прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.
О, гитара,
бедная жертва
пяти проворных кинжалов!*

Перевод М. Цветаевой

Фламенко в начале XX века

Вплоть до XX века многие гитаристы выступали только на семейных или сельских праздниках, в домашней обстановке, часто на открытом воздухе. В начале XX века искусство народных гитаристов проникает на концертную эстраду. Начиная с 20-х годов гитара фламенко завоевывает большие концертные залы. В ее популяризации огромную роль сыграли истинные знатоки народного искусства Андалусии — Мануэль де Фалья и Гарсиа Лорка. Их усилиями в 1922 году в Гранаде был организован первый фестиваль фламенко, положивший начало росту популярности жанра. Крупнейшими мастерами исполнения мелодий фламенко на гитаре, пионерами возрождения фламенко являлись Патиньо, Х. Молина, Р. Монтойя [1, с. 9].

Одним из первых гитаристов Андалусии, выступавших с сольными концертами, был выдающийся виртуоз-импровизатор Рамон Монтойя, положивший начало записи игры фламенко на дискограммы. С огромным успехом он выступал не только в городах Испании, но и за границей. В игру фламенко Монтойя внес много новых элементов и различных технических приемов. Блестящими солистами и аккомпаниаторами зарекомендовали себя Мануэль и Хуан Морано, Пако Кеперо, Педро Пенья, Феликс Утрера, Ниньо Рикардо, Пако Пенья, Маноло Санлукар и другие.

Фламенко в настоящее время

В настоящее время популяризация фламенко ведется путем организации периодических фестивалей, конкурсов фламенко, сольных концертов гитаристов, гастролей театров фламенко. Сегодня всему миру известны имена таких выдающихся гитаристов-виртуозов, как Марио Эскудеро, Виктор Моих (Серранито), Маноло и Эстебан Санлукар, Паррилья де Херес, Агустин Сабикас, Мануэль и Хуан Морано, Пако де Лусия.

Многие основополагающие элементы латиноамериканской музыки берут свое начало из музыки фламенко. В качестве примера можно привести ритмическую структуру румбы и хабанеры, заимствованную народами Латинской Америки из музыки Андалусии. С другой стороны, в мелодику фламенко проникают латиноамериканские мелодии, занимающие все более

прочное место в репертуаре гитаристов Испании. К ним можно отнести коломбиану, гуахиру, милонгу и другие [2, с. 9].

В настоящее время интерес к народной музыке Андалусии постоянно возрастает. Гастроли гитаристов Марио Эскудеро, Педро Солера, Мануэля Кано, Пако де Лусии, певицы и танцовщицы Кэти Клавихо, ансамбля «Луисильо», видеозаписи выступлений выдающихся музыкантов позволили многочисленным любителям музыки познакомиться с замечательным искусством фламенко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эль Монте Анди. Тайны забытых легенд. Фламенко [Электронный ресурс] / Эль Монте Анди. – Режим доступа : https://vk.com/doc-54750091_296717113?dl=375b3e44c8afa025df
2. Каржавин С. П. Секреты гитары фламенко, тетрадь 1 / С. П. Каржавин. – М. : Изд. С. П. Каржавин, 2002. – 96 с.

УДК 130.1:75

***С. В. Войцеховская,
г. Краснодар, Российская Федерация***

ОСОЗНАНИЕ ЗРИТЕЛЕМ СУБЪЕКТИВНОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. ИЛЛЮЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ В РЕАЛИЗМЕ

Трактовка произведений изобразительного искусства современным зрителем бывает неоднозначной: увлекаясь поиском символизма в используемой палитре и в мелочах, основные объекты зритель порой воспринимает излишне однозначно. На картине мы видим красивую женщину. Художник выбрал ее, потому что она красива? Или художник в силу своего личного отношения видел заурядную даму прекрасной, и мы смотрим его глазами?

Мы привыкли воспринимать изобразительное искусство, относящееся к реализму, как талантливое отображение реальности, забывая при этом о роли личности художника, которая так же важна, как и в любом другом виде творчества. Во-первых, автор, выбирая тематику картин, знакомит нас только с частью окружающей его действительности, ведь не каждый объект, попавший в поле зрения художника, находит отражение в его картинах. Более того, есть множество примеров фиксации творческой личности на одних и тех же объектах, таких как Руанский собор, изображенный на тридцати картинах Клода Моне. Во-вторых, художник выбирает, в какой манере преподнести зрителю этот объект: сделать его легким, воздушным и освещенным солнцем или же создать гнетущую атмосферу, используя темные тона и глубокие драматичные тени. Таким образом, даже реалистичная манера исполнения не говорит об

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

объективном отражении художником окружающего мира, чаще посредством искусства он выражает свои потребности, желания и страхи.

Страх и негативные эмоции должны находить не меньший выход, чем восхищение прекрасным, более того, человеку свойственно видеть и красоту не только в здоровом и гармоничном. Художник может стремиться подать красиво такие вещи, как хаос, смерть и разрушение, человеческие пороки. Художник волен в выборе воспеваемого объекта, но сложно сказать, где заканчивается художник как личность и где он начинается как публичный деятель, влияющий на умы других людей, а творчество и эстетика превращаются в часть массовой социальной коммуникации. Через свои картины творец так или иначе передает и свою картину мира. Нужен талант для того, чтобы привнести эстетику в те объекты, которые традиционно воспринимаются как отвратительные, и сделать так, чтобы среднестатистический человек без выраженных перверсий считал их привлекательными. Однако подобное – случаи не исключительные и даже не редкие. Говорит ли это о том, что стоит ввести художественную цензуру и заблокировать то творчество, которое может стать пропагандой деструктивных явлений? Нет, если речь не идет об открытых и однозначных призывах совершать противозаконные действия. Хотя творчество и является массовой коммуникацией, художник действует как свободная личность, имеющая право на самовыражение. Более того, Зигмунд Фрейд считал творчество художника важным психотерапевтическим элементом: «Искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для зрителя – средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз» [Цит. по: 1, с. 83]. Зритель же, чтобы не попасть под влияние и не перенести на себя внутренние проблемы художника, должен помнить именно о субъективности любого творчества и воспринимать даже реалистичное полотно как отражение мировосприятия творца, а не объективную картину мира.

Сложность вызывает именно иллюзия очевидности смысла картины: то, что увидено своими собственными глазами, воспринимается как истина куда охотнее, чем что-либо еще. Зрителю кажется, что если он увидел полотно, то автоматически понял и его смысл, ведь все детали были охвачены взором, и у картины не может быть «второго дна». Тем не менее ключом к пониманию изображенного является также понимание контекста создания произведения искусства – личности художника и той среды, в которой он жил. Этой информации должно уделяться внимание на школьных уроках мировой художественной культуры, в программе вузов и в экскурсионных программах музеев. Представление о личности художника должно формироваться в не меньшей мере, чем о его таланте и новаторстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Наука, 1968. – 578 с.

УДК 784.3:821

*О. М. Волынская,
А. В. Медяник,
г. Луганск*

РОМАНС НА СТРАНИЦАХ РАССКАЗОВ А. П. ЧЕХОВА

Творческая индивидуальность А. П. Чехова отличается исключительной оригинальностью и многогранностью. Одной из особенностей его писательского почерка является музыкальность. Чехов, обладавший большой общей и эстетической культурой, понимавший значение смешанных искусств для творческой деятельности в любой области искусства, особенно ценил роль музыки в своей творческой практике. Музыкальность Чехова-писателя нашла отражение в художественном содержании и стиле его произведений, творческом методе изображения действительности, в характеристике героев.

Актуальность данной темы заключается в том, что проза А. П. Чехова рассматриваются нами с музыкальной точки зрения; исследуются рассказы, где «звучит музыка»; результаты используются на занятиях литературы при анализе произведений, так как этот аспект не достаточно изучен и внедрен в практику методистами.

Целью данной работы является изучение музыкального мира в рассказах А. П. Чехова, а также использование результатов анализа на занятиях литературы.

Тема «Чехов и музыка» стала особо активно интересоваться как литературоведов, так и музыковедов в 1950 – 60 гг. Однако рассматривалась она либо только в биографическом плане, либо только со стороны специфики литературного языка произведений Чехова, либо, как указывал Л. П. Громов, эмпирически – путем регистрации музыкальных мест в чеховских произведениях.

Одним из первых, кто обратился к этой теме, был И. Г. Эйгес в книге «Музыка в жизни и творчестве Чехова» [7]. Интересны работы Л. П. Громова о музыкальности Чехова-писателя. Е. З. Балабановичу, в течение многих лет работавшему научным сотрудником чеховского дома-музея, принадлежит книга «Чехов и Чайковский». Этой проблемы коснулся и профессиональный музыкант, композитор Д. Шостакович в статье «Самый близкий!», увидев в «Чёрном монахе» сонатную форму. И. Я. Берковский, А. С. Собенников, Т. К. Шах-Азизова трактуют музыкальность произведений Чехова как особую поэтичность.

Существует целый ряд исследований, посвящённых сюжетной роли звучащих в драмах музыкальных фрагментов (Н. Ф. Иванова), а также ритмической и композиционной организации прозы Чехова (Н. М. Фортунатов, М. М. Гиршман, В. В. Основин, Г. И. Тamarли, И. Л. Альми и др.) [Там же].

В рассказах А. П. Чехова музыкальный мир наполнен различным содержанием и выполняет определенные функции. Мы можем встретить на страницах прозы названия музыкальных инструментов, музыкальных жанров, терминов, профессий, исторически реальных музыкальных произведений, популярных в XIX веке. При более глубоком анализе наблюдается такое явление, как «музыкальность» стиля, композиции, поэтики. Все это проявляется в разной степени и имеет свою эволюцию.

На страницах рассказов А. П. Чехова часто звучит романс (камерное вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением). В XIX веке, особенно в творчестве композиторов романтического направления, романс становится одним из ведущих жанров, отражая характерные для эпохи тенденции: обращение к внутреннему, душевному миру человека и к сокровищам народного искусства. Представителями нового типа романса в России XIX века были М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев, М. П. Кюи, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов. «Наряду с камерно-вокальной классикой в XIX веке развивался и бытовой романс, рассчитанный на певцов-любителей и стилистически близкий песне. Эти две области романса не были изолированными и постоянно взаимодействовали» [4, т. 4, с. 695].

В рассказе «Попрыгунья» (1892) доктор Дымов, которому «некогда было интересоваться искусствами» [6, с. 122], узнав о неверности жены, страдает сильнее, чем многие другие в его положении, страдает молча, и Чехов говорит об этом косвенно. «После обеда Коростелев садился за рояль, а Дымов вздыхал и говорил ему:

– Эх, брат! Ну, да что! Сыграй-ка что-нибудь печальное.

Подняв плечи и широко расставив пальцы, Коростелев брал несколько аккордов и начинал петь тенором «Укажи мне такую обитель, где бы русский мужик не стонал», а Дымов еще раз вздыхал, подпирал голову кулаком и задумывался» [Там же, с. 133]. Доктор Коростелев, приятель Дымова, исполняет романс на стихи Некрасова «Укажи мне такую обитель...» – отрывок из стихотворения «Размышления у парадного подъезда» (у Н. А. Некрасова: «Назови»). Стихотворение имеет обобщенно-символический смысл. Идея «спасения в народе» сочетается с раздумьями о трагической судьбе народа. С 60-х годов XIX в. – популярная в среде демократической интеллигенции песня. Интересно то, что трагический текст романса положен на мажорную мелодию. Этот прием подчеркивает глубину внутреннего переживания

лирического героя. По воспоминаниям М. П. Чехова, ее часто пели в кружке врачей Чикинской больницы, где А. П. Чехов в 1883 г. проходил врачебную практику [2, с. 138].

Нужно добавить, что «романс подразделяется на отдельные жанровые разновидности: баллады, элегии, баркаролы, романсы в танцевальных ритмах и т. д.» [4, т. 4, с. 695]. В рассказе «Черный монах» (1894) разновидность романса «Серенада (Валахская легенда)» итальянского композитора Гаэтано Брага (1829 – 1907) играет существенную роль в развитии фабулы произведения. Исполнение серенады в «Черном монахе» служит решающим звеном в цепи причин, вызывающих призрачную галлюцинацию у главного героя, служит как бы лейтмотивом болезни.

М. П. Чехов вспоминает: «Антон Павлович находил в этом романсе что-то мистическое, полное красивого романтизма. Я упоминаю об этом потому, что романс имел большое отношение к происхождению его рассказа „Черный монах”» [2, с. 257 – 258].

В рассказе «Человек в футляре» (1898) образ Вареньки, ее жизнерадостность раскрывается и через музыкальное оформление. Она поет малороссийские романсы, в том числе «Виють витры» – один из наиболее популярных в конце XIX века романс, ценный главным образом своим словесным и музыкальным звучанием.

Именно это звучание и подкупило Беликова, помогло ему, учителю греческого языка, филологу, найти общий язык с Варенькой.

«Она спела с чувством „Виють витры”, потом еще романс, и еще, и всех нас очаровала, – всех, даже Беликова. Он подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь:

– Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий» [6, с. 309].

Здесь романс выступает в роли и характеристики героини, и «общего языка» героев [2, с. 174].

Рассмотренные романсы относятся к бытовым. Но в рассказах А. П. Чехова можно встретить и камерно-вокальные романсы, принадлежащие к яркой русской национальной школе.

В рассказе «Ионыч» (1898) для передачи лирических настроений, чувства молодости и жизнерадостности Дмитрия Старцева в начале повествования звучит «Элегия» А. А. Дельвига:

«Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было), и всё время напевал:

– Когда еще я не пил слез из чаши бытия...» [6, с. 337].

Авторы романса – композитор М. Л. Яковлев и поэт А. А. Дельвиг – были

близкими друзьями А. С. Пушкина. На элегию обратили внимание многие композиторы, но время выбрало музыку М. Яковлева, которую для дуэта в 1830-е гг. переложил М. Глинка [3, с. 48].

Первое впечатление Старцева от Екатерины Ивановны передано другим романсом на стихотворение А. Пушкина «Ночь»:

«Шел он и всю дорогу напевал:

– Твой голос для меня, и ласковый, и томный...» [6, с. 341].

Автор музыки этого романса А. Г. Рубинштейн – русский пианист, композитор, дирижер, музыкальный и общественный деятель – в музыкальном наследии которого существенное место занимает вокальная лирика. «Он широко опирался на интонации русского городского фольклора, вместе с тем использовал устоявшиеся формы зарубежной музыки» [4, т. 4, с. 731].

Творчество Пушкина оказало сильнейшее воздействие на русский романс. Это проявилось не только в количестве произведений, написанных на его стихотворения, – во многих этих романсах нашли отражение и эстетические, и стилистические принципы поэта. Для Чехова не было резких границ между поэзией, музыкой и прозой. Ссылаясь на «Капитанскую дочку» Пушкина, Чехов говорил о «тесном родстве сочного русского стиха с изящной прозой» [1, с. 149]. Романсы в рассказе «Ионыч» придают главным героям, Старцеву и Екатерине Ивановне, жизненность и правдоподобие «и вместе с тем еще резче подчеркивают их увядание и, в конце концов, опустошенность» [2, с. 118].

В рассказе «Дама с собачкой» (1899) Анна Сергеевна исполняет романс. Чехов умышленно не дает ему конкретного названия, так как тема этого романса – «любовь». Это характеризует героиню как тонкого ценителя искусства, способного выразить чувства через исполнение музыкального произведения.

В некоторых рассказах Чехова мы наблюдаем явление, при котором пение героя для кого-то, при ком-то значительно его принижало как несущее элемент позёрства. Так, поёт романс, ударив по струнам гитары, неудачник Грохольский («Живой товар», 1882); затягивает романс в соседнем номере баритон с выпуклыми рачьими глазами («Нарвался», 1882); затягивают серенаду заблудшие дачники под окнами курятника («Заблудшие», 1885); некто высокий и тощий, стуча длинными пальцами по клавишам, поёт романс в доме распутной еврейки, остальные скалят от удовольствия зубы («Тина», 1886); поёт, топнув ногой, сделав страдальческое лицо, не успевающий к сроку написать рассказ Павел Сергеевич («Заказ», 1886); поёт какой-то романс, морщась и нетерпеливо стуча ногой, доктор на пикнике («Моя жизнь», 1896); поддавшись воспоминаниям о былом и молодости, иллюзии, что можно спасти Кузьминки, поёт, становясь в позу, Подгорин («У знакомых», 1898) [5, с. 45].

Романс у Чехова «звучит» во многих рассказах и раннего, и зрелого периода и часто характеризует внутренний мир героев, их настроение и

мироощущение, правдоподобие, является лейтмотивом.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что романс в прозе Чехова выступает не только как элемент музыкального быта, как фон, на котором развиваются события, но и как средство раскрытия нравственно-психологического состояния героев. В чеховском произведении может прозвучать только фраза, строка, куплет, но в сознании читателя возникает музыка, которая на слуху, и обязательно с последующими словами. Романс «за кадром» создаёт второй, лирический план повествования, своеобразный поэтический фон, на котором развиваются события, что оказывает влияние на поэтику чеховского рассказа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балабанович Е. Э. Чехов и Чайковский / Е. Э. Балабанович. – М. : Московский рабочий, 1978. – 186 с.
2. Голубков В. В. Мастерство А. П. Чехова / В. В. Голубков. – М. : Учпедгиз, 1958. – 200 с.
3. Дерман А. Б. О мастерстве Чехова / А. Б. Дерман. – М. : Сов. писатель, 1959. – 208 с.
4. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1982. – Т. 6. – 1008 стб., ил.
5. Фортунатов Н. М. Музыка прозы («На пути» Чехова и фантазия Рахманинова) / Н. М. Фортунатов // Чехов и его время / под ред. Л. Д. Окульской. – М. : Наука, 1977. – С. 23 – 50.
6. Чехов А. П. Рассказы. Повести / А. П. Чехов. – М. : Дрофа : Вече, 2002. – 480 с.
7. Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления [Электронный ресурс] / М. П. Чехов. – Изд. 4-е, испр. и доп. – М : Московский рабочий, 1964. – Режим доступа : http://az.lib.ru/c/chehow_m_p/text_0050.shtml

УДК 78.071.1

***А. В. Воронкин,
г. Луганск***

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ИПОСТАСЕЙ ИСПОЛНИТЕЛЯ И КОМПОЗИТОРА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ А. БАБАДЖАНИЯ

Вопрос взаимодействия нескольких ипостасей в профессиональной деятельности творческой личности на протяжении столетий вызывал к себе большой интерес и неоднозначную оценку. Однако не вызывает сомнения тот факт, что в своём большинстве великие композиторы были универсальными музыкантами, совмещающими в своей деятельности различные формы общения с музыкой, а именно, наряду с её созданием, мастерское исполнение произведений на различных инструментах, анализ и критический разбор музыкальных опусов, дирижирование ими и т. д. Среди таких композиторов –

А. Вивальди, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, Ф. Куперен, Ф. Рамо, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, В. А. Моцарт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, М. А. Балакирев, Н. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин. Одним из ярких представителей универсального музыканта советской эпохи, наряду с С. С. Прокофьевым, Г. В. Свиридовым, А. И. Хачатуряном и др., является Арно Бабаджанян, который, по словам А. Григорян, был «кумиром 1950-х» годов [1, с. 133]. В творческой деятельности А. Бабаджаняна тесно переплелись две ипостаси – композитор и пианист. Их значимость для самого Арно Арутюновича не была равноценной.

Целью настоящей работы является рассмотрение взаимодействия творческих проявлений А. Бабаджаняна-композитора и А. Бабаджаняна-пианиста в контексте его творческой деятельности.

Как композитор Арно Арутюнович был крайне примечателен. В 1947 г. он окончил композиторский факультет Ереванской консерватории (класс профессора В. Тальяна). «Родословная» А. Бабаджаняна-композитора восходит к самому Н. Римскому-Корсакову. Процесс создания новых опусов всегда давался композитору с трудом – он долго искал необходимые средства максимальной выразительности. Следствием этого стало небольшое в количественном отношении творческое наследие: «Мало пишу, потому что не хочется повторяться. Произведение надо прочувствовать, у меня это долгий процесс. И если не каждый день пишу, то каждый день вынашиваю сочинение» [Там же].

Творческие пристрастия А. Бабаджаняна-композитора отличаются разнообразием. Среди его сочинений – поэма-рапсодия для симфонического оркестра, Героическая баллада для фортепиано с оркестром, скрипичный и виолончельный концерты, 2 струнных квартета, фортепианное трио, 6 картин для фортепиано, соната для скрипки и фортепиано, 3 мюзикла, более 20 эстрадных песен. Несмотря на жанровое многообразие и количественный приоритет «серьезных» жанров, настоящую всенародную известность и популярность композитору принесли его эстрадные опусы, к созданию которых Арно Арутюнович относился двойственно. «К песне надо относиться серьезно... Одни любят выпить, я же отдаюсь песне», – говорил А. Бабаджанян [Там же, с. 134]. При этом необходимо отметить, что увлечение эстрадой было обусловлено внутренними предпочтениями самого А. Бабаджаняна в виде любви к джазу, а также мелодической щедростью его музыкального дарования, которое в синтезе с талантом общительности рождало лирические эстрадные шлягеры композитора. Многие из них в исполнении М. Магомаева вошли в золотой фонд отечественной эстрады и обрели «вечную жизнь».

Как композитор-песенник А. Бабаджанян поддерживал творческую дружбу с наиболее выдающимися поэтами своего времени: Р. Рождественским (автор стихов к песням «Благодарю тебя», «Свадьба», «Загадай желание»,

«Ноктюрн», «Зимняя любовь», «Позови меня», «Пока я помню, я живу»), Е. Евтушенко (автор стихов к песням «Не спеши», «Чёртово колесо», «Твои следы»), А. Вознесенским (автор стихов к песням «Год любви», «Москва-река», «Верни мне музыку»), А. Гороховым (автор стихов к песням «Королева красоты», «Солнцем опьянённый»), Л. Дербенёвым (автор стихов к песне «Лучший город земли»), А. Дмоховским (автор стихов к песне «Сердце на снегу»), А. Вердяном (автор стихов к песне «Улыбнись») [2] Это тот редчайший случай, когда один композитор сумел сплотить вокруг себя такое большое количество именитых поэтов.

Личность А. Бабаджаняна-пианиста менее примечательна. Окончив в 1948 году Московскую консерваторию (класс профессора К. Игумнова), в дальнейшем Арно Арутюнович мало уделял внимания исполнительству, о чём впоследствии весьма сожалел, считая это своим упущением. В конце жизни А. Бабаджанян мечтал записать на радио произведения И. С. Баха, С. Рахманинова, Ф. Шопена в собственном исполнении. Те, кому довелось слышать игру художника, отмечали мягкость исполнительской манеры, глубину звука, многозначность исполнительской трактовки, масштабность и силу Духа. Именно последние характеристики сближают две творческие ипостаси А. Бабаджаняна: и как композитору, и как пианисту ему были свойственны Сила и Мужество и абсолютно чужды рефлексии, характерные для многих музыкантов. «Музыка Арно, так же как и великого Баха, в своей физиологической основе имеет упругие мускулы, крепкие нервы и уравновешенность психической энергии, правильное сочетание динамики и статики» [1, с. 133]. На сегодняшний день до нас не дошло практически ни одной записи А. Бабаджаняна-пианиста – интерпретатора сочинений других композиторов. Сохранились немногочисленные записи автором собственных произведений.

Подводя итог исследованию данной темы, можно сделать следующие обобщения:

- своеобразие творческой личности А. Бабаджаняна во многом заключалось в тесном взаимодействии и взаимовлиянии друг на друга его исполнительской и композиторской практики: большая часть наследия А. Бабаджаняна-композитора в жанрах «серьёзной» музыки так или иначе «включает» в себя фортепианное начало [2];
- обе ипостаси – композитора и пианиста – превращали А. Бабаджаняна в интерпретатора собственных произведений, хоть в этой роли ему приходилось выступать нечасто;
- и наконец, мистический момент в судьбе художника – имя композитора. Арно – армянский вариант имени Арнольд, что в переводе с

древнегерманского языка означает «певец»: музыканту с таким именем словно предопределено было стать именно композитором, славу которому принесут именно его песни, которые «не меркнут со временем, а, наоборот, напоминают о том, что человек никогда не перестанет любить жизнь в её простых истинах, которым срок – Вечность».

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорян А. Воспоминание об интервью, которого не было / А. Григорян // Муз. академия. – 2011. – № 1. – С. 133 – 134.
2. Магомаев М. М. Живут во мне воспоминания / М. М. Магомаев. – М. : ПРОЗАИК, 1998. – 416 с.

УДК 785.1

*Д. К. Герасименко,
г. Луганск*

**МОТИВНОЕ РАЗВИТИЕ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ ИДЕИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ ОРКЕСТРА № 1
«МУЗИЧНИЙ ДАРУНОК КИЄВУ» И. КАРАБИЦА**

Посвященный 1500-летию Киева Концерт для оркестра № 1 И. Карабица – воплощение торжества, светлых надежд и любви к истории, народным истокам. Композитор сразу же вводит слушателя в атмосферу праздника, задействует весь оркестр. Как пишет Игорь Савчук: «Контрастно-составляющая форма произведения, мозаичность её композиции, которая отмечена сжатостью и лаконизмом, концентрацией и суровой логикой, а также органичное соединение традиций и современности, использование фольклорных элементов придаёт этому произведению неповторимую совершенность» [1, с. 6].

Первая часть начинается с восходящей 3-звучной квинто-квартовой фигурации и основного мотива *a*, представляющего собой нисходящий миксолидийский тетракорд. На фоне тремолирующего устоя *g* у дерева и скрипок в партии тромбона за основным мотивом следует импровизационное развитие, включающее и продолжение нисходящего движения, и синкопированные скачки на широкие интервалы (*b. 7, ув. 5*) с последующей дезальтерацией звуков. Поступенное движение подхватывает медь, где диалог валторн, тромбонов и труб усиливает ощущение величавости и значительности. Вступительный раздел завершается «обвалом» на звук *e* в низком регистре, акцентируя ладовую переменность и призывая слушателя к вниманию за последующим действием посредством шороха струнных и сдержанного звучания колоколов.

В т. 2 ц. 2 перед взором открывается пасторальная картина. Это живая

природа, где всё «дышит и порхает» – мотив *a* развивается имитационно у высокого дерева, изменяясь ритмически и растворяясь в последующих фигурациях кларнетов. Лидийский лад от *d* подчеркивает принадлежность мотива к вступительному разделу, но в данном эпизоде он предстаёт с лирической стороны. Атмосферу лёгкости, прозрачности и солнечных бликов дополняют переборы арфы, где господствует начальная 3-звучная фигурация также с устоем *d*.

Ц. 3 отмечена появлением темы хорала. Сменяющие друг друга аккорды скрипок, арфы, труб и тромбонов завершаются появлением 4-звучного мотива *b* у челесты, с характерным для последующего драматургического развития вспомогательным ходом на *m. 2* вниз и повторением начального звука. Он словно постучь чего-то неизбежного на *p* звучит приглушённо и пока только настораживающе, заявляя о своём хотя и отдалённом, но действительном присутствии в образной сфере.

Как отклик у трубы, тромбона и колокольчиков впервые появляется полноценная тема первой части. Торжественный и могущественный характер ей сообщают не только инструментальное воплощение, но и постепенное динамическое нарастание, волнообразное устремление вверх к *es2*, аккордовые переборы арфы, ассоциирующиеся со звучанием бандуры и включением в мелодическую канву темы мотива *a*. Кроме этого, в дальнейшем начало темы станет самостоятельным мотивом *c* из 5 звуков, отличающимся трихордовой попевкой с восходящим секундовым ходом к ней.

После проведения темы струнные и флейты на фоне пассажей арф закрепляют восторженное впечатление проведением мотива *aa* в высоком регистре с последующим восходящим ходом к *as2*. Достигнув этой вершины, мотив *a* растворяется на *tr* в имитационном проведении дерева и виолончели на фоне фигураций альты, включающих рисунок мотива *c*. Динамический контраст ц. 6 с предыдущим проведением темы и последующим началом кульминационного раздела воспринимается как некий перерыв, «вдох» для дальнейшего развития.

Уже в начале композитор заявляет о себе как мастер развития, обращаясь к трансформации тематических элементов, как бы высвечивая их различные грани.

Ц. 7 ознаменована трансформацией мотива *a* – каждый звук тетрахорда проходит репетиционно в триольном ритме у валторн, а затем труб и тромбонов, сообщая мотиву утвердительный, непоколебимый характер. В это время пассажи дерева приводят к появлению мотива *a* у струнных и дерева в первоначальном восторженном образе, а с ц. 8 внимание захватывает скандирование 3-звучной вступительной фигурации с акцентированием звука *as*, а затем проведением

мотива *a* в увеличении (ц. 9). Сопровождающие кульминационный раздел пассажи арфы, динамика *ff*, включение ударных только усиливают образ торжества света.

Словно смена кадра, и после остановки на звуке *g*, с которого начиналось произведение, но тем не менее придающего ощущение незавершенности раздела, – и перед нами знакомый образ природы. Только в этот раз роль интонационной основы на себя берёт мотив *c*, появляясь в фигурациях арфы, челесты, колокольчиков и флейты.

Divisi первых скрипок представляют в своем развитии мотив *d*, из восходящего, а затем нисходящего поступенного движения из 3 звуков. Появляясь как хрупкий созерцательный, нежный образ во второй части, он станет основой для танцевальной темы во 2-й части.

В ц. 11 появляется знакомая тема хорала у дерева и меди. Мотив *b*, обрастая тембральной краской труб и тромбонов, даже на *p* звучит уже более реально и угрожающе, а регистровое решение только подчёркивает приближение «отрицательного начала». Окончание 1-й части еле слышным шорохом струнных и чередованием звуков сексты у колоколов подготавливает слушателя к основному действию во 2-й части.

О том, что начинается следующий виток развития действия, возвещает начало 2-й части, средства музыкальной выразительности которого станут характерными и для следующих концертов Ивана Карабица. Звуковой шум, создающий ощущение хаоса, поднимающейся динамической волны, создаётся струнно-смычковой группой, в основе которой повторяющееся в течение 15 секунд (по указанию автора) восходящее движение по тетраордам от звуков *f, a, h, e*, а также последующих причудливых фигурация арфы, деревянной и медной духовой, ударной группы импровизационного характера. Данный эпизод – признак появления отрицательного начала, сфера которого господствует на протяжении нескольких цифр партитуры.

Несмотря на то, что ц. 17 начинается контрапунктом, в котором присутствует изменённый в сторону образного смятения и взволнованности мотив *a* в партии кларнета, внимание слушателя привлекает развитие мотива *b* до масштабов темы у фагота (тема № 2 концерта). Однотактная фигурация разрастается до 3-тактной фразы с подчёркиванием интонации нисходящей секунды в своём составе.

В следующей цифре продолжается своеобразное фугато, с проведением второй темы в обращении и с тенденцией повышения регистрового и тембрального звучания затем: у 2-го кларнета от *g*, 1-го кларнета в от *d2* и гобоя от *a*.

Проведение мотива *a* у флейты во 2-й октаве и с подчёркиванием тритоновой интонации воспринимается как попытка противостояния

приближению враждебных сил. Появляется ассоциация с темой нашествия симфонии № 7 Д. Шостаковича, где безобидная на первый взгляд и простоватая мелодия несёт в себе цель разрушения.

Словно издалека появившись у деревянной группы преимущественно на *tr*, мотив *b* подступает ближе в проведении валторны и тромбона. Кроме того, в ц. 20 консонирующие созвучия дерева, но при этом достаточно резкие из-за *staccato* и пауз, их разделяющих, нарастание динамики шуршащих струнных приводят к кульминации в ц. 21.

Мотив *b* достигает предела в своём отрицательном воплощении, увеличивается количество репетиций на одном звуке, секундовая интонация выделена ритмически, варьируется тембровая окраска, ритмическая поддержка ударной группой. Tutti, хроматическое движение контрапунктирующей мелодии с подчеркиванием пунктира на последней доле и остановкой на первой, переменный размер на протяжении 12 тактов рисует в воображении сцену неистовой скачки или сцену сражения из исторической хроники.

Темп, в котором сменяются эпизоды, образные сферы, характер звучания оркестра приводит к мысли, что перед нами – сжатый рассказ жизни Киевской земли.

В ц. 24 после септаккордов высокого дерева и челесты, волнообразного восходящего пассажа кларнета, начинается центральный лирический эпизод концерта (ц. 25, *Andantino*). Интересно, что его появление совпадает с хронометражем произведения – ровно посередине.

Это глоток свежего воздуха, так необходимый после предшествующего натиска. Время останавливается – репетиции секунд у валторн замедляются и исчезают, перед нами нежный пейзаж, светлая безмятежность и чистая гармония, единение человека и природы.

Чарующая мелодия флейты с новым мотивом *e* (в основе постепенное нисходящее волнообразное движение), развиваясь импровизационно с обилием взлетающих пассажей в переменном размере, похожа на порхающую сладкоголосую птичку, завлекающую нас в глубь пасторальной картины. Трели, мерцание фигураций арф, ладовая переменность сохраняются и во время ответа виолончели, основанного на мотиве *e*, представляющемся согласием слушателя с данным образом. В ц. 27 – 28 диалог продолжается, подключаются другие участники деревянной и струнной группы.

Использование тембра виолончели и флейты на фоне фигураций арф, преобладание волнообразного восходящего движения, воздушность фактуры – характерные приёмы композитора в лирических центрах концертов для оркестра, в чём мы сможем убедиться при дальнейшем анализе.

Появление мотива *a* в аккордом изложении у валторн, а затем и тромбонов

и тубы в тт. 3 – 4 ц. 29 переключает кадр на изображение народной сценки – мотив *d* из первой части концерта становится основой изящной танцевальной мелодии.

Частота смены образов нарастает. После фрагмента, близкого к вступлению решительным и ярким звучанием (на первом плане медная группа с мотивом *a*, взлетающей 3-звучной попевкой, пассажи, оканчивающиеся трелями у флейты *riccio* и схожие этим со свистом казаков) начинается этап борьбы, столкновение конфликтных образов. Об этом предупреждают и удары литавр (ц. 32), и приглушённые тревожные фигурации дерева и струнных в нижнем регистре.

Тема лирического центра меняет характер: крайние звуки первой фразы находятся на расстоянии тритона. Второе её проведение оканчивается на интонациях, взятых из противопоставляемой 2-й темы концерта. Контрапунктом к дереву выступает мотив *b* сначала у тромбона, затем у валторны.

В данном эпизоде нет четкого деления на образы по оркестровым группам, когда в подобных контрапунктах чаще всего деревянная группа ассоциируется с положительным началом в отличие от медной. Здесь же помимо этого первая валторна примеряет на себя интонации мотива *e*, а прыгающие нисходящие септимы на *staccato* у кларнета придают беспокойный характер. В ц. 35 имитационное проведение восходящего скачка с последующим его заполнением шестнадцатыми у деревянной группы звучит суетливо, подготавливая почву для возобновившегося противостояния противоборствующих сторон. Мотив *b* не теряет главенствующего положения, показывая свой грозный характер в облике тромбона, а затем в октавном удвоении у труб.

Ц. 37 ассоциируется с ярким и в то же время кратким вступлением к сцене решающей «схватки». Использование всей медной группы, за исключением валторн, острая диссонирующая гармония, отрывистое резкое звучание порождают чувство отторжения, желание избавиться от надвигающихся негативных образов.

В следующем разделе композитор в основном использует беспокойное движение шестнадцатыми у дерева и струнных в унисон, мелодическая линия которых прерывается на суетливые фразы. Во время пауз медь и ударные скандируют группу из 4-х шестнадцатых на одном звуке, меняя высоту только в своих последующих проведениях. Но если всмотреться в складывающийся рисунок перемещения этой группы, то становится очевидно, что перед нами воссоздаётся реплика трубы из тт. 3 – 4 ц. 29, которая уже тогда внесла в музыкальную ткань лирического раздела чувство тревоги.

Развитие приводит к следующему этапу в раскрытии негативного образа. Репетиция дерева и струнных на гармонии аккорда кварто-секундового строения

создаёт отличную основу для кульминационного проведения мотива *b* у тромбона в увеличении. Звуковая лавина поднимается выше, напряжение достигает своего предела, но вместо ожидаемой победы отрицательных сил, в медной группе чередуются мотивы *a* (от звука *a*) и *e*, который теперь переосмыслен в героическом звучании.

С ц. 42 произошёл полный разворот в сторону победы света и жизни. Об этом сразу же даёт понять бесконечный канон на мотиве *c* у струнных и низкого дерева от звука *d* (как при первоначальном своём появлении), звон колокольчиков, активное унисонное звучание мотива *e* у флейт, гобоев и английского рожка. Теперь он представлен как торжествующая сила добра: фразы мотива часто заканчиваются восходящими ходами на широкие интервалы, в ц. 44 облачается в тембр ликующей трубы.

Раздел *Sostenuto* (ц. 45) – воплощение чистой радости, торжества света, словно лучи солнца озаряют всё вокруг. Первая тема концерта проходит у валторн, скрипок, альтов и кларнетов от *a*, а на её фоне проходят интонации мотивов *a* и *c*. Перезвон фигураций челесты, арфы и низких струнных, триольный ритм в партиях медных вносят свою лепту во всеобщее ликование.

С ц. 48 И. Карабиц вводит целый раздел, посвященный инструментам ударной группы, что соответствует жанру произведения. Колоритный ритм реку-реку, бубна и большого барабана взаимодействуют с игривыми короткими репликами остальных групп оркестра поочередно. Это приводит к настроению безудержного веселья, окружая слушателя танцевальным вихрем. Обилие пассажей, многочисленные акценты и синкопы, переменный метр подготавливают ц. 53, являющуюся воплощением силы и энергии: устойчивый ритмический рисунок удерживает внимание на интонации из мотива *c*, украшения к каждой ноте у флейты *piccolo* и первому гобою напоминают присвистывания во время казачьих игр.

Ц. 54 ознаменована утвердительным проведением начала первой темы от *c* с добавлением перед ней интонации нисходящей *m. 3* от *es*. Унисонное звучание меди, колоколов, арф и струнных, акцентирование каждого звука возвещают о заключительном разделе произведения.

Музыкальная ткань последнего этапа развития насыщена взлетающими пассажами струнных и низкого дерева, имитационным проведением мотива *a* в партиях различных инструментов в своём первоначальном образном воплощении, восходящей 3-звучной начальной интонацией с последующим поочерёдным тремолированием на звуках *g*, *a*, *as*, и наконец *h*. Интонация нисходящей секунды отделилась от мотива *b* и в тембровой окраске меди несёт жизнеутверждающую позицию. После последнего аккорда (*c-d-e-g-h*) у арфы и челесты растворяется на *p* фигурация, в основе которой мотив *c* в лирическом

облике – это не конец, а завершение определённого этапа развития в триаде концертов для оркестра. Впереди – новая история.

ЛИТЕРАТУРА

1. Партитура: три концерта для оркестра. – Киев : Муз. Україна, 2013.

УДК 002.2:004.92

*У. В. Демина,
г. Луганск*

КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

В современном мире рост компьютерных технологий дает большой толчок для развития инноваций в книжном дизайне. Тем не менее, несмотря на широкое использование компьютерной графики в книжном дизайне, проблемы, которые связаны с этим, не получили полного освещения в существующих теоретических источниках, за исключением изданий обучающего характера, самоучителей для пользователя [3, с. 10]. Но в таких изданиях нередко не касаются проблемы книжной иллюстрации и не уделяют достаточного внимания анализу компьютерной графики как вида искусства.

Компьютерная графика – важное инновационное средство художественного творчества. Исследования в этой области своевременны и актуальны. В данных тезисах выделяются отличительные характеристики компьютерной графики как особого вида художественного искусства, раскрываются особенности и описываются инструменты для выполнения книжной иллюстрации с использованием компьютерных технологий.

Термин «иллюстрация» происходит от латинского *illustratio*, означающего наглядное изображение, описание. Этот термин применяется к художественной графике, задача которой – зрительное, образное пояснение, сопровождение, а иногда и дополнение литературного текста [2, с. 5].

На сегодняшний день, используя компьютерную графику для художественного дизайна, следует понимать, что компьютер в данном случае является инструментом художника, похожим на карандаш, перо или кисть, но, разумеется, обладающим своими специфическими возможностями. Ряд уникальных свойств, которыми обладает этот вид искусства, выделяет его из всех традиционных способов создания графического образа. Во-первых, это легкость манипулирования изображением, возможность не только удалить какие-то части и добавить новые, но и изменить один цвет на другой, высветлить, затемнить, сделать ярче или поменять всю гамму. Во-вторых, с помощью графического редактора на экране компьютера можно создавать сложные многоцветные композиции, редактировать, вводить в рисунок

различные шрифтовые элементы.

Компьютерная графика дает художникам возможность воплощать творческие замыслы, которые при «ручном» исполнении были бы трудноосуществимы. При этом говорить, что классические техники рисунка и живописи уходят на второй план, неправильно. Наоборот, постмодернистские тенденции нашего времени позволяют книжным иллюстраторам сочетать всевозможные направления и техники, свободно преобразуя авторское видение текста. Компьютерная графика всё более плотно внедряется в сферу книжной иллюстрации, составляя конкуренцию традиционным техникам.

Возникает вопрос, каково отличие продукта компьютерной графики от традиционной иллюстрации. Принято считать, что при «ручной» работе иллюстрация наделяется особой выразительностью. Действительно, используя художественные возможности традиционных средств рисования, текстуры и направления движения кисти или другого инструмента, художник может определить форму, а также наделить картину энергией и ритмом.

Средства компьютерной графики, которые используются для создания иллюстраций, – графические редакторы Adobe Photoshop, Painter, CorelDraw, аппаратные средства – графические планшеты, которые дают возможность создавать иллюстрации с применением тех же возможностей рисования и живописи. Графические планшеты заметно упрощают этот процесс, дают возможность создавать эффект силы нажатия и наклона пера. Основная задача графического редактора – совместить красоту и эмоциональность традиционной художественной изобразительности со скоростью и гибкостью компьютерной графики. Графический редактор предоставляет художникам и дизайнерам новые возможности для творчества – они могут пользоваться преимуществами цифровых технологий, и при этом иллюстрации, выполненные, по сути, традиционными средствами, не теряют визуальной привлекательности и эмоциональной выразительности. Такие иллюстрации отличаются объединением яркости и сочности цветов, характерным для компьютерной графики, с материальностью и живостью художественных техник, которые свойственны традиционным видам рисунка и живописи.

Иллюстрация как важный элемент художественного издания представляет собой определенное сюжетное и композиционное решение. Как известно, правила, приемы и средства композиции включают: формат, пространство, композиционный центр, равновесие, ритм, контраст, светотень, цвет, декоративность, динамику и статику, симметрию и асимметрию, открытость и замкнутость, целостность. Поиск оригинального композиционного решения, использование средств художественной выразительности, более подходящих для воплощения замысла художника, составляют основы выразительности

композиции и имеют основополагающее значение и в компьютерной иллюстрации. С. О. Алексеева справедливо указывает, что выполнение творческих задач, не подкрепленное изобразительной грамотностью, «неприменно приведет к наивному и примитивному отображению действительности» [1, с. 199]. В компьютерной разработке иллюстрации с использованием планшета можно выделить несколько основных этапов:

1. Изучение произведения, отбор главных элементов.
2. Построение композиции иллюстрации.
3. Отрисовка наброска.
4. Заполнение цветом наброска.
5. Использование фильтров и эффектов.
6. Цветокоррекция изображения.

Окончательный вариант иллюстрации должен заключать в себе только самое главное, только то, на что зритель должен обратить особое внимание. Для уяснения этого главного художник и стремится как можно полнее представить себе черты героя во всей их совокупности.

Техническая часть работы имеет свою особую специфику. Например, *отрисовка наброска изображения*. Вначале создается новый документ определенного, точно заданного размера. В палитре слоев создается новый слой, которому присваивается имя «Эскиз». Выбирается инструмент «Кисть» черного (темно-серого) цвета, небольшого диаметра, 100-процентной жесткости, 50 – 60-процентной прозрачности. Эти параметры кисти обеспечивают наброску конкретность, позволяя обойтись без избыточного количества линий. Далее набросок прорабатывается аналогичными традиционным инструментами «Ластик» и «Кисть».

Заполнение цветом наброска. После того, как эскиз приобретает необходимый вид, в палитре слоев под слоем «Эскиз» создается слой с именем «Цвет». Обычно при заполнении цветом документа достаточно ограничиться одним слоем с цветом, но можно создавать к каждой иллюстрации несколько подслоев – слой с большими цветовыми массивами, слой с мелкими деталями и несколько слоев с большими объектами. Каждому слою присваивается соответствующее имя. Эти действия должны облегчить доработку отдельных частей и объектов изображения на третьем и четвертом этапах работы над иллюстрацией. Для заполнения цветом определенного объекта выбирается соответствующий слой и инструмент «Кисть» 100-процентной жесткости достаточно большого размера. Выбирается основной цвет, которым эта область должна быть заполнена. Далее выбирается кисть с мягкими краями, средней степени прозрачности и на заполненную цветом область слоя добавляются дополнительные цвета и оттенки. Если необходимо, чтобы краска не выходила за пределы уже заполненной цветом области, то в палитре слоев удаляются

прозрачные пиксели на данном слое. После заполнения цветом слоя, если нужно, применяется инструмент «Ластик». Использование планшета позволяет контролировать ширину кисти и плавные переходы между ее различными диаметрами (давление пера), не отрываясь от процесса рисования. Это позволяет экономить время и придает рисунку эффект работы, выполненной карандашом или кистью [3].

Цветокоррекция изображения. Если необходимо изменить цвет или свет изображения в целом – слои сливаются в один общий. Если нужно изменить цвет или освещение определенного слоя – работа производится с выбранным слоем.

Использование слоев, применение фильтров и эффектов, возможность вносить дополнения и изменения в работу над иллюстрацией на любой стадии, безусловно, являются преимуществами перед ведением работы в традиционных художественных техниках.

В результате исследования, выделяя и анализируя отличительные характеристики, раскрыв особенности компьютерной графики, можно сделать вывод, что этот вид графического искусства является актуальным и перспективным и не требует дальнейших доказательств в его художественной природе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева С. О. Проблемы обучения изобразительному искусству в общеобразовательной школе / С. О. Алексеева // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Сер. 2 : филология и искусствоведение. – 2010. – Вып. 2 (58). – С. 196 – 199.
2. Демосфенова Г. Л. Как иллюстрируется книга / Г. Л. Демосфенова. – М. : Академия художеств СССР, 1961. – 64 с.
3. Левин А. Ш. Самоучитель компьютерной графики и звука / А. Ш. Левин. – СПб. : Питер, 2006. – 640 с.

УДК 78.01

***И. В. Ефремова,
г. Луганск***

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВЛИЯНИЯ ОБЪЕКТИВНЫХ ФАКТОРОВ НА ТВОРЧЕСТВО М. ГЛИНКИ, А. ДАРГОМЫЖСКОГО И М. МУСОРГСКОГО

Тема искусства как средства отображения мировосприятия творческой личности относится к группе константно-актуальных, не утрачивающих своей важности и значимости во все времена и эпохи. В этом контексте вопрос формирования личности музыканта-творца, создателя прекрасных звучащих опусов заслуживает особого внимания.

Известно, что индивидуальность композитора формируется благодаря влиянию на него различных факторов субъективного и объективного порядка, синтез которых в сочетании с характером музыкального мышления автора даёт представление о характерных чертах его стиля, делает вполне обоснованным выбор композитором основной темы творчества и его главного героя.

Говоря о великих русских композиторах-классиках первой половины – середины XIX века – М. Глинке, А. Даргомыжском и М. Мусоргском, следует указать на тот факт, что в формировании творческого облика и характерных черт стиля каждого из них степень влияния в этом процессе объективно-субъективных факторов неравноценна. Между категориями объективного и субъективного характера в творчестве М. Глинки, А. Даргомыжского и М. Мусоргского нельзя поставить знак равенства, поскольку степень воздействия объективных факторов в данном случае гораздо более ощутима и весома, нежели степень воздействия факторов субъективных.

Одним из наиболее важных объективных факторов для формирования личности композитора является влияние эпохи, в которой живёт и творит художник. В данном случае это XIX столетие, называемое «золотым» веком русской культуры, пора романтизма и вызревающего в нём реализма, время напряжённой и сложной общественно-политической обстановки, которая сложилась на тот момент в России.

Данное столетие было столь насыщено крупными общественно-историческими событиями, что позволяет нам условно поделить «золотой» век на так называемые «мини-эпохи», каждая из которых формировалась вокруг конкретного наиболее важного события в жизни Российской империи (Отечественная война 1812 г., восстание декабристов 1825 г., Крымская война 1853 – 1856 гг. и отмена крепостного права в 1861 г.) и выдвинула, наряду с именами общественно-политических и государственных деятелей России, знаковые фигуры в области искусства (литературы, живописи, музыки). Именно личности мира искусства в своём творчестве запечатлели характерные особенности той или иной «мини-эпохи», в центре которой встал главный герой русской истории, вершивший её – русский народ.

Целью данной статьи является рассмотрение влияния на мировоззрение и творчество великих композиторов-классиков первой половины – середины XIX века М. Глинки, А. Даргомыжского и М. Мусоргского объективных факторов, выдвигаемых так называемыми «мини-эпохами», в контексте различных трактовок ими образа русского народа.

Итак, необходимо остановиться на наиболее важных общественно-исторических событиях, которые стали центром условных «мини-эпох» в России первой половины – середины XIX века.

Это, в первую очередь, Отечественная война 1812 года, в которой русский

народ одержал над французами во главе с Наполеоном Бонапартом победу. Данное событие относится к разряду внешнеполитических и формирует вокруг себя «мини-эпоху», охватывающую период с начала XIX века до 1825 г. (время правления Павла Петровича I (1796 – 1801 гг.) и Александра Павловича I (1801 – 1825 гг.)). Данная «мини-эпоха» подарила миру гений Михаила Ивановича Глинки – основоположника русской музыкальной классики, композитора-реалиста.

Следующая «мини-эпоха» тесно связана с восстанием декабристов в 1825 г., его поражением и наступившей после этого длительной эпохой реакции. Она охватывает временной промежуток с 1825 по 1853 г. (окончание правления Александра Павловича I в 1825 г. и вступление на престол Николая Павловича I). События, сформировавшие данную «мини-эпоху», принадлежат к роду внутривнутриполитических и выдвигают на арену русской истории новых представителей – декабристов и разночинцев. В русском искусстве данного периода зарождается новое художественное направление – критический реализм, основоположником которого в музыкальной культуре стал младший современник и друг М. Глинки Александр Сергеевич Даргомыжский, «сказавший» новое слово в русской музыке и непосредственно подготовивший своими произведениями творчество М. Мусоргского.

Центром третьей «мини-эпохи» (1853 – 1861 гг.; время правления Николая I и Александра Николаевича II (1856 – 1881 гг.)) стала Крымская война 1853 – 1856 гг., завершившаяся поражением России, что в очередной раз показало гнилость существующего общественного строя и заострило «крестьянский» вопрос. Это эпоха революционных демократов, активно пытающихся решить «крестьянский» вопрос, что привело к свержению в России крепостного права в 1861 году. Оба общественно-исторических события тесно связаны друг с другом. Первое, несомненно, повлекло за собой второе. Обращает на себя внимание тот факт, что эти события принадлежат к различным ветвям государственной политики России: Крымская война – событие внешнеполитического уровня, свержение крепостного права – явление уровня внутривнутриполитического. Результатом внешней политики стало решение важного внутривнутриполитического вопроса. В музыкальной культуре данного периода выдвигается фигура «музыкального бунтаря», «певца крестьянских масс» Модеста Петровича Мусоргского.

Каждый из этих композиторов главным героем своего творчества определяет русский народ. Однако образ последнего раскрывается гениальными классиками по-разному. Так, на формирование мировоззрения М. Глинки большое влияние оказали события 1825 года, когда все русские люди от мала до велика, от крестьянина до дворянина, сплочённые общей бедой, встали на

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

защиту Родины. Именно таким – единым и монолитным, сплочённым патриотическим чувством, – предстаёт русский народ в одном из главных творений композитора – опере «Иван Сусанин». Дабы подчеркнуть ведущую роль образа русского народа в данной опере, Глинка начинает и завершает её монументальными хоровыми сценами: мужской хор «Родина моя» и женский хор «На зов своей родной страны идут её сыны» из Интродукции I действия, а также хор-гимн «Славься!» из Эпилога. В своих соотечественниках композитор не видит негатива: у русского народа в трактовке М. Глинки отсутствуют отрицательные качества – русская нация «соткана» из одних позитивных черт, что позволяет говорить об идеализации композитором образа соотечественников. Таким образом, исходя из того, что гений композитора был «взращён» эпохой 1812 года, интерес М. Глинки к событиям внешней истории Российского государства и выбор в качестве сюжета для историко-героической оперы реальных событий, относящихся к окончанию смуты в России, являются закономерными. Сквозь призму исторического прошлого (1613 г.) композитор показывает события современного ему XIX века [1].

Личность А. Даргомыжского сформировала «мини-эпоха», связанная с декабристским движением и постдекабристским синдромом реакции. Будучи «отцом» критического реализма в музыкальной культуре России, А. Даргомыжский первым из русских композиторов-классиков сосредоточивает своё внимание на социальной тематике. Таким образом, в своём творчестве композитор раскрывает тему внутренней жизни русского государства и конфликта внутри русского общества в связи с его социальным устройством (тема социального неравенства). Русский народ показан А. Даргомыжским предельно реалистично. В отличие от М. Глинки А. Даргомыжский заостряет своё внимание не на позитивных чертах русской нации, а на негативных, касающихся как пороков современного композитору русского общества (взяточничество, неравный брак, заискивание перед властью имущим или старшим по чину, пьянство и т. д.), так и пороков отдельных людей. Также, в отличие от М. Глинки, А. Даргомыжский вовсе не проявляет интереса к русской истории, что является вполне оправданным и закономерным. Из четырёх опер композитора ни одна не основана на раскрытии сюжета из отечественной истории. Зато уже первая опера Даргомыжского «Эсмеральда» наметила ведущую тематику творчества композитора – социально-психологическую, а третья, зрелая опера «Русалка», служит ярким доказательством того, что представители различных социальных групп в обществе с социальным неравенством обречены на несчастливую, а иногда (в отдельных случаях) и трагическую судьбу. Даргомыжский в «Русалке» сосредоточивает своё внимание не столько на образе русского народа в целом, сколько на раскрытии внутреннего мира и душевных переживаний (состояний) отдельных его

представителей – Наташи, Князя, Мельника, Княгини. Хоровые сцены, связанные с характеристикой русского народа, выполняют второстепенную функцию [2; 3].

Если М. Глинка в своём творчестве идеализирует образ русского народа, а А. Даргомыжский, напротив, изображает соотечественников предельно реалистично, подвергая критике пороки как отдельных представителей русского общества, так и государства в целом, то историческая миссия М. Мусоргского, фигура которого была «выдвинута» в русской музыкальной культуре третьей «мини-эпохой», заключалась в активном поиске выхода из весьма неприглядной ситуации, создавшейся в России к середине XIX столетия. По мнению композитора, русский народ должен сам изменить свою судьбу, ибо М. Мусоргский был твёрдо убеждён, что при угнетённом положении народа ни смены правителей, ни государственные реформы не приведут страну к счастью и процветанию. Народ у Мусоргского – это активное действующее лицо, активная действенная сила, способная изменить ход истории. Чтобы улучшить своё положение, народ должен подняться на революционное восстание. Именно таким, влияющим на ход отечественной истории, показан русский народ в двух эпохальных историко-героических оперных летописях М. Мусоргского – «Борисе Годунове» и «Хованщине».

В отличие от декабристов, для которых народное и национальное были понятиями тождественными (то есть народное воспринималось как общенациональное), у революционных демократов, эстетика которых во многом сформировала мировоззрение М. Мусоргского, происходит дифференциация этих понятий: под народом понимается низший слой русского общества, нация же выражает понятие о совокупности всех государственных сословий. По словам Е. Орловой, «в эстетике середины XIX века происходит социальная конкретизация народного – выделяется понятие „угнетённый народ”» [4, с. 232]. И это составило характерную черту творчества М. Мусоргского – композитора-«шестидесятника»: в центре его сочинений находится образ народа в целом и его отдельных представителей в частности. В операх М. Мусоргского народная масса показана дифференцированно, в соответствии с конкретными социальными группами: «тёмные» забитые крестьяне (Митюх, бабы и мужики из первой картины пролога «Бориса Годунова»), представители духовенства (монах-летописец Пимен и послушник Григорий Отрепьев; беглые монахи Варлаам и Мисаил), зажиточные крестьяне (шинкарь из «Бориса Годунова»); «голь перекатная», живущая в своём «божьем» мире (Юродивый); непосредственные участники исторических событий (петровцы и стрельцы из «Хованщины»); странствующая беднота («пришлые люди» из «Хованщины»); истинно верующие в Бога люди (раскольники из «Хованщины»).

Развивая традиции А. Даргомыжского, М. Мусоргский углубляет и укрепляет внутренний социальный конфликт, выводя его на качественно новый уровень – противостояние монарха и народа. Внимательно изучая и анализируя ход исторического развития России, М. Мусоргский приходит к выводу об обречённости неорганизованных, стихийных крестьянских бунтов, но также видит и их необходимость, так как именно народные восстания способствуют продвижению русской истории вперёд. Композитор выражает надежду, что наступит время, когда народная революция закончится победой, и он (русский народ) обретёт свободу и независимость. В этой вере М. Мусоргский выступает прозорливым пророком – не пройдёт и пятидесяти лет с момента создания «Бориса Годунова» (1869 г.), и свершится ВОСР (1917 г.), изменившая весь исторический путь развития русского государства.

Подводя итог исследованию данной темы, можно сделать следующие обобщения.

Каждый из трёх великих композиторов первой половины – середины XIX века – Глинка, Даргомыжский, Мусоргский – явился ярким представителем своей «мини-эпохи», что обусловило различное видение ими образа главного героя русской истории и, одновременно, своего творчества – образа русского народа:

- М. Глинка идеализирует своих соотечественников;
- А. Даргомыжский показывает русский народ предельно реалистично, с большой долей критики, однако на своём историческом этапе композитор ограничивается лишь констатацией негативных проявлений как отдельных представителей русского народа, так и русского общества в целом;
- М. Мусоргский активно ищет пути выхода из создавшейся в России общественной ситуации, видя в русском народе активную революционную силу, способную изменить ход исторического развития своей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1983 – 1994. – Т. 4: 1800 – 1825 годы / Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженьянц и др. – 1986. – 416 с.
2. История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1983 – 1994. – Т. 5: 1826 – 1850 годы / Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженьянц, Е. М. Левашёв и др. – 1988. – 520 с.
3. История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1983 – 1994. – Т. 6: 50 – 60-е годы XIX века / Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова и др. – 1989. – 384 с.
4. Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки : учеб. пособие / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1979. – 383 с.

ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ИСКУССТВЕ

В современном мире искусство и технологии сплелись в единое целое, став частью культуры нового столетия. Компьютерные технологии позволяют по-новому взглянуть на традиционные художественные процессы. При помощи технологий создаются новые формы искусства; таковыми могут служить изображение фотографии и кино, трехмерная анимация, виртуальная действительность, интерактивные системы и интернет. Именно компьютерные технологии имеют большое количество возможностей для реализации творческих планов. В результате технической революции произошли кардинальные перемены во всех сферах человеческой деятельности, в том числе и в искусстве. Новые технологии оказали влияние на художественную среду, и в результате возник новый феномен искусства – *цифровые искусства* [1].

Проблема цифрового искусства заключается в том, что за быстрым распространением технологий, не все сферы культуры успевают вовремя адаптироваться.

Как замечает Кирилл Шаманов, «интернет ставит человека лицом к лицу со всем миром. Но, увы, надежды и эйфория, связанные с появлением новых возможностей, исчезли, обнажив с большей остротой былые проблемы. В новой ситуации мы все больше находим следы неразрешенных философских конфликтов прошлого. Из виртуальных бездн мы снова проваливаемся в бездны аналоговые, реальные и, как выясняется, более живучие» [2]. Используя язык цифровой культуры, появление цифровых искусств сразу же противопоставило себе все остальное искусство – традиционное, которое именуется по отношению к цифровому аналоговым или традиционным. Цифровое искусство – открытая система, поэтому развивается в контексте всего искусства и активно взаимодействует с аналоговым искусством, оказывая на него влияние. Так, в первую очередь подверглись влиянию цифровых искусств наиболее традиционные виды изобразительного искусства – живопись, графика, скульптура. Художник новых технологий до сих пор является маргиналом не только в обществе, как вообще любой художник, но и в локальной области современного искусства. Он напоминает не революционера, несущего в массы просвещение, как ему бы хотелось, а «одинокого муэдзина на технологическом – философском минарете» [3].

Цель исследования — каким образом цифровые технологии влияют на

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

искусство, какова специфика воздействия, охарактеризовать базовые взаимосвязи между наукой и искусством.

Объект исследования — современные технологии по отношению к аналоговому искусству, как перспектива развития новых направлений в искусстве.

Художественное видение - это постижение души - это пульс общества, предчувствие культурной мотивации. В России редко отдается должное новым идеям (даже тогда, когда они этого вполне заслуживают). Понятно, что новые технологии в большей мере привлекают молодое поколение. Это новая область, свободная от иерархии, сложившейся в современном искусстве: это область надежд и ожиданий. Существует ряд проблем внутренне присущих всем художникам, работающим с технологиями. Прежде всего, широко распространено мнение, и его разделяет большинство профессионалов, работающих в области искусства во всем мире, что искусство, создаваемое с помощью технологий, является несомненно искусством более низкого порядка, если его вообще можно считать таковым [4].

Механизмов действия информационных феноменов современной культуры, выделению ключевых проблем мультимедийного искусства, причинной обусловленности каждой из них; в работах дается попытка объяснить сетевое искусство с точки зрения особенностей современной ему культуры [5].

Так, статус сетевого искусства прямо или косвенно рассматривается в трудах зарубежных искусствоведов (Ж. Берри [6], Ж. Босма [7], Р. Грин [8], Д. Росс [9]). Но эти статьи и книги не претендуют на то, чтобы интернет-искусство оказалось встроенным в общую типологическую структуру искусствознания. Концепции данных авторов основаны только на типологических сравнениях и рассмотрены нами с критической точки зрения. В целом, исследовательских работ, посвященных Интернет-искусству как таковому, пока практически нет. Исключением является недавно вышедшая работа Дж. Сталлабрасса [10].

Итак, искусствоведы разделились во мнениях, одни считают компьютерные технологии – шагом в перспективном направлении, другие называют их шагом к деградации. Пока компьютерные технологии находятся на этапе формирования в отдельное искусство, споры о значимости этого искусства будут продолжаться достаточно долго.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горюнова О. От теста к медиа: дискурсивные особенности Интернет [Электронный ресурс] / О. Горюнова. – Режим доступа : [fhttp://www.mediaartlab.ru/site/russianversion/texts/from_textto_media.htm](http://www.mediaartlab.ru/site/russianversion/texts/from_textto_media.htm)
2. Орлова Е. В. Музыкальное образование в контексте цифровых искусств / Е. В. Орлова // Музыка в школе. Музыка и Электроника. – 2005. – Объед. вып., № 1. – С. 71 – 74.
3. «Русский альбом» – от традиционных форм искусства к новейшим

- [Электронный ресурс]. – Режим доступа к журн. :
http://revolution.allbest.ru/culture/00028041_0.html
4. Хоффман К. Р. Технология – Искусство – Телекоммуникации [Электронный ресурс] / К. Р. Хоффман // Западный взгляд и личная точка зрения на искусство новых медиа в России, 1993. – Режим доступа :
<http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=39>
5. Шаманов К. Выставка «Новый отсчёт. Цифровая Россия вместе с Sony» [Электронный ресурс] / К. Шаманов. – Режим доступа :
<http://www.suggestive.ru/theory/vol011/index.htm>
6. Berry J. The Thematics of Site-Specific Art on the Net. Phd, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
[http://www.daisy.metamute.com/V-simon/mfiles/mcontent/josie thesis.htm](http://www.daisy.metamute.com/V-simon/mfiles/mcontent/josie%20thesis.htm)
7. Bosnia J. Is it a Commercial? Nooo. Is it Spam?.Nooo. It's Net Art! [Электронный ресурс] / J. Bosnia // Mute. – 1998. – № 10 (March). – Режим доступа :
<http://www.sarai.net/journal/pdf/17S-227%20Free.pdf>
8. Greene R. Internet Art / R. Greene. – London, New York: Thames&Hudson, 2004. — 224 p.
9. Ross D. Art and the Age of the Digital. [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<http://switch.sjsu.edu/web/ross.html> 19.05.1999.
10. Stallabrass J. Internet Art: The online clash of culture and commerce / J. Stallabrass. — London : Tate Publishing, 2003. — 165 p.

УДК 004.451.46

*М. С. Зуева,
г. Луганск*

СИНТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

Понятие синтеза (от греч. Synthesis – сочетание, соединение) имеет в искусстве несколько значений. Прежде всего, это объединение в искусстве нескольких его видов вокруг одного, что определилось как ведущее. Мы отмечаем, что ведущим видом искусства, на основе которого осуществляется синтез художественной образности, является архитектура. Украшение фасада и интерьера здания скульптурой, витражами, мозаиками, а также мебелировки (ковры, гобелены, люстры) создают ощущение уюта и красоты.

Содержательное наполнение и эстетическая определенность образа зависит от исторической эпохи, специфики национальной жизни, назначения сооружения и т. п. Скажем, культовая архитектура существенно отличается по форме и содержанию от жилой или общественно-общественной. Это характерно и для скульптуры, живописи и т. д.

Другой тип синтеза связан с возникновением качественно нового вида искусства на основе нескольких уже существующих, образующих органичность взаимосвязи и могут существовать только в единстве. Понятие «синтетические искусства» употребляется применительно к искусствам, образующимся единством художественного языка и вне его не существующих. К таковым

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

относятся театр (трагедия, комедия, драма, балет, опера), кино, эстрада. Их называют в соответствии с назначением – «зрелищными»; по способу восприятия – зрительно-слуховыми; по способу существования – пространственно-временными искусствами. Они образуются единством художественного языка живописи (декорации), архитектуры (интерьер), литературы (драматургия), музыки, танца, декоративно-прикладного искусства (костюмы, мебелировки и т. д.).

Киноискусство, кроме того, основывается на достижениях техники, что позволяет фиксировать изображение на пленке, тиражировать, делать его более демократичным.

Полнота художественного образа синтетических искусств – это проявление духовной потребности создания жизненной полноты бытия. В искусстве пространство и время – не физические характеристики бытия, а духовная реальность, поскольку именно отношения героев формируют и пространство, и время и разворачивают его эстетические свойства: наполненность, глубинности, сущностную определенность. Масштабность измерения пространства и времени создается человеческими качествами героев [3, с. 84].

Анимация – неотъемлемый элемент современного киноискусства. Анимация убрала границы между реальностью и виртуальным миром. Разнообразие технологий создания анимации делают ее доступной для внедрения в новые сферы жизнедеятельности человека. Сегодня анимация вышла за рамки только индустрии развлечений она заняла место в изготовлении и функционировании компьютерных программ и веб-ресурсов. На ней базируются учебно-интерактивные программы, компьютерные игры, сфера кинематографа, военное дело и шоу-бизнес.

Проблематика идентификации анимации в искусствоведении приобретает черты условности, поскольку современный аниматор четко зависит от научно-технического прогресса, постоянно находясь в процессе становления и развития. В этом аспекте, для оценки анимации, проблема новизны становится субъективным моментом, как изменение предыдущего долга и измеряется степенью отклонения от традиционных эстетических норм.

Для массового зрителя при просмотре мультфильма достаточно нового сюжета, в частности, для удобства, это проявляется в сериале с постоянным персонажем; для ученого сам аспект антропоморфизации уже является моментом тривиальности, т. е. неоригинальности, повторяемости. Поэтому рамки новизны и аспект эволюции в аниматографии оговариваются с помощью каталогизации категорий: по целевой аудиторий, видами по технологиям; видами по коммерческой деятельности, по методу анимирования, по типу изменяемых параметров объектов; по жанру, по методам применения, по

принципам, стилями, по технике, фактурности т. д. [4, с. 128].

Определение традиции в анимационном видеоарте пытается укомплектовать его как вид искусства, достигший зрелой фазы развития; и эту инспирацию подрывает революция компютографа, диктующего правила электронной эстетики, формирующего светскую субкультуру, а также делающего невозможным каталогизацию собственных форм, персонажных стратегий и вообще систематизацию образности с эволюционным уровнем познания.

Эту тенденцию можно проследить по нестабильности взглядов ученых. В исследованиях анимации А. Асенин описывает мультипликацию «как условное искусство с ограниченными и малоперспективными возможностями прямого воспроизведения действительности со всеми его видами и технологиями» [1, с. 18]. А. Орлов в 1999 году допускает возможности такой воспроизводимости «переносом компьютерной эстетики в традиционную анимацию или игровое кино», но формирует статус такой действительности в структуру «без эмоциональности», «зомбированности», «оплазмованности» [6, с. 46]. В 2009 году становится возможным не только реализовать трехмерную действительность, но создать ее интерактивной, то есть такой, которая бы взаимодействовала с живым человеком. Перцепция виртуальной реальности настолько точно отображается, что возникли новые образцы в кинематографии, которые характеризуются как игровое, так и неигровое кино. В частности это фильмы где большую часть занимает синтетическая реальность. Здесь компьютерная графика реализована технологии «Reality Camera System», в которой использованы микрокамеры, вставленные в шлемы актеров и позволяющие управлять не только мимикой, но и движениями зрачков и век. Таким образом становится возможным создание стереоскопических систем целых вымышленных культур, искусственных сред с новыми свойствами, которые могут как подчиняться физическим законам, так и противостоять им.

Важность технологического аспекта в анимации также подчеркивается тем, что он формирует не только стиль отдельного произведения, но и очерчивается прикладное, утилитарное, функциональное мировоззрение того или иного этноса.

Рисованное анимационное кино восходит к плакату, карикатуре, комиксу и имеет соответственно отношение к трюку, гегу, фокусу, т. е. носит развлекательный характер и противостоит освоению мифологического, сакрального, философского мировоззрений, обращая внимание на пародию и используя упрощенный контур. Она присуща американской, польской, югославской, французской, японской школам [1, с. 43].

Кукольная мультипликация вышла из кукольного театра, генетически

связанного с ритуалом общения с душами мертвых и в своей образности склоняется к тенденции религиозности, глубокого одухотворения. Этот вид анимации родился в Латвии, Эстонии, Армении, а также России, где позже был приглушен традицией американского массового производства [2, с. 67].

Компьютерная анимация носит тенденции как рисованного так и кукольного кино, поскольку она появилась позже, имея под собой опыт классического аниматорства, а также возможности интеграции 2D- и 3D-пространства; кроме того при своем появлении она разделила границы традиционного и современного.

Синкретизация рудиментов вышеприведенных видов позволила компьютерной анимации стать средством массовой интернациональной коммуникации и искусства в системе глобализационных процессов. Отсюда такая заинтересованность ученых и сознательная потеря возможности усовершенствования так называемых традиционных видов анимации с использованием плоской марионетки, куклы и т. д. Современная традиционная анимация приобрела упрощенность, максимальную лаконичность, переняв через себя лимитированные (редуцированные) принципы Загребской школы и доведя их до крайнего негативизма.

Традиционная диснеевская анимация с помощью принципов разработанных американским мультипликатором Уолтом Диснеем создает иллюзию достоверности движения в кадре, в целом копирует эстетику игрового кино и формирует этику «классического периода» анимации [4, с. 24].

Для игровой анимации характерны пониженный градус эмоциональности, отсутствие у них привычных в игровом кино аффективных всплесков, исчезновения монтажных склеек, широкое использование приемов длительного панорамирования и наезда камеры, что привело к появлению особого качества гипнотической непрерывности экранной реальности, которая требует скорее созерцательности, чем активного отслеживания действия, характерного для традиционной анимации. Программисты предусматривают синтез компьютерной и классической анимации в скором будущем, поскольку такие образцы уже есть они перспективны.

Эволюция электронной эстетики способствовала и изменениям персонажных стратегий. А. Орлов отмечает, что возможность снимать без живого актера привело к «появлению синкретических персонажей, имеющих в себе свойства человека, животного и некоторого неизвестного существа, не подлежащего идентификации (Микки-маус, Чебурашка)» [5, с. 64]. Это были, по сути, образы универсальной живого существа, или существа тератологического мотива.

К стратегиям персонажных картин мира в традиционной анимации относят отождествления животного и человека (антропоморфизация животных в

мультфильмах Диснея, современные американские мультфильмы студии «Picsar»), замене животного персонажа человеческим (румынские, югославские, российские мультфильмы с использованием человека), антропоморфизация неизвестного существа («Чужой», «Чебурашка»).

Современные компьютерные технологии с помощью текстур, эффектов прозрачности, спецэффектов, развивая сегодня достижения традиционной анимации, расширяют границы иерархичности образотворения, поднимают его на более высокую, тонкую ступень уровня сознания. *Компьютерная анимация изменяет уровень сознания современного человека*, поскольку понятие онтологии и гносеологии в философии, а также педагогические аспекты ювенологии сталкиваются с проблемами стерео реализации паранормальных феноменов (появление фантомов, мгновенные перемещения, левитация, перевоплощения, энергетические дистанционные действия) и отсутствия смерти (возможность бесконечное количество раз умирать и возвращаться к жизни, скелеты из обычного атрибута смерти становятся персонажами со свойствами живого организма) [Там же, с. 136]. То есть, если в традиционной анимации эти проявления были атрибуцией трюков, то современная анимация в своей сути размывает грань между живым и мертвым, между земным и загробным существованием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асенин С. В. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации / С. В. Асенин. – М. : Искусство, 2011. – 217 с.
2. Баженова Л. М. Психологические особенности восприятия фильмов и телевизионных передач младше школьниками / Л. М. Баженова // Нач. шк. – 1995. – № 11. – С. 8 – 11.
3. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 640 с.
4. Новые аудиовизуальные средства : учеб. пособие / сост. : А. З. Бондурянский, Л. М. Будяк, Е. П. Павлукин, Ю. А. Веденин. – М. : Эдиториал УРСС, 2005. – 483 с.
5. Орлов А.М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранной технологии / А. Н. Орлов. – М. : ИМПЕТО, 1995. – 384 с.
6. Орлов А. Н. Духи компьютерной анимации / А. Н. Орлов. – М. : Мирт ИМПЕТО, 1993. – 197 с.

ТОЛПО-ЭЛИТАРНАЯ МОДЕЛЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

Многие вещи нам непонятны не потому, что наши понятия слабы; но потому, что сии вещи не входят в круг наших понятий.

Козьма Прутков

Толпо-элитарная модель показывает распределение власти. Что есть власть? Власть – это право на управление. С точки зрения распределения власти (прав на управление), чем выше по пирамиде поднимается человек, тем больше он имеет власти. Ниже толпы находятся асоциальные элементы. Тот, кто управляет другими, должен знать больше их. Иначе это не будет восприниматься обществом. Да и это управление просто не получится. Все человеческие общества с самых древних времен до сегодняшнего можно представить в виде иерархической пирамиды, или толпо-элитарной модели.



Рис. 1. Толпо-элитарная модель общества

Толпо-элитарную модель можно детализировать по уровням. Например, современная элита, в свою очередь, имеет структуру, показанную на рис. 2.

Что такое толпа? Понятие «толпа» имеет несколько смыслов. Толпа – это не только нижние слои общества. Есть хорошее определение Виссариона Белинского: «Толпа – это собрание людей, живущих по предрассудку и

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

рассуждающих по авторитету». То есть человек толпы – это человек, не способный к самостоятельному логическому мышлению и самостоятельному поведению. Он не думает сам, он всегда выбирает себе авторитетов и кумиров, а дальше смотрит на то, как мыслят эти авторитеты, и далее старается запомнить эти мысли и повторяет эти чужие мысли как магнитофон, как попугай, как биоробот.



Рис. 2. Структура элиты

Человек толпы старается иметь мнение большинства. Он никогда не может выдержать состояния, когда его мнение разделяют немногие, а уж тем более, когда он имеет мнение одного против всех. На практике так никогда и не происходит, так как человек толпы к оригинальному мышлению не способен. Он старается думать КАК ВСЕ (на самом деле создавать видимость думанья). Люди толпы полностью управляемы с помощью средств массовой информации (дезинформации). На человека толпы магически действуют такие шаблонные обороты, как: «ВСЕ ПРОГРЕССИВНОЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО считает ...», «ВО ВСЕХ ЦИВИЛИЗОВАННЫХ СТРАНАХ ...», «ПО МНЕНИЮ ВЕДУЩИХ УЧЕНЫХ МИРА...» и т. д.

Думающий человек понимает всю бессмысленность и лживость всех этих шаблонных оборотов. Для этого понимания достаточно просто задать самому себе несколько вопросов. Что это такое «все прогрессивное человечество»? Кто это решил, какое человечество прогрессивное, а какое непрогрессивное? По каким таким критериям это разделение сделано? Чего стоят эти критерии разделения? Кому они выгодны? Кто и как опрашивал всё это прогрессивное человечество, и каким путем это опрос производился, да и производился ли этот

опрос вообще? Практически люди элиты, занимающие высокое положение в обществе, сами по своему мышлению могут представлять собой людей толпы, хотя строят из себя элиту и занимают высокие элитные кресла. Кресла людей, которые по идее должны были бы быть лидерами и вождями народа. Но одно дело должны быть, а другое реально быть. В любой толпе снижается личная ответственность и повышается стадность. Качество реальной элиты зависит в первую очередь от алгоритма её формирования и от того, кто и с какой целью эту элиту (или псевдо-элиту) формирует.

Значимость толпы для сегодняшних власть имущих чрезвычайно велика, особенно в условиях демократии, где человек толпы имеет такой же голос, как и академик. Высшие власть имущие (жречество, финансовая олигархия и их аппарат) прекрасно умеют управлять толпой. Психология толп им известна досконально. На ней базируются система пропаганды и избирательные технологии. Те, кто сегодня управляет христианским миром, заинтересованы в ухудшении качества людей, увеличении доли людей толпы.

Восприимчивость масс – очень ограничена, понимание – незначительно, зато забывчивость велика.

Еще Пифагор учил, что свобода и демократия – вещи несовместимые и что подлинный хозяин своего духа должен бороться как с демократией, так и с тиранией.

На самом деле демократия – это всегда лишь лживый лозунг, а не факт. Реально демократия – это или толпократия (анархия), которая не долго длится, или плутократия (олигархия), которая под вывеской демократии может править очень долго.

УДК 002.2

***Ю. В. Майстренко,
г. Луганск***

ИСКУССТВО КНИЖНОГО ЗНАКА

До сих пор единого мнения о том, что такое экслибрис, нет. «Экслибрис – книжный знак, бумажный ярлык, наклеиваемый владельцами библиотеки на книги, преимущественно на внутреннюю сторону переплёта; обычно на нём обозначено имя и фамилия владельца и рисунок, лаконично и образно говорящий о его профессии, интересах или о составе библиотеки» – вот то определение, которое можно найти в любом книговедческом словаре [см., напр., 4], но так ли все просто, так ли быстро и внезапно возник экслибрис, так ли быстро превратилась в маленькая картинка в большое искусство, кто помог

эклибристу стать достойным другим видам гравюры, кто усовершенствовал его, делал новые открытия и достижения? Ведь на это всё ушла не одна сотня лет. Чтобы разобраться подробнее, нужно обратиться к истории, и не только старой, но и поздней, так как особо заметные перемены эклибрис претерпел в конце XIX – XX веках. Наименование «эклибрис» произошло от латинских слов «ex libris». Это часть издавна употреблявшейся латинской надписи на книговладельческом знаке: «из книг». Эклибрис – книжный знак – это особая композиция, которая либо текстом, либо символистическим изображением без текста, либо текстом и изображением вместе указывает на принадлежность книги. Текст определяет принадлежность книги непосредственно; изображение может быть ассоциативным, и просто декоративным. Текст «по теории» в библиоведческих целях всегда желателен и чем подробнее, тем лучше. Эклибрис занял в современной графике заметное место как самостоятельное произведение графики. Работы современных графиков-эклибристов стали всё чаще появляться на зарубежных выставках в Польше, Чехии, Венгрии, Германии. Факт открытия подобных выставок вполне правомерен. Он отражает совершенно объективное и исторически обусловленное явление – необычайно быстро растущий интерес к книге, книжной графике, книжной культуре и малым формам графики вообще. А ведь книжная графика и графика малых форм принадлежит к одним из наиболее массовых и активных, легко находящих дорогу к зрителю, видов изобразительного искусства [2].

Эклибрис ныне своеобразный жанр книжной графики, имеет славную историю, продолжающуюся уже более пятисот лет. Искусство книжного знака прошло многовековой путь развития. Стилистическая эволюция, как это отмечают исследователи, тесно связана с характером современных книжных украшений. Они грузны и замысловаты в эпоху позднего Возрождения и барокко, ясны и уравновешены, спокойны и строги во времена господства классицизма, особенно – ампира, журнально-графичны, хотя подчас не спасены от безвкусицы в годы засилья стиля модерн. Они находят естественную, органичную материалу форму в ксилографических миниатюрах 20 – 30-х гг. XX в. – времени расцвета современной гравюры на дереве. Наконец, они разнообразны по облику и содержанию в наши дни [3].

Иногда эклибрис представляет большую ценность, чем книга, содержащая его. Означает «из библиотеки кого-либо» или «из книг кого-либо». Это латинское выражение художественной формы эклибриса – отметок или ярлыков внутри книг, по которым можно распознать владельца. Эклибрисы бывают разные: от самых простых до декоративных и замысловатых, неясных или даже причудливых и сюрреалистичных.

Знатные семьи часто использовали личный герб или украшение гербового

щита, часто отображающий семейный лозунг на своем родном языке или латыни. Безусловно, стиль экслибриса со временем изменился, но большинство экслибрисов отображали декоративный стиль времени. Огромный ряд иллюстраций отображается на экслибрисах – драконы, ангелы, трофеи, животные, птицы, дети, музыкальные инструменты, оружие, изображения цветов, деревьев, растений, пейзажей и многое другое [1].

Современное изучение и сбор экслибрисов начались около 1860 года. Часто им уделяется большой интерес, даже больший, чем книге, в которой они содержатся. Они имеют историческую ценность как образцы искусства конкретного временного периода, но так, же могут иметь «персональную историю», если они принадлежали известным людям.

Идея массового владения книгами (и отсюда потребность в экслибрисах, обозначающих владение) появилась вскоре после первых печатных книг в пятнадцатом веке. Сначала они появились в Германии, где их изготавливали в больших количествах, перед тем как идея распространилась во всем мире. Эти образцы почти всегда представляют глубокий интерес для коллекционеров и историков искусства. Древнейший зафиксированный экслибрис относится примерно к 1450 году [Там же].

Во Франции древнейшим обнаруженным экслибрисом является экслибрис Жана Берто Ла Тур-Бланша от 1529 года, в то время как древнейший образец экслибриса из Англии принадлежал г-ну Николасу Бекону, политику времен правления королевы Елизаветы Первой, отцу Френсиса Бекона. Он служил в качестве экслибриса для книг, подаренных им университету Кембриджа до его смерти в 1579 году.

Самые ранние экслибрисы из Голландии и Италии относятся к 1597 и 1622 годам соответственно. Во многих частях Европы образцы похожи на протяжении всего семнадцатого века. Самый ранний известный американский образец экслибриса - это простой печатный ярлык Джона Уильямса 1679 года.

Исторические личности и знаменитости, политики, кинозвезды, спортсмены и даже некоторые из менее известных фигур истории - все использовали экслибрисы.

Экслибрис бывшего президента Франции Шарля де Голля гордо отображает Крест Лотарингии, символ Свободных Сил Франции во время Второй Мировой Войны. Эдвард Хит, бывший премьер-министр Британии, использовал экслибрис, который отражал его страсть к морским плаваниям.

На экслибрисе Джорджа Вашингтона изображен его фамильный герб. Этот экслибрис был выгравирован в Лондоне в 1792 году. Пол Ревере, герой американской революции, был также известным гравером и создателем изделий из серебра и использовал свою уникальную художественную работу в своей коллекции книг.

Чарльз Диккенс, безусловно, известный как писатель книг, использовал свои собственные экслибрисы в томах личной коллекции. Экслибрис Джека Лондона идеально подходит для размещения в его новеллах, таких как «Зов Предков» и «Белый Клык». Г-н Артур Конан Дойл, создатель Шерлока Холмса, тоже имел великолепный рисунок, подходящий для его книжной коллекции.

Рисунок, принадлежащий Зигмунду Фрейду, изображает обнаженную фигуру. Джек Демпси, чемпион мира по боксу в тяжелой весовой категории в 1920 годах, вступает в бой.

Грета Гарбо повсюду заявляла, что она всего лишь хотела побыть одна... возможно, с множеством книг для компании, отображающих ее собственный отчетливый стиль. Дуглас Фэрбенкс Джи Эр родился в Нью-Йорке, но его экслибрисы отличались аристократичным британским стилем [1].

На экслибрисе Гарпо Маркса изображена его собственная карикатура. Чарльз Чаплин использовал экслибрис в своей библиотеке. Другие знаменитости Голливуда, которые имели свои собственные экслибрисы: Сесиль Би де Милле и Бинга Кросби.

Некоторые старинные работы полны удивительным количеством деталей даже по сравнению с рисунками и гравюрами того периода.

В России первые светские библиотеки книжные собрания, ставшие перед собой просветительские цели, появились при Петре I. Самый ранний из известных исследователям печатных книжных знаков принадлежит одному из сподвижников Петра князю Д. Голицыну, политику и дипломату. Знак для огромной (и не только для того времени) библиотеки Голицына, насчитывает свыше шести тысяч томов, был создан около 1705 года. Однако еще за долго до него существовали рукописные книжные знаки. Древнейшим из них можно считать знак основателя библиотеки Соловецкого монастыря Досифея, относится примерно к 1490 году. Это был своеобразный шрифтовой орнамент, состоящий из большой буквы «С», в которую включены остальные литеры звания («священно инок») и имени владельца библиотеки образовывая, таким образом, красивую виньетку.

Прекрасные образцы экслибрисов можно видеть в мемориальных и специальных книжных собраниях, в частных, публичных и академических библиотеках. Сейчас во многих учреждениях экслибрисы заменяются оттисками штампов для охраны прав собственности. Экслибрисы создавали такие известные европейские мастера как Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах, Ганс Гольбейн (младший), позднее – Франсуа Буше, Уильям Хогарт, Макс Клиггер, Обри Бёрдсли, Анри Матисс, Франс Мазереель, Вернер Клемке. В России экслибрисами занимались А. Н. Бенуа, В. А. Фаворский, П. Я. Павлинов, Е. Е. Лансере, Д. И. Митрохин [4].

Искусство экслибриса по природе своей камерное и интимное, как правило, обращено к узкому кругу библиофилов и коллекционеров. Но если к нему притронется рука крупного мастера, эти графические миниатюры отразят неповторимую индивидуальность художника или владельца книжного знака, их мысли, чувства, взгляды. Тогда маленькие книжные знаки становятся явлением большого искусства, а нередко и своеобразным художественным документом времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Удивительный мир искусства Экслибрис [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<http://podkofeek.ru/capuchino/88-ex-libris-world.html>.
2. Экслибрис [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
<http://bibliofond.ru/view.aspx?id=76716>.
3. Экслибрис [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
http://w.ipages.ru/index.php?ref_item_id=20558&ref_dl=1.
4. Энциклопедия Кругосвет : универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа :
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/EKSLIBRIS.html.

УДК 78.071.2

*А. К. Мартинюк,
м. Переяслав-Хмельницький, Україна;
О. С. Аліксійчук,
м. Кам'янець-Подільський, Україна*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДИРИГЕНТСЬКО- ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М. ОЛЕКСІЙЧУКА

Яскравою сторінкою історії української музичної культури на теренах Поділля стала в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття багатолітня праця визначного хорового диригента і педагога Миколи Андрійовича Олексійчука. Творчий шлях цієї неординарної особистості, який розпочався в 1962 році у Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв, уже понад півстоліття сповнений невтомними пошуками та вагомими мистецькими здобутками, які примножили художні та педагогічні традиції цього навчального закладу.

Микола Андрійович Олексійчук є унікальною особистістю, якій притаманні такі риси як висока музична культура, блискуча диригентська майстерність, довершене володіння виконавським вокально-хоровим процесом та особливий дар до втілення художніх концепцій.

Багатогранність обдарування, хорова естетика, творчі пошуки та здобутки Миколи Олексійчука виразно постають у складній взаємодії з традиціями

української музичної культури та провідними тенденціями суспільного розвитку країни та регіону означеного періоду.

Важливим етапом у формуванні Миколи Олексійчука як хорового диригента було його навчання в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського, де він вивчав хорове диригування в класі Миколи Білана.

Мистецтво диригування під час навчання у Львівській консерваторії Микола Олексійчук опановував в класі доцента Степана Івановича Прокопяка. Цей талановитий хоровий диригент і педагог у свій час отримав блискучу музичну освіту в класі професора М. Ф. Колесси і був одним з найкращих його вихованців. Система навчання в класі С. І. Прокопяка віддзеркалювала основні виконавські та педагогічні принципи його видатного вчителя. Степана Прокопяка як особистість вирізняли висока музична культура, яскрава художня обдарованість, неповторна диригентська майстерність, прекрасне володіння скрипкою, неабиякий організаторський та педагогічний хист.

Микола Колесса неодноразово був присутній на уроках, які проводив Степан Прокопяк. Спілкування визначних музикантів і педагогів, сповнене взаємної поваги один до одного і до студентів, залишило незабутні спомини у Миколи Андрійовича Олексійчука. Воно було таким, яке відбивало високу духовну сутність життя і праці цих людей.

Відбувався дружній обмін думками щодо всебічного розкриття в процесі навчання кращих рис індивідуальності студента, проблем музичної стилістики та композиційної будови творів, цілісного втілення студентом виконавського задуму та відтворення ним окремих елементів диригентської техніки.

Глибокий відбиток у художньому світогляді Миколи Олексійчука залишила яскрава особистість художнього керівника студентського хору консерваторії Євгена Дмитровича Вахняка. Музично-виконавська естетика диригента має своїм підґрунтям основні ідеї та настанови його видатних вчителів-професорів Миколи Колесси та Соломії Крушельницької, у яких він в свій час опановував мистецтво диригування і співу у Львівській державній консерваторії імені М.Лисенка.

Велика художня обдарованість, неповторна диригентська та педагогічна майстерність Миколи Олексійчука віддзеркалюються усіма своїми гранями в репетиційному процесі з хоровою капелюю «Гомін» Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв. Натхненна творча праця диригента надихнула хоровий колектив на створення низки концертних програм, які вразили сучасників глибиною втілення музичних образів та високою виконавською культурою.

Духовна сутність творчих пошуків Миколи Олексійчука всебічно розкривається в інтерпретації широкого масиву національної та світової хорової

музики. Вони увібрали не тільки високу музичну освіченість і талант диригента, а й його унікальний досвід в царині хорового мистецтва та диригентсько-хорової освіти.

Музично-виконавська естетика Миколи Олексійчука відрізняється своєрідними рисами і відбиває глибоку внутрішню культуру диригента, його постійні роздуми щодо розкриття сутнісних ознак хорових творів, виявлення в них музичного та літературно-поетичного синтезу, контекстуальних зв'язків хорової музики з іншими видами мистецтв та явищами життя. Важливою рисою особистості Миколи Олексійчука є велика художня інтуїція, яка доповнює його яскраве природне обдарування та ґрунтовну музичну освіту.

Саме такою постає ця непересічна людина вже на початку своєї диригентської діяльності в Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв. Висока виконавська культура студентського хору тих років під орудою Миколи Олексійчука віддзеркалює своєрідне бачення диригентом музичної стилістики хорових композицій і має своїм підґрунтям національні мистецькі традиції та еталони академічного хорового співу.

В наступні роки ця розмаїта виконавська звукова палітра хорових творів наповнювалася новими барвами та смисловими відтінками. Розширення стилістичних та жанрових обріїв хорової капели під керуванням Миколи Олексійчука обумовило стрімку динаміку зростання виконавської майстерності колективу.

Важливим елементом кожної репетиції у хоровій капелі «Гомін» є розспівування. Художній керівник капели неодноразово висловлює думку про те, що відпрацювання вокально-хорової технології, яке відбувається під час розспівування є тим підґрунтям на якому зростає виконавська культура колективу.

Витончена звукова палітра хорової капели «Гомін» віддзеркалює невтомні творчі пошуки диригента щодо такого виконавського втілення хорової музики, яке б впливало з її жанрових та стильових ознак. Нерідко уже під час розспівування виконувалися вправи, які окреслювали основні контури хорової музики, яка мала вивчатися. Такий метод спрямовує художній колектив в річище тих виконавських завдань, які ставить перед ним той чи інший музичний твір.

Під час розспівування хору, яке проводив Микола Олексійчук, виявлялися його висока музична культура та педагогічна майстерність. Творча праця диригента з хоровим колективом була надзвичайно змістовною і охоплювала основні розділи вокально-хорової технології, а також широкий спектр художніх завдань.

Хорова капела коледжу культури і мистецтв під орудою Миколи Олексійчука – це справжня лабораторія музично-виконавської та педагогічної майстерності. З перших звуків кожної репетиції усіма своїми барвами перед

багатьма студентами вперше у житті почала розкриватися неповторна краса ансамблевого співу.

Творча діяльність хорової капели «Гомін» під керуванням Миколи Олексійчука різними своїми гранями відбиває тісний зв'язок з традиціями національної музично-виконавської школи.

Виконавський стиль колективу з його витонченою палітрою звукових барв мав своїм джерелом багатолітній досвід української хорової та вокальної педагогіки.

Висока культура звуку, яка вирізняла виконавський стиль хорової капели «Гомін» досягалася в результаті опрацювання великої кількості музичних творів вітчизняної та зарубіжної хорової музики.

Микола Олексійчук є глибоким інтерпретатором хорової музики Дениса Січинського. Її образний світ увійшов в життя диригента ще в юнацькі роки, тоді коли він навчався в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського.

Незабутні враження в сучасників пов'язані з інтерпретацією Миколою Олексійчуком таких масштабних творів як хори-кантати «Дніпро реве» (на вірші В. Чайченка) і «Лічу в неволі» (вірші Т. Шевченка). В цих творах простежується тяжіння до високих гуманістичних тем і мотивів, які втілюють загальнолюдську проблематику, виразно окреслюють тему «художник-суспільство». Ця лінія розкривається також в хоровому триптиху на вірші Івана Франка «Пісне моя», «Даремне, пісне» і «Непереглядною юрбою» [1]. Диригент глибоко усвідомлює і відтворює з хоровим колективом художню концепцію цих творів. Вони ніби об'єднані однією темою – темою трагічної долі поета-художника в умовах нездійснених надій; при цьому в хорі звучить авторський голос-протест проти гноблення особистості в тогочасному суспільстві.

Микола Олексійчук є одним із найкращих інтерпретаторів хорової музики Миколи Леонтовича на теренах Поділля. За свою багатолітню музично-виконавську та педагогічну діяльність в коледжі культури і мистецтв ним підготовлено низку концертних програм з творів композитора, які стали окрасою культурно-мистецького життя регіону : «Дударик», «Піють півні», «Котилася зірка», «Пряля», «Мала мати одну дочку», «Зашуміла ліщинонька», «Ой з-за гори кам'яної», «Льодолом» та ін.

Микола Олексійчук глибоко усвідомлює складність, семантичну багатозначність хорових творів Леонтовича, створених на основі переосмислення народнопісенних джерел. В звучанні хорової капели «Гомін» в процесі виконавського втілення творів композитора відчутною є образно-смілова двоплановість, яка знаходить відтворення в наявності деяких планів: образів розповіді – образів осмислення, образів дії – протидії.

Надзвичайно яскравим було прочитання твору «Щедрик» хоровою капелюю «Гомін» під орудою її наставника. Виконавське втілення диригентом цієї перлини національної хорОВОї спадщини охоплювало такі аспекти як: усвідомлення художньої ідеї та музичної стилістики твору; безперервне розгортання основної мелодичної лінії в партії сопрано та під час її переходу в інші голоси; опрацювання різноманітних прийомів хорОВОГО викладу (терцові втори, хорОВІ педалі, підголоски, співставлення регістрів, включення і виключення голосів) [2, с. 76].

Композиторську творчість Станіслава Людкевича Микола Олексійчук глибоко вивчав в період свого навчання у Львівській консерваторії імені Миколи Лисенка. Вже в ті роки, він як і багато його сучасників усвідомлював, що музична спадщина цієї унікальної особистості – це видатне явище не тільки української, а й європейської музики загалом.

Творчий доробок Станіслава Людкевича, який виявляє спорідненість з принципами лисенківської школи визначив найважливіші пріоритети диригентської та педагогічної праці Миколи Олексійчука на теренах Поділля. Йому в однаковій мірі виявилася близькою героїчна та лірична музична образність, яка рівною мірою характерна для творчої індивідуальності Станіслава Людкевича [Там само, с. 82 – 86].

Музичний стиль композитора мав глибокий вплив на формування художнього світогляду хорОВОї естетики та музично-педагогічних поглядів Миколи Олексійчука. Передусім це такі важливі риси мистецької спадщини Станіслава Людкевича, як виняткова ідейна спрямованість музичних композицій, наявність у них творчо організуючої волі, єдність романтичного і фольклорного начал, об'єктивність філософського мислення; нове тлумачення поліфонічних форм, які спираються на інтонаційну та змістовну єдність творів; новації в галузі гармонічної мови, підпорядковані завданням якнайвиразнішого втілення змісту.

Важливою віхою на шляху досягнення музичної стилістики Станіслава Людкевича стала інтерпретація хорОВОю капелюю «Гомін» під орудою Миколи Олексійчука одного із найдовершеніших ліричних творів композитора «Сонце заходить». Образний світ поезії Тараса Шевченка розкривається в ньому надзвичайно яскраво. Твір, який належить до раннього періоду творчості композитора, був створений у 1916 році. У цей час Станіслав Людкевич перебував в російському полоні у далекому Казахстані і тяжко тужив за батьківщиною, що поглибило ліризм музики.

Миколі Олексійчуку як диригенту притаманні такі риси як глибоке знання природи людського голосу, надзвичайно тонкий музичний слух, особливий дар щодо створення такої темброво-динамічної палітри того чи іншого хорОВОГО твору, яка впливає з його образності та жанрово-стильових ознак.

Такі та інші чудові якості Миколи Олексійчука – диригента і педагога великого обдарування та культури всебічно проявилися в процесі звукового втілення студентським художнім колективом найкращих зразків хорової музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник / Ольга Бенч- Шокало. – К. : Редакція журналу «Український світ», 2002. – 440 с. : іл., нот.

2. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. – 184 с., нот.

УДК 008

*О. М. Мартинюк,
м. Біла Церква, Україна*

МОЛОДІЖНІ СУБКУЛЬТУРИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: СТАТУС, РОЛЬ, СПЕЦИФІКА

Проблема стабільного розвитку нашого суспільства частково зумовлена питанням ролі молодіжних субкультур в соціокультурному просторі України. Актуальність цього питання ґрунтується на специфічності феномена молодіжних субкультур в епоху Постмодерну.

Найважливішою класифікаційною ознакою молодіжних субкультур більшість науковців вважають вікові фактори та залежну від цього специфічність соціального статусу, і як слідство, соціокультурні властивості молодіжних об'єднань.

Зважаючи на те, що молоде покоління є біологічним і соціальним відтворенням суспільства, майбутнім носієм інтелектуального потенціалу українського суспільства та основним джерелом професійного потенціалу [2, с. 20], місце молодіжних субкультур в соціокультурному просторі має розглядатися з позиції двох важливих аспектів: ролі суспільства в становленні та розвитку молодіжних субкультур та ролі молодіжних субкультур в соціокультурному розвитку суспільства. Поставлені питання мають бути взаємообумовленими та взаємозалежними.

Питання взаємозалежності молодого покоління та суспільства порушував ще Карл Манхейм в роботі «Діагноз нашого часу» [3, с. 441]. Проте, як він сам стверджує: «Проблема состоит в том, что, хотя всегда есть новое поколение и молодежные возрастные группы, тем не менее вопрос их использования зависит каждый раз от характера и социальной структуры данного общества» [Там само, с. 443]. Отже, питання взаємообумовлених відносин суспільства і молоді завжди поставатиме актуальним, та кожного разу відповідь на нього залежатиме від

існуючого на той час суспільства. Оскільки молодіжні субкультури є частиною найважливіших прихованих резервів, наявних в будь-якому суспільстві, то саме суспільство визначатиме майбутність інтеграції резервів в певну суспільну функцію [Там само, с. 446]. Іншими словами, специфічність молодіжних субкультур, їх соціально-корисна функція багато в чому залежить від підґрунтя, яке закладається суспільством в період становлення молодого покоління.

Механізм взаємообумовлених відносин суспільства і молоді, як особливої соціально-демографічної групи, являє собою діалектичну взаємодію, яка виражається в тому, що суспільство формує відповідний тип молоді, в той час, як остання, багато в чому визначає тенденцію розвитку соціуму, його майбутнє.

Вікові межі молодого покоління законодавчо визначені в Україні, згідно Закону «Про сприяння соціальному становленню та розвитку молоді в Україні» молоддю вважається особа від 14 до 35 років [1, ст. 1]. Молодіжними громадськими організаціями є: «...об'єднання громадян віком від 14 до 35 років, метою яких є здійснення і захист своїх прав і свобод та задоволення політичних, економічних, соціальних, культурних та інших спільних інтересів...» [Там само].

Окрім формальних, офіційно визнаних, молодіжних громадських організацій в Україні існують молодіжні субкультури – неформальні об'єднання молоді, які вирізняються особливими соціокультурними рисами. Як зазначає Т. М. Щепанська, молодіжні субкультури утворюються на підґрунті маргінального прошарку молодого покоління, важливо відзначити, що в кризовому, перехідному суспільстві цей прошарок складає більшість молодого суспільства. Субкультурні об'єднання згуртовують молодь, яка вже вийшла з-під впливу інститутів виховання та родини, проте, не визначилась зі статусом у соціокультурному просторі: дорослому світі, власній сім'ї, професії тощо. Такі молоді люди опиняються поза сферою дії більшості суспільних інститутів – у зоні аномії – нормативної невизначеності. Саме в такому середовищі відбувається процес самоорганізації, який є фактором формування молодіжних неформальних об'єднань – молодіжних субкультур, з власними нормами поведінки, ціннісними орієнтаціями, символікою [5, с. 34].

Визначаючи статус молодіжних субкультур в сучасному соціокультурному просторі, варто зауважити, що ця роль характеризується особливою специфікою. Механізм соціалізації припускає вплив зовнішнього середовища на молоду особистість з боку інституту сім'ї, виховання та освіти. Згодом, в період юнацтва, молода особа починає самостійно опановувати світ беручи на себе роль носія певних соціокультурних, економічних, політичних відносин. Молоде покоління як об'єкт і суб'єкт соціальних відносин приймає безпосередню участь в соціокультурних перетвореннях суспільства. Проте, не будь-яка молодіжна субкультура однаково реагує на суспільно визнані етичні норми. Як зазначає С. В. Сорока, в залежності від ідейного спрямування

неформальних молодіжних об'єднань вони поділяються на три групи: «просоціальні» (молодіжні групи, які виступають за збереження історико-культурних цінностей), «асоціальні» (молодіжні субкультури, які об'єднані розважальними спільними інтересами) та «антисоціальні» (молодіжні групи, які протистоять загально визнаним соціокультурним нормам моралі) [4, с. 84 – 85]. Саме неоднорідністю молодіжних субкультур обумовлена необхідність різнобічного вивчення даного феномена.

У зв'язку з цим, важливим завданням є визначення ролі та принципів формування сучасних молодіжних субкультур у контексті розвитку громадянського суспільства з метою перетворення потенціалу молоді на дієву складову українського суспільства.

Оскільки субкультурні молодіжні об'єднання можна розглядати як показник ідеологічної, ціннісної спрямованості українського суспільства (якісний та кількісний склад молодіжних субкультур виявляє соціальні, економічні, політичні, культурні проблеми, які впливають на найбільш вразливі соціальні групи – молодь), то пріоритетними завданнями сучасних дослідників даної проблематики є: по-перше, дослідження основних тенденцій розвитку молодіжних субкультур у сучасній Україні; по-друге, вивчення статусу і ролі молодіжних субкультур в сучасному соціокультурному просторі; по-третє, з'ясування динаміки трансформаційних перетворень молодіжних субкультур.

Підводячи підсумки зазначимо, що з'ясування статусу молодіжних субкультур в сучасному соціокультурному просторі, а також їх місця і ролі в українському соціумі, дозволить розглядати даний феномен комплексно та сприятиме його аналізу, значною мірою як транслятора цінностей постмодерністського суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України «Про сприяння соціальному становленню та розвитку молоді в Україні» / Верховна Рада України, Закон від 05.02.1993 № 2998-ХІІ. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2998-12>
2. Головатий М. Ф. Соціологія молоді : курс лекцій / М. Ф. Головатий. – К. : МАУП, 2006. – 304 с.
3. Манхейм К. Диагноз нашего времени / К. Манхейм. – М. : Юрист, 2010. – 693 с.
4. Сорока С. В. Діяльність неформальних молодіжних об'єднань в Україні у 80-х – на початку 90-х років ХХ століття / С. В. Сорока // Наукові праці: Наук.-метод. журн. Політичні науки. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2002. – Т. 25. – № 12. – С. 83 – 88.
5. Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества / Т. Б. Щепанская // Современный городской фольклор. – М. : РГГУ, 2003. – С. 34 – 85.

**УКРАЇНСЬКЕ «ШІСТДЕСЯТНИЦТВО»:
ПОШТОВХ ДО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО НОВАТОРСТВА**

Українське «шістдесятництво» як суспільно-культурне явище вже стало предметом активного дослідження. Разом з тим, актуальним залишається вивчення конкретних художніх явищ цього періоду – передусім (враховуючи досягнення літературознавців), в кінематографі, живописі, музиці.

У широкому розумінні «шістдесятниками» вважають тих, хто в цей час під впливом зовнішніх і внутрішніх обставин змінив або знайшов стиль, не узгоджений з принципами методу соціалістичного реалізму. Творчість багатьох митців – представників різних видів мистецтва цього періоду – об'єднують: проблема Людини та Світу; прорив нової художньої мови, основаної на новітніх досягненнях європейської культури та національних традиціях; розрив з традиціоналізмом, сміливі пошуки нового формотворення.

На початку 1960-х років, коли у політичному та культурному житті починається час «відлиги», потужний інтелектуальний «вибух» у суспільстві стверджує самоцінність української національної культури. Зароджуються творчі імпульси, на яких у подальшому базуватиметься духовний розвиток суспільства; мистецтво стає «передовим загоном» крокуючої «відлиги». Проте, певні заборони все ж таки були, що відбивалося на творчості митців [див.: 3].

Щодо літератури і театру, кіно й образотворчого мистецтва, архітектури і музики розгортаються широкі дискусії на тему «Мистецтво і сучасність». Зокрема, в журналі «Советская музыка» виходять публікації під заголовками: «Современную тему – современными средствами», «Что волнует сегодня», «О современной опере», «Быть достойным эпохи» та ін.

У *кінематографі* з'являється новий напрям *поетичного кіно*. Фільми, створені в цей час, ґрунтуються на традиціях народної культури. Їхня дорога до глядача була дуже нелегкою: дивом збереглася стрічка Ю. Ілленка «Криниця для спраглих», не вийшли свого часу на екран «Тіні забутих предків» С. Параджанова та «Вечір на Івана Купала» Ю. Ілленка. А все тому, що високий поетичний дух фільмів, віртуозна режисерська техніка, на думку бюрократів, були далекими від народу. Парадоксально, але саме з прем'єри фільму «Тіні забутих предків» (1965), автори якого висловили свою зачарованість карпатськими краєвидами та людьми, що живуть у гармонії з природою, почалися арешти української інтелігенції.

Активним протистоянням офіційній політиці став розвиток українського *живопису*. На перший план виходить творча індивідуальність і природне

жанрове розмаїття. Художники акцентують увагу на настроях, переживаннях, почуттях. Найважливішою рисою українського мистецтва другої половини ХХ століття стає розвиток різних культурних ареалів. Це позначилося на жанрі пейзажу, конкретному баченні художником розмаїття української природи. Визначальними рисами в творчості Т. Голембієвської, Н. Муравської, Т. Яблонської, є поетичність, прозорість, народність, багатство засобів виразності. Регіональні особливості пейзажу розкриті у творах Ф. Захарова (Крим), А. Кашшая (Закарпаття), Ф. Манайла (Буковина).

Л. Гонтова стверджує, що в 60-ті роки яскравого втілення набув *неофольклорний напрям*, чітко виражений в зображенні побуту. Народний дух, народний образ зливався з уявленням про духовну силу, свіжість почуттів. Декоративність, опуклість першого плану – все це є характерним для творів неофольклорного напрямку [1, с. 30].

Друга половина ХХ століття позначена в Україні підвищеною увагою до монументально-декоративного мистецтва, що виражає, як правило, загальнолюдські, вічні теми та образи. Монументалісти використовують яскраву символіку, різноманітні художні засоби та техніки: вітраж, мозаїку, фарби фрескового живопису, кольорове скло та інші нові матеріали .

Актуальним залишається дослідження *музичного мистецтва*, яке «неспокійно» переживало 60-ті роки минулого століття. Неможливість здійснення творчих задумів, музиканти, які не реалізували себе як професіонали – усе це трагічні сторінки історії української музики. Багато хто з молодих талановитих композиторів покоління шістдесятників (Л. Грабовський, В. Сильвестров та ін.) здобули визнання не в Україні, а за кордоном. Увібравши в себе стильову множинність різних епох, вітчизняна музична культура впевнено створювала музичний ідейно-інтелектуальний потенціал нації.

Переосмислення українського фольклору, звернення до стародавніх зразків музики (що вважається однією з основ шістдесятництва) спостерігаємо у творчості Л. Дичко та М. Скорика. Використання найновіших досягнень техніки композиції – додекафонії, серіальності, пуантилізму, алеаторики – прослідковується в доробку українських композиторів-авангардистів того періоду: В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, В. Сильвестрова (докладніше див.: [2]).

«Київськими авангардистами» зацікавились за кордоном, про них писали в пресі, тоді як в Україні ця творчість замовчувалась, імена митців в умовах ідеологічно-бюрократичного диктату КПРС прирівнювалися до імен дисидентів, а їх діяльність зустрічала жорстокий опір офіційних органів керівництва культурою.

Таким чином, у другій половині ХХ століття на хвилі культурно-

мистецького руху «шістдесятництва» розпочався новий етап українського культурного ренесансу. Зміна владних структур зумовила лібералізацію в усіх сферах культури та мистецтва. Це призвело до «виходу» митців за межі соціалістичного реалізму. Культурна еліта перестала боятися експерименту. Митці почали сміливо звертатися до нових засобів виразності, нових форм та технік. Рух «шістдесятників» став могутнім поштовхом до активних культурно-мистецьких пошуків, експериментів, які з новою силою відродилися у період Незалежності й тривають до сьогодні.

В архівах та бібліотеках України зберігається інформація, до тепер не донесена до широкого загалу. Доцільним є вивчення щоденників, листів, записок, різноманітних авторських чернеток, які допоможуть більш широко й ґрунтовно дослідити культурно-мистецьке явище шістдесятництва, зокрема, визначити його роль як каталізатора процесів нової хвилі національного відродження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гонтова Л. Українське мистецтво. Друга половина ХХ ст. / Лариса Гонтова. – К. : Редакція загальнопедагогічних газет, 2005. – 112 с.
2. Зинькевич Е. Новая украинская музыка в системе национальной культуры / Елена Зинькевич // Collegium. – 1994. – № 1. – С. 143-148.
3. Касьянов Г. Незгодні: інтелігенція в русі опору 1960 – 80-х років / Георгій Касьянов. – К. : Либідь, 1995. – 224 с.

УДК 791.43.03

***Т. Ю. Острикова,
г. Луганск***

РОЛЬ МУЗЫКИ И ТАНЦЕВ В ВОСПРИЯТИИ ИНДИЙСКОГО КИНО ЗРИТЕЛЕМ

Актуальность темы. Индия очень музыкальная страна. Музыка является не просто важнейшим элементом быта – она постоянный жизненный фон, стала одной из естественных форм самовыражения и общения народа. Неудивительно, что музыка, песни и танцы стали неотъемлемой частью всех зрелищных форм индийского искусства, и прежде всего театра и кинематографа. Индийские фильмы невозможно представить без музыки, танцев и песен. Психологическое переживание зрителей нередко усиливается посредством введения музыкального сопровождения, которое звучит в аналогичном сценическому действию «эмоциональном ключе». Музыкальные фрагменты, которые сопровождают диалоги персонажей, усиливают звучание определенного эмоционального образа. Это в свою очередь способствует решению главной задачи фильма – более сильному воздействию на зрителя.

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Объектом изучения являются индийские фильмы, которые были популярны среди зрителей разных поколений. Предметом изучения являются произведения индийского кинематографа, фильмы «Танцор Диско / Discodancer» (1982) Баббар Субхаш, «Девдас / Devdas» (2002) Санджай Лила Бхансали, «Дорога / Highway» (2014) Имтияз Али, «Зита и Гита / Seeta aur Geeta» (1972) Салиш Сиппи, «Времена года / Mausam» (2011) Панкадж Капур.

Настойчивое обращение авторов индийских кинолент к музыке и танцу как к важнейшим средствам выразительности объясняется не только большой любовью к этим видам искусства, но также это связано с глубокой спецификой драматургии зрелищных форм Индии. Темой роли музыки и танцев в индийском кино занимались такие ученые: Ф. Рангвала («Кино Индии»), Ш. Ауробиндо («Основы индийской культуры»), И. А. Звезгина («Киноискусство Индии»).

Роль музыки и танцев в построении и восприятии сюжета фильма в целом является актуальным вопросом. Автор работы через пример известных индийских кинолент попытается проследить влияние музыки и танцев как на сюжет в целом, так и на восприятие его зрителем.

Цель этого исследования состоит в том, чтобы найти основные черты, которые свойственны традиционному индийскому кино. Достижение этой цели связано с решением следующих задач: проследить влияние, которое музыка и танец в индийском кино оказывают на зрителя, провести сравнительный анализ предложенных фильмов.

Основной идеей этой работы является обратить внимание зрителя на индийское кино как таковое и убрать стереотип общества о примитивности его сюжетов.

Фильм «Танцор Диско/Discodancer» (1982) показывает влияние музыки на жизнь молодого талантливого парня. Здесь песни и танцы используются не только как музыкальные номера, но и для того, чтобы передать зрителю переживания главного героя, его мысли.

В фильм «Девдас / Devdas» (2002) с помощью музыки и танца режиссер показывает всю глубину чувств Парвати и Девдаса друг к другу: их любовь, их боль, их страдания, их отношение к принципам современного общества.

Фильм «Дорога / Highway» (2014) рассказывает об отношениях между девушкой и ее похитителем. Здесь музыка является освобождением героев от тяжелого бремени предрассудков и демонов, которые терзают душу с самого детства. Героиня исполняет колыбельную, которую пела главному герою в детстве мать и тем самым возвращает его мысли во время насилия и несправедливости, которые ему пришлось вытерпеть в совсем юном возрасте.

Фильм «Зита и Гита / Seeta aur Geeta» (1972) является прообразом всего индийского кино для современного молодого поколения. Сюжет фильма основан

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

на борьбе со злом и несправедливостью. Каждая нота, каждое движение Зиты показывает ее скромность, ее запуганность. Совсем иная Гита. Уверенная, сильная, бесстрашная. И ее движения резкие, размашистые.

Фильм «Времена года / Mausam» (2011) пропитан атмосферой любви, томительного ожидания и поиска. Четыре сезона. Четыре цвета. Четыре подлинных исторических события. Каждая часть отличается друг от друга тоном, ритмом, темпом.

Индийские фильмы в современном понимании – это мюзиклы. Не существует ни одного фильма без музыкальной составляющей. Индийские зрители ожидают от кинематографа именно этого – песен, танцев, нарядов, а также любовной истории со счастливым концом. Такие фильмы способны повлиять на мировоззрение зрителя, на его эмоциональное состояние и изменить его мнение о мире, о жизни.

Непосредственная психологическая реакция слушателя очень важна для исполнителя. Она дает ему возможность чувствовать эмоциональный настрой аудитории, направлять его в нужное русло.

Полностью погружаясь в заданную образную среду, активно сопереживая происходящее на экране, слушатели и зрители каждый раз чувствуют себя соавторами исполнительного акта. Отсюда становится понятным, почему в Индии так любят ходить в кино – для того, чтобы послушать музыку [3, с. 162].

Исследование этого вопроса очень важно. Изучение его дает возможность частично понять суть индийского кино, которое пропитано традициями и обычаями, понять героев, которые живут музыкой и песнями и общаются с помощью танца, пластики и движений.

Индийский кинематограф, к сожалению, еще не настолько хорошо изученная тема. Это еще одна причина для более тщательного ее рассмотрения с разных точек зрения. В данной работе автор использует такие методы исследования, как сравнение, наблюдение и анализ. Метод сравнения показывает отличие или схожесть одного произведения с другим. Метод наблюдения позволяет замечать интересные особенности фильма, а метод анализа позволяет проанализировать эти особенности и показать их значение как для одного человека, так и для всего общества в целом.

Индийское кино – это целый удивительный пласт культуры этой загадочной страны. Песни и танцы – визитная карточка индийских фильмов, которая коренным образом отличает их от всех других. Любителям индийского кино музыкальная часть кинолента доставляет огромное наслаждение. Герои фильмов через музыку и танец выражают свои эмоции, отношение к человеку или событию. В музыке герои страдают, радуются, любят и надеются, ненавидят и испытывают страсть.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауробиндо Ш. Основы индийской культуры / Ш. Ауробиндо // Собр. соч. / пер. с англ. М. А. Салганик ; науч. ред. проф. В. С. Костюченко. – СПб. : Адити, 1998. – Т. 8. – 1998. – 415 с.
2. Звегинцева И. А. Киноискусство Индии / И. А. Звегинцева. – М. : Знание, 1986. – 48 с.
3. Рангувалла Ф. Кино Индии / Ф. Рангувалла ; пер. с англ. Р. П. Соболева, послесл. Р. П. Соболева. – М. : Радуга, 1987. – 384 с.

УДК 025.5:004.9

***Т. В. Серищева,
г. Луганск***

**ВИРТУАЛЬНЫЕ СПРАВОЧНЫЕ СЛУЖБЫ
КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ОНЛАЙНОВОГО СБО**

Свидетельством изменений в традиционном справочно-библиографическом обслуживании (СБО) являются создаваемые в библиотеках виртуальные справочные службы (ВСС), которые часто называют «виртуальной справкой». Они ориентированы на обслуживание удалённых пользователей и предоставление в ответ на запросы готовой информации как в виде ссылок на имеющиеся сетевые ресурсы, так и в виде библиографических списков и фактографических данных. Создание таких справочных служб объясняется объективными причинами: увеличением Интернет-ресурсов, которые используются при выполнении запросов пользователей; формированием новой пользовательской аудитории, испытывающей потребность в круглосуточном доступе к электронным каталогам библиотек, получении электронных копий документов и помощи высококвалифицированных библиографов; готовностью профессионального сообщества к освоению новых форм обслуживания пользователей.

Новизна этого направления обслуживания, а также активность библиотек в освоении новых организационных форм и технологических разработок, формирующих ВСС, обуславливают необходимость осмысления того, являются ли такие службы логическим продолжением СБО и его проекцией в Интернете, или это самостоятельная разновидность информационного обслуживания. Практически все элементы системы традиционного СБО присутствуют в сетевом аналоге. Существуют и привычные связи, объединяющие элементы в единое целое, а именно технология выполнения запросов и организационные формы обслуживания.

Виртуальное справочное обслуживание (ВСО) реализует принципы информационного общества – всеобщей доступности информации и

равноценного повсеместного информационного обслуживания [3, с. 86].

Объединяющим моментом для всех типов ВСС должна стать технология выполнения запросов. Поэтому обращение к технологии ВСС, под которой понимается совокупность процессов приема, обработки, хранения разовых запросов с последующей подготовкой и выдачей пользователям библиографической, фактографической, полнотекстовой информации, представляется весьма актуальной.

Технология обслуживания удаленных пользователей ВСС должна состоять из шести этапов: прием запросов, характеристика пользователя, анализ запроса, поиск информации, предоставление ответа, анализ изучения эффективности обслуживания.

Первый этап: прием запросов. Пользователь попадает на страницу ВСС через сайт библиотеки, где заполняет web-форму запроса. Отправив запрос, пользователь получает подтверждение о приеме запроса и порядковый номер, по которому находит ответ.

Второй этап: характеристика пользователя заменяет традиционное библиографическое интервью, проведение которого невозможно в рамках обслуживания через web-форму.

Третий этап: анализ запроса. Администратор присваивает каждому запросу определенный статус в соответствии принятой в ВСС типологией справок: адресные; фактографические; тематические.

Четвертый этап: поиск информации. Совокупная ресурсная база библиотеки обычно включает: систему традиционных и электронных каталогов, картотек; библиографические указатели, пособия в печатном и электронном формате; материалы справочного характера; библиографические, фактографические, полнотекстовые базы данных. В качестве одного из эффективных ресурсов при выполнении запросов пользователей выступают персонализированные знания библиографов.

Пятый этап: предоставление ответа. Пользователю предоставляется комплексная информация, включающая наиболее существенные материалы по запросу и рекомендации для дальнейшего самостоятельного поиска.

Шестой этап: Изучение эффективности обслуживания. Качество предоставленной информации определяется пользователями, получающими ответы на свои запросы. Выразить свое мнение и оценить работу библиографов пользователи могут, воспользовавшись электронным адресом администратора службы. Требования к качеству информации предусматривает постоянное повышение квалификации персонала [4, с. 136].

Внедрение информационных технологий в СБО поставило профессиональное библиотечное сообщество перед необходимостью переосмысления роли и места библиографа в современной электронной среде.

Функции библиографов становятся значительно шире, полнотекстовый поиск начинает теснить библиографический, а конечный результат СБО, справка, уже не ограничивается предоставлением библиографической информации. Возможно, весьма скоро профессиональное сообщество столкнётся с необходимостью определить, как это происходит за рубежом, кто такой современный специалист СБО – «специалист по информационному доступу», «инженер знаний», «электронный библиотечарь». Онлайн-овое СБО не должно отрываться от традиционного, а плавно вырастать из него [1, с. 5].

Единицей измерения содержания традиционного СБО является справка. В СБО-онлайн пользователь может запрашивать библиографическую и полнотекстовую информацию, представленную в электронной форме в Интернете, либо в полнотекстовых базах данных. Соответственно, конечный результат работы библиографа в виде справки может предоставляться пользователям не только в виде библиографической информации, но и в виде ссылок на полные тексты документов [2, с. 150].

По трудоёмкости выполнения справки ВСС делятся на простые и сложные. В онлайн-овом варианте простые справки подразумевают ответ на запрос пользователя, при котором ему выдаётся библиографический список, получаемый в результате автоматизированного поиска в электронном каталоге и базах данных. Сложные справки – это справки, при выполнении которых библиограф производит отбор и группировку материала, получаемого в результате автоматизированного поиска; корректирует библиографическое описание в соответствии с ГОСТом; дополняет библиографический список библиографическими описаниями, набираемыми вручную.

ВСС может осуществлять методические консультации по поиску информации: предоставление информации обучающего характера, информации о правилах оформления библиографического списка, составления библиографического описания. Обучение пользователей через ВСС может стать важным направлением работы библиографов.

ВСС представляет собой форму организации онлайн-ового СБО. Все ВСС обладают рядом схожих характеристик: в качестве основного средства взаимодействия с удалёнными пользователями применяется web-форма запросов, практически все службы сохраняют результаты поиска информации, формируя каталоги или базы данных выполненных запросов, что даёт пользователям возможность самостоятельно осуществлять поиск информации; запросы выполняются в сжатые сроки; отсутствует библиографическое интервью, которое в традиционной практике проводится для уточнения запросов пользователей.

Информационные технологии позволяют перенести многие виды

профессиональной деятельности в сетевую среду, необязательно в точной их проекции. Получив Интернет-воплощение, СБО выигрывает в оперативности, масштабе обслуживаемой пользовательской аудитории, в предоставлении не только библиографической, но и полнотекстовой информации, в обеспечении доступности услуг для пользователей, которые в традиционной среде этими услугами не пользовались.

Главная задача библиотечного сообщества, которое в разной степени вовлечено в процессы создания ВСС, состоит в том, чтобы максимально сохранить основные принципы обслуживания, на которых базировалась работа многих поколений библиографов, – профессионализм поиска информации, её качество и достоверность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жабко Е. Д. Онлайн-справочно-библиографическое обслуживание: особенности развития / Е. Д. Жабко // Библиография. – 2005. – № 3. – С. 3 – 11.
2. Жабко Е. Д. справочное обслуживание в сетевой среде – от локального обслуживания к национальным корпоративным службам / Е. Д. Жабко // Библиотечные компьютерные сети: Россия и Запад. – М., 2003. – Вып. 2. – С. 147 – 158.
3. Моргенштерн И. Г. Виртуальная справочная служба: итоги и проблемы / И. Г. Моргенштерн // Библиография. – 2006. – № 5. – С. 85 – 88.
4. Разумова Э. Г. Технологические аспекты реализации онлайн-справочно-библиографического обслуживания удаленных пользователей (на примере Виртуальной справочной службы РНБ "Спроси библиографа") / Э. Г. Разумова // Инф. бюл. РБА. – 2005. – № 35. – С. 136 – 137.

УДК 811.111

***И. В. Скоков,
г. Луганск***

РЕАЛИИ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ В АСПЕКТЕ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ЭССЕ ДЖ. КЛАРКСОНА “МИР ПО КЛАРКСОНУ” (J. CLARKSON “THE WORLD ACCORDING TO CLARKSON”))

В последнее время наблюдается значительный рост интереса учёных лингвистов к реалиям и способам их перевода. Такой рост продиктован значительной степенью взаимодействия, взаимопроникновения различных культур в процессе глобализации и стирания границ между ними в последние несколько десятилетий. Особенно ярко это явление можно наблюдать в социальных сетях, существующих в настоящее время.

Мы постоянно находимся в окружении различных понятий и явлений, характерных для других культур и чуждых нашей культуре, или недавно

интегрированных в неё, и в недостаточной степени ассимилированных. И нередко мы сами принимаем участие в этом процессе ассимиляции: при общении в социальных сетях, общении с носителями иностранного языка или при просмотре таких всемирно известных телевизионных передач, как например, *Top Gear*. Постепенно эти реалии всё глубже проникают в нашу культуру и всё чаще встречаются в нашей речи.

Следует отметить, что для некоторых людей эта тема постоянно является актуальной, так как составляет часть их профессиональной деятельности.

В современной науке реалии и способы их перевода изучались и изучаются многими известными учёными-филологами (С. Влахов, С. Флорин, Л. С. Бархударов, А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров, И. В. Арнольд, И. Р. Гальперин и др.).

Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров дают следующее определение безэквивалентной лексике: «Это слова, служащие для выражения понятий, отсутствующих в иной культуре и в ином языке, слова, относящиеся к частным культурным элементам, характерным для культуры А и отсутствующим в культуре Б, а также слова, не имеющие перевода на другой язык - одним словом, не имеющие эквивалентов за пределами языка, к которому они принадлежат» [1, с. 53].

Исследователи С. Влахов и С. Флорин дают следующее определение реалий: «реалии – это слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, а следовательно, не поддаются переводу «на общих основаниях», требуя особого подхода» [2, с. 47].

Наиболее распространенными приемами перевода реалий являются следующие:

1. Транскрипция и транслитерация.
2. Калькирование.
3. Перевод с использованием функционального аналога.
4. Описательный перевод.
5. Трансформационный перевод.
6. Опускание реалии в переводе.

Опираясь на примеры из эссе Дж. Кларксона “The World According To Clarkson” [3], были отобраны и проанализированы использованные автором примеры безэквивалентных лексем и их сочетаний, включающих в себя реалии, фразеологизмы и окказионализмы (например: *Smith & Wesson, poached eggs, crossing the i's and dotting the t's* и т. д.). Большинство этих реалий являются

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

именами собственными (около 80 – 90%), значительную часть из которых составляют имена известных личностей (~ 65%). Также можно заключить, что для успешного перевода колонок Дж. Кларксона в “качественной” газете Sunday Times переводчик должен обладать достаточно высоким уровнем эрудиции и большим объёмом фоновых знаний не только о своей стране, но и о Великобритании, её культуре, традициях и особенностях политического устройства, а также о современной жизни этой европейской страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верещагин Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Рус. яз., 1990. – 246 с.
2. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Междунар. отношения, 1980. – 352 с.
3. Clarkson J. For Crying Out Loud! World According To Clarkson / J. Clarkson. – Vol. 3. – London : Penguin Books, 2008. – 288 p.

*НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ И МОДЕЛИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ.
ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ*

УДК 793.3:159.923.5

*Ю. В. Александрова,
г. Луганск*

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ
БУДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА-ХОРЕОГРАФА**

Актуальность проблемы в сфере современного хореографического искусства заключается в формировании цельной личности, объединении интеллектуального потенциала, творческой культуры, творческой деятельности, духовности, высокого профессионализма, специалиста с ярко выраженной профессиональной и общественной позицией. На сегодняшний день с достаточной уверенностью можно говорить о том, что достижение высокого уровня творческой культуры в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов становится одним из основных критериев качества образования на современном этапе. Убеждение в необходимости осуществления такого процесса в обучении и воспитании личности стало основанием для исследования проблемы формирования творческой культуры, а так же культуры творческого общения в профессиональной подготовке хореографа, которому предстоит стать лидером – вдохновителем и организатором деятельности художественно-творческого коллектива.

Понятие методологии является сложным и не всегда трактуется однозначно. Методология занимается теоретическими проблемами путей и способов научного познания и закономерностей научного исследования как творческого процесса. Между тем методология – это «система принципов и способов организации и построения теоретической и практической деятельности» [5, с. 195].

Особенность методологических принципов заключается в признании выходящих позиций научного познания, которые есть общими для всех отраслей науки, и одновременно – есть теорией научного познания в конкретной отрасли науки. Поэтому методологию следует классифицировать на общую и конкретную. Распространенным есть и другое объяснение методологии, которое характеризуется как совокупность способов исследования, учения о методах

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

научного познания. Потому что термин «методология» (греческого происхождения) переводится как «теория методов». И хотя современная наука не сводит его только к такому понятию, учения про методы и есть важная составляющая методологии. Она определяет их место и познавательные возможности в общей системе научного поиска, основы конструирования логики исследования. Именно в методах методологические положения и принципы приобретают своё действенное, инструментальное выражение.

В основе формирования творчества лежит деятельностный принцип, а конкретнее принцип трудовой деятельности. Процесс практического преобразования человеком окружающего мира воспитывает в нем, субъект творчества, прививает ему соответствующие знания, навыки, воспитывает волю, делает его всесторонне развитым, позволяет создавать новые уровни материальной и духовной культуры, т. е. творить. Значение деятельностного подхода аргументировано показал в своих работах А. Леонтьев. «Для овладения достижениями человеческой культуры, – писал он, – каждое новое поколение должно осуществить деятельность, аналогичную (хотя и не тождественную) той, которая стоит за этими достижениями» [3, с. 47].

Творческая деятельность есть главный компонент культуры, её сущность. Культура и творчество тесно взаимосвязаны, более того взаимообусловлены. Немыслимо говорить о культуре без творчества, поскольку оно – дальнейшее развитие культуры (духовной и материальной). Творчество возможно лишь на основе преемственности в развитии культуры. Субъект творчества может реализовать свою задачу, лишь взаимодействуя с духовным опытом человечества, с историческим опытом цивилизации. Творческий акт и личность творца, по мнению Л. Выготского, должны быть вплетены в единую коммуникативную сеть и осмысливаться в тесном взаимодействии [2].

Представления о творчестве и творческой деятельности как источнике и движущей силе развития культуры включает в себя понятие «культура творческого общения».

Общение это один из важнейших инструментов социализации человека, способ его существования, удовлетворения основных потребностей, главный канал взаимодействия людей, становления и развития культуры. М. Бахтин отмечал, что «только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается „человек в человеке” как для других, так и для себя». Диалог, по его мнению, это не средство формирования личности, а само бытие ее [1].

Проблема формирования культуры творческого общения в становлении личности затрагивается в многочисленных исследованиях в области философии, психологии, социологии, культурологии. С этой проблемой мы сталкиваемся в философских трудах от глубокой древности и до наших дней. В работах средневековых философов высшая форма творческого общения заключена в

общении с Богом, который в этом процессе учит взаимопониманию, любви, взаимному уважению и взаимопомощи. В отечественной педагогике исследованиями, посвященными формированию моделей деятельности специалиста, в которых значительное место занимает проблема формирования культуры общения, занимались Е. Смирнова, Н. Талызина, Н. Печенюк и др. Психологические аспекты проблемы формирования культуры творческого общения как основы формирования профессиональной компетентности специалиста нашли отражения в работах И. Зимней, в системе ценностно-целевых приоритетов образования – в исследованиях Б. Гершунского. Культуре общения как обязательному условию эффективной работы руководителя художественно-творческого коллектива посвящены научные труды Л. Аверченко, А. Аппенянского, Т. Бойделла, Э. Кука, О. Никитиной и др. Обретение культуры общения в профессиональной подготовке специалиста-хореографа – это сложный процесс становления личности, которая должна обрести в этом процессе и гибкость мышления, и самостоятельность, и целеустремленность, и необходимые волевые качества, научиться искусству убеждения, искусству организации творческого процесса.

Одним из факторов влияющих на формирование творческой культуры будущего специалиста-хореографа, является духовность. Духовность – это способность личности к самоопределению, саморазвитию, самореализации в бытии и одновременно – это личностное качество, которое формируется в процессе реализации указанной способности.

Духовность является для личности проблемой, задачей, которую она должна решать в жизни самостоятельно. В то же время на любом возрастном этапе становления личности главным моментом развития его духовности должно быть утверждение идеала добра, правды, чести, духовной красоты в каждом юном сердце, мысли, чувств, намерений, высоких человеческих качеств, созвучных христианским заповедям: искренности, доброжелательности, сочувствия, толерантности, трудолюбия, милосердия, любви к Родине, любви и уважения детей к родителям, ответственности и заботы родителей о судьбе своих детей и еще многих-многих других [4].

Таким образом, формирование творческой культуры будущих специалистов-хореографов является неотъемлемым компонентом в процессе их обучения и воспитания профессиональной и духовной культуры. Более того, учитывая специфику профессии, можно с уверенностью утверждать, что творческая культура является системообразующим компонентом, основой профессиональной деятельности будущих специалистов-хореографов. Творческая культура, имеющая общественную природу, является одним из важнейших факторов, способствующих становлению и развитию личности,

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

обретению ею возможности включения в процесс творческого созидания. Для будущего специалиста-хореографа, сущность профессии которого заключается в осуществлении творческого взаимодействия, художественно-эстетического диалога между различными гранями искусств, ее интерпретаторами и зрителями, формирование творческой культуры в процессе теоретико-методической подготовки хореографа, это важнейшая составляющая профессионального и духовного становления, в которой содержатся предпосылки для успешной самореализации и самоактуализации в дальнейшей жизни и деятельности.

Теоретические и практические выводы и положения, которые предлагаются в работе, могут влиять на педагогическое сознание, сформировать новые профессионально-педагогические положения у руководителей разного уровня подготовки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 336 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 41 с.
3. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1977. – 102 с.
4. Некрасова Н. А. Феномен духовности, бытие и ценность : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.01 / Некрасова Нина Андреевна. – Иваново, 2012. – 313 с.
5. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. : Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев и др. – М. : Сов. энцикл., 1983. – 365 с.

УДК 930.85

*О. А. Базанова,
г. Луганск*

ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ КАК НОВАЯ ФОРМА САМОВЫРАЖЕНИЯ И САМОПОЗНАНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Танец, мимика и жест, как и музыка, являются одним из древнейших способов выражения чувств и переживаний, танцевальная терапия ведёт своё происхождение от творческого танца. На раннем этапе танец стал средством выражения мыслей и чувств, которые нелегко было перевести в слова. Танец стал органичной частью нашей жизни. Он – досуг и спорт, он зрелищность и релаксация. Танец является эффективным средством инкультуризации человека, универсальным языком общения, важным рычагом в формировании идеалов, ценностей, внутреннего и внешнего облика человека. Все чаще употребляется и сочетание слов **танцевально-двигательная терапия** (далее – ТДТ).

Употребляется в разных вариантах: танцтерапия, танцевальная терапия, данс-терапия и др. [4].

Танцевально-двигательная терапия является областью психотерапии. Как отдельное направление она оформилась примерно в 50 – 70-е годы XX века вначале в США, а затем в 60 – 80-е годы в Великобритании, Германии и Израиле. В 80 – 90-е годы ТДТ получила свое развитие в других странах Европы, Азии, в Австралии и в России. Официальным годом рождения ТДТ в России можно считать 1995, когда была создана Ассоциация танцевально-двигательной терапии (АТДТ) в Москве. Понятно, что неофициально все началось гораздо раньше. ТДТ – это междисциплинарная область, она существует на стыке психотерапии и танцевального искусства. Кроме того, она тесно связана со многими другими областями знания. Среди них: анатомия, физиология, психофизиология, кинезиология, нейропсихология, самые разные теории движения и танца, психология и т. д. – т. е. практически все, что можно отнести к областям знания о теле, движении, танце, психике, о творческом процессе и творческом выражении.

Один из основных источников ТДТ связан с открытием З. Фрейдом психической реальности и рассмотрением психики как динамики сознательных и бессознательных процессов в онтогенезе человека. З. Фрейд дал толчок развитию глубинной психологии, где можно выделить три основных школы: психоанализ З. Фрейда, индивидуальную психологию А. Адлера, аналитическую психологию К. Г. Юнга.

К 40 – 50-м годам психоаналитические направления достаточно укрепились в психотерапии как альтернатива традиционному гипнозу. Появилось множество других школ, которые либо опровергали, либо развивали эти основные теории и практики – таким образом внося неоценимый вклад в общее понимание психологических законов. ТДТ рождалась, уже опираясь на традиции и новые психотерапевтические школы и направления.

Начало века стало эпохой модерна в искусстве: пробовались новые формы, новые принципы. Танец также вышел за рамки привычного. В России из танцевальных новаторов известна Айседора Дункан. Не создав своей школы она, тем не менее способствовала развитию нового мышления в танце. Основание новых танцевальных форм, танцевальной педагогики связано с другими именами. И прежде всего стоит выделить австрийского танцовщика, хореографа и философа Рудольфа фон Лабана. Он был выдающимся педагогом и теоретиком движения и танца. Именно Р. Лабан претворял в жизнь принцип ценности индивидуального выражения в танце. Отказавшись от привычного балетного тренажа, он разработал свой подход к обучению и постановке движенческой техники, которая позволяла максимально раскрыть индивидуальные

особенности выражения каждого танцовщика. Кроме того, он создал систему записи и описания любого человеческого движения (как ноты для записи музыки), которая в настоящее время является теоретической основой и способом анализа и диагностики в ТДТ.

Стоит отдельно сказать о Вильгельме Райхе и его учении о мышечно-эмоциональных блоках и характерном панцире. Он был одним из самых талантливых учеников З. Фрейда, который первым среди аналитиков обратил внимание не только на то, что говорит пациент, но и прежде всего, как он говорит. Райх считал, что невыраженные эмоциональные переживания не исчезают, а остаются в мышцах и "застревают" там в виде мышечных блоков. Эмоции в виде мышечных зажимов, годами оставаясь в теле невыраженными и неосознанными, образуют мышечный панцирь, или характерный панцирь, который отражает способы психологических защит (часто патогенных) и структуру характера, сформировавшуюся под их действием. В. Райх, будучи аналитиком, предложил не просто вербальный анализ, он непосредственно воздействовал на мышечные блоки, чтобы освободить их и скрытые в них эмоции и на этой основе анализировать ситуации, отношения с людьми, вызвавшими эти чувства и переживания. ТДТ обращается к этому пониманию психосоматических механизмов, сформулированному В. Райхом, но практически не использует его методов работы.

Нельзя не упомянуть о полностью утерянном в современной цивилизации изначальном предназначении танца и о древних целительских практиках, где танец был неотъемлемым атрибутом. У первобытных людей еще до появления языка движение, жесты были средством коммуникации. И в первых человеческих общинах танец был одним из главных составляющих общинной жизни: как индивидуальный способ выражения (страха, печали, радости и т. д.), так и способ передачи культурного наследия.

На развитие танцевально-двигательной терапии оказали влияние следующие личности и их теории в психологии, а также изучение невербального языка, восточной и экзистенциальной философии, различные творческие методики.

Так, **Зигмунд Фрейд** использовал чисто вербальный метод, но также осознавал значение невербального языка. Согласно Фрейду: «Я — это, прежде всего, телесное Я». Он был близок к тому, чтобы рекомендовать телесное самовыражение, как лечебную методику.

Вильгельм Райх ввел понятие мышечного панциря, как способа защиты от чувств. «Распуская» его, он помогал пациенту высвободить чувства и напряжения в теле, понять природу психосоматических проявлений.

Александр Лоуэн большое внимание уделял дыханию, считая, что затрудненное дыхание блокирует движение энергии в теле и мешает спонтанным проявлениям человека.

Карл Густав Юнг автор аналитической психологии, в своей теории «активного воображения», доказал, что творчество и фантазия производят исцеляющий эффект. Он предположил, что существует два уровня, коллективное и личное бессознательное, ввел понятие архетипов и символов. «Чувства, для которых не хватает слов, имеют символический язык выражения – живопись, рисунок, танец».

Альфред Адлер утверждал, что человек креативен, ответственен и силен. Используя его концепцию в танцевальной терапии, мы учимся быть самодостаточными, управлять своими эмоциями, анализировать и не бояться их выразить.

Дональд Вуд Винникот углубил теорию креативности и важности творчества в человеческой природе [1; 2].

Танцевальная терапия не имеет своей структуры личности, потому вы можете соединить танец с любым вербальным терапевтическим подходом, наложить ее на ту структуру личности, которая вам ближе и понятнее. По определению Е. Тарасовой, «цель танцетерапии – самоформирование и самосовершенствование с помощью заданных или произвольных танцевальных движений, сопровождающихся музыкальным оформлением» [3, с. 37]. Данную цель раскрывают и конкретизируют следующие задачи: свободное самовыражение с помощью телесного языка; выплеск эмоций; выражение чувств; построение взаимоотношений между телом и разумом, сознанием и подсознанием; создание собственного телесного имиджа; физические разгрузки; постижение искусства владения своим телом; физическое и психическое раскрепощение, «снятие» комплексов; усиление жизненного потенциала; коррекция стрессов, невротических реакций; раскрытие творческих способностей; формирование физической культуры; управление своими состояниями [Там же, с. 38].

Таким образом, танец может быть безопасным и творческим способом выражения и принятия сложных эмоций и чувств, раскрытием новых возможностей и качеств личности, увлекательным путешествием к самому себе. Танцетерапия позволяет лучше понять взаимосвязь внутренней жизни человека и ее воплощения в танце.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гренлюнд Э. Танцевально-двигательная терапия. Теория. Практика. Методика / Э. Гренлюнд., Н. Ю. Оганесян. – СПб. : Речь, 2004. – 384 с.
2. Старк А. Танцевально-двигательная терапия [Электронный ресурс] / А. Старк ; пер. с англ. И. В. Бирюковой. – М. : АСТ, 2005. – Режим доступа :

http://dance-composition.ru/publ/arlin_stark_tancevalno_dvigatelnaja_terapija_chastii/11-1-0-127

3. Тарасова Е. Г. Целительные силы искусства. Арт-педагогические техники и приёмы : метод. пособие / Е. Г. Тарасова ; под общ. ред. С. В. Федотовой. – Тамбов : ТОИПКРО, 2006. – 49 с.

4. Гиршон А. Танец, психотерапия и танцевально-двигательная терапия: различия и общность [Электронный ресурс] / А. Гиршон. – Режим доступа:

<http://girshon.ru/index.php/moi-stati/articles/tanec-psixoterapija-i-tancevalno-dvigatelnaja-terapija-razlichija-i-obschnost.html>

УДК 793.31

*Е. О. Гуляева,
г. Луганск*

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПОСТРОЕНИЮ ЗАНЯТИЯ ПО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

Народно-сценический танец является особым видом хореографического искусства. «Народно-сценический танец» – одна из обязательных дисциплин в системе профессионального хореографического обучения.

Современное поколение педагогов народно-сценического танца оснащено разнообразными теоретическими знаниями и методиками преподавания дисциплины, многие хореографы имеют свой богатый педагогический опыт.

Тем не менее начинающий педагог сталкивается с трудностями построения занятия. Часто возникают вопросы: в какой последовательности изучать те или иные элементы и движения, сколько раз повторять учебный материал, какие движения целесообразно сочетать в одной комбинации движений, как построить весь урок в целом?

Цель данной статьи направлена на определение методики построения занятия по народно-сценическому танцу, основанную на системе теоретической и практической подготовки исполнителей и педагогов-хореографов.

Актуальность таких знаний определяется необходимостью грамотной организации учебного процесса в любительских танцевальных коллективах и учебных заведениях профессиональной направленности.

В хореографической педагогике были проведены фундаментальные исследования А. Лопуховым, А. Бочаровым, А. Ширяевым, Н. Стуколкиной, Т. Ткаченко, А. Климовым, Е. Зайцевым. В трудах авторов теории народно-сценического танца были проанализированы вопросы специфики дисциплины, систематизированы педагогические приемы и подходы воспитания исполнителей.

Под термином «народно-сценический танец» понимают народный танец, обработанный для сцены и дополненный новыми выразительными средствами при сохранении основных национальных особенностей и манеры исполнения.

Как дисциплина «народно-сценический танец» начал формироваться в 30-е годы прошлого века. Первой записанной методической разработкой в области воспитания характерных танцовщиков в хореографическом училище стал учебник «Основы характерного танца», который был издан в 1939 году в Ленинграде. Авторами труда стали бывшие солисты Мариинского театра оперы и балета А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров. Мастера старой школы активно способствовали развитию народно-сценического танца как учебной дисциплины. Именно эту работу, написанную в результате многолетнего опыта подготовки исполнителей, можно считать первым учеником по преподаванию характерного и народно-сценического танца.

Значительный вклад в развитие и утверждение на практике системы воспитания исполнителей и подготовку педагогов-хореографов внесла профессор Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского Татьяна Сергеевна Ткаченко. В книге «Народный танец», вышедшей в свет в 1967 году были систематизированы упражнения народного танца, предоставлены новые названия движений, что значительно укрепило позиции дисциплины. Система упражнений урока народного танца окончательно выделилась как самостоятельная учебная дисциплина.

В трудах авторов методических пособий по народно-сценическому танцу отражаются особенности экзерсиса в соответствии с программой обучения, раскрываются стилистические особенности народных танцев, предлагается подробное описание основных элементов и движений, даются методические указания при изучении этих элементов и совершенствования исполнительского мастерства танцовщиков.

Выдающийся балетмейстер К. Е. Василенко в книге «Лексика украинского народно-сценического танца» пишет: «Народно-сценический танец – это не только произведение народной хореографии, которое претерпело художественную обработку и исполняется со сцены, а и заново созданный балетмейстером-постановщиком...новый танец» [5, с. 17].

Известными педагогами-хореографами разработаны учебные планы. Программы обучения, методические пособия по предмету с учетом задач обучения. Процесс дальнейшего совершенствования системы преподавания дисциплины продолжается и сегодня. Накоплен богатый теории и практики преподавания народно-сценического танца.

Изучение теории и практики народно-сценического танца обогащает знания танцовщиков и хореографов в области исполнительского мастерства,

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

национальных и стилистических особенностей исполнения, истории хореографии, истории костюма.

Практическая часть курса изучения дисциплины предусматривает освоение исполнительского мастерства, манеры и характера исполнения различных народных танцев.

Следует отметить, что в хореографической педагогике существует общепринятое понятие «тренаж» народно-сценического танца. Тренаж, как комплекс тренировочных упражнений, своей целью ставит приобретение определенных навыков исполнения, развитие аппарата танцовщиков, координации движений, воспитание стиля и манеры исполнения, а также, формируется художественный вкус и развивается артистичность.

Занятие по народно-сценическому танцу состоит из трех разделов: комплекс упражнений у станка, упражнения на середине зала, разучивание и композиционное построение учебных этюдов на танцевальном материале разных народностей согласно программе обучения.

Главная задача упражнений у станка – развитие технических навыков исполнителей. У станка изучают различные упражнения, направленные на постановку корпуса, рук, ног, головы, приобретаются сила и эластичность мышц, гибкость, развивается выворотность ног, танцевальный шаг. Кроме того, воспитывается координация движений, выносливость, устойчивость, музыкальность исполнения.

Методика преподавания характерного, позже и методика народно-сценического танца, возникла на основе методики классического танца. Основные принципы последовательности упражнений у станка занятия народно-сценического танца имеют те же черты, что и принципы последовательности урока классического танца: от простых движений до сложных, контрастное чередование движений – медленных и быстрых, мелких и широких, движений на приседаниях с движениями на вытянутых ногах. Наряду со схожестью, есть и отличительные черты: упражнения исполняются как в открытых, так и в прямых, свободных и закрытых позициях ног. Существуют упражнения, которые исполняются только на занятиях народно-сценического танца, например, «веревочка», каблучное упражнение, дробные выстукивания, повороты стоп «змейка» и др. [1].

Для достижения наибольших результатов овладения материалом, необходимо помнить, что упражнения и комбинации у станка, основанные на том же хореографическом материале, что изучается и на середине зала, способствуют качеству усвоения технически-сложных движений и более уверенной манере исполнения.

Вторая часть занятия – упражнения на середине зала. Изучаются положения корпуса, рук, ног, головы, элементы и движения народных танцев,

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

комбинационные упражнения, виртуозные движения, уделяется внимание стилистическим особенностям изучаемых народностей.

Также как и у станка, на середине зала отрабатываются движения, которые способствуют координационному развитию исполнителей. Изучаются технически-сложные движения: повороты и вращения, комбинации дробных выстукиваний, присядки, хлопущки, различные трюковые элементы (для мужского класса).

Основная задача раздела урока на середине зала – подготовка исполнителей к работе над танцевальными этюдами на основе движений народных танцев в их сценической обработке (с обязательным сохранением точного ритмического рисунка, характера и стиля). Работа над этюдами требует от хореографов бережного подхода во избежание искажения материала.

«Этюд» - (фр. *etude*) дословно – изучение [2, с. 5], (лат. – старание, занятие).

Учебный танцевальный этюд должен состоять из нескольких элементов, движений народных танцев. В работе уделяют внимание особенностям характера и манере исполнения, которая присуща манере каждой народности.

Авторы первой методической разработки «Основы характерного танца» А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров писали: «Цель этих этюдов – научить партнеров полной согласованности движений и умению исполнять в танце общие и разные актерские задачи» [3, с. 177].

Возможны два варианта построения этюдов. Первый – точное отражение того, или иного народного танца. В этом случае, важно показать колорит и манеру исполнения. Другой вариант – это создание собственных танцевальных композиций на основе оригинала, которые в деталях передавали бы основную идею народного танца.

При подготовке к проведению занятий, педагогу необходимо ориентироваться на программу обучения, уметь определять цели и задачи конкретного урока и всего экзерсиса в целом. При составлении комбинаций нужно опираться на принципы целесообразности и рациональности мышечной нагрузки, логичности сочетания отдельных элементов, смысловой насыщенности комбинаций, принцип соответствия музыкального оформления характеру исполняемой комбинации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца : учеб. пособие / И. Г. Генслер. – 2-е изд. – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. – 161 с.
2. Гусев Г. П. Методика преподавания народного танца: Этюды : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / Г. П. Гусев. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 232 с.
3. Лопухов А. В. Основы характерного танца / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. В. Бочаров. – Л. : Искусство, 1939. – 187 с.

4. Тарасова Н. Б. Теория и методика преподавания народно-сценического (характерного) танца : учеб.-метод. пособие. –2-е изд., испр. – СПб. : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. – 173 с.

5. Василенко К. Ю. Лексика украинского народно-сценического танца : учебник / К. Ю. Василенко. – Киев : ИПК ПК, 1997. – 282 с.

УДК 378.147:786

***В. В. Колесникова,
г. Луганск***

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ КАК ФОРМА ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Фортепианный ансамбль – как форма музицирования, как жанр музыкального искусства – имеет давнюю историю развития, на протяжении которой складывались определенные традиции исполнительства и педагогические принципы (Е. Сорокина, И. Польская, Н. Катонина, Н. Лукьянова).

Сегодня в рамках ДМШ и ДШИ принципиально отказываются от тотальной «профессионализации» музыкального обучения. Соответственно задачи общего музыкального развития выдвигают и более широкие задачи перед преподавателями, коррективы в структуре и формах их работы. Через внедрение в учебный процесс ансамблевого музицирования преодолевается «идеология» пианиста – солиста, которая преобладает на занятиях специального фортепиано.

На начальном этапе обучения, при первых прикосновениях к инструменту ученика, используя ансамблевые формы, преподаватель позволяет погрузиться в мир музыкального творчества, помогает ученику стать полноправным участником создания музыкальных образов [1, с. 71]. При этом ученик не чувствует комплекса технической неподготовленности. Учащимся старших классов игра в ансамбле позволяет более широко знакомиться с различными направлениями музыкальной культуры. Так же игра в ансамбле позволяет развивать музыкальные способности учеников: тембральный, гармонический и интонационный слух, чувство метроритма, музыкальной формы и т. д., является сильной мотивацией для технического совершенствования. На начальной стадии музыкального обучения ансамблевая игра является неотъемлемой частью фортепианной школы. И наконец, фортепианный ансамбль при грамотной педагогической работе может стать необходимой нишей творческого общения для юных музыкантов [3, с. 97].

Основной задачей при подготовке «младших специалистов» на базе музыкальных училищ или колледжей является подготовка профессиональных исполнителей – пианистов. И в основном их профессиональная деятельность как

исполнителей , будет проистекать в рамках либо инструментальных камерных ансамблей, либо концертмейстерской деятельности, что в основе своей тоже имеет навык ансамблевой игры.

В рамках образовательной программы подготовки младшего специалиста, курс фортепианного ансамбля составляет единый педагогический комплекс с дисциплиной «Специальное фортепиано». Если в классе специальности перед преподавателем стоят конкретные исполнительские задачи, то в классе фортепианного ансамбля рамки этих задач могут расширяться в разных направлениях, учитывая педагогические цели. И в этом смысле подбор репертуара является первообразующим. Он может быть направлен как на развитие обще эстетического кругозора, так и на решение конкретных технических задач. Хотя обе эти задачи не могут решаться отдельно друг от друга. Преподавателем определяется лишь первостепенность их решения для студентов.

Осознание преподавателем широких профессиональных возможностей дисциплины «Фортепианный ансамбль» ставит конкретные педагогические задачи:

- воспитание культуры профессионального ансамблевого исполнительства: ощущение собственной индивидуальности в контексте целостного звучания ансамбля, умение предчувствовать намерения партнера, создание совместного динамического и фактурного баланса;
- развитие интеллектуальной активности каждого студента в ансамбле при создании единого музыкального образа, решении совместных творческих и технических задач;
- развитие музыкального мышления студентов в процессе расширения репертуара уже известных композиторов (переложения симфонических, оперных, камерных произведений);
- развитие посредством ансамблевой игры музыкальных способностей,
- решение психологических проблем отдельно каждого пианиста-ансамблиста.

При решении вышеперечисленных задач преподаватель сталкивается с рядом трудностей, в первую очередь психологических. Во-первых, воспитание в сознании каждого участника ансамбля своей принадлежности к совместному творчеству и равной степени ответственности за общий результат. Во-вторых, налаживание межличностного контакта, на основе которого будет возможна эффективная работа [4, с. 64].

Основной проблемой преподавателя является выработка целостности совместного исполнения. «Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приеме и общем замысле – особая сфера работы, присущая

ансамблевым классам», – писал А. Готлиб [2, с. 95]. Зачастую исполнители-студенты решают единую творческую задачу разными пианистическими приемами. Это приводит к нарушению синхронности звучания, неточности во фразировке, отсутствию единообразия в туше, как следствие – тембра звучания. Разность в ощущении музыкального времени приводит к метрическим и темповым неточностям, сложности одновременных вступлений и снятий звучания. Задача преподавателя – сведение индивидуальных темпов к единому знаменателю, выработка единого «дыхания» ансамблистов, стиля и методов, и как результат – целостное звучание в едином стиле. Только ощущение единого ансамбля даст определенную свободу в развитии музыкальных образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию / Л. Баренбойм. – Изд. 2-е. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 352 с.
2. Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля / А. Готлиб // Вопр. фортепианной педагогики. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1993. – С. 91 – 98.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 92 с.
4. Орлов А. Психология личности и сущности человека: Парадигмы, проекции, практики / А. Орлов. – М. : Академия, 2002. – 272 с.

УДК 793.3

***Я. Ю. Пшечук-Воронина,
г. Луганск***

К ВОПРОСУ О ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ

Возросший в последнее время интерес государственной образовательной политики к физической культуре является осознанием значимости данного вида культуры в реализации потенциала личности, сохранении и укреплении здоровья. Специфика профессии современного хореографа требует от студентов высокой двигательной активности, для которой необходимо наличие высокого уровня физической подготовленности, профессионально значимых двигательных умений и навыков, эмоционально-волевых качеств, специальной физической подготовки. Поэтому основным направлением преобразований в высших учебных заведениях I – II уровней аккредитации является оптимизация учебной, психологической и физической нагрузки студентов с целью сохранения здоровья и повышения профессионализма будущих хореографов.

В последние годы специалистами отмечено, что состояние здоровья [6, с. 64], уровень физической подготовленности [2, с. 15] и профессионально прикладной физической подготовки студентов [5, с. 8] не соответствует требованиям современного общества [8, с. 58]. Данная тенденция характерна и

для студентов, обучающихся хореографии, где роль физической подготовки имеет немаловажное значение для профессионального становления будущих хореографов [11, с. 123]. Поэтому последнее время активизировалось внимание к содержанию дисциплины «Физическая культура» у студентов, изучающих хореографическое искусство. Исследование физического развития и физической подготовки студентов хореографических отделений в современных условиях актуально и для нашего региона, так как Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Л. Матусовского также осуществляет подготовку студентов по специальности «Хореографическое искусство».

В значительной степени эффективность подготовки студентов-хореографов определяется качеством учебного процесса, в результате которого решаются задачи создания базовой физической подготовки, развития общефизических и профессионально значимых физических качеств, формирования умений и навыков, необходимых для будущей профессиональной деятельности. Профессиональная подготовка будущих хореографов в системе педагогического образования осуществляется по учебному плану, заключенному в соответствии с государственным стандартом и учетом нормативных актов, рекомендаций Министерства образования. На основе учебных планов ежегодно формируются рабочие учебные программы на год, которые рассчитаны по курсам и семестрам, с распределением часов, видам занятий, недельной нагрузкой. Следует отметить, что на первом курсе студенты колледжа академии культуры и искусств, обучающиеся хореографическому искусству, изучают предмет «физическая культура и здоровье» в рамках общеобразовательной дисциплины, где традиционно уровень физической подготовленности студента определяется по степени развития силы, выносливости, быстроты, гибкости и так далее. На втором курсе физическая культура изучается в рамках специализированного предмета «акробатика». На выпускных курсах занятия по физической культуре заменяются хореографическим тренажом, т. е. средства хореографии являются основными средствами физического воспитания у будущих хореографов. Постоянный процесс обогащения и развития современной хореографии новыми техническими и выразительными возможностями требуют от обучаемого высокого уровня физического развития. Взгляды современных авторов на проблему физического воспитания студентов-хореографов неоднозначны. Ж. Г. Хаас выделяет на первое место силовые качества танцора [13, с. 200]. По мнению И. С. Бушневой, основным физическим качеством, необходимым для развития пластичности – важнейшей эстетической составляющей хореографической деятельности, является гибкость [1, с. 16]. Исследования Т. В. Сабанцевой показывают, что специальные хореографические дисциплины в большей степени направлены на развитие силы

ног и фактически не влияют на развитие других профессионально значимых физических качеств [12, с. 186]. Таких как координация, ритмичность, гибкость, а также не затрагивает развитие силы рук. Таким образом, студенты-хореографы, заканчивающие изучение физической культуры на 2 курсе высшего учебного заведения I – II уровней аккредитации, не имеют возможности совершенствовать свои профессиональные качества средствами и методами физической культуры. Следовательно, если компоненты специальных хореографических дисциплин не в полной мере развивают весь спектр значимых физических качеств будущих хореографов, то следует сделать вывод, что занятия по физической культуре с будущими хореографами уже с первого курса следует проводить с учетом развития профессионально важных качеств, необходимых для будущего специалиста.

Важной качественной стороной двигательной деятельности, отражающей уровень физической подготовленности студентов-хореографов, являются двигательные координации, в основе которых лежит чувство ритма. Ритм является комплексной характеристикой техники выполнения физических упражнений и отражает закономерное распределение мышечных усилий во времени и пространстве, степень точности прилагаемых усилий, чередование фаз расслабления и напряжения, последовательность и интенсивность динамики двигательных действий. Целенаправленное формирование чувства ритма позволяет решать целый ряд задач физического, интеллектуального, эстетического совершенствования будущего хореографа. Эстетический компонент движений является одним из мощных стимулов для регулярных занятий физическими упражнениями с целью самосовершенствования и повышения эмоционального состояния личности. Одной из важнейшей эстетической составляющей в деятельности хореографа является пластичность двигательного действия, которая находится в неразрывной взаимосвязи с другими двигательными-координационными и физическими качествами (например, чувством ритма, гибкостью и др.) [9, с. 33]. Совершенствование пластичности способствует воспитанию творческого отношения к занятиям, стимулирует познавательную активность занимающихся студентов, повышает эмоциональное состояние, воспитывает эстетический вкус, формирует требовательное отношение к средствам физического и эстетического воспитания [10, с. 48].

Из работ Ю. А. Герасимовой [3, с. 25], Ж. С. Горбачёвой [4, с. 24], М. В. Левина [7, с. 96] можно сделать вывод, что исследование вопросов физического воспитания студентов хореографического отделения лишь косвенно затрагивает гибкость как главный фактор развития пластичности двигательного действия. Ограничен выбор работ, специально посвященных изучению влияния уровня развития гибкости и ее воздействия на пластичность двигательного

действия хореографа [1, с. 16]. И вообще не поднимался вопрос о значимости чувства ритма в физической подготовке специалиста в области хореографии.

В связи с этим, возникает необходимость в реформировании профилированного учебного процесса физического воспитания при подготовке будущих хореографов, в котором оптимально сочетается общая физическая подготовка с профессионально направленным физическим воспитанием, а так же в установлении связей между предметами и возможностями переноса достижений из сферы физической культуры в область хореографии. Анализ литературы позволяет сделать вывод, что вопрос о физической подготовке будущих хореографов остается еще достаточно не изученным, неоднозначен выбор основных профессионально значимых физических качеств. Ограниченный объем часов программного материала по данному предмету не позволяет в полной мере создать базу специальной физической подготовленности будущих хореографов и ставит актуальной задачу поиска эффективных средств, методов, приемов и дополнительных форм организации профилированных занятий на I – II курсах по физической культуре для студентов-хореографов высших учебных заведений I – II уровней аккредитации. Вышеизложенное определяет актуальность будущего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бушенева И. С. Программно-методическое обеспечение физического воспитания будущего преподавателя хореографии : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : 13.00.04 / Бушенева Ирина Сергеевна. – Майкоп, 2008. – 16 с.
2. Васильков И. Е. Пути интенсификации физической подготовки студентов специальности «Безопасность жизнедеятельности» / И. Е. Васильков // Теория и практика физической культуры. – 2010. – № 6. – С. 15 – 17.
3. Герасимова Ю. А. Развитие педагогических качеств в профессиональной подготовке хореографов в вузах культуры и искусств : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : 13.00.08 / Ю. А. Герасимов. – М., 2007. – 25 с.
4. Горбачёва Ж. С. Формирование пластической выразительности в художественной гимнастике : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : 13.00.08 / Горбачёва Жанна Сергеевна. – СПб., 2000. – 24 с.
5. Губанищева А. А. Формирование готовности к профессиональной деятельности студентов будущих менеджеров индустрии и туризма в процессе профессионально-прикладной физической подготовки / А. А. Губанищева, А. Г. Мастеров // Физ. воспитание и спортивная тренировка. – 2014. – № 7. – С. 8.
6. Ковальчук О. В. Формирование здоровьесберегающей среды в муниципальной образовательной системе как одно из ключевых направлений инновационного совершенствования ее качества / О. В. Ковальчук // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. – 2010. – № 3. – С. 64 – 70.
7. Левин М. В. Гимнастика в хореографической школе / М. В. Левин. – М. : Терра-Спорт, 2001. – 96 с.
8. Лубышева Л. И. Теоретико-методологические и организационные основы формирования культуры студентов : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра пед. наук : 13.00.04 / Л. И. Лубышева. – М., 1992. – 58 с.
9. Назаренко Л. Д. Полезное качество пластичность / Л. Д. Назаренко // Физ. культура в шк. – 2000. – № 6. – С. 33.

10. Назаренко Л. Д. Совершенствование пластичности у занимающихся шейпингом : учеб.-метод. пособие / Л. Д. Назаренко, С. Н. Ключникова. – Ульяновск : УлГТУ, 2004. – 48 с.

11. Сабанцева Т. В. Альтернативные подходы к занятиям физической культурой в процессе профессиональной подготовки студента-хореографа / Т. В. Сабанцева // Теоретические и методологические проблемы современного образования : материалы междунар. науч.-практ. конф. – М., 2010. – 123 с.

12. Сабанцева Т. В. Специфика физической подготовки студентов хореографических отделений / Т. В. Сабанцева, Е. В. Путинцева // Омск. науч. вестн. – 2011. – № 5. – С. 186.

13. Хаас Ж. Г. Анатомия танца / Ж. Г. Хаас ; пер. с англ. С. Э. Борич. – Минск : Попурри, 2011. – 200 с.

УДК 378.147:004.92

***Е. А. Федина,
г. Луганск***

ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ

Изменения в социальной и культурной среде оказывают влияние на все сферы жизнедеятельности. Изменениям подверглась и отрасль художественно-педагогического образования. На данном этапе ключевая роль отводится образованию, но в несколько другой концепции. Образование уже не дается на всю жизнь – с постоянным внедрением и обновлением технологий и инноваций в социокультурной сфере человек должен постоянно совершенствоваться в профильной сфере и оперировать достаточным объемом теоретических и практических знаний. Таким образом, усиление роли непрерывного образования привело к вытеснению концепции «образования на всю жизнь» концепцией «образование через всю жизнь» [1]. Соответственно, стратегия художественно-педагогического образования должна быть ориентирована на запросы, диктуемые медиа-рынком, обществом, личностью.

Ранее рассмотрением и изучением проблем профессиональной подготовки будущих художников компьютерной графики занимались Н. К. Шабанов, М. К. Шабанова, над вопросом методической подготовки будущих специалистов по художественно-компьютерной графике работали С. В. Рябинова, Е. Н. Соколова. Над изучением особенностей преподавания компьютерной графики в художественном вузе работал Ю. А. Трелин, изучением педагогических условий эффективной подготовки студентов-дизайнеров в области компьютерной графики занималась Т. Ю. Позднякова.

На современном этапе, когда будущий специалист имеет представление о требованиях работодателей, специфике медийного искусства, необходимо изменять структуру специального образования, делать ее более гибкой и поэтапно структурировать согласно границам и видам художественно-

компьютерной графики. Это, в свою очередь поможет сформировать профессиональную компетенцию у выпускников [2].

Компьютерная графика — предмет, соединяющий эстетику рисунка, живописи и композиции с техническими возможностями, поэтому при обучении важно поставить акцент на синтезе и взаимообогащении изобразительного искусства и компьютерных технологий. Компьютерная графика — область научных знаний, охватывающая технологии (инструментарий, методы, средства) создания компьютерных двухмерных и трехмерных изображений различного характера (растровых, векторных двухмерных, векторных трехмерных, фрактальных и др.).

Компьютерная графика — это учебный предмет, который характеризуется двумя взаимосвязанными компонентами. Это овладение инструментами и приемами создания различных видов компьютерной графики и использование творческого подхода для создания учебных проектов реального назначения, которые могут быть востребованы в других областях знаний и на рынке труда [3].

Для более эффективного профессионального обучения необходим мотивирующий фактор для постижения будущим специалистом профессиональных и общенаучных компетенций:

- Умение ориентироваться в области современных информационных технологий и процессов, способность оперировать информацией.
- Умение искать, хранить, обрабатывать и передавать необходимую информацию с помощью компьютерных технологий и программного обеспечения.
- Умение использовать возможности информационных технологий в процессе предпроектных исследований и индивидуальных практических заданий.
- Умение работать с методическими материалами. Также важна дальнейшая реализация внедрения студентом продуктов цифрового искусства в смежные области, их дальнейшая оптимизация.
- Умение самостоятельно отслеживать тенденции современного цифрового искусства, а также подбирать наиболее эффективные и эргономичные средства для работы с индивидуальными учебными проектами в сфере цифрового искусства [4].

Дальнейшее развитие работы по данной теме даст возможность наиболее глубоко исследовать проблемы профессиональной подготовки конкурентоспособных художников компьютерной графики в соответствии с текущими запросами медиа-рынка, что в свою очередь даст возможность акцентировать внимание на специфике преподавания цифровой графики

студентам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шабанов Н. К. Проблемы подготовки художника-педагога в вузе на современном этапе [Электронный ресурс] / Н. К. Шабанов, М. К. Шабанова. – Режим доступа : <http://scientific-notes.ru/pdf/025-018.pdf>.
2. Зеер Э. Ф. Психология профессионального образования / Э. Ф. Зеер. – М. : Академия, 2009. – 384 с.
3. Позднякова Т. Ю. Педагогические условия эффективной подготовки студентов-дизайнеров в области компьютерной графики [Электронный ресурс] / Т. Ю. Позднякова. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-usloviya-effektivnoy-podgotovki-studentov-dizaynerov-v-oblasti-kompyuternoy-grafiki>.
4. Вечедов Д. М. Проблемы модернизации художественного образования на современном этапе / Д. М. Вечедов, А. Д. Вечедова // Проф. образование. – 2008. – № 2. – С. 1 – 2.

УДК 785.1

*А. Д. Харютченко,
г. Луганск*

УРОКИ МАСТЕРА. В КЛАССЕ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

«Единственная настоящая роскошь – это роскошь человеческого общения», – говорил А. де Сент-Экзюпери. И чем дальше время уносит тебя от счастливой поры учёбы в Московской консерватории, тем острее осознаёшь суть этого высказывания.

Поступив в Одесскую консерваторию в класс композиции известного педагога И. М. Асеева, я последовательно постигал науку сочинительства, осваивая различные стилистики, формы, жанры, и к концу третьего курса увлёкся авангардной музыкой, много времени уделял прослушиванию сочинений К. Штокхаузена, П. Булеза, что не вызывало восторга у педагогов кафедры. Мою судьбу решила творческая встреча с ленинградским композитором Б. Тищенко, состоявшаяся в консерватории. Я показал ему свои сочинения, и он пригласил меня учиться в свой класс. После официального прослушивания в Ленинградской консерватории, на котором присутствовали В. Салманов, О. Евлахов и С. Слонимский, мне было предложено перевестись на курс ниже. Возвращаясь в Одессу через Москву, я решил попытать счастья в столице.

Друзья-одесситы, в прошлом выпускники музыкальной школы им. П. Столярского А. Винницкий и А. Брусиловский, нашли мне исполнителей скрипичной сонаты, вокального цикла на стихи Н. Заболотного, и мы отправились на прослушивание. По счастливой случайности А. Хачатурян оказался в своём классе. Минуя официальное разрешение кафедры, за что

впоследствии получил не одно нареkanie, я оказался в знаменитом классе № 35, где когда-то сам Хачатурян учился у Н. Я. Мясковского.

Арам Ильич, строгий и величественный, со звездой Героя Социалистического труда на лацкане пиджака, вызывал естественное смущение и отчасти страх. Прослушивание заняло около 40 минут, кроме указанных мною произведений я сыграл несколько прелюдий. На вопрос «Что вы хотите?» я ответил: «Хочу учиться». «Беру на четвёртый курс, и это надо обнародовать», – последовал ответ с указанием на мои ноты. Арам Ильич имел в виду публикацию моих ранних опусов. И тут я, преодолев волнение, попросился на курс ниже, чтобы подольше поучиться в Московской консерватории, и возразил по поводу печатания моих сочинений, считая их ученическими опытами. Сначала Хачатурян, никогда не предлагавший студентам публикацию их сочинений, рассердился, а потом, оценив мою самокритичность, похвалил меня и дал согласие взять на второй курс. Так я попал к мастеру учиться композиции и (ещё одна удача) в класс инструментовки Э. Денисова.

Уроки проходили следующим образом. Один раз в неделю собирались все ученики (у Арама Ильича их было не более 6 человек) и показывали новый материал, написанный в течение недели. Когда кто-то ленился, Хачатурян, указывая на портрет своего учителя Н. Мясковского, цитировал его: «Композитор должен всё время работать, иначе мозг ржавеет». Я старался всегда принести что-то новенькое. Обсуждение было коллективным, после чего высказывался профессор, резюмируя мнения, указывая на ошибки и определяя дальнейшую работу каждого. Следует сказать, что Арам Ильич подходил к каждому индивидуально. Никакого диктата, он давал возможность раскрыться. Жанры и формы выбирали сами. Но при условии, чтобы в конце семестра были написаны две миниатюры или часть крупной циклической формы.

Оценивая сочинения, Хачатурян требовал единства стиля, разбирал технологию, уделяя внимание строению мелодии, гармонии, форме и особенно фактуре. Если кто-то писал концерт для фортепиано с оркестром на этапе создания клавира, он придавал большую значимость разнообразию фактуры, напоминая замечание С. Прокофьева о том, что при невыразительной фактуре пианист уснёт во время игры оркестра и её следует писать заранее, так как она является одним из главных компонентов фортепианной партии. Все замечания делались в очень корректной форме, он по-отечески оберегал самолюбие каждого из учеников. В то же время осуждал снобизм и самолюбование. Будучи гурманом, Арам Ильич любил давать «гастрономические оценки» типа «это вкусно, но можно поперчить». Его характеризовало абсолютно ровное объективное отношение ко всем ученикам. Но если кто-то не понравился, то это

надолго. Чтобы преодолеть антипатию «метра», нужно было усердно работать; терпеть не мог доносчиков, старающихся выслужиться перед начальством.

Когда Хачатурян пребывал в хорошем расположении духа, он любил во время урока вспоминать о своих встречах с великими людьми. Мы с удовольствием слушали из первых уст истории общения с Ч. Чаплиным, Э. Хемингуэем, И. Стравинским. Особенно запомнился рассказ о пребывании в гостях у С. Дали в Испании. Его ученики узнали эту забавную историю задолго до её появления в интернете. Ожидая прихода знаменитого сюрреалиста в огромном зале его замка за столом с различными яствами, Хачатурян вдруг услышал звуки своего танца с саблями из балета «Гаяне» и увидел скачущего на швабре верхом обнажённого живописца. На этом аудиенция была завершена.

В годы моей учёбы ему было уже за семьдесят, и, словно предвидя его скорый уход из жизни, почти на каждом уроке были представители прессы, гости СССР, делегации, велась киносъёмка. Он не любил шумиху вокруг своего имени, всегда был краток и, как правило, продолжал занятия. Многие из них затем попадали в различные телепередачи, в программу «Время», в документальные фильмы.

На IV курсе я вплотную подошёл к изучению авангарда и написанию сочинений в этой стилистике. Показав их учителю, я не рассчитывал на похвалу, потому что Хачатурян не был приверженцем этого стиля. Но в конце работы он стал вникать не в суть технологии, а в колористику. Спустя определённое время он сказал: «Мне это нравится, но я не знаю, как это делается. Вы же учитесь у Денисова по инструментовке, показывайте ему свои произведения». За этим высказыванием не только уважительное отношение к своему коллеге, признанному во многих странах мира и «поругиваемому» официальной критикой, руководством Союза композиторов СССР. Великий Хачатурян, классик советской музыки, народный артист СССР, лауреат Ленинской и государственных премий, член-корреспондент многих академий искусств мира никогда не играл во всезнайку, он не носил корону и мог просто сказать, что он чего-то не знает. Это свойственно многим гениальным людям. Его человеческие качества всегда заслуживали уважения, и все ученики, считавшие Арама Ильича своим музыкальным отцом, относились к нему с большим пиететом. В связи с этим мне вспоминается один случай.

Периодически у него появлялись иностранные студенты из Египта, Кубы, Японии. Однажды пожаловала семья советника посла США, их дочь Л. Уолтон впоследствии стала вольнослушателем в классе Хачатуряна. Арам Ильич попросил меня сесть к роялю и показать что-либо из своих сочинений, и я сыграл I часть цикла фортепианных пьес «Qvazivalse» протяжённостью 48 секунд. Гости искренне были удивлены, что в классе Хачатуряна пишется авангардная музыка. Позже я исполнил весь цикл в малом зале консерватории, за

что получил двойку на экзамене с соответствующим пояснением, суть которого в следующем: обучаясь в консерватории, нельзя писать такую музыку, а вот после окончания вуза можно. Таким было решение кафедры. Арама Ильича не было в Москве, он был в очередной заграничной командировке. По приезде, возмущённый таким решением, он красным карандашом исправил в зачётке двойку на пятёрку. Хачатурян всё-таки поддерживал авангард, не принимая его эстетику. Эта история имела продолжение. На концерте в малом зале консерватории присутствовал музыкальный редактор радиостанции «Голос Америки». Он попросил у меня запись и ноты. Когда я рассказал об этом профессору, то услышал в ответ: «Если бы ты дал ноты, то я бы уже не сумел тебе помочь». В этих словах правда об отношении к авангардистам в СССР, об идеологическом диктате в творчестве.

На V курсе я писал дипломную работу ораторию «Русь XIV» на старославянские тексты XII – XIV веков. После сочинения половины произведения к концу I семестра Арам Ильич предложил мне помощь в организации дачи в Доме творчества Союза композиторов СССР в Иваново, где были идеальные условия для работы. Желая продолжить обучение в классе мастера, я остался на повторный V курс. Весной 1978 года он вызвал меня на съёмку фильма «На уроках Арама Хачатуряна», где я показывал уже законченную ораторию. Её музыка стала основой фильма, снятого режиссёром лауреатом государственной премии России Ю. Альдохиним. «Когда исполните это сочинение, станете генералом, но исполнение будет через 20 лет», – сказал Арам Ильич. Его предсказание не сбылось. Оратория «Русь XIV» прозвучала через два года в исполнении Московского камерного хора под руководством народного артиста СССР В. Минина и симфонического оркестра кинематографии под управлением народного артиста России С. Скрипки. Имя Хачатуряна всегда помогало мне в жизни.

За неделю до смерти Арам Ильич позвал меня к себе в дом и спросил: «Что я могу сделать для вас?» Я ни о чём не просил. Он сам договорился с руководством Бюро пропаганды советской музыки о моём распределении на работу после окончания консерватории, чтобы я остался в Москве. Последняя встреча произошла на его могиле в Ереванском пантеоне во время съёмки фильма «Арам Хачатурян», который демонстрировался во всех странах мира.

«От ученика я, прежде всего, требую инициативу. Я скорее готов простить ему технологические погрешности, чем отсутствие своих мыслей. Ни один педагог не даст того, что даёт музыка, музыкальная практика, жизнь... Чем больше жизненных предложений, тем более творческих замыслов, тем интереснее их воплощение». Слова Хачатуряна – завет всем, кто посвятил себя творчеству и прежде всего великой миссии – сочинению музыки.

**ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ АКТИВНИХ ФОРМ І МЕТОДІВ
У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ
МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ-ФІЛОЛОГІВ**

Розробці активних форм і методів, які дозволяють реалізувати основні вимоги як до освітнього процесу, так і до його результату, компенсувати недостатні для реалізації поставленої мети елементи традиційного підходу, присвячено дослідження А. О. Вербіцкого [2], І. О. Зимньої [8], В. О. Сластьоніна [11], А. О. Деркача, С. Ф. Щербак [7], Н. Д. Гальскової [6], С. Я. Харченка [13], Є. Л. Степанова [12] та ін.

Для досягнення поставлених цілей у процесі професійної підготовки майбутніх фахівців, на думку С. Я. Харченка [13, с.112], принципово важливим є застосування активних методів навчання, необхідно, щоб „навчальний процес було якнайменше організовано як процес передачі якихось видів діяльності в нормативному плані, щоб зміст навчання не був трансляцією готових знань у вигляді незмінних й абсолютних зразків, стандартів і шаблонів”.

На думку науковців [10, с. 57], активні методи навчання мають такі особливості:

- найвищий ступінь свідомості й активізації мислення, сприйняття й поведінки учнів;
- високий ступінь залучення в процес навчання й обов’язковість взаємодії учнів між собою;
- високий рівень мотивації та творчості в навчанні;
- ефективність розвитку професійно-прикладних навичок і умінь у стислі терміни.

Отже, активні форми й методи навчання не лише активізують мислення студентів та підвищують мотивацію в процесі навчання, але й впливають на ефективний розвиток професійних умінь майбутніх фахівців за більш короткий термін, ніж традиційні методи освіти. Необхідно зазначити, що застосування активних методів навчання, таких як: ділові ігри, аналіз конкретних ситуацій, контекстне навчання й навчання на основі досвіду, навчальні бесіди, дискусії, дослідницькі досліди, самостійна робота студентів, алгоритмізація та ін., а також сучасних практико-орієнтованих технологій навчання, таких як: цифрові технології, друковані технології, відеотехнології, аудіотехнології, дозволяє інтенсифікувати освітній процес.

Т. І. Ільїна можливість інтенсифікації навчального процесу вбачала в міцному засвоєнні ретельно відібраного кола професійно необхідних знань і

виробленні відповідних умінь і навичок за оптимально допустимі строки [9]. Досягнення високої якості викладання вона пов'язувала з обґрунтованим відбором навчального матеріалу й застосуванням активних методів навчання, що сприяють виробленню в студентів тих знань, які можуть мати в майбутньому практичну цінність.

Ми поділяємо думку С. І. Архангельського про те [1], що „інтенсифікація реалізується шляхом використання засобів, форм і методів активізації навчання при одночасному зниженні витрат часу”, і розглядаємо інтенсифікацію як досягнення в конкретних умовах максимально можливих результатів за меншу кількість часу. С. І. Архангельський відзначав, що ефективність викладання, навчання й навчального матеріалу і є суть інтенсифікації.

Т. Галієв вважає [5, с. 3], що інтенсифікація містить такі компоненти, як „формування й розвиток в учнів методологічних знань і вмінь, усвідомлення та прийняття учнями області цілей; мотивацію учнів; перетворення змісту освіти й розвиток в учнів відповідних умінь і навичок системного структурування навчального матеріалу, удосконалення й упровадження активних методів навчання; застосування ефективних форм і засобів навчання; розвиток умінь і навичок самоуправління, самоосвіти, створення сприятливого середовища для інтенсифікації процесу навчання”.

Як бачимо, думки дослідників щодо проблеми інтенсифікації освітнього процесу збігаються. Інтенсифікація освітнього процесу передбачає таке його вдосконалення, яке пов'язане з якісно новим рівнем підготовки без збільшення тривалості й напруженості навчання й вимагає одночасної зміни діяльності того, хто навчається, і того, хто навчає.

Значну роль у цьому випадку відіграє використання сучасних технологій, які активізують діяльність студентів, зокрема інформаційних технологій, що на думку Т. Г. Везірова [3, с. 68], сприятиме:

- 1) розкриттю, збереженню й розвитку індивідуальних здібностей учнів, притаманному кожній людині унікальному поєднанню особистісних якостей;
- 2) формуванню в учнів пізнавальних здібностей, прагнення до самовдосконалення;
- 3) забезпеченню комплексності вивчення явищ дійсності, нерозривності взаємозв'язку між природознавчими, технічними, гуманітарними науками та мистецтвом;
- 4) постійному й динамічному оновленню змісту, форм і методів навчання й виховання.

Отже, необхідно відзначити, що за рахунок застосування сучасних технологій освіти відбувається збільшення інформативного обсягу навчального

предмета завдяки технічним можливостям сучасних технологій: виходу в Інтернет, використанню різноманітних навчальних сайтів, освітніх комп'ютерних програм та ін. Збільшення інформативного змісту всіх навчальних предметів має відбуватися не лише за рахунок подання вже відомих і накопичених знань, а із залученням додаткової постійно поновлюваної інформації з різних галузей, зокрема, з використанням практико-орієнтованих технологій, тим самим реалізуються міжпредметні зв'язки. Навчальна діяльність при цьому стає більш напруженою, унаслідок чого відбувається інтенсифікація навчального процесу.

На думку В. Віхман [4, с. 9], ефективність навчання з використанням ІТ зумовлено тим, що:

1) усі учні можуть практично користуватися навчальним матеріалом, розробленим найкращими методистами й висококваліфікованими фахівцями (завдяки простому способу тиражування / інсталяції чи використання мережі Інтернет);

2) кожен учень весь навчальний час активно працює, сприймаючи й опрацьовуючи навчальний матеріал;

3) активність учня підтримується протягом усього періоду навчання, оскільки він самостійно осмислює навчальний матеріал і застосовує здобуті знання під час виконання завдань програми;

4) дізнаючись про правильність виконання завдання, учень переконується в тому, що матеріал засвоєно, при цьому знання учня перевіряються систематично, ґрунтовно, у повному обсязі навчального матеріалу;

5) у разі виявлення допущених помилок учень може своєчасно допрацювати незасвоєний матеріал;

6) темп вивчення матеріалу індивідуальний, учень працює над кожною порцією навчального матеріалу, пропонованого програмою, доти, поки належно не засвоїть її; учні, які виконують завдання завчасно, можуть використовувати вільний час для вдосконалення їхніх знань.

Отримання інформації з використанням практико-орієнтованих технологій, медіазасобів, Інтернету та ін. дозволяє виробити в студентів уміння шукати й опрацьовувати професійно значиму інформацію, збільшити обсяг знань, засвоєння яких не вимагає додаткових витрат часу, що, по суті, підвищує напруженість навчальної праці студентів.

Досвід активного навчання в системі професійної освіти показує, що за допомогою його форм, методів і засобів можливо доволі ефективно вирішувати багато завдань: формувати не лише пізнавальні, але й професійні мотиви й інтереси; розвивати системне мислення фахівця, що передбачає цілісне розуміння не тільки природи й суспільства, але й себе, свого місця у світі; давати цілісне уявлення про професійну діяльність; навчати колективної розумової та

практичної роботи, формувати соціальні вміння й навички взаємодії та спілкування; оволодівати методами моделювання [1].

Наведені аргументи дозволяють нам впевнено сказати, що такі активні форми навчання з використанням практико-орієнтованих технологій створюють умови для інтенсифікації навчального процесу. При активних формах навчання виникає оперативний зворотний зв'язок, швидке отримання інформації завдяки ефективності вжитих заходів і таке саме оперативне регулювання й корекція навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архангельский С. И. Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы / С. И. Архангельский. – М. : Педагогика, 1989. – 368 с.
2. Вербицкий А. А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход / Вербицкий А. А. – М. : Высш. шк., 1991. – 207 с.
3. Везиров Т. Г. Теория и практика использования информационных и коммуникационных технологий в педагогическом образовании: дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 / Везиров Тимур Гаджиевич. – Ставрополь, 2001. – 310 с.
4. Вихман В. В. Оценка и анализ эффективности применения информационных технологий в образовании : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Вихман Виктория Викторовна. – Новосибирск, 2004. – 132 с.
5. Галиев Т. Системный подход в интенсификации процесса обучения / Т. Галиев. — Алматы : Изд-во. Ун-та, 1998. – 76 с.
6. Гальскова Н. Д. Теория обучения иностранным языкам. Лингводидактика и методика / Н. Д. Гальскова, Н. И. Гез. – М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 336 с.
7. Деркач А. А. Педагогическая эвристика. Искусство овладения иностранным языком / А. А. Деркач, С. Ф. Щербак. – М. : Педагогика, 1991. – 224 с.
8. Зимняя И. А. Психологические аспекты обучения говорению на иностранном языке. Пособие для учителей средн. школы / И. А. Зимняя. – М. : Просвещение, 1978. – 159 с.
9. Ильина Т. И. Актуальные проблемы высшей школы / Т. И. Ильина // Новое в теории и практике обучения. – М. : Знание, 1979. – Вып. 4 – С. 11 – 28.
10. Образцов П. И. Профессионально-ориентированное обучение иностранному языку на неязыковых факультетах вузов : учеб. пособие / П. И. Образцов, О. Ю. Иванова. – Орел : ОГУ, 2005. – 114 с.
11. Слостенин В. А. Игровое моделирование в деятельности педагога : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. / В. А. Слостенин, И. А. Колесникова. – М. : Академия, 2006. – 368 с.
12. Степанова Е. Л. Игра как средство развития интереса к изучаемому языку / Е. Л. Степанова // ИЯШ. – 2004. – № 2. – С. 66 – 68.
13. Харченко С. Я. Педагогическая игра как метод формирования у студентов общественно-политических умений : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Харченко Сергей Яковлевич. – Л., 1984. – 178 с.

*ИССЛЕДОВАНИЕ И СОХРАНЕНИЕ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ*

УДК 021

*Н. В. Альжанова,
г. Луганск*

**РОЛЬ БИБЛИОТЕК В СОХРАНЕНИИ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Культурное наследие, связанное с традициями, ориентированное на оживление культурной памяти, играет важную роль в современном обществе. Неоспоримо значение наследия как хранителя многовекового культурного опыта народа. Без изучения памятников невозможны научные обобщения в области истории и культуры общества.

«Культурное наследие» — термин последних лет, он используется в международных документах, законодательстве стран СНГ и характеризует общую тенденцию современного познания, выраженную в формировании системных представлений об обществе и окружающей среде.

«Культурное наследие» — феноменологическая категория, которая фиксирует результаты передачи и наследования в социуме определенных объектов прошлого. Иными словами, категория используется для различения того, что оценивается, наследуется и передается из поколения в поколение по сравнению с тем, что забывается.

Особую роль в сохранении культурного наследия, книжных памятников играют библиотеки — библиотечно-библиографический, культурно-просветительский, научно-вспомогательный социальный институт. Они обеспечивают аккумуляцию и общедоступность документально-информационных ресурсов, содержащие и сохраняющие знания, приобретенные в процессе развития человечества, способствуют подъему интеллектуального и культурного потенциала общества.

Библиотека — хранилище национального культурного достояния и учреждение публичное. В отличие от музейных фондов и других ценностей, находящихся в учреждениях культуры, библиотечные фонды — это не только часть национального достояния, но и универсальный источник информационного спроса, находящийся в активном использовании.

В современных реалиях термин «книжный памятник» в практике большинства библиотек, архивов, музеев, по мнению Н. И. Хахалевой, отражает представление о книжных памятниках как об особой части культурного национального и мирового наследия [7]. Термин «книжный памятник»

определяется как «рукописная книга, печатное издание, а также книжная коллекция, обладающая выдающейся духовной, художественной, материальной ценностью, имеющие особую общественную, научную и культурную значимость, и в отношении которых устанавливается особый режим учета, хранения и использования».

Долгое время вместо термина «книжные памятники» употреблялся термин «редкие книги» как более понятный. На сегодняшний день его содержание значительно расширилось и включает понятие «редкие книги», но не ограничивается им. Наиболее пристальное внимание исследователей к проблематике книжных памятников проявилось в 80-е гг. XX века. Одной из первых работ, изданных в 1980 г., была статья Л. Н. Петровой [5], посвященная вопросам формирования и сохранности фондов редких книг республиканских библиотек.

В 1988 г. в сборнике докладов и сообщений по итогам научно-исследовательской работы Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина был опубликован материал Т. И. Кондаковой [1] о путях создания и реализации общесоюзного фонда книжных памятников истории и культуры. Большой вклад в исследование книжных памятников внесла Е. И. Яцунок [6]. В последующие годы по данной теме публиковалось много статей, проводились семинары и мастер-классы, посвященные исследованию книжных памятников и проблемам создания их реестра. В России принята Национальная программа сохранения библиотечных фондов, что подтвердило актуальность дальнейшего развития этого направления и закрепило его поддержку на государственном уровне.

В 2004 г. были приняты важные нормативно-правовые документы: ГОСТ 7.87—2003 «Книжные памятники. Общие требования», разработан раздел «О книжных памятниках» в Модельном библиотечном кодексе для государств — участников СНГ.

Проблема сохранения книжных памятников сегодня актуальна не только в странах СНГ, но и в международном масштабе. Разработкой и реализацией программ, связанных с сохранением и учетом книжных памятников занимается ЮНЕСКО. В 1992 г. стартовала Программа ЮНЕСКО «Память мира» (Memory of the World) [2], одним из результатов реализации которой стало создание в 1997 г. Реестра «Память мира», включающего сегодня 158 уникальных и ценных культурных объектов [3]. В этом списке широко представлены книжные памятники, Евангелие Хитрово конца XIV в., а также рукописи и переписка Ганса Христиана Андерсена, труд Николая Коперника и др.

Программа ЮНЕСКО основная цель которой — сохранить самые ценные, редкие, исторически и национально значимые экземпляры книг, рукописей, карт, изобразительных и музыкальных материалов и одновременно сделать так, чтобы

о них знали и ими пользовались [4]. Программа предполагает определенную методологию принципа отбора документов [3].

Сохранность книжных памятников — важнейшее явление социального плана. Она немислима без научных изысканий, деятельности библиотечных работников, посвятивших жизнь сохранению национального достояния. Но главным залогом культурного наследия является гражданская зрелость самого общества. Книжные памятники культуры накапливают свои ценности, вынося их за пределы современности каждому поколению социальной системы в хранилище общечеловеческого опыта — библиотеки, и тем самым, предоставляют возможность каждому новому поколению и каждому отдельному индивиду «присваивать себе» ту или иную долю этого духовного богатства [6, с. 42].

Таким образом можно сделать вывод, что сохранение библиотечных фондов, безопасность библиотек, одна из главных задач государства и мировой общественности. Исходя из перечисленных позиций, необходимо создание системы государственной регистрации книжных памятников, это расширит спектр возможностей, которые не только облегчат их учет, контроль и сохранность, но и сформирует механизм управления фондами книжных памятников на всей территории страны. Это может произойти благодаря:

- участию государства в регистрации книжных памятников;
- присвоению уникального на всей территории государственного регистрационного номера каждому книжному памятнику;
- регистрации всей полноты информации о выявленных книжных ценностях;
- сохранению достоверности хранимой информации за счет её актуализации;
- работе с системой государственной регистрации на всей территории;
- уникальной идентификации каждого книжного памятника, как по регистрационному номеру, так и исходя из имеющейся регистрационной информации;
- получению информации о местонахождении и классификации зарегистрированных книжных памятников;
- регистрации «собственника» книжного памятника в качестве держателя и пр.

Подытоживая, можно отметить, что создание нормативно-правовой и совершенствование законодательной базы государственного учета книжных памятников является обязательным условием и основанием для формирования механизмов сохранения культурного наследия, ценностей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кондакова Т. И. Пути создания реализации общесоюзного фонда книжных памятников истории и культуры / Т. И. Кондакова // Тезисы докладов и сообщений по итогам НИР Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина за 1988 год. — М., 1989. — С. 99—101.
2. Memory of the World: UNESCO-CI. — Режим доступа :
http://portal.Unesco.org/ci/en/ev.php-url_id1538gurl_do=do_topicurl_section=201.html
3. Морозова И.В. Федеральная программа «Память России». Концепция формирования / И. В. Морозова, Л.Н. Арифлулова // Библиотечное дело — XXI век : науч.-практ. сб. / Рос. гос. б-ка ; науч. ред. И. И. Ганицкая. — М., 2002. — Вып. 1. — С. 125 — 129.
4. Открытая Русская Электронная Библиотека: проекты — «Память России». — Режим доступа :
<http://orel.rsl.ru/projects/1.html>
5. Петрова Л. Н. О формировании и сохранности фондов редких книг республиканских библиотек / Л. Н. Петрова // Сов. библиотековедение. — 1980. — № 4. — С. 82—90.
6. Яцунок Е. И. Книжные памятники в культурном наследии России: современное состояние проблем / Е. И. Яцунок. — М. : Изд-во РГБ «Пашков дом», 2008. — С. 42—44.
7. Хахалева Н. И. Правовые аспекты работы с книжными памятниками / Н. И. Хахалева // Доклады мастер-класса по работе с книжными памятниками / Рос. нац. б-ка, Санкт-Петербург, 21 сент. 2007 г. — Режим доступа :
<http://kp.rsl.ru/index.php?f=477/>.

УДК 930.85:159.923.5

*И. А. Аполлонов,
г. Краснодар, Российская Федерация*

**ЧЕЛОВЕК КАК СУБЪЕКТ
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ**

*Статья подготовлена при поддержке РГНФ, грант № 14-13-23009 а(р)
«Исторический опыт в контексте самопонимания российской идентичности
(на примере исследования представлений молодежи Кубани
о Великой Отечественной войне)»*

Одной из важнейших особенностей этнокультурной идентичности является расширение временных границ личностного существования. Ощущение личностной причастности к собственному роду, народу, стране связано с очевидностью того, что моя история началась задолго до моего рождения и не закончится с моей кончиной: «Что все же конец мой – еще не конец: конец – это чье-то начало» (В. Высоцкий). Соответственно, национальная идентичность накладывает метавременной масштаб на временность индивидуального существования как бытия к смерти, которое определяет экзистенциальную целостность человека [10, с. 242]. Такой масштаб раздвигает горизонты осмысленности и неслучайности собственного присутствия в мире, придает бытийную устойчивость экзистенциальной заброшенности человека. Поэтому вполне справедливо положение Г. Люббе, который, рассуждая об идентичности

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

как диалектике индивида и социума, отмечает, что субъекты обретают свою неповторимую идентичность среди им подобных через истории, вне которой неповторимая индивидуальность растворяется в безличной серийной типичности. Именно история является ответом на вопрос об идентичности субъекта «кто он такой?». Поэтому забота о собственной подлинности, решение, кем мы хотим стать или остаться можно понять лишь благодаря нашей истории [6, с. 110 – 111]. В данном контексте этнос тождественен истории этноса, а этнокультурный предикат личностной идентичности имманентно несёт в себе историчность самосознания.

Соответственно, этнокультурная идентичность, в отличие от квиентистско-потребительской позиции представителя массовой культуры, ориентированной на всегдашнее «теперь», по сути своей исторична, связана с переживанием того, что я живу не просто сегодня (в плоскости своей физической биографии, от рождения до смерти), а направляюсь из своего дофизического «вчера» в постфизическое «завтра». Тем самым история придаёт человеку особую целостность, и этнокультурная идентичность оформляет метафизическую вертикаль человеческой жизни, в которой предки и потомки обретают для него особую сакральную значимость.

Причём осознание человеком своей этнокультурной принадлежности акцентирует именно «вчера», как онтологически родовое (и в кровно-генетическом, и в социально-культурном аспектах), как то лоно, в котором рождается и личностное «Я», и народное «мы». Сакральность прошлого, поэтому, связана с фундаментом, основанием, корнями нынешней жизни, тем, что определило и продолжает определять бытийную устойчивость настоящего, как того, что сбылось, свершилось, а не просто есть как что-то случайно случившееся. Поэтому прошлое моего народа не сводится лишь к совокупности фактов или даже к сцепляющим их закономерным объективным связям. В нём, прежде всего, наличествует замысел определённого мира, который аккумулирует человеческие чаяния и мечты, веру, надежду и любовь, и, вместе с тем, решимость броска на утверждение этого мира и заботу о нём. И факты истории есть экспликация и утверждение этого замысла, его конкретное воплощение.

В таком акценте историчность народа как родового начала человека, и в качестве лона его «социальной беременности» представляет собой форму онтологической устойчивости личностной самотождественности: то, что определяет его «есть» в той полноте, которая открывается через факт причастности «я» к народному «мы» в его метавременном измерении. В данном контексте особое значение приобретает проблема подлинности прошлого. Уверенность в такой подлинности даёт чувство «законнорожденности», знания себя, тогда как незнание и забвение прошлого сродни безотцовству и

безродности, что ведёт, в конечном счёте, к запутанности и беспомощности в делах собственной жизни. Причём особую опасность представляет собой подделки, которые, подобно самозванцам, стремятся занять пустое место подлинного рода. И такое квазиродовое лоно «социальной беременности» способно породить лишь у-родство, как человека, так и его социального мира [3, с. 72 – 73, 77]. Поэтому подлинность прошлого, правда истории имеет особое значение для бытия народа. В данном контексте история не сводится к пересказу хронологической последовательности событий, а представляет собой поле битвы за правду которая связывает прошлое и настоящее в единое культурное пространство.

Соответственно, человек в качестве субъекта исторической традиции своего народа не сводится лишь к воспроизводителю социокультурного кода, но представляет собой, прежде всего, чувство и переживание того сакрального, что «оживляет» этот код и определяет его именно как код культуры своего народа. Ведь сакральное как таковое укоренено в трансцендентном мире и апофатически ускользает от окончательного своего воплощения. При этом прошлое предстаёт как тот ориентир, в котором присутствует конкретная схваченность священного основания мира, его имманентное присутствие в онтологическом факте «было», которое и определяет нынешнее «есть» как то, что сбылось, как наследство предков. Тем самым, историческая традиция разворачивает воспроизводство прошлого как некой идейной заданности того, что было (то есть отчасти сбылось, а отчасти не сбылось) в идеалопроизводство, обращенное к вневременному «всегда» идейного пространства, которое уводит за горизонт наличности как бывшего, так и сбывшегося.

Переживание сакральности прошлого определяет специфику исторического сознания, которое, как отмечалось выше, является ядром субъектной стороны этнокультурной идентичности. В данном контексте историческое сознание не может быть сведено лишь к тем или иным формам осознания прошлого. Ключевым в этом феномене является усмотрение и ощущение связи времён: «осознание обществом, классом, социальной группой своей исторической идентичности, своего положения во времени, связи своего настоящего с прошлым и будущим» [4, с. 15]. Такое связывание определяет идейную активность исторического сознания, поскольку в нём всякая ретроспектива актуализирует прошлое в настоящем: сопряжение трёх модусов исторического времени в пространстве сегодняшнего дня переводят статику воспоминания и созерцания в динамическую форму предвидения и целеполагания [1, с. 6]. В результате историческое сознание является в одно и то же время и измерением типа культуры, и фактором самой истории [8, с. 98]. Именно связь времён, ощущение себя наследником прошлого, соединяющего

его с настоящим в горизонте вечных проблем подлинности человеческой самоидентичности, является стержнем исторического сознания.

Конец историчности сознания, напротив, представляет разрушение связи времён, при котором обнаруженное в настоящем состояние мира оказывается выпавшим из смыслового целого и из связи с прошлым и будущим [2, с. 20]. При этом, разумеется, прошлое продолжает тщательно исследоваться, архивироваться и музеефицироваться; воспроизводиться в теоретических конструктах, учебных курсах и мифологемах обыденного сознания. Однако оно перестаёт быть наследством и перестаёт восприниматься как сбывшееся. По меткому выражению П. Рикёра, историю событий сменила история интерпретаций [8]. А интерпретация, которая рассматривается как самоценность, заменяющая собой историческое событие, превращает последнее в бесплотный симулякр, не имеющий никаких прав в настоящем. Тем самым, это настоящее перестаёт восприниматься со-временным. В итоге человек становится пост-современным и, выпадая из исторического времени, он выпадает и из этнических форм культуры.

Таким образом, в контексте этнокультурной идентичности историчность сознания обладает, прежде всего, онтологическим статусом. В центре внимания исторического сознания оказывается способность к связи времён, ощущение себя наследником исторической традиции, что и определяет человека в качестве субъекта этнокультурной идентичности. Фактуальные знания о прошлом здесь носят инструментальный характер.

При этом онтологический аспект исторического сознания неразрывно связан с его аксиологическим измерением, поскольку прошлое в данном контексте обладает особой сакральной значимостью. Вместе с тем сакральность прошлого имеет неравномерный характер: те или иные исторические события обладают разной степенью значимости. Поэтому историческое сознание по сути своей избирательно. Личностное, участное отношение к прошлому направлено, прежде всего, не на каталогизацию исторических событий, а к выявлению их значимости. Соответственно, обращённость к прошлому имманентно содержит в себе оценку этого прошлого. В этом как раз и состоит связывание времён, сплетение прошлого и будущего в настоящем. Ценностно-оценочная природа исторического сознания определяет ещё одну его специфическую черту. Ведь если история не знает сослагательного наклонения, то историческое сознание, напротив, имманентно содержит его, поскольку без обращения к горизонту исторических возможностей невозможно оценить масштаб и значение произошедших событий. Ведь значимость того, что сбилось, проявляется лишь на фоне того, что могло бы сбыться.

Оценочный характер исторического сознания, в свою очередь, соединяет аксиологический аспект данного феномена с его гносеологической стороной.

Причём познавательная функция исторического сознания направлена не столько на фиксацию фактуальной стороны исторических событий, сколько сосредоточена на их осмыслении и интерпретации. Именно потребность понять своё прошлое является толчком к историческому познанию [5, с. 64]. В таком подходе открывается личностное отношение к прошлому своего народа, стремление увидеть за объективной данностью ставшего воплощение определенной идейной заданности, которая способна отличить как в прошлом, так и в настоящем подлинно существующее от наносного и случайного. При таком отношении человек воспринимается не как социальный актер, а в качестве субъекта исторического процесса, который не просто «оживляет» в своём сознании картинку прошлого или же составляет из них единое историческое полотно, но, прежде всего, соединяет собой разорванность прошлого и настоящего, замыкая на себя открытость истории своего народа. Именно такая субъектность в отношении к прошлому позволяет открыть человеку свою современность и, тем самым, развернуть диалог времён.

С одной стороны, такой диалог обращён в прошлое из сегодняшнего дня, который заставляет ставить актуальные для нас вопросы и получать нетривиальные на них ответы [9, с. 184]. Но верно и другое: в диалоге времён важно расслышать обращенный к нам голос предков. В данном аспекте актуальность диалога связана с нашей способностью искать в прошлом те вопросы, которые определяют нашу сегодняшнюю ответственность. Ответственность, которая по сути своей является ответом на зов предков. В таком диалоге завязываются в единый узел прошлое, настоящее и будущее.

Таким образом, связь времён определяется в их соотношении, при котором истина прошлого открывается в перспективе настоящего, и наоборот. В таком соотношении достигается целостность истории как традиции. И историческая правда представляет собой горизонт, объемлющий такое соотношение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма / М. А. Барг. – М. : Мысль, 1987. – 348 с.
2. Бахтин М. В. Историческое сознание и время постмодерна / М. В. Бахтин // Вестн. МГОУ. Серия «Философские науки». – 2012. – № 4. – С. 19 – 32.
3. Бибихин В. В. Поиск своего в «Алкивиаде» Платона / В. В. Бибихин // Логос. – 2011. – № 4. – С. 63 – 88.
4. Кон И. С. Проблема истории в истории философии / И. С. Кон // Методологические и историографические вопросы исторической науки. Вып. 4. Труды Том. ун-та. – Томск, 1966. – С. 14 – 55.
5. Линченко А. А. Историческое познание и целостность исторического знания / А. А. Линченко // Вестн. ТГУ. – 2009. – Вып. 2 (70). – С. 61 – 68.
6. Люббе Г. Историческая идентичность / Г. Люббе // Вопр. философии. – 1994. – № 4. – С. 108 – 113.

7. Приходько Е. А. Историческая память и историческое сознание / Е. А. Приходько // Изв. Волгоград. гос. тех. ун-та. – 2010. – Т. 9. – № 8. – С. 94 – 98.
8. Рикёр П. Память, история, забвение : пер. с фр. / П. Рикёр. – М. : Изд-во гуманит. лит., 2004. – 728 с.
9. Сыров В. Н. В каком историческом сознании мы нуждаемся: к методологии подхода и практике использования / В. Н. Сыров // Вестн. Том. гос. ун-та. История. – 2013. – № 1 (21). – С. 183 – 190.
10. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.

УДК 930.85

***О. Д. Баннова,
г. Луганск***

ИЗУЧЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Прежде, чем раскрыть основные задачи изучения и сохранности культурного наследия, хочется обозначить терминологию и объекты культурного наследия, которые выделяют современные исследователи.

Дать определение феномену «наследие» и связанному с ним кругу терминологии почти так же сложно, как и самой культуре. Разнообразие характеристик культурного наследия обычно детерминируется теми целями и задачами, которые стоят перед исследователями-теоретиками или специалистами-практиками [4].

Как считает Е. Н. Селезнева, «главная проблема изучения культурного наследия заключается в том, что при широком использовании в теоретическом и практическом контексте это понятие до сих пор не имеет четкого определения. Оно не оформлено как научная категория, не операционализировано... Несмотря на то, что содержание понятия «культурное наследие» остается неопределенным оно широко используется в рамках специализированных научных дисциплин (музееведения, памятниковедения, истории и теории культуры, краеведения, культурологии и др.), а его значение варьируется от выделения объектов, признанных в качестве культурных ценностей высшего порядка в мировом масштабе, до включения всех артефактов прошлого» [6, с. 8 – 9].

М. С. Каган вводит такие важнейшие для существования и развития культуры понятия как инфогенез, обозначающий процесс аккумуляции социального опыта, и инфофонд (что можно воспринимать синонимом культурного наследия), создающийся в результате «опредмечивания» знаний, ценностей и умений. Именно благодаря наследию культура может выступать в своей основной функции механизма социального наследования, отвечая за опредмечивание, хранение, накапливание и трансляцию опыта во всех сферах человеческой жизнедеятельности, обеспечивая надбиологический способ саморазвития социальной системы [1].

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Существует множество трактовок материального (физического) культурного наследия. Общепринятое определение дано в Конвенции ЮНЕСКО по защите всемирного культурного наследия (1972), в которой статья 1 классифицировала понятие культурного наследия по трем категориям:

- памятники: произведения архитектуры, монументальной скульптуры и живописи, элементы или структуры археологического характера, надписи, пещеры и группы элементов, которые имеют выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, искусства или науки;
- ансамбли: группы изолированных или объединенных строений, архитектура, единство или связь с пейзажем которых представляют выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, искусства или науки;
- достопримечательные места: произведения человека или совместные творения человека и природы, а также зоны, включая археологические достопримечательные места, представляющие выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, эстетики, этнологии или антропологии [3, с. 2].

Все большее распространение в профессиональных кругах теоретиков и практиков исследующих вопросы наследия и управления культурными ресурсами, получает применение дефиниций и определений, выработанных в практике работы специалистов ЮНЕСКО и связанных с ним других организаций глобального уровня. В наиболее общем и сжатом виде они содержатся в исследовании «Культура в устойчивом развитии», выполненном по заказу Всемирного банка и предлагают современную трактовку таких терминов, как:

– Культура – комплекс определенных духовных, материальных, интеллектуальных и эмоциональных черт, которые характеризуют общество или социальную группу. Они включают в себя не только искусство и письменность, но также способы жизни, фундаментальные права человеческого бытия, ценностные системы, традиции и верования.

– Культурное наследие – состоит из таких аспектов прошлого, которые люди сохраняют, культивируют, изучают и передают следующему поколению. Эти достижения воплощены в материальных формах, таких, как, например, здания, и в нематериальных формах, например, в различных видах исполнительского искусства. Культурное наследие – это то, что приобрело ценность в прошлом и ценность чего ожидается в будущем. Поскольку эта ценность и её ожидания изменяются с течением времени, это утвердило само культурное наследие в качестве субъекта динамического изменения.

Одной из важных задач любого народа является сохранность культурного наследия. Как любая ценность, культурное наследие требует защиты.

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

Человечеством еще в середине прошлого столетия были предприняты основные меры по созданию правовой системы защиты культурных ценностей любого народа. Этой мерой стала «Конвенция о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта» от 14 мая 1954 года. Конвенций ЮНЕСКО, непосредственно относящихся к охране культурного наследия, пять:

— Конвенция о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта (14 мая 1954 года);

— Конвенция о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи собственности на культурные ценности (14 ноября 1970 года);

— Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия (16 ноября 1972 года);

— Конвенция об охране нематериального культурного наследия (17 октября 2003 года);

— Конвенция об охране подводного культурного наследия (6 ноября 2001 года).

Согласно «Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта», самой первой конвенции, статьи 2 «Защита культурных ценностей» говорится:

«Защита культурных ценностей согласно настоящей Конвенции включает охрану и уважение этих ценностей».

В начале Конвенции сказано о том, что обязательства по защите культурного наследия ложатся на, так называемые, Высокие Договаривающиеся Стороны, которые:

– констатируя, что культурным ценностям был нанесен серьезный ущерб в ходе последних вооруженных конфликтов и что вследствие развития военной техники они все больше и больше подвергаются угрозе разрушения;

– будучи убеждены, что ущерб, наносимый культурным ценностям каждого народа, является ущербом для культурного наследия всего человечества, поскольку каждый народ вносит свой вклад в мировую культуру;

– принимая во внимание, что сохранение культурного наследия имеет большое значение для всех народов мира и что важно обеспечить международную защиту этого наследия;

– руководствуясь принципами защиты культурных ценностей в случае вооруженного конфликта, установленным в Гаагских Конвенциях 1899 и 1907 годов и в Вашингтонском Пакте от 15 апреля 1935 г.;

– принимая во внимание, что для эффективности защиты этих ценностей она должна быть организована еще в мирное время принятием как национальных, так и международных мер;

– решив принять все возможные меры для защиты культурных ценностей, согласились о нижеследующем» [2, с. 2 – 3]

Помимо этого сегодня признано как факт, что ни наличие, ни размер бюджетного финансирования объектов историко-культурного наследия не решают более глубокой проблемы, состоящей в отсутствии программ актуализации объектов прошлого в современной социально-культурной среде. «Существующая практика показала, что ни само выявление памятника, ни постановка его на учет и государственную охрану, ни ведение восстановительных работ еще не могут обеспечить его сохранение как национального богатства. Во многих случаях у нас отсутствует концепция использования объектов наследия... Без использования, без жизни памятник быстро приходит в запустение» [9]. С другой стороны, формирование так называемой «индустрии наследия» приводит к развитию сугубо инструменталистского понимания памятников прошлого, деградации их до уровня рыночных продуктов социально-культурного потребления.

Обозначенные противоречия вынуждают к решению проблем, связанных с сущностным и функциональным определением культурного наследия, выявлением моделей его восприятия и парадигм отношения, изучением специфики включения памятников в пространство современной культуры.

В настоящее время (по состоянию на 1 мая 2007 года) Список всемирного наследия насчитывает 830 объектов, в том числе 162 объекта природного, 644 – культурного и 24 – смешанного природно-культурного наследия в 134 государствах мира [5, с. 389].

В 2006 году был принят закон о духовном культурном наследии, основанный на Соглашении ЮНЕСКО в Париже 17 октября 2003 года.

Что же относится к этим духовным культурным ценностям? Духовное культурное наследие понятие в отличие от архитектурно-строительных и природных культурных наследий выражает не предметную суть, а неуловимую. Духовная культурная – деятельность традиционная и живая одновременно, постоянно заново создаваемая и словом передаваемая дальше. Духовная культурная деятельность никогда не статична, а такое знание, которое, путешествуя от предыдущей генерации до следующей генерации, формируется и существует дальше вновь и вновь.

Духовное культурное наследие выражается и распространяется в таких формах:

1. словесное наследие и формы их выражения;
2. искусство исполнения
3. традиции общества, ритуальные обряды, праздничные события
4. знания и наблюдения об окружающей среде и их применение

5. традиционное народное ремесло

Сохранение культурного наследия – родовая функция библиотек. С давних времен библиотеки собирают и хранят документы, в которых зафиксированы накопленные человечеством знания, образцы и ценности мировой, национальной и местной культуры. В фондах многих библиотек помимо книг хранятся картины и гравюры, плакаты и открытки, грампластинки, кассеты и диски с записями произведений литературы, музыкального и киноискусства. Редкие и ценные рукописные и печатные книги, составляющие гордость библиотечных фондов, сами являются объектами культурного наследия, книжными памятниками.

Библиотеки по-разному реализуют мемориальную функцию на практике. Во всех странах мира ведущую роль в деле сохранения памятников книжной культуры играют национальные библиотеки, где исторически сосредоточены самые большие коллекции редких и ценных рукописных и печатных книг. Региональные библиотеки, ответственные за формирование и сохранение коллекций краеведческих документов, воссоздание репертуара местной печати, сбор обязательного экземпляра документов своего региона, также играют важную роль в сохранении культурного наследия [7].

Из приведенных выше форм наследия библиотеки аккумулируют в себе словесное наследие и его различные формы выражения.

Современный исследователь С. Фрэнсис в своей статье говорит о том, что понятие «культурное наследие» охватывает разнообразные объекты, включая печатные материалы. Возникнув еще до изобретения бумаги и книгопечатания, библиотеки выполняли роль хранителей письменных свидетельств прошлого и способствовали тому, чтобы работать на будущее, используя их фонды. Основопологающими принципами библиотечной деятельности стали пять законов библиотечной науки. Библиотеки должны быть хорошо организованными и гостеприимными учреждениями. Библиотекари должны обладать целым рядом способностей с тем, чтобы библиотеки, которые они создают и которыми управляют, были полезными и пригодными как для читателей, так и для тех, кто ими еще не стал.

Народы признают важность собирания в одном месте письменных и печатных документов, свидетельствующих об их истории и деятельности. Именно по этой причине создаются и поддерживаются национальные архивы и библиотеки. Без библиотечных фондов религии не могли бы утвердиться и быть предметом обсуждений. Каждая религия имеет основной текст или несколько текстов, которые содержат основные положения и учение веры. Правительства понимают невозможность работать без доступа к собраниям законов и правил. Различные сферы области образования и научных исследований в целях информирования обучающихся, а также поощрения

производства новых знаний основываются на использовании фондов, отражающих апробированное знание [8].

В рамках проектов и мероприятий, направленных на сохранение культурного наследия, библиотеки создают банки и базы данных, проводят методические семинары, на которых обсуждаются актуальные проблемы работы с книжными памятниками, собирают, хранят и популяризируют материалы, связанные с жизнью и творчеством знаменитых земляков. Их жизнь и творчество активно пропагандируется: проводятся циклы мероприятий, презентации, создаются мини-музеи и многое другое. Библиотеки могут аккумулировать культурное наследие, как в масштабах одного района, так и всего государства.

Есть опыт по регламентации и нормированию работ по обеспечению сохранности книжных памятников на уровне региональной нормативной базы. В 2005 году при участии специалистов библиотеки был разработан Областной закон «О библиотечном деле Архангельской области» (глава 4 «Книжные памятники Архангельской области»), в котором заложены правовые основы обеспечения сохранности книжных памятников на региональном уровне, а за центральной библиотекой области закреплена функции регионального Центра консервации документов и сохранения книжных памятников Архангельской области. В том же году Закон был принят. В 2006 году было принято «Положение о порядке ведения реестра книжных памятников Архангельской области». Готовится к утверждению проект «Положения о книжных памятниках Архангельской области».

Основываясь на выше сказанном, хочется отметить важную роль работы библиотек по сохранению культурного наследия. Публичные библиотеки — важное звено в сохранении и возрождении культурного наследия народов с помощью книги, общения, поисковой деятельности и развития собственного творчества. Здесь собираются фонды документов, воссоздается история, культура, традиции этносов. Библиотеки не просто дают читателям информацию, но и влияют на читательское мировоззрение, на понятия и значение истории народа. А значит, позволяют изучать культуру того или иного края, народа.

Очень точно сказал Саймон Фрэнсис: «Коллекции материалов, хранящихся в библиотеках, позволяют нам „читать прошлое и создавать будущее”».

ЛИТЕРАТУРА

1. Каган М. С. Философия культуры : учеб. пособие / М. С. Каган. – СПб. : Б. и., 1996. – 415 с.
2. Конвенция о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта 14 мая 1954 года // Университет Миннесоты: библиотека по правам человека). — Режим

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

доступа :

<http://www1.umn.edu/humanrts/instree/R1954b.html>.

3. Конвенция об охране всемирного культурного природного наследия / Генеральная конференция Организации Объединенных Наций. – Париж, 1972. – 14 с.

4. Культурное наследие в современном мире: концептуализация понятия и проблематики // Мировая политика и идейные парадигмы эпохи : сб. ст. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – С. 252 – 262 .

5. Мартыненко И. Э. Конвенции ЮНЕСКО по защите культурного наследия: проблемы реализации в национальном законодательстве / И. Э. Мартыненко // Університетські наукові записки. – 2007. – № 2. – С. 386 – 395.

6. Селезнева Е. Н. Культурное наследие России в политических дискурсах 1990-х годов : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13 / Селезнева Елена Николаевна. – М., 2004. – 228 с.

7. Тикунова И. П. Сохранение культурного наследия: новые направления традиционной деятельности [Электронный ресурс] / И. П. Тикунова // Межрегион. науч.-практ. конф. «Книжные собрания библиотек: связь времен и культур». — Ульяновск, 2006. — Режим доступа :

http://tikunova-i.narod.ru/ni/sohr_kult.htm

8. Фрэнсис С. Спасая мир: роль библиотек и библиотекарей в сохранности культурного наследия / С. Фрэнсис ; пер. О. А. Жеравиной // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2012. – № 4. – С. 160 – 165.

9. Шульгин П. М. Уникальные территории в региональной политике / П. М. Шульгин // Наследие и современность : инф. сб. – Вып. 1. – М., 1995. – С. 9.

УДК 008

*Ю. Г. Дышловая,
г. Луганск*

МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В ОБЛАСТИ ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Культурное наследие – духовный, культурный, экономический и социальный капитал невозместимой ценности. Наравне с природными богатствами это главное основание для национального самоуважения и признания мировым сообществом.

Постиндустриальная цивилизация осознала высочайший потенциал культурного наследия, необходимость его сбережения и эффективного использования как одного из важнейших мировых ресурсов. Утраты культурных ценностей невозможны и необратимы. Любые потери наследия неизбежно отразятся на всех областях жизни нынешнего и будущих поколений, приведут к духовному оскудению, разрывам исторической памяти, обеднению общества в целом. Они не могут быть компенсированы ни развитием современной культуры, ни созданием новых значительных произведений. Накапливание и сохранение культурных ценностей – основа развития цивилизации.

Цель настоящей работы – рассмотрение программ международного сотрудничества в области охраны культурного наследия.

Современное состояние проблемы сохранения культурного наследия можно охарактеризовать как переходное. На современном этапе формируется гражданское общество, для которого характерен плюрализм в духовной жизни, создание политической и правовой систем, отвечающих мировым демократическим стандартам. Это общество требует более высокого уровня образования, экономической, политической и информационной культуры людей, способности самостоятельно ориентироваться в различных идейных и духовных традициях и течениях. А для этого необходима не только высокая степень массового освоения культуры, но и способность граждан широко использовать достижения человечества в сфере культуры.

Поэтому столь важно понимать необходимость сохранения культурных ценностей не просто как механическое хранение культурного наследия прошлых поколений. Хранить наследие не значит ограничить использование этого наследия. Необходимо изучать это наследие и активно включать его в современное социокультурное пространство. Как справедливо писал Ю. М. Лотман: «Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества. И поэтому, когда мы говорим о культуре нашей, современной, мы, может быть, сами того не подозревая, говорим и об огромном пути, который эта культура прошла. Путь этот насчитывает тысячелетия, перешагивает границы исторических эпох, национальных культур и погружает нас в одну культуру – культуру человечества» [3, с. 107].

Сохранение национального культурного наследия осуществляется в рамках программ международного сотрудничества в области охраны памятников культуры.

В 1972 году по инициативе Комитета всемирного культурного и природного наследия при ЮНЕСКО была принята Конвенция по охране культурного и природного наследия человечества (1972 г.) и Рекомендация по сохранению исторических ансамблей (1976 г.). Результатом принятия Конвенции стало создание системы международного культурного сотрудничества, которую возглавил вышеназванный комитет. В его обязанности входит составление Списка выдающихся памятников мировой культуры и оказание государствам-участникам помощи в обеспечении сохранности соответствующих объектов.

В тесном сотрудничестве с ЮНЕСКО работает Международный совет по вопросам сохранения исторических мест и исторических памятников – ИКОМОС. Эта организация, основанная в 1965 году и объединяющая специалистов из 88 стран, строит свою деятельность на охране культурно-

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

исторических ценностей, их реставрации и консервации. Также ИКОМОС занимается подготовкой специалистов и вопросами законодательства. Огромное значение в деле сохранения культурного наследия получила Венецианская Хартия (Венеция, май 1964 г.). Согласно Хартии историческими памятниками считаются отдельные архитектурные сооружения, комплексы городской и сельской постройки, которые сложились исторически и связаны с культурными процессами или историческими событиями.

По инициативе ИКОМОС принят ряд документов по совершенствованию охранного дела в мире. Среди них – Флорентийская международная Хартия по охране исторических садов (1981г.), Международная Хартия по охране исторических мест (1987г.), Международная Хартия по охране и использованию археологического наследия (1990 г.).

Среди негосударственных организаций, занимающихся вопросами всемирного историко-культурного наследия, особо выделяется Международный центр исследований в области консервации и реставрации культурных ценностей, получивший название Римского центра – ИККРОМ. Членами ИККРОМ являются представители 80 стран мира. Центр изучает и распространяет документацию, координирует научные исследования, оказывает помощь и дает рекомендации по вопросам охраны и реставрации памятников, организации подготовки специалистов [1; 2].

Сегодняшнее отношение людей к вопросам сохранения национальных ценностей есть признак обновления общественного сознания, глубоких изменений, происходящих во всей социокультурной ситуации. В то же время следует отметить, что процесс формирования ценностного отношения к памятникам истории и культуры нельзя считать завершенным; предпринимаемые усилия далеко не в полной мере соответствуют масштабам существующих в этой сфере разрушительных тенденций. Во многом причина такого положения зависит от характера применения законодательства. Юридическая безнаказанность виновников разрушения культурного наследия приводит к безнравственности, к потере исторической памяти, к забвению традиций, культуры. Сохраняется также принципиальное несоответствие масштабов проблемы и средств, рычагов воздействия, которые имеются в распоряжении организаций и учреждений, занимающихся вопросами охраны и реставрации памятников истории и культуры.

Правовое регулирование отношений в области сохранения, использования, популяризации и охраны объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) основывается также на положениях Конституции, Гражданского кодекса, Основ законодательства о культуре и принимаемыми в соответствии с ними другими законами.

Национальное культурное наследие только тогда станет полноправной

частью наследия мирового, когда общество осознает необходимость сохранения своего достояния и в стране будет создано действенное охранное законодательство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мартыненко И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия : монография / И. Э. Мартыненко. – Гродно : ГрГУ, 2005. – 343 с.
2. Полякова М. Л. Охрана культурного наследия России / М. Л. Полякова. – М. : Союз, 2005. – 271 с.
3. Радугин А. А. Культурология / А. А. Радугин. – М. : Инфра-М., 2007. – 266 с.

УДК 008

Я. В. Зубова,
г. Усинск, Республика Коми

**РУССКАЯ КУЛЬТУРА КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР ОБЪЕДИНЕНИЯ
МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА**

*Мы – русы, и помним о славных
делах наших и песни поем отцов наших.
Не забудем никогда то, что мы сыны
отцов наших и да имеем любовь
к памяти их, и скажем о них, что они
были силой нашей, а сила к нам идет от
них, которые молятся о нас.*

Велесова книга [3]

Культура входит в нашу жизнь, едва мы появляемся на свет. Она и в ласковых словах материнской колыбельной, и в пестушках, потешках, прибаутках, которые всегда в неистощимом запасе у бабушки... Культура не только вокруг и рядом – она внутри каждого из нас. Она в наших именах, песнях, сказках, легендах и преданиях, поговорках и пословицах, обычаях и обрядах, традициями народной жизни, в наших любимых фильмах, картинах... Культура – наше драгоценное достояние, наследие предков. Она объединяет и сближает нас, и в то же время отличает от остального мира. У русской культуры свой неповторимый голос, свой уникальный язык, свои неповторимые черты и приметы. В мировой истории русская культура – богатейшее яркое и заметное явление. На протяжении многих веков она вобрала в себя все самое прекрасное, высокое, интересное и стала «зеркалом» русской души, вместилищем всего лучшего, что есть в русском народе.

Мы лишены возможности перечислить своеобразие всех национальных

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

культур, в том числе и имена народов, населяющих нашу страну: осетин, алтайцев, башкир, ногайцев, чувашей, якутов, марийцев, ненцев, адыгов, лезгин, коряков, эскимосов, коми и многих других. Может, прав был Тютчев, написавший, что «умом Россию не понять»? У России, раскинувшейся на беспредельных евразийских просторах, был и остается свой уникальный путь духовного развития. Своими корнями русская культура уходит в далекие времена язычества. Наше язычество было лишено жестокости, предки наши не ведали кровавых человеческих жертвоприношений, они обожествляли мир, в котором жили: Мать Сырую Землю, Отца Небесного – Перуна, Велеса – бога охоты, торговли и многих других. И многие из этих верований дошли и до наших дней – Святки, Масленица, Красная Горка и другие, дожили, не вступая в противоречие с православием и придавая ему истинно русский характер. От древних славян русская культура унаследовала первоосновы языка, богатую мифологию, искусство резать из дерева причудливые фигурки и предметы быта, рубить избы и ставить терема. Благодатную почву на Руси нашла славянская книжность. Немало памятников письменности, произведений высокой словесности, и в первую очередь «Слово о полку Игореве», вошли в мировую духовную сокровищницу. Славной страницей древнерусской культуры стали героические песни – былины. Россия самая большая страна в мире, о которой многие из нас знают очень мало, предпочитая культурно-исторические и туристические туры в чужеземье. «Земля наша обильна»: каких только красот и див в ней нет, а то что происходит уничтожение культурной памяти, так это из-за отсутствия порядка и невежества. Герой Отечественной войны 1812 года и писатель Федор Николаевич Глинка сказал: «Дым отечества прекрасней всех благоуханий в мире, и голос родины утешительнее всех сладчайших гласов пернатых и певич» [3, с. 342 – 346].

Русь, русское – это не только исторические понятия, без них немислимы искусство, архитектура, литература, наука и театр всего человечества. Все в нашем культурном наследии достойно самого бережного отношения. А нам не стоит стесняться называть себя русскими из боязни того, что тем самым мы заденем национальные чувства других народов. Стыдно быть никем, без роду и племени, к такому человеку, к такой нации изменившим памяти предков, никто не испытывает уважения. Истоки и корни русской культуры теряются в давних-предавних временах, когда наши предки, восточные славяне, жили по берегам многоводных рек и озер, у непроходимых болот. В сознании древних славян сложилась красочная картина мира, отразившаяся в сказаниях, легендах, изображениях на камне, дереве, кости, предметах быта, вышивке. Восточнославянские мифы нашли выражение в русских народных сказках про Мать Сыру Землю, дающую богатырскую силу, про чудодейственную живую и мертвую воду, и про злого чародея Кощей, и про Бабу-Ягу, косяную ногу,

которая может быть одновременно и злой, жестокой, и приходит на помощь человеку. Россия – это кладезь духовного богатства.

Любое «зрелое» государство предпринимает усилия по формированию национального сообщества на демократической гражданской основе, при этом стараясь преодолеть очень часто этому препятствующие расовые, религиозные, этнические, языковые и региональные различия. Для обеспечения собственной безопасности и целостности государство утверждает с помощью различных механизмов, начиная от символики государства и права до идеологии, образования, культуры, представление о едином народе, нации, формирует национальную идентичность как чувство принадлежности и верности своей стране. Данный факт можно назвать известной формулой – патриотизмом, любовью к своей Родине.

Для многонационального и полиэтничного государства самым опасным является отсутствие согласованности между политико-гражданской сущностью человека и его этнонациональной принадлежностью. В таком случае начинает проявляться дискриминация людей в своем государстве по этнонациональному признаку, и вслед за этим начинаются революции и конфликты, что в свою очередь прерывает процесс развития этносов и объединения их в традиционную общность – российскую нацию. Там где нет формирования единой нации, обеспечения нормального самочувствия всех граждан различных национальностей, там нет дальнейшего развития и самого государства. Сегодня наше государство и общество пришли к пониманию того, что межэтнический мир не создается за счет уничтожения и подавления национального самосознания одного большого народа в пользу малых. Главной проблемой национальной политики России на современном этапе ее исторического развития является не выяснение роли разных этнических групп в истории государства, а формирование единой нации – российской нации.

Историю единой страны и единого народа нельзя разделять на части: русскую и нерусскую. Многонациональный народ Российской Федерации будет развиваться и строиться как великая и многообразная нация закономерно преобладающая на русской государственной, языковой и культурной основах. У всех российских народов, которые объединены в единый многонациональный народ России – общая история и социально-политические традиции, особенная ментальность и восприятие явлений, процессов происходящих в общественной и политической жизни, единая экономическая основа, взаимосвязанная культура, общий русский язык, а также другие признаки, которые в едином неразделенном государстве выражаются в общегражданских чувствах, настроениях и ценностных ориентациях. Поэтому, чтобы создать российскую нацию, необходимы единые ценности, а современная национальная политика должна

быть основана на этом постулате. В тоже время ни одно средство массовой информации, никакое новейшее образование не способны создать национальную идентичность, если она не была сформирована. Национальная идентичность может оформиться только на идеалах, ценностях, героических примерах. Однако в России исторически сложилась ситуация, что все ее население никогда не рассматривалось как одна единая нация. Вот почему попытка назвать всех граждан России русскими может быть оценена негативно со стороны представителей других этнонациональных групп. Но в то время такое значение заложено в преамбулу Конституции Российской Федерации: «Мы, многонациональный народ...», что можно перевести на научный язык следующим образом: «Мы, многоэтническая нация...». Ф. И. Тютчев в своем стихотворении «Эти бедные селенья» сумел философски осмыслить свои чувства к России и русской нации:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа –
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа! [4, с. 79]

Н. А. Бердяев, русский философ, заметил: «В истории мы видим пять разных России: Россию киевскую, Россию татарского периода, Россию московскую, Россию петровскую, императорскую и, наконец, новую, советскую Россию». [1, с. 58] Но, несмотря на исторические перемены, Россия остается, как писал Н. А. Бердяев, страной «старой культуры», в которой сохраняются традиции, историческая память, богатство великого русского языка, литература, искусство, православие и особенный тип общения.

Многонациональный состав и разная религиозная принадлежность населения России, традиции и интересы народов, проживающих на ее бескрайних просторах, опыт межкультурного и межрелигиозного взаимодействия, составляют интеграционный фактор российской нации, русского народа – фактор укрепления российской государственности для дальнейшего позитивного развития межнациональных отношений в Российской Федерации. основополагающей целью государственной национальной политики России должно быть объединение многонационального российского общества в единую нацию на основе ценностей патриотизма; уважения друг к другу; сохранения и развития этнического и культурного многообразия народов России; гармонизации межнациональных отношений; обеспечения взаимодействия и взаимосогласования иммигрантов в социально-культурное пространство российского общества и внутренних переселенцев к обычаям и традициям принимающих обществ. Данная цель может быть достигнута совместными действиями государства и общества. Создание единой многонациональной нации является основой суверенного и стабильного

развития России, благополучия граждан, решения задач в области политики, экономики, социально-культурной сфере, обеспечения национальной безопасности. Президент России В. В. Путин на первом заседании Совета по межнациональным отношениям в Саранске 24 августа 2012 г. отметил: «...Страна наша изначально складывалась как многонациональное и многоконфессиональное государство. Но важно даже не только это, а важно то, что на протяжении тысячелетней совместной истории мы не утратили того самого главного, что составляет основу нашего бытия, каждого из наших народов. Мы не утратили нашу национальную культуру, язык, традиции. Россия всегда славилась, гордилась таким культурным многообразием, и в этом всегда заключалась её сила. И то, что нам удалось на протяжении тысячелетия не утратить это многообразие, сохранить его, – это чрезвычайно важно» [2].

Первым делом, которое должно быть у государства – укрепление страны как цивилизации с уникальными особенностями. Необходимо понимать, что для России характерна особая региональная специфика, религиозное и этнокультурное многообразие, которое укреплялось на протяжении многих столетий. И сегодня сохранение такого многообразия является не только залогом укрепления государства, но также является великим конкурентным преимуществом. Ни в одной стране мира нет такого богатства языков и этносов. Межнациональное согласие в России – это традиция доставшаяся нам от наших предков и которую необходимо поддерживать постоянно. Основную роль здесь играет русский язык, великая культура России; ни религиозная принадлежность, ни национальность не должны разделять народы нашего государства, граждан великой страны. Русский язык уже много веков основа духовного единства многонациональной страны. Необходимо создавать все условия, которые бы давали равные возможности для всех людей. Мы являемся гражданами одной страны с одинаковыми правами. Весомая роль при этом принадлежит русской культуре с ее возможностями сохранения, укрепления мира и национального согласия в межнациональных отношениях, она объединяет нашу многонациональную страну. Важными факторами в создании и укреплении национального единства и межнационального согласия являются уважение культуры, традиций, обычаев одних народов населяющих российское государство другими. Без этого немыслимо такое многонациональное государство – Россия. У каждого народа России есть многовековая история, неповторимая, уникальная и самобытная культура и это не богатство отдельного народа или региона, а достояние и богатство всей страны.

Национальная культура может объединять всю страну. Достаточно вспомнить «Бурановских бабушек», выступавших на музыкальном конкурсе «Евровидение – 2012». Не это ли при мер объединения всех народов огромной

страны? Независимо от национальности, от веры за них переживала вся страна, поскольку в тот момент мы почувствовали себя единым целым, почувствовали мощь своей страны, мы одна великая многонациональная Россия. Мы ищем национальную идею, много спорим о ней. На мой взгляд, в её основе должна быть культурная составляющая, должно быть уважение к своей стране, к её истории, традициям, уважение к культуре народов, гордость за свою страну, как к родителям: матери и отцу – людям, которые дают нам жизнь

Многие могут задать вопрос: «А зачем нужно знать прошлое, изучать его? Что было, то безвозвратно сгинуло в неведомых далях времен, а нам следует жить сегодняшними заботами и думать о будущем». На этот вопрос замечательно ответил писатель и историк Николай Михайлович Карамзин: «Настоящее бывает следствием прошедшего. Чтобы судить о первом, надлежит вспомнить последнее; одно другим, так сказать, дополняется и в связи представляется мыслям яснее». Прошлое, настоящее и будущее неразрывно связаны между собой, между ними нет границ. Это единая река времен.

В Библии сказано: «Все возвращается на круги своя». И сегодня, как бы тяжело ни приходилось нашей стране, мы уверены: она оправится от потрясений, воспрянет, и порукой тому – национальные духовные богатства: литература и искусство. Ценность наша – многообразие, которое должно соотноситься с единством. Мы разные, но единые, и мы – великая российская нация!

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955 г. / Н. А. Бердяев. — М.: Наука, 1990. — 224 с.
2. Заседание Совета по межнациональным отношениям 24 августа 2012 г. Саранск. Стенографический отчет. Выступление В. В. Путина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://президент.рф/news/16292>
3. Соловьев В. М. Золотая книга русской культуры / В. М. Соловьев. – М. : Белый город, 2007. – 560 с.
4. Тютчев Ф. И. Эти бедные селенья... // Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений / Ф. И. Тютчев. — Л. : Сов. писатель, 1987. – С. 79.

УДК 026.06

***Н. И. Кравченко,
г. Луганск***

БИБЛИОТЕКА ЛУГАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ М. Л. МАТУСОВСКОГО: ОРГАНИЗАЦИЯ ФОНДА

Трудно переоценить значение вузовской библиотеки. Библиотека вуза обеспечивает учебно-воспитательный и научно-исследовательский процессы,

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

оперативное обслуживание и релевантность информации, предоставляет пользователю информационные услуги и все современные виды сервиса (печатные копии, CD, DVD, web-доступ, доступ к базам данных и т. д.), обучает пользователей формировать информационные запросы, находить, оценивать и использовать приобретенную информацию. Таким образом, вузовская библиотека не только помогает в обучении, но и позволяет расширить границы интеллектуального развития студента, преподавателя-ученого.

Для того чтобы предоставить в распоряжение пользователей хорошо укомплектованный фонд, его необходимо соответствующим образом организовать. Именно благодаря правильной организации фондов библиотек решаются такие важные и одновременно противоречивые задания как активное использование источников информации и обеспечение их долговечного хранения.

Библиотека Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского начала свою деятельность в 2002 г. после подписания 8 апреля 2002 года Кабинетом Министров Украины Распоряжения «О создании Луганского государственного института культуры и искусств». К открытию института был проведен подготовительный этап, в ходе которого велась работа по организации библиотеки. Создавалось книжное ядро, которое состояло из учебников и учебных пособий по специальностям, которые были лицензированы. Первичный фонд составлял 2 325 экземпляров.

В октябре 2003 года были введены новые специальности. Соответственно фонд библиотеки доукомплектовывался литературой по новым направлениям учебной деятельности. В 2007 году библиотека стала использовать программное обеспечение Greenstone для формирования цифровых фондов библиотеки института. В этом же году с помощью программного обеспечения на основе формата MARC была создана библиографическая электронная БД, которая включала 1988 библиографических записей с описанием периодических изданий и сборников. В работе по организации и ведению справочно-поискового аппарата сотрудники библиотеки стали использовать «ББК: средние таблицы». Библиотекой было приобретено 46 наименований специализированных периодических изданий. Фонд составлял 6486 экземпляров.

В 2008 году с целью информационного и научно-методического обеспечения учебного процесса сотрудниками библиотеки было принято решение о проведении анализа фонда. Фонд анализировался на соответствие количества экземпляров контингенту студентов по специальностям и предметам, которые изучались в институте. В результате были определены предметы, которые вообще не обеспечены литературой, или в малом процентном соотношении (менее 40%). Таким образом, было определено перспективное

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

комплектование фонда. Также в этом году было закончено индексирование фонда в соответствии с ББК.

С целью создания электронной библиотеки были изучены библиотечные компьютерные программы: Greenstone, Unilibe, УФД, ИРБИС, «Библиограф-2», разработан проект «Электронная библиотека» с использованием программы УФД.

В январе 2009 года была начата работа по осуществлению проекта «Виртуальный институт». В результате совместной работы преподавателей института и сотрудников библиотеки сайт «Виртуальный институт» в 2009 году содержал 3011 документа – это учебные программы, тезисы лекций, планы семинарских и практических занятий, задания для самостоятельной работы, вопросы к экзаменам и зачетам, списки литературы, критерии оценивания, методические разработки. В рамках проекта «Виртуальный институт» сотрудниками библиотеки одновременно велась работа по созданию «Электронной библиотеки» института, которая включает электронный каталог и коллекцию полнотекстовых документов. На 2009 год электронный каталог составлял 1030 единиц, коллекция полнотекстовых документов – 2798 наименований. Среди оцифрованных книг: учебники и учебные пособия, редкие издания, которые находятся в библиотеке в единственном экземпляре, а так же электронные документы, которые не имеют печатного аналога.

За период с 2008 по 2012 гг. в фонд библиотеки поступило более 2,5 тысяч наименований изданий. Общий состав библиотечных ресурсов составил 12625 экземпляров. За этот период было проиндексировано и технически обработано более 10 тысяч экземпляров [2]. Обеспечение недостающей литературы решается за счет полнотекстовых электронных изданий, найденных в сети Интернет и помещенных в электронную коллекцию библиотеки института.

На сегодняшний день библиотека Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского – мощный учебный, информационный и культурно-просветительский центр. Обслуживание читателей осуществляется в режиме абонемента и читального зала. Фонд библиотеки содержит универсальные и отраслевые энциклопедии, словари, справочники, ноты, литературу по истории философии, социологии, права, политологии, экономики, искусства, а также издания на английском, немецком, латинском, испанском языках. Общий фонд составляет 105775 экземпляров.

В систему каталогов библиотеки ЛГАКИ входят «Электронный каталог», «Алфавитный каталог книг», «Систематический каталог книг», «Алфавитно-предметный указатель». Поисковые языки электронного каталога – украинский, русский, английский. В настоящее время электронный каталог содержит 16069 документов, коллекция полнотекстовых документов – 5832 [1]. Периодичность

обновления электронного каталога – ежедневная. Поисковые возможности: по автору, по названию, годам издания, по видам документов, по ключевым словам, ISBN, ISSN.

Исследовав процесс организации библиотечного фонда библиотеки ЛГАКИ можно отметить, что за время существования академии, а соответственно и библиотеки, библиотечный фонд организовывается в соответствии с потребностями студентов и преподавателей. Максимально учитываются потребности в отраслевой литературе. Ведется постоянная работа по научной обработке и учету документов. Созданы все необходимые условия для размещения и сохранения фондов библиотеки. В рамках работы над проектом «Электронная библиотека» осуществляется оцифровка литературы и пополнение электронной библиотеки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека Луганской государственной академии культуры и искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lgiki-library>.
2. Звіти про роботу бібліотеки Луганського державного інституту культури і мистецтв за 2006 – 2014 рр. / ЛДАКМ. – Луганськ : Б. в.

УДК 021.2

***О. Г. Лукьянченко,
г. Луганск***

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ РАБОТЫ БИБЛИОТЕК ЛУГАНЩИНЫ – НАШЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

История библиотечного дела Луганщины первых десятилетий XX столетия – это феноменальное отражение истории культуры Луганского края, самобытной, неповторимой и в то же самое время такой похожей на культуру сотен городов и сёл государства, начавшего отсчёт новой эпохи в своей истории.

Рождение и становление библиотечной сети Луганщины раскрывают особенности этого процесса в его исторической закономерности. Ряд работ луганских исследователей в области краеведения (Л. Сорокина, Л. Зайцева, Н. Литвиненко, О. Лукьянченко и др.) раскрывают многогранность и значительность библиотек в формировании культурологического пространства нашего края в начале XX столетия.

Среди многоаспектных направлений деятельности библиотек в период своего становления наиболее значимыми являются борьба с безграмотностью, культурно-просветительная деятельность, идеологическое воспитание

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

населения.

Каждое из этих направлений характеризуют своеобразные специальные формы работы, используемые библиотеками.

Значительное количество исторических источников сохранили свидетельства колоссальной работы библиотек по ликвидации безграмотности среди детей, подростков и взрослого населения Луганщины. Школы и пункты – ликбезы – практически функционировали при публичных, ведомственных библиотеках, в библиотеках сельбудов и в избах-читальнях. С середины 20-х годов XX ст. борьба с неграмотностью в Луганском крае систематизируется благодаря настойчивой деятельности библиотек.

Согласно плана по ликвидации неграмотности, разработанного органами окрполитпросвета по Луганскому округу на 1925/1926 учебный год, к 10-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции необходимо было обучить грамоте 37 468 человек в возрасте от 16 до 35 лет, 33 426 человек в возрасте 12 – 16 лет, 37 000 малограмотных граждан в возрасте от 16 до 35 лет.

Наиболее активными в решении этой задачи были библиотеки крупных промышленных предприятий. Для рабочих, их жён и детей в библиотеке завода им. Октябрьской революции были открыты 3 ликбеза, на Луганском патронном заводе – 2 ликбеза, в библиотеке Союза промышленников – 2 ликбеза, в библиотеке Текстильной фабрики – 1 ликбез.

В ликбезах завода им. Октябрьской революции всех учащихся разделили на четыре группы: 2 группы – совсем безграмотные, 1 группа – малограмотные, 1 группа – остромалограмотные. Для учащихся создавали специальную учебную литературу, методическую целесообразность которой обговаривали на специальных совещаниях (буквари «Наша сила – наша нива», «Машина – сила», «Красное знамя»; учебный комплекс «Наше село»; хрестоматия «У станка; пособия «Книга СССР и других стран», «Работа скнигой и газетой»). Обсуждались материалы периодической печати и методы работы с ними, в одном из протоколов совещания подчёркивалось, что работа с периодикой «...содействует воспитанию сознательного гражданина, творца новой социалистической жизни».

Практиковались праздничные выпуски обучившихся, которые проводились торжественно в красных уголках и библиотеках завода. Самых успешных выпускников премировали. Например, 19-ти выпускникам ликбеза рудника им. Володарского выданы библиотечки, состоящие из таких книг:

- В. В. Буш. «У станка»;
- А. Н. Панов. «Мироведение»;
- А. М. Никульский. «Биология»;
- И. Сталин. «Об итогах XIII съезда РКП(б);

- Дикштейн. «Кто чем живёт»;
- Ем. Ярославский. «Мысли Ленина о религии»;
- А. Соленик. «Советское строительство»;
- Н. В. Крыленко. «СССР и национальный вопрос»;
- Г. И. Зиновьев. «Первые пятилетки Коминтерна»;
- Л. М. Коганович. «Как построена РКП(б)»;
- Г. Зиновьев. «История Российской Коммунистической партии».

Специальные школьные советы решали и организационные, и учебные, и методические вопросы.

Формы культурно-просветительной работы и идеологического воспитания населения были близкими по своей сути, как и эти направления работы по содержанию. Библиотеки просвещали и воспитывали читателей с позиций идеологических бойцов «культурной революции».

Рекомендательные списки для чтения, выставки специализированной литературы для конференций, совещаний инженерно-технических работников, литературные вечера – эти формы работы были наиболее значимыми в библиотеках промышленных предприятий.

Центральная Окружная Библиотека г. Луганска (ЦОБ) планирует работу поквартально, включая различные направления деятельности. Например, в плане библиотеки на октябрь, ноябрь, декабрь 1928 года как культурно-просветительная, так и организационно-методическая работа. Библиотека готовит книжные выставки по следующим темам.

1. «Диктатура пролетариата и Октябрьская революция».
2. «Вождю Октября».
3. «На путях к Октябрю».
4. «Октябрь и гражданская война».
5. «Октябрьская революция и партия».
6. «Октябрьская революция и классы».
7. «Армия и фронт в 1917 году».
8. «Пролетарка и Октябрь».
9. «Молодость и Октябрь».
10. «Октябрь и национальный вопрос».
11. «11 Октябрь и оборона СССР».
12. «К всемирному Октябрю».
13. «Страны социализма».
14. «Октябрь и гражданская война в художественной литературе».
15. «Дети и гражданская война».

На 28 октября запланировано собрание заведующих передвижными пунктами со следующей повесткой дня:

1. Доклад о своих рабочих передвижках № 3, № 14.
2. Формы учета работы на передвижных пунктах.

В период с 20 по 25 ноября – организация передвижных пунктов на зимний период в поселке Александровском, в городке «О.Р.» («Октябрьской революции»), в Каменном Броде. Для читателей города Луганска – вечер рабочей критики.

Интересным было сотрудничество библиотек с другими социальными институтами по формированию культурных ценностей читателей. Особенно плодотворной оказалась работа по пропаганде литературного творчества молодых донбасских писателей – членов «Союза пролетарских писателей Донбасса «Забой» (далее – «Забой»), который стал настоящей школой для творческой шахтёрской молодежи. Как удостоверяют многочисленные публикации, луганчане-«забойцы» – частые гости в библиотеках на горных рудниках, в районных библиотеках, ЦОБ г. Луганска, они читают свои произведения, разъясняют политические вопросы. В библиотеке организуют литературно-краеведческие вечера по произведениям «забойцев», краеведческие фонды пополняют периодические издания, где печатают прозаические и поэтические произведения молодых начинающих литераторов. В Луганской библиотеке выступают с чтением своих произведений Н. Упеник, П. Беспощадный, П. Байдебуря. В выступлениях они декларируют свои идеологические и художественные убеждения. Глубоко патриотическая и понятная луганчанам поэзия, особенно посвящения родному Луганску.

Примером работы сельских библиотек, изб-читален по культурному развитию населения может служить следующий документ.

Типичный план работы опорных сельбудов на II квартал 1926/27 учебного года

Массовая, кружковая и библиотечная работа

Январь

1. Провести 3 громкие читки и беседу о Ленине и 9-ом января.
2. Выпустить ко дню смерти Ленина стенгазету, книжную выставку, разучить хор, драматический кружок, революционную песню, декламацию, спектакль.

Февраль

1. Провести 8 громких читок.
2. Провести беседу о самообразовании.
3. Поставить 2 театральные представления.

Март

1. Провести 6 громких читок и бесед.
2. Провести День крестьянки (лекция врача).

3. Поставить агитсуды над пьяницей.
4. Применить опыт проведения семейных вечеров.
5. В полной мере обслуживать проведение революционных праздников.

К обязательной форме работы сельбудов в предвыборной кампании политпросветы присылают инструктаж, согласно которому необходимо библиотеке провести следующие мероприятия: выпустить стенгазету, провести чтение по стенгазете, организовать живую газету, политсуды, вечера вопросов и ответов, политлотереи, представления – всё на тему о выборах, перевыборах советов.

Многочисленные архивные источники подтверждают активное участие библиотек всех уровней в формировании духовности родного края. Изучение исторического опыта деятельности этих хранилищ знаний и культурного наследия, несомненно, является одним из приоритетных направлений в современном библиотековедении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лук'янченко О. Г. Становлення бібліотечної мережі Луганщини: історичний аспект : навч. посібник / О. Г. Лук'янченко, Н. К. Литвиненко. – Луганськ : Вид-во «ЧП Графік», 2013. – 166 с.

УДК 025.22

***О. В. Нечаєва,
м. Луганськ***

ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ ФОНДУ ЛУГАНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ ІМЕНІ М. Л. МАТУСОВСЬКОГО

Функції сучасної вузівської бібліотеки трансформуються відповідно до запитів суспільства, але процеси, завдяки яким вона функціонує, залишаються незмінними. Так, важливим завданням сучасної бібліотеки вишу залишається формування бібліотечного фонду відповідно до профілю навчального закладу та інформаційних потреб усіх категорій користувачів. Відомо, що процес формування фонду бібліотеки значною мірою залежить від якості його комплектування.

Забезпечення студентів вишу необхідними бібліотечно-інформаційними ресурсами (науково-методичною літературою, профільною навчальною літературою, науковими, довідковими документами та профільними періодичними виданнями тощо) вимагає від бібліотеки вузу цілеспрямованої та систематичної роботи з комплектування її фондів.

Під комплектуванням бібліотечного фонду в даний час розуміють

цілеспрямований безперервний двосторонній процес відбору, замовлення та придбання документів (традиційних та електронних) відповідно до завдань та функцій бібліотеки та інформаційних потреб і запитів користувачів, а також систематичне вилучення з фонду бібліотеки застарілої, зношеної та непрофільної літератури.

Комплектування фонду сучасної бібліотеки – складний процес, що передбачає масу шляхів його здійснення та, при цьому, обумовлений наступними аспектами:

- глобальним приростом потоків документів та наявністю в них значної частини документів, збережених на електронних носіях;
- зростання цін на друковану продукцію, а особливо на наукову та довідкову літературу;
- складною фінансово-економічною ситуацією в країні, що впливає на фінансування бібліотек ;
- недостатніми фінансовими можливостями бібліотек.

Бібліотека Луганської державної академії культури і мистецтв імені М. Л. Матусовського – потужний інформаційний та культурно-освітній центр [1, с. 42; 2]. Бібліотека бачить своїм основним завданням - сприяння інноваційним освітнім та науковим процесам академії.

Будучи провідним підрозділом вишу, бібліотека відображає рівень його розвитку. Одним з критеріїв для отримання ліцензії є відповідність фонду бібліотеки завданням вузу, причому насамперед навчальним. Принципово нова політика комплектування фондів бібліотек вищих навчальних закладів визначається науковим підходом до прийняття управлінських рішень в його формуванні та використанні бібліотечного моніторингу для прогнозування цього процесу. Лекції не можуть дати всього комплексу знань, якими повинен оволодіти студент. Все більше значення набуває самостійна робота учня з книгою. І тут рівень організації роботи бібліотеки і, перш за все, її можливості в забезпеченні навчального процесу літературою мають серйозне значення.

З розвитком ринкових відносин змінилася традиційна технологія комплектування фондів. Сучасній системі комплектування притаманні такі риси: різноманіття джерел документонадходжень, широке використання Інтернет, автоматизація традиційних технологій комплектування. В той же час достатньо і проблем у системі комплектування – разом із скороченням кількості видань трансформувалася система інформації про підготовку до випуску і випуск літератури.

Більшість видавництв відмовилися від перспективної інформації – тематичних планів. У той же час значно зріс потік розрізненої, неорганізованої рекламної інформації, яка випадково потрапляє до бібліотеки. У результаті, бібліотеки не мають відомостей про заплановані до випуску видання, позбавлені

можливості оформити попереднє замовлення і часто не мають інформації про видання, які вже вийшли. Таким чином виникають істотні прогалини у бібліотечних фондах. Найбільш трудомістким і мало результативним став процес виявлення і придбання видань, що випускаються недержавними видавничими організаціями та приватними особами. Не лише відсутність повної та достовірної інформації стоїть сьогодні на шляху повного комплектування фондів. Криза торкнулася і системи книготорговельного зв'язування. І, як наслідок, надзвичайно підвищуються матеріальні і трудовитрати на придбання літератури.

Криза збуту комерційної літератури змусила видавництва більше уваги приділяти галузевій та некомерційній літературі, а, відповідно, бібліотекам – як її цільовому споживачу; але бібліотеки настільки обмежені у коштах, що не можуть постійно придбавати новинки. Практично недоступними стали видання країн СНД. Знаходимо вихід у тому, що купуємо видання Росії через посередників і, звичайно, ціни на ці видання зростають майже вдвічі.

Однак, бібліотека академії має певний досвід комплектування бібліотечного фонду та здійснює його відповідно до основних принципів: селективності (принцип відбору документів), якості, систематичності, релевантності (відповідності), оперативності, профільності тощо.

Здійснюючи і поточне, і ретроспективне комплектування фонду, бібліотека академії керується запитами професорсько-викладацького складу навчального закладу, запитами факультетів та кафедр, відслідковує у інформаційних посібниках, каталогах видавництв, книготорговельних фірм, передплачує періодичні видання. Таким чином, бібліотека комплектується: навчальними та науковими виданнями, художньою літературою, офіційними та довідковими документами, періодичними виданнями.

Основними джерелами комплектування бібліотеки академії є:

- видавництва та книготоргівельні організації України;
- редакційно-видавничий центр ВНЗ;
- обмін документами;
- обмін електронними версіями;
- подарункові видання (автори, організації, фонди, ВНЗ, викладачі

ВНЗ).

Дарування – одне з найперспективніших джерел комплектування бібліотеки сьогодні. Розрізняють подарунки від:

- окремих осіб;
- організацій та установ;
- громадських та політичних об'єднань;
- подарунки авторів;
- подарунки видавців;

- подарунки гостей бібліотеки;
- подарунки від інших бібліотек;
- подарунки від користувачів.

У бібліотеці вже 5 років поспіль до Дня бібліотекаря проводиться акція «Подаруй книгу бібліотеці». Бібліотека з вдячністю одержує в дар від авторів наукові праці, які займають належне місце в фонді бібліотеки, поповнюючи його новими актуальними документами.

Професорсько-викладацький склад академії постійно радує подарунками із домашньої бібліотеки та власними новими напрацюваннями, примірник яких завжди знайде достойне місце на полицях книгозбірні. Систематично в подарунок бібліотека отримує від кафедр методичну літературу, диски з довідковими матеріалами та лекційними курсами.

Необхідно зазначити, що такі способи комплектування фонду є досить дієвими. Отож, комплектування фондів бібліотеки академії виконує ще й виховну функцію, яка спонукає в першу чергу користувачів бібліотеки долучитися до процесу формування фонду, подарувавши диск, книгу, альбом та залишивши своє ім'я в пам'яті закладу.

У бібліотеці академії формується новий організаційно-технологічний режим придбання видань, заснований на вивченні ефективності традиційних і нових джерел комплектування. На сайті виставлені каталоги видань, які своєчасно поновлюються. Особлива увага при комплектуванні документами звертається на дисципліни кафедр, які акредитуються, на виконання їх замовлень з придбання літератури.

Використовуючи можливості нових технологій, бібліотека поліпшує якість формування фонду, проводячи постійний моніторинг книгозабезпеченості навчального процесу за допомогою БД «Книгозабезпечення навчальних дисциплін». Надається перевага якісному, а не кількісному напрямку у комплектуванні фонду. Питання кількості вирішується завдяки колекції повнотекстових документів, які складаються із оцифрованих книг, електронних видань, та недостаючих посібників із інтернет-ресурсів.

Використання автоматизованих систем обробки та обліку даних дозволяє швидко надати будь-яку інформацію для прийняття управлінських рішень. Певний досвід з цього питання накопичено в бібліотеці академії. Сьогодні пріоритетним є комплектування фондів читального залу бібліотеки.

З метою створення електронної бібліотеки у 2008 році була придбана «Програма УФД. Бібліотека», за допомогою якої відбувається реєстрація фонду бібліотеки, створення колекції оцифрованих та електронних видань, необхідних для забезпечення навчально-виховного процесу академії, обслуговування читачів, виконання онлайн-довідок. Технологія роботи з періодичними виданнями надає можливість проводити процес реєстрації періодичних видань з

автоматичним формуванням записів електронного каталогу, з наступним аналітичним розписом статей.

Узагальнюючи вище сказане, можна зробити висновки, що на поточному етапі у зв'язку з відсутністю централізованого комплектування бібліотека академії використовує всі можливі ресурси для поповнення фонду документами. Формування ресурсної бази ґрунтується на постійному моніторингу інформаційних потреб користувачів. Електронні та традиційні ресурси бібліотеки академії забезпечують високу інформаційну ємність. Бібліотека успішно вирішує завдання що до повноцінного інформаційного забезпечення навчально-наукової діяльності академії, підвищення інформаційної культури користувачів, виховання кожного студента як всебічно розвиненої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Клименко О. Основні напрями діяльності бібліотек вишів Міністерства культури України на сучасному етапі / О. Клименко, Н. Бачинська // Бібліотечний вісник : наук.-теор. та практ. журн. / НАН України ; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. – К., 2011. – № 4. – С. 38 – 45.
2. Библиотека Луганской государственной академии культуры и искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lgiki-library>.

УДК 793.31:930.85

***Ю. К. Сапронова,
г. Луганск***

УКРАИНСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ И МУЗЫКА КАК ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ В ФОРМИРОВАНИИ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

Украинская музыка и танец – это две составные народной культуры, прошедшие большой путь от фольклорного к сценическому творчеству. За этот временной отрезок целый ряд факторов повлиял на формирование хореографической лексики и музыкального материала. Поэтому взаимодействие этих видов искусства является темой многих этнографических и культурологических исследований.

В современных условиях существования украинской народной культуры, неотъемлемой частью является развитие украинской народной музыки и хореографии.

Цель данной статьи направлена на исследование линии взаимодействия музыки и хореографии в украинском народном танце в ходе их развития.

Актуальность состоит в том, что материалы могут быть использованы в процессе изучения курса украинского народного танца в учебных заведениях, а

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

также будут рассматриваться на семинарах, конференциях.

Культура Украины является уникальной, она росла и крепла на ярком панно жизни Восточной Европы. Россия, Польша, Венгрия, Беларусь, Литва, Турция, Словакия, Румыния – вот неполный список, по соседству с которыми росла культура Малороссии, сохранив свою самобытность и национальный колорит. Да и сама Украина не является однородной по своей социальной, культурной и экономической сути, она разделена на несколько макрорегионов, где свой диалект, свои танцы, свои песни [1, с. 82].

В Украине долгое время формировались определенные региональные особенности быта и традиционной культуры. Даже в пределах одного этноса можно увидеть группы, в каждой из которой своеобразный быт и культура. Совокупность и однородность этих локальных особенностей стали основой для определения отдельных этнографических групп и регионов. Как составные единого целого, они имеют общую территорию, язык, обрядовую структуру, одновременно создают разнообразие украинской культуры и, таким образом влияют на менталитет нации.

Большим вкладом для хореографического искусства стала исследовательская деятельность фольклористов и ученых, которые начали фиксировать и анализировать танцы и музыку народных творцов, сохраняя и передавая их потомкам. Все это должно ориентировать практическую работу балетмейстеров, призывать их к бережному отношению к достижениям в украинском народном творчестве и продолжения его жизни в современности.

Среди исследователей можно назвать В. Авраменко, В. Верховинца, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, А. Нагачевского и других.

Самыми древними следами танцевального искусства в Украине, можно считать рисунки трипольской эпохи, где изображены люди, на изображениях они одну руку кладут на талию, а вторую – за голову. Такие движения можно встретить и в современных танцах. Также к этому можно отнести и изображения танцоров и музыкантов на фресках Софийского собора в Киеве. По мнению некоторых исследователей, серебряные фигурки людей из Мартыновского клада изображают одно из танцевальных движений: человек изображен вприсядку, с широко расставленными ногами и возложенными на бедра руками. Изображение танцев можно найти и во многих миниатюрах из древних летописей. Письменные сообщения о древних танцах дают нам летописцы, которые описывают их как «скакание и топтание», «гульба и плясание», «хребтом вихляние», «плясание и плескание». Летописцы-христиане называют такие действия «бесовскими» или «погаными», что в переводе означает «языческими». Это дает определенные основания полагать, что первоначальные танцы были тесно связаны с древним богослужением.

Первые танцы возникли как проявление эмоциональных впечатлений от

окружающего мира. Танцевальные движения развивались впоследствии имитации движений животных, птиц, а позднее – жестов, что отображали трудовой процесс.

Кроме названий танцев, в народе существует ряд названий танцевальных движений. Василий Верховинец записал несколько из них: «дорожка», «присядка», «навприсядка», «вихилясы», «видишь как заплив» (позже названная «плетенка»), «вот оглядывается», «вот загриба», «плазунец». Сейчас известны и другие народные названия движений: «гопак», «витинанка», «подскоки», «пидтупы», «мелкие скоки», «тропаки», «закрутка», «голубцы».

На развитие народных танцев, культуры Украины оказали влияние многие факторы: древнеславянские языческие традиции, культура соседних стран, частично привнесенная «огнем и мечом», врожденная музыкальность украинского народа. Самые древние, дошедшие до нас народные танцы – обрядовые.

Об одном из таких языческих обрядов, который бытовал в церковном богослужении на Волыни (1582 г.), писал Я. Ласицкий. Он рассказывает о венчании, которое совершалось ночью. Молодых сопровождали сопилочники. После совершения церковного обряда священнику подают чашу с медовым напитком, он надпивает и передает молодым, чтоб они допили его. После с головы невесты снимают венок и начинают его топтать – это означает прощание с девичеством. После священник берет молодых за руки в танец, а остальные, взявшись за руки в ряд, танцуют за ними. Этот ритуал заканчивается песнями и танцами [2, с. 11].

Таким образом, рассмотрев один из немногих древних обрядов, можно сказать, что музыка и танец были тесно связаны между собой. И если углубится в изучение влияния обрядовости на развитие украинской народной культуры, мы увидим, что любые обычаи и обряды сопровождались песнями и музыкальным сопровождением к которым впоследствии присоединялся танец.

Культурное богатство Украины – калейдоскоп народных танцев, где за общим названием скрываются характерные региональные отличия: тропакы, гопакы, казачки, метелицы, коломыйки, в западных регионах – свои вальсы, польки, гуцулки, кадрили. Манера исполнения танцев тоже различна.

Сегодня народное искусство Украины по своим отличительным чертам и этнографическим особенностям делится на пять этнографических зон, каждая из которых имеет особенности своего музыкального материала и танцевальной лексики [3, с. 44].

Опираясь на исследования авторов этнографическо-исследовательской литературы, мы можем сказать, что на формирование украинской народной музыки и хореографии имели большое влияние географические, бытовые,

обрядовые и другие факторы, которые столетиями формировали эти виды искусства. Поэтому с первых аккордов какого-либо танца мы имеем возможность понять, к какому региону он относится, движения которого имеют свой характер, а костюмы дополняют образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко В. К. Українські національні музика і стрій / В. К. Авраменко. – Виннипег : Б. и., 1946. – 80 с.
2. Богород А. В. Народний танець українців / А. В. Богород. – К. : Світовид, 2000. – 220 с.
3. Борисенко В. К. Традиції і життєдіяльність етносу на матеріалах святково-обрядової культури українців / В. К. Борисенко. – К. : Універс, 2000. – 191 с.

УДК 502.1

***П. С. Солодовнік,
м. Луганськ***

ЕКОЛОГІЧНА САМОСВІДОМІСТЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЗАГАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У той час як взаємодія людини з суспільством – особистий вибір, який містить в собі пріоритети створені кожним самим для себе, взаємодія людини з навколишнім середовищем – це велика відповідальність. Природа завжди давала людині можливість розвиватися й робити нові відкриття [1]. На жаль, ставлення людини до природи стало споживацьким, якщо не сказати варварським. Людина взяла за норму шкодити природі задля власної користі. Розвертаючи власну діяльність та переслідуючи мету наживи, людина не рідко забуває про норми моралі та порядності, про відповідальність, інтереси суспільства та природу, зокрема [2]. Навіть на побутовому рівні ми звикли до сміття, несанкціонованих звалищ і вже не замислюємося над тим, що все може бути інакше. Тема сміття дуже важлива. І з цим потрібно щось робити. Декому, можливо, незвично читати про таке, проте зовсім «нормально» викинути непотрібне на вулиці, захвати серветку (якщо не гірше) під камінь у лісі або після «відпочинку на природі» залишити після себе неприбраним місце з одноразовим посудом. А хіба це «людські» пакет з різними домашніми відходами викинути через вікно, залишити у сквері чи на зупинці по дорозі на роботу? А хто прибере покинуту будь-де порожню пластикову пляшку чи целофановий пакет? Хіба це не актуально? Уявіть скільки тон сміття викидається кожний день? Важко представити... Так і хочеться сказати: «Залишайте після себе чистоту!».

Засмічені побутовими й будівельними відходами лісополоси, вулиці, парки, пляжі – це наслідок відсутності інтелектуальної бази в моральній складовій людського буття, а в цілому – недосконалість культури в усіх її

проявах. Значно меншою мірою, це наслідок поганої роботи комунальних служб чи прогалини у діяльності влади. Цивілізований розвиток людського буття вимагає суттєвих змін у стосунках суспільства з навколишнім середовищем.

Економічні проблеми завжди найголовніші в житті суспільства, але якщо не враховувати екологічних аспектів, тоді втрачається і суть економічного розвитку. Економічний розвиток у більшості своїй досягається завдяки підтримці екологічних норм і правил.

Екологічна ситуація, що склалася у населених пунктах, призводить до ряду негативних соціально-економічних наслідків [3]. Вплив екологічно-негативного навантаження на довкілля погіршує стан здоров'я людей, а це, в свою чергу, слугує одним з екологічних критеріїв якості навколишнього середовища урбанізованих територій. Тому прагнучи до високого економічного розвитку слід дотримуватись екологічних норм і правил. У зв'язку з цим екологічний менеджмент і менеджмент в цілому можна розглядати як один із можливих напрямків виходу України з екологічної кризи.

Мета даного дослідження полягає у тому, щоб вказати менеджеру, педагогу та іншим організаторам і вихователям на можливість формування нового відношення людини до навколишнього середовища, на виховання екологічної культури.

Інтерес дослідників до аспекту виховання екологічної самосвідомості в менеджменті зростає [2]. Разом з тим у нашому суспільстві екологічні проблеми щорічно загострюються. Необмежене використання природних ресурсів в економічному житті руйнує довкілля, що в свою чергу змушує витратити все більше коштів на його відновлення.

Питання екології на підприємствах повинні вирішувати екологічні менеджери. Досить мало підприємств дотримуються стандартів ISO 14000. В усіх випадках проблеми ресурсо- і енергозбереження відносяться до організації менеджменту підприємства. Якщо стандартів не дотримуватися, з'являються перевитрати електро- та теплової енергії. Тому менеджмент повинен розуміти сутність проблем, що існують на підприємствах в той час як робітник повинен мати уявлення про енергозберігаючі технології у повсякденній діяльності.

Одним із напрямків виходу країни із енергетичної та екологічної кризи є еколого-просвітницька робота. Кожному громадянину необхідно все життя відповідально ставитися до енергозбереження та до споживання взагалі. Починаючи з питання: «Чи потрібно мені світло зараз, чи може достатньо вуличного? Чи дивлюсь я телевизор, чи може він працює фоном?» Далі, теж не так вже важко виключити світло чи телевизор, коли виходите з приміщення. Використання води теж необхідно скоротити до мінімуму, тобто використовувати її стільки, скільки потрібно, а не залишати відкритий кран.

Дуже дисциплінує у цьому відношенні лічильник води, який мотивує заощаджувати і власні кошти. Такої економії не слід соромитися – це просто відповідальність за оточуючий світ, турбота про екологію [1]. Звичайно, це все потребує дисциплінованості, але якщо розпочати таке ощадливе ставлення до вказаних ресурсів, то через певний час це все буде проходити автоматично.

Розв'язок екологічних проблем залежить не стільки від рівня розвитку науки і техніки, але від екологічної самосвідомості кожної людини. У зв'язку з цим хотілось би запровадити обов'язкове сортування сміття з метою його подальшої переробки, як це прийнято у цивілізованих країнах світу. Особливо це стосується приватного сектору і дачних ділянок, де проблема утилізації сміття не повинна взагалі існувати, адже все сміття органічного походження можна закопати в землю, або компостувати в яму, а натомість отримувати цінний гумус. Це стосується і осіннього опалого листя, стосовно якого в містах завжди багато проблем. Для чого його вивозити на звалища, спалювати та інше? Достатньо зорієнтуватись на місцевості та закопати його, вирівнюючи ландшафт. Відносно вирішення цієї проблеми багато чого ще можна запропонувати.

Сучасному суспільству потрібні освічені соціально-активні особистості, які будуть готові самостійно приймати відповідальні рішення в реальному житті та при цьому прораховувати їх можливі наслідки. Для подолання екологічної кризи на рівні міста й села перш за все необхідна регулярна просвітницька й виховна робота через ЗМІ, викладацьку діяльність та дискусії. Широка просвітницька робота повинна бути спрямована на перебудову суспільно-екологічної свідомості, викорінення споживацького та байдужого ставлення до своєї малої Батьківщини. Кожна дитина та дорослий громадянин повинні проїнятися любов'ю та повагою до своєї землі.

Ставлення людини до навколишнього світу, зокрема і до енергозбереження зокрема закладається у дитинстві. Діти дивляться на своїх батьків та переймають їх звички. Погане швидко прилипає само, проте, – все хороше треба виховувати свідомо. Тому починаючи з раннього віку (1 – 3 роки) треба навчати дітей любити та дбайливо ставитися до природи. Саме у цьому віці дітям цікаве все, що їх оточує. Вони уважно слухають і запам'ятовують передану батьками інформацію. Але ж більшість батьків самі не змінюють свою екологічну самосвідомість. Тому формування екологічної самосвідомості повинно стати обов'язковою складовою виховного процесу в дитячих садках і школах. У шкільні програми необхідно включати екологічний аспект, який разом з економічним формує екологічну самосвідомість.

Можливо варто перейняти досвід сусідньої Білорусії, де за участю і Міністерства освіти Республіки Білорусь проводяться конкурси шкільних проєктів з економії та ощадливості [4].

Необхідно вносити елементи енергозбереження і в освітні програми вищих навчальних закладів. Вищий навчальний заклад як культурний і науковий центр здійснює вплив не тільки на своїх випускників, але і на найближчий соціум. Тому екологічна освіта і виховання повинні бути присутніми хоча б фрагментарно в усіх дисциплінах для того, щоб сформувати відповідальне ставлення кожної молодої людини до навколишнього середовища. У навчальних дисциплінах з екології слід не тільки надавати знання про зв'язок природи, суспільства і людини, але й формувати практичні вміння для розв'язання екологічних проблем рівні.

Немає необхідності у вкладанні великих коштів щоб до цього прийти. Слід виховувати у людей відповідальність за долю природи таким чином, щоб кожна людина особисто активно брала участь у боротьбі за чистоту та охайність свого життєвого середовища. Для початку необхідно прищепити людям звичку викидати сміття у спеціально відведені для цього місця, а не покидати будь-де: на узбіччях, зупинках, в парках, тощо. Прибирати за собою залишки відпочинку та не вивозити машини зі сміттям у ліси та поля. Навіть за мінімальні порушення чистоти довколишнього середовища слід впровадити більш жорсткі міри покарання та при тому слідкувати за їх виконанням.

Наше ставлення до природи сьогодні – це те, що буде оточувати наших дітей завтра. Допомогати природі та довкіллю повинні викладачі та педагоги, талановиті менеджери та загалом всі молоді та сміливі люди. У цілому, система конкретних заходів господарської діяльності не повинна бути відірваною від сучасної практики функціонування екологічного менеджменту. Усвідомивши прийоми раціонального природокористування кожен громадянин країни повинен зробити це нормою своєї поведінки. Чисте та упорядковане подвір'я, охайне місто повинні стати гордістю кожного мешканця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Екологічний менеджмент і аудит : навч. посібник / С. М. Літвак, С. С. Рижков, В. А. Скороходов та ін. – 2-ге вид. – К. : ВД «Професіонал», 2006. – 200 с.
2. Стоян А. Экономическая теория устойчивого развития общества: проблема воспроизводственного духовно-экологического менеджмента в социальной и экономической сфере / А. Стоян // Підприємництво, господарство і право. – 2008. – № 8. – С. 153 – 156.
3. Солодовнік П. С. Передумови вибору напрямку соціокультурного розвитку регіону / П. С. Солодовнік, А. С. Шаповалова // Сучасні проблеми соціально-економічного розвитку регіонів : монографія. – Дніпропетровськ : ІМА-прес, 2010. – С. 11 – 15.
4. Матеріали сайту «Школьная программа использования ресурсов и энергии» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://spare-belarus.by/news.php>

ЭТНОКУЛЬТУРА КАК ОСНОВА БЫТИЯ ЛИЧНОСТИ

*Статья подготовлена при поддержке РГНФ, проект 14-26-20001 а(м)
«Самопонимание этнокультурной идентичности в титульном этносе
и сопряженной диаспоре (на примере исследования русской и армянской
молодежи Армении и России)»*

Одним из актуальных направлений исследования этноса, приобретающего статус парадигмальной категории в общественных науках, является рассмотрение общества, в частности этноса, как результата действия форм культуры [1, с. 134]. Так, по мнению В. С. Стёпина, культура является своеобразным «генетическим кодом» или социокodemом воспроизводства и развития форм человеческой жизнедеятельности. Такой код рассматривается как система надбиологических программ, (образцы деятельности, естественный язык, языки искусства, науки, знания, обычаи, верования, идеалы, правовые и этические нормы, ценности, мировоззренческие установки, «артефакты второй природы»), которые регулируют социальную жизнь людей, их деятельность, поведение и общение. Основу социального кодирования составляет неявное знание, прежде всего, образцы деятельности, которые усваиваются через подражание и, тем самым, воспроизводят определённый образ жизни [2, с. 5].

Вместе с тем, культура представляет собой органическую целостность, в основании которой лежат культурные универсалии, представляющие собой базовые ценности, фундаментальные жизненные смыслы понимания человека, природы, нравственности. Подобные универсалии рассматриваются в качестве категорий культуры, создающих целостный обобщенный образ человеческого мира [3, с. 9]. Такая категоризация представляет собой аккумулирующие социальный опыт схематизмы, определяющие базисную структуру человеческого сознания, на основе которой происходит квантификация и сортировка социального опыта, и, тем самым, формируются особенности восприятия, осмысления, оценивания и переживания мира. Поэтому для человека универсалии его культуры по преимуществу выступают как нечто очевидное, само собой разумеющееся. Соответственно, культурные универсалии являются глубинными (и по большей части бессознательными) программами социальной жизни, которые определяют конкретные программы общественно фундированного поведения человека.

Другой вопрос связан с проблемой тех изменений, в результате которых происходит социокультурные трансформации. В. С. Стёпин различает в

культуре как социальном кодировании три диахронных слоя: реликты прошлого, воспроизводящие формы жизни прошлых эпох, программы настоящего, воспроизводящие современный образ жизни, и программы, обращенные в будущее. В попытке ответить на вопрос, на каких основаниях сосуществуют эти слои в рамках единой культуры или отдельного сознания, В. С. Стёпин обращается к классической оппозиции «восток-запад», интерпретируя всё многообразие культурно-исторических типов в дихотомии «традиционная и техногенная цивилизация». Культурным кодом первой из них объявляется даосский принцип «у-вэй», идеал минимального действия, адаптации к природно-космическим ритмам, тогда как ценность преобразующей деятельности над природными объектами, инноваций и прогресса характерна лишь для второй из них. С этими же кодами связаны и принципы личностной идентификации: в первом случае человек рассматривает себя часть клана или сословия, а во втором – ориентируется на идеал свободной и автономной индивидуальности [2].

Однако это достаточно упрощенный взгляд на феномен культуры и личности в культуре, как отмечает А. Я. Гуревич, к оппозиции «групповая (традиционное общество) – индивидуальная (инновационное общество) идентичность личности» нельзя подходить с позиции эволюционного прогресса, так как каждая культура являет исторически конкретное состояние индивида и общества [4, с. 23]. Как утверждает М. Б. Пиотровский, с точки зрения востоковеда, который изучает разные эпохи, антиномия «традиционность» и «инновационность» не различает культуры, а особым образом присутствует в каждой из них в качестве её необходимой бинарной оппозиции. Соответственно, для анализа такого феномена как этничность необходим целостный подход, поскольку этническая культура не может существовать вне своих носителей, а с другой стороны, совокупность людей не может быть этнической общностью вне соответствующей культуры.

Одним из способов решения данной проблемы является позиция А. Н. Кимберга [5]: пространства этноса можно объединить категорией «жизненный мир». В концепте «жизненного мира», аккумулирующем всю совокупность связей и отношений человека в его повседневной жизни, отражена изначальная погруженность человека в социокультурную традицию. Такие отношения – это фактические столкновения человека с окружающими его предметами и явлениями, которые определяются объективными свойствами, как человека, так и этих объектов. Причем реальность подобных жизненных отношений предполагает погруженность человека в мир, его досубъектное состояние, поскольку субъектом он становится в контексте реализации этих отношений. Соответственно, здесь заключены реальные основания всех

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

возможных идентификаций индивида. При этом жизненные отношения, в которых человек сталкивается с реальностью (в том числе и самим собой как реальностью) никогда не происходят в смысловом вакууме. Подобная реальность уже предистолкована. Поэтому первичная предметность жизненных отношений имеет социокультурный характер и уже несет в себе имплицитную осмысленность и понятность. Жизненное пространство или жизненный мир личности, по мнению А. Н. Кимберга, можно рассматривать как проекцию текущих и длящихся ситуаций социального бытия индивида в пространство его субъективности. В качестве способа структурирование тематических пространств обычно выступает культура, которая воспринимается субъектом как готовая конструкция в оформлении своего «жизненного мира».

В этносоциологии такой подход характеризует исследования А. Г. Дугина, который предлагает рассматривать феномен этноса в связи с концептом «жизненного мира». Жизненный мир, как уже было обосновано ранее, представляет исходную целостность субъективного и объективного, бытия и сознания. Поэтому «жизненный мир» не делает разницы между человеком и тем, в чем он живет, то есть средой, понимая и то и другое как единое целое.

С точки зрения этносоциологии принципиальным является отождествление «жизненного мира» с этническим пространством. «Жизненный мир», как утверждает А. Г. Дугин, это единственный мир, в котором живет этнос, в нем нет границ между культурой и природой, внутренним и внешним; человек и окружающая среда составляют нерасторжимое единство, общее «живое пространство». Этнос нельзя рассматривать в отрыве от окружающей среды, поскольку он живет в конкретном пространстве, интегрированном в его собственную структуру. Этнос относится к пространству как к своему продолжению, поэтому пространство становится этническим, этничным, являясь внутренней частью жизни этноса. Л. Н. Гумилев называл это «вмещающим ландшафтом», подчеркивая, что этнос в своем существовании представляет собой единое целое с окружающей средой и их взаимовлияние лежит в основе различных фаз трансформации этноса. Как отмечает А. Г. Дугин, этнос знает только один мир, который вполне можно соотнести с «жизненным миром» Гуссерля: «Этнический мир и есть жизненный мир» [6]. Этот мир не столько осмысливается, сколько проживается, и этим проживанием, в котором центральную роль играет ноэтическое мышление, конституируется. «Жизненный мир», по мнению ученого, и есть «тот этаж, на котором пребывает этнос. В простых обществах этот этаж единственный, в сложных над ним надстроены другие этажи» [Там же].

Таким образом, для анализа феномена этничности необходим целостный подход, поскольку этническая культура не может существовать вне своих носителей, а с другой стороны, совокупность людей не может быть этнической

общностью вне соответствующей культуры. В качестве общего концепта, через призму которого можно интегрировать исследования разных пространств бытия этнической группы является категория «жизненный мир». В качестве способа структурирование тематических пространств обычно выступает этнокультура, которая воспринимается субъектом как готовая конструкция в оформлении своего «жизненного мира».

Субъектно-бытийный подход к личности открывает перспективы новой интерпретации феноменов бытия, по отношению к которым личность выступает субъектом [7]. Одно из таких направлений анализа и интерпретации – сфера этнокультуры, которую мы предлагаем рассматривать как одно из бытийных пространств личности. Категория «бытийное пространство личности» характеризует многомерность бытия человека, предполагает рассмотрение его как целостности, интегрирующей все аспекты и обусловленной целостностью личности, реализующий личностный смысл в создании и переустройстве бытия. Данное понятие позволяет «зафиксировать способ существования человека как объективную реальность, наделенную субъектной составляющей» [8, с. 66]. Под бытийным пространством личности понимается одновременно и пространство ее существования, и пространство ее осуществления.

Бытийные пространства субъектов, принадлежащих одному этносу, несомненно, характеризуются определенной структурно-смысловой общностью: даже не разделяя на сознательном уровне ценности и цели большинства других представителей этноса, субъект остро реагирует на внешние воздействия, угрожающие этим ценностям. Этническая картина мира, присущая тому или иному народу, это некоторое связанное представление о бытии, присущее членам данного этноса, выражается через философию, литературу, мифологию (в том числе и современную), идеологию и т. п. Оно обнаруживает себя через поступки людей, а также через их объяснения своих поступков. Оно, собственно, и служит базой для объяснения людьми своих действий и своих намерений. Но, как отмечает С. В. Лурье, картина мира осознается членами этноса лишь частично и фрагментарно, фактом сознания является не ее содержание, а ее наличие и целостность.

Одним из наиболее значимых факторов формирования этнической картины мира считается язык, поскольку в нем в соответствующих словах и выражениях, зафиксированы наиболее значимые символы этноса, выражены наиболее значимые ценности этноса и отражены должные нормы поведения. Люди, говорящие на одном языке, живущие в одной и той же системе знаков, смыслов и значений, «очерчивают особую местность в сфере идей, нравов, психологии, социальных отношений, которые их объединяют, интегрируют по культурному признаку. Этнос создает тем самым духовный мир, все участники

которого пребывают в общем пространстве смысл [6]. Люди, говорящие и думающие на одном языке, находятся в пространстве того этноса, к которому принадлежит язык.

Главная особенность культурного становления человека – погруженность в непосредственно данные культурные формы, которые неизбежно носят этнический характер. Поэтому бытие человека вырастает из факта его присутствия в лоне культуры, именно этнокультурная традиция во многом определяет особенности бытия человека, его систему личностных смыслов. Культура, будучи комплексом разнопорядковых культурных элементов, как стабильных, так и изменчивых, включает в себя традицию, представляющую собой средоточие культурных парадигм, которые неизменны по своей сути, а допускают только внешние, хотя порой и очень значительные, изменения. Говоря о традиции, исследователи подчеркивают наличие неизменного культурного ядра, обуславливающего характер социокультурных изменений, которые может претерпеть общество как носитель данной традиции [9]. Именно поэтому традиция несет в себе бытийные основания, или корни личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман А. Б. Социальное, социокультурное, культурное. Историко-социологические заметки о соотношении понятий «общество» и «культура» / А. Б. Гофман // Социологический ежегодник 2010 / ИНИОН РАН; Кафедра общей социологии ГУ ВШЭ. – М., 2010. – С. 128 – 136.
2. Куда идет российская культура? (Материалы «круглого стола») // Вопр. философии. – 2009. – № 9. – С. 3 – 59.
3. Стёпин В. С. Философский анализ мировоззренческих универсалий культуры / В. С. Стёпин // Гуманит. науки. – 2011. – № 1. – С. 8 – 17.
4. Гуревич А. Я. Индивид и социум на средневековом Западе / А. Я. Гуревич. – М. : Александрия, 2009. – 496 с.
5. Кимберг А. Н. Феномен ситуации в пространствах человеческого бытия: проблемы теории и методологии исследования / А. Н. Кимберг, Е. В. Улько // Человек. Сообщество. Управление. – 2011. – № 2. – С. 36 – 48.
6. Дугин А. Г. Этносоциология / А. Г. Дугин. – М. : Академ. проект, 2011. – 640 с.
7. Рябикина З. И. Личность как субъект формирования бытийных пространств / З. И. Рябикина // Субъект, личность и психология человеческого бытия / под ред. В. В. Знакова и З. И. Рябикиной. – М. : Изд-во Ин-та психологии РАН, 2005. – С. 45 – 57.
8. Тиводар А. Р. Личность как субъект со-бытия в брачных отношениях : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.01 / Тиводар Антонина Романовна. – Краснодар, 2008. – 437 с.
9. Лурье С. В. Историческая этнология / С. В. Лурье. – М. : Академ. проект : Гаудеамус, 2004. – 624 с

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ УКРАИНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

На современном этапе происходят коренные изменения в социокультурной жизни общества, обусловленные, прежде всего, существованием большого количества информационных источников, которые стремительно увеличиваются: радио, телевидение, печатная продукция, глобальная интернет-сеть и т. д. Такие информационные средства для подавляющего большинства современных людей являются прежде всего источником развлечений, чем воспринимаются и используются ими как средства интеллектуального обогащения личности и ее самосовершенствования. Также распространение и навязчивая популяризация новых зрелищных форм (шоу-программы, ток-шоу, презентации, театрализованные акции, реалити-шоу и т. п.), которые имеют особое влияние на мировоззрение, мировосприятие и уровень внутренней культуры подрастающего поколения, приводят к духовной девальвации общества в целом.

Генеральные и исконные очаги культуры, такие как: музеи, библиотеки, дворцы культуры, уверенно теряют собственное общественно-культурное значение. Вышеуказанные деструктивные процессы не могли не повлиять на современный театральный процесс: сплошная коммерциализация театра и связанная с этим смена значительной части репертуара многих театров, возникновение большого количества низкопробных театральных проектов - антреприз привело к искажению сущности главной мысли драматурга, смещение акцентов заложенных автором, что вуалируется и презентуется как новое, нестандартное режиссерское видение. Такое «осовременивание» классической мировой и украинской драматургии привело к существованию следующих противоречий, а именно: с одной стороны, существует насущная необходимость в повышении духовного уровня общества и внутренней культуры каждой личности, особенно подрастающего поколения, весомую роль в процессе которого должен выполнять именно театр; с другой, современный театр оказался в таких условиях, когда для минимального материального обеспечения собственного функционирования вынужден прибегать к легким средств достижения результата и привлечения зрителя путем удовлетворения их низких культурных потребностей.

В общем, проблема интерпретации классической драматургии – одна из узловых проблем театроведения. Эта сторона деятельности театра, будучи

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

неотъемлемой частью всего театрального процесса, ярко отражает его основные черты, характерные тенденции, а также нерешенные проблемы, противоречия. Решение проблем, связанных с освоением классики, носит не узко профессиональный, специфически театральный характер. Театр – общественная система, которая выполняет особую социальную и культурную функцию, перед театром как видом искусства становится актуальная задача воспитания уважения к национальному достоинству и национальной культуры, формировать, возвышать духовные потребности человека, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности – важнейшая миссия культуры. Вечным источником этого духовного повышения лица, неотъемлемым условием его нравственного становления является классическая драматургия, необходимость привлечения к которой у современного человека небывало велика.

Вследствие этих причин растет ответственность театра, деятелей искусства перед современным зрителем. Каждая интерпретация классической пьесы - не просто эксперимент, вариант прочтения, но акт гражданский, этический, небезразличный для социального бытия произведения классики. В этом смысле критика, является «главным методом влияния на художественное творчество», не может ограничиваться бесстрастной констатацией факторов (фактов) театральной жизни. Большой опыт освоения классики современным театром требует обобщения и научного анализа в специальных исследованиях, ибо только таким путем могут быть выявлены наиболее перспективные направления театрального поиска. Анализ литературных источников свидетельствует о растущем интересе ученых относительно проблемы интерпретации классической драматургии и так называемого процесса осовременивания и связанных с ним определенных тенденциях ее режиссерского прочтения. Однако, проблема современной интерпретации украинской классики, анализ и обобщение позитивных и негативных явлений и тенденции данного процесса, почти совсем не представлены в существующих научно-теоретических источниках, поэтому бесспорно требуют дальнейшего изучения и углубленного исследования.

Итак теоретическое изучение определенной нами проблематики и анализ современных режиссерских работ и их сопоставление с существующими в истории украинского театра признанными образцами подтвердили актуальность выбранной темы нашего исследования, а именно: «Режиссерская интерпретация украинской классики на театральной сцене второй половины XX – начала XXI веков» [1].

Анализ современных режиссерских интерпретаций таких выдающихся украинских произведений как: «Тарас Бульба», «Сватовство на Гончаровке», «Кайдашева семья», «Сорочинская ярмарка», «Шельменко-денщик», определил

и обозначил следующие тенденции в этом направлении художественной деятельности и позволил сделать следующие выводы.

На современном этапе существуют как положительные, так и очень негативные тенденции и сдвиги в процессе интерпретации украинской классической драматургии в инсценировках выдающихся литературных произведений разных жанров.

Положительные сдвиги в режиссерской интерпретации заключаются в бесспорном стремлении художников восстановить, подарить новую жизнь, актуализировать классические произведения. Процесс осовременивания, в подавляющем большинстве, предусматривает использование интересных, в духе времени, режиссерских приемов, которые не только не мешают и не обременяют спектакль, но и, наоборот, дополняют, усиливают восприятие современного в классическом. Литературный материал в таких случаях не теряет собственных смыслов и акцентов, а лишь более актуализируется, воспроизводя проблемы настоящего для зрителя.

Негативные явления, связанные со сценическим воплощением субъективного видения режиссера определенного литературного материала, связанные, прежде всего, с неудачной переакцентировкой, неоправданным использованием режиссерских приемов, искаженным субъективным пониманием главной мысли автора, намеренным изменением текстов (с полной потерей образа произведения и его творческого духа) и т. п. [2].

Подавляющее большинство сомнительных, противоречивых режиссерских интерпретаций классических украинских литературных произведений связано с двумя факторами: объективными и субъективными. К первой группе относятся социокультурные условия, коренные экономические преобразования, которые повлекли сплошную коммерциализацию театров и, соответственно, возникновение низкопробных продуктов театрального процесса. Ко второй – низкий уровень эстетического вкуса, внутриличностной культуры художника-режиссера, который пытается легким путем или заработать «имя», сделав очень противоречивую спектакль, или не имея подобного расчета, оправдывают низкий творческий уровень, отсутствие таланта, нестандартным видением и мировоззрением.

Итак, анализ современных режиссерских интерпретаций позволил очертить следующие средства (пути) осовременивания классики в целом и украинских произведений в частности: предоставление статуса «по мотивам»; переакцентировка или смещения идеи автора; введение несуществующих вымышленных персонажей; смена жанра, определенного автором; перенос неизменного сюжета в пространстве или во времени; за счет современного музыкального решения; стилизация - отказ от истинного принципа историзма и

ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО – ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ

реализма в костюме, сценографии, сценических деталях, хореографии и общем пластическом решении; использование инновационных технологий (видеопроекции, современное мировое оборудование, пиротехника, компьютерные программы для работы с видео- и аудиоэффектами и т. п.); сочетание одновременно реального и фантастического в сценическом пространстве и их сосуществование [3, с. 4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Корнієнко Н. М. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика, спроба нелінійності / Н. М. Корнієнко. – К. : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2008. – 757 с.
2. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. / Г. А. Товстоногов ; сост. Ю. С. Рыбаков. – Л. : Искусство, 1980. – 304 с., ил.
3. Туровская М. На разломе эпох/ М. Туровская // Театр. – 1960. – № 1. – С. 17 – 47.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Александрова Юлия Владиславовна, магистрантка специальности «Хореографическое искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск).

Научный руководитель – **Кулиш Антон Николаевич**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографического искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Алексейчук Алена Станиславовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественных дисциплин Каменец-Подольского национального университета имени Ивана Огиенко (г. Каменец-Подольский, Украина)

Алиев Эльшад Вугарович, доктор философии по искусствоведению (PhD), научный сотрудник Отдела эстетики и информационной культуры Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана (г. Баку, Азербайджан)

Альжанова Наталья Васильевна, магистрантка специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография»; преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Аполлонов Иван Александрович, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Кубанского государственного технологического университета (г. Краснодар, Российская Федерация)

Асташова Маргарита Сергеевна, методист учебной части, преподаватель специальных дисциплин отделения изобразительного искусства Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Базанова Оксана Анатольевна, преподаватель кафедры хореографического искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Бальнин Игорь Викторович, аспирант кафедры «Государственные и муниципальные финансы» Финансового университета при Правительстве Российской Федерации (г. Москва, Российская Федерация)

Баннова Ольга Дмитриевна, магистрантка специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского; библиотекарь Луганской библиотеки для детей (г. Луганск)

Баталина Анна Яковлевна, преподаватель кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Батовская Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры хорового дирижирования Харьковского национального

университета искусств им. И. П. Котляревского (г. Харьков, Украина)

Боброва Вероника Андреевна, преподаватель ЦК «Вокал» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Борисенкова Татьяна Владимировна, магистрантка специальности «Изобразительное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск).

Научный руководитель – **Закорецкий Андрей Витальевич**, старший преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Борщ Игорь Александрович, магистрант специальности «Изобразительное искусство», преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Бурденко Андрей Александрович, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Войцеховская Станислава Валерьевна, аспирант Кубанского государственного технологического университета (г. Краснодар, Российская Федерация)

Вольнская Ольга Михайловна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Воронкин Артур Викторович, магистрант специальности «Музыкальное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск).

Научный руководитель – **Ефремова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Герасименко Дарья Константиновна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Гуляева Елена Олеговна, преподаватель кафедры хореографического искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Демина Ульяна Валерьевна, магистрантка специальности «Изобразительное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск).

Научный руководитель – **Швыдкакая Татьяна Александровна**, заведующая кафедрой художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Дышловая Юлия Георгиевна, преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Ефремова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Засенко Татьяна Владимировна, лаборант кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Зубова Яна Валерьевна, доктор социологических наук, профессор, Усинский филиал Ухтинского государственного технического университета (г. Усинск, Республика Коми)

Зуева Мария Сергеевна, магистрантка специальности «Изобразительное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск).

Научный руководитель – **Тодосов Глеб Васильевич**, старший преподаватель кафедры художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Колесникова Виталия Викторовна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Колесникова Елена Николаевна, старший преподаватель кафедры менеджмента Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Кравченко Наталья Ивановна, магистрантка специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография»; библиограф библиотеки Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Лузьянченко Ольга Григорьевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (г. Луганск)

Майстренко Юлия Вячеславовна, магистрантка специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского; методист КЦБ г. Луганска ЦБС для детей (г. Луганск)

Мартынюк Анатолий Кириллович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественных дисциплин и методик обучения ГВУЗ «Переяслав-Хмельницкий государственный педагогический университет имени Григория Сковороды» (г. Переяслав-Хмельницкий, Украина)

Мартынюк Ольга Николаевна, аспирантка Национальной

академии руководящих кадров культуры и искусств (*г. Белая Церковь, Украина*)

Медяник Анна Васильевна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Мезина Светлана Сергеевна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (*г. Киев, Украина*)

Нечаева Елена Владимировна, заведующая сектором обслуживания Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Острикова Татьяна Юрьевна, магистрантка Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*).

Научный руководитель – **Журавлева Татьяна Леонидовна**, доцент кафедры кино-, телеискусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Пшечук-Воронина Яна Юрьевна, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского, аспирант ГУ «Луганский университет имени Тараса Шевченко» (*г. Луганск*)

Сапронова Юлия Константиновна, магистрантка специальности «Хореографическое искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*).

Научный руководитель – **Потемкина Ольга Николаевна**, заведующая кафедрой хореографического искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Серищева Татьяна Владимировна, магистрант специальности «Книговедение, библиотековедение и библиография» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского; главный библиограф Луганского национального аграрного университета (*г. Луганск*)

Скоков Илья Владимирович, старший лаборант кафедры теории и практики перевода Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Солодовник Прасковья Степановна, кандидат технических наук, доцент кафедры менеджмента Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Тучина Оксана Роальдовна, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры философии ФГБОУ ВПО «Кубанский государственный технологический университет» (*г. Краснодар, Российская Федерация*)

Федина Елена Анатольевна, магистрант специальности «Изобразительное искусство» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*).

**ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО –
ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ**

Научный руководитель – *Швыдка Татьяна Александровна*, заведующая кафедрой художественно-компьютерной графики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Фролова Ирина Васильевна, магистр театрального искусства, преподаватель кафедры театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Харютченко Александр Дмитриевич, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Чевычалова Светлана Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и практики перевода Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Научное издание

**ЧЕЛОВЕК – КУЛЬТУРА – ИСКУССТВО –
ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ**

**МАТЕРИАЛЫ
VII МЕЖДУНАРОДНОЙ ИНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦИИ**

13 – 15 февраля 2015 г.

Ответственный за выпуск:
И. Н. Цой

Технический редактор – Н. В. Колотовкина
Компьютерный макет – О. А. Зражевская

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 28.01.2015. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 10,3.
Тираж 200 экз. Заказ № 351.

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Л. Матусовского
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.
Тел.: (0642) 59-02-62