

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



## **ДНИ НАУКИ**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ПРОВЕДЕНИЯ ДНЕЙ НАУКИ  
(16–18 марта 2020 г.)**

**Луганск  
2020**

**УДК 001.89**

**ББК 72**

**Д54**

**Дни науки: сборник материалов по результатам проведения Дней науки, 16–18 марта 2020 г. – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2020. – 328 с.**

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

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

**УДК 001.89**

**ББК 72**

**Ответственный редактор:**

В. Л. Филиппов

**Редакционная коллегия:**

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

Рекомендовано к печати научно-методической комиссией  
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств  
имени М. Матусовского»  
(протокол № 10 от 5 июня 2020 г.)

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

**Ответственный за выпуск:**

Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия  
культуры и искусств имени М. Матусовского», 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

|  |    |
|--|----|
| <b>Филатьева Т. В.</b> Интерпретационная культура студентов искусствоведческих специальностей  | 9  |
| <b>Химченко Е. А.</b> Стереотипы в межкультурной коммуникации  | 11 |
| <b>Абрамова Э. Г.</b> Документ в системе социокультурных коммуникаций  | 14 |
| <b>Гребеник Е. Н.</b> Анализ специфических особенностей сценического образа  | 16 |
| <b>Медведева М. В.</b> Кинотерапия как элемент гуманистической модели арт-терапии  | 19 |
| <b>Серищева Т. В.</b> Особенности регионального культурного пространства   | 21 |
| <b>Сидоркина Е. В.</b> Семиотика городской культуры  | 24 |
| <b>Гармашова Н. С.</b> История становления экспертной работы в области художественной культуры   | 27 |
| <b>Кушнарёва Л. В.</b> Декоративно-прикладное искусство как предмет искусствоведческого анализа (на примере вышивки народов Русского Севера) | 29 |
| <b>Лубенникова Е. В., Химченко Е. Н.</b> Теоретические основы культурно-досуговой деятельности   | 34 |
| <b>Майстренко А. А.</b> Роль рекламной деятельности в современной культуре   | 37 |
| <b>Павленко Н. М., Химченко Е. Н.</b> Теоретические основы культурологического изучения народного творчества                                 | 40 |
| <b>Письменная С. М., Химченко Е. Н.</b> Современные научные концепции историко-культурной специфики казачества                               | 43 |
| <b>Плимяник О. К.</b> Монументальная скульптура и ее значение в современной культуре   | 46 |
| <b>Почтовая Л. В.</b> Массовая культура в теории повседневности  | 48 |
| <b>Сагайдак И. А., Зюзина Т. А.</b> Мифология в структуре духовной культуры татарского народа  | 49 |
| <b>Тагиева Ю. А.</b> Центры культуры и досуга в новых социокультурных условиях   | 53 |
| <b>Шатилов В. В.</b> Феминизм в истории изобразительного искусства   | 55 |

### ЭКОНОМИКА И МЕНЕДЖМЕНТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

|   |    |
|---|----|
| <b>Лохматов С. А.</b> Системный подход к исследованию процессов социально-культурной деятельности   | 63 |
| <b>Колесникова Е. Н.</b> Интерактивная лекция как потенциал личностного развития студентов  | 64 |
| <b>Аникеев Е. А.</b> Формирование ученического самоуправления как современный подход к реализации социально-культурного потенциала учащихся | 67 |
| <b>Белоусова А. В.</b> Сущность и основные черты межкультурного взаимодействия в сфере досуга   | 69 |
| <b>Бузанова С. В.</b> Роль и значение корпоративной культуры в высшем учебном заведении   | 71 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Казанцева Е. А.</b> Прикладные инструменты прогнозирования результатов социально-культурной деятельности  | 74  |
| <b>Клысенко В. А.</b> Социально-культурный подход в развитии личности детей из неблагополучных семей   | 76  |
| <b>Коваль А. В., Колесникова Е. Н.</b> Управление мотивацией персонала в социально-культурной сфере  | 79  |
| <b>Кубаренко И. А.</b> Специфика и актуальные практики сохранения и популяризации культурного наследия региона   | 81  |
| <b>Любчик О. Ю.</b> Социокультурный подход к изучению иностранного языка   | 84  |
| <b>Мамиди М. О., Аронова В. В.</b> Инновационно-проектный подход к управлению развитием системы маркетинга на предприятии                                | 86  |
| <b>Невмывака Н. С.</b> Формирование профессиональной мотивации молодых специалистов социально-культурной сферы   | 89  |
| <b>Пархоменко И. А.</b> Педагогическое проектирование инновационных систем в профессиональной подготовке будущих специалистов социально-культурной сферы | 91  |
| <b>Пушкина А. П.</b> Шаблоны документов как средство автоматизации деятельности менеджера  | 96  |
| <b>Стецков Д. А.</b> Структура и содержание профессиональной подготовки в учебных заведениях сферы культуры  | 99  |
| <b>Ценценатов Е. М.</b> Анализ информационных потребностей участников социально-культурной деятельности  | 101 |
| <b>Черникова М. В.</b> Роль баз данных в системе управления социально-культурной деятельностью   | 103 |

#### РЕКЛАМА И PR-ТЕХНОЛОГИИ

|  |     |
|--|-----|
| <b>Власова А. А.</b> Миф и мировосприятие современного человека  | 106 |
| <b>Керусова К. Р.</b> Массовая культура и современная реклама  | 110 |
| <b>Лапицкая М. С.</b> Информационная война и современные СМИ   | 111 |
| <b>Лимаренко Е. В.</b> Студенческое телевидение как инструмент продвижения ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского»                          | 113 |
| <b>Мальцева Н. А.</b> Продвижения культурного продукта в социокультурной сфере   | 115 |
| <b>Николотова А. А.</b> Пропаганда как средство политической коммуникации  | 118 |
| <b>Покутний И. А.</b> Использование инструментов event-продвижения образовательных услуг учреждения ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского» | 120 |
| <b>Рублева В. Н.</b> Специфика коммуникаций в молодежной среде   | 123 |
| <b>Ряпина Н. К.</b> Роль невербальных коммуникаций в рекламе   | 126 |
| <b>Стась В. В.</b> Социальная реклама как транслятор общественных ценностей  | 127 |

#### ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

|   |     |
|---|-----|
| <b>Базанова О. А.</b> Фолк-модерн танец в современном хореографическом искусстве                        | 132 |
| <b>Федотова Е. Н.</b> Формирование и развитие бродвейского мюзикла                                      | 134 |
| <b>Воробьёва Е. А.</b> Танцевальный образ как феномен выразительных средств хореографического искусства | 138 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Гелюх В. Р.</b> Исторические аспекты хореографического искусства Донецкого края                      | 141 |
| <b>Изотова Е. А.</b> Хореографическое искусство как проявление этнической культуры                      | 145 |
| <b>Карпенко Е. В.</b> Сущность духовно-нравственного воспитания школьников                              | 148 |
| <b>Конкус Ю. Ю.</b> Развитие координационных способностей как способ интерпретации тела в пространстве  | 150 |
| <b>Морозов Н. А.</b> Традиционная культура Испании и ее черты   | 154 |
| <b>Турчаникова Я. А.</b> Самобытность и региональные особенности танцевальных традиций восточных славян | 157 |
| <b>Черехаха Д. Г.</b> Ансамбль бального танца «Stardance»   | 160 |

### **ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Митителу Т. С.</b> Маска в традиционном китайском театре  | 163 |
| <b>Федечко Л. В.</b> Луганский академический областной русский драматический театр имени П. Б. Луспекаева в военные годы                   | 165 |
| <b>Букаева Е. М.</b> Формирование сценической культуры исполнителей средствами творческих фестивалей                                       | 169 |
| <b>Валько Д. С.</b> Музыкально-пластическая эстетика в интерпретированных постановках драматургии А. П. Чехова                             | 173 |
| <b>Ветренко В. И.</b> Кризис театрального искусства России конца XIX века как предпосылка создания Московского Художественного Театра      | 175 |
| <b>Маринков В. В.</b> Творческий продукт как мотивационный вектор  | 178 |
| <b>Марченко Е. А.</b> Сценарий как драматургическая форма театрализованных представлений   | 180 |
| <b>Стаханова А. А.</b> Специфика интерактивной игровой драматургии эстрадно-циркового представления  | 182 |
| <b>Скубченко А. Н.</b> Специфические особенности и педагогический потенциал театрализованных представлений и праздников                    | 184 |
| <b>Шевченко Я. А.</b> Формирование у зрительской аудитории потребности в творческом саморазвитии средствами театрализованных представлений | 187 |

### **КИНО-, ТЕЛЕИСКУССТВО**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Дунин В. К.</b> Имидж как инструмент психоэмоционального воздействия на телезрителя               | 189 |
| <b>Костев И. В.</b> «Живое» слово в эфире  | 191 |
| <b>Беззуб Н. А.</b> Роль логического ударения для ведущего телепрограмм, репортёра                   | 194 |
| <b>Головина К. А.</b> Современные методы работы с главным героем фильма-портрета                     | 195 |
| <b>Каира Е. В.</b> Психологические методы работы с собеседником в интервью                           | 197 |
| <b>Кононцев В. Ю.</b> Драматургия интервью   | 200 |
| <b>Подобный Д. Р.</b> Нарушения норм современного русского литературного языка и пути их преодоления | 203 |
| <b>Шевченко Д. Е.</b> Основные особенности русского словесного ударения                              | 205 |

**БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ, ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЕ  
И ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Бобрышева А. В.</b> Инновации в документно-информационном обслуживании пользователей на Луганщине (конец XX – начало XXI ст.) | 208 |
| <b>Дышловая Ю. Г.</b> Информационное обеспечение учебного процесса средствами интернет-ресурсов свободного доступа               | 210 |
| <b>Сидорченко Е. В.</b> Значение развития систем документации в современном документационном обеспечении управления              | 212 |
| <b>Авчинникова Л. А.</b> Информационно-документная среда вуза в контексте обеспечения качества образовательного процесса         | 213 |
| <b>Голубничая Е. О.</b> Досуг, рекреация и социокультурная деятельность библиотек: терминологический анализ                      | 216 |
| <b>Жуля Л. А.</b> Проблема кадрового менеджмента в современной библиотеке  | 219 |
| <b>Козавчук М. В.</b> Основные требования к учёту и обеспечению сохранности архивной документации                                | 221 |
| <b>Комиссаренко А. Н.</b> Канадский опыт создания и использования электронной библиотеки   | 224 |
| <b>Лебединская А. А.</b> Психолого-педагогические аспекты культуры чтения детей и подростков                                     | 226 |
| <b>Ракова Е. Ю.</b> Переподготовка и повышение квалификации библиотечных кадров Луганщины  | 229 |

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Войтенко А. А.</b> Исторические корни и характерные особенности обработки народной песни в музыке XX века | 234 |
| <b>Войтенко К. А.</b> Исторические разновидности мессы как музыкальной формы и жанра в доклассический период | 237 |
| <b>Войтенко К. А.</b> Определения и проблема понятия «обработка»   | 240 |
| <b>Воропай Н. Ю.</b> Музыка С. Губайдулиной в пространственно-временном континууме                           | 244 |
| <b>Касеева К. Р.</b> Пути развития американской хоровой музыки   | 246 |
| <b>Качура В. Б.</b> Актёрская психотехника эстрадного певца  | 249 |
| <b>Мезенцев В. В.</b> Творческое наследие Г. Свиридова в контексте философско-культурологического анализа    | 253 |
| <b>Нестерова И. А.</b> Эстетические воззрения композиторов нововенской школы                                 | 255 |
| <b>Оглоблин Б. Р.</b> Сакральный символизм О. Мессиаана как принцип семиотического мышления композитора      | 258 |
| <b>Пидопрыгора Ю. Р.</b> Авторская песня как уникальное явление современной культуры                         | 260 |
| <b>Чепрасова М. Л.</b> Фольклорные истоки в творчестве С. М. Ляпунова  | 265 |
| <b>Чернова В. М.</b> Феномен бриколажа как воплощение метамодерна  | 268 |

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ**

**И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Друпова Т. М.</b> Абстрактный образ в контексте художественной культуры | 271 |
| <b>Шинкаренко В. В.</b> Специфика русского художественного портрета        | 274 |

**СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

|  |     |
|--|-----|
| <b>Пшечук-Воронина Я. Ю.</b> Теоретический аспект физической подготовки студентов творческих специальностей на занятиях физической культуры  | 277 |
| <b>Бабичева Е. А.</b> Своеобразие жанра элегии в творчестве Е. А. Баратынского   | 280 |
| <b>Васильченко Н. Ю.</b> Эффективные методы и способы обучения иностранным языкам  | 283 |
| <b>Гамоненко С. Ю., Кузьминых Ю. Р.</b> Метафора и сравнение в поэзии Елены Заславской   | 285 |
| <b>Глущенко О. О.</b> Лексико-семантические особенности использования наименований воинских профессий в лирике Михаила Матусовского  | 288 |
| <b>Гоголев М. С.</b> Лексико-семантические особенности использования наименований оружия в лирике Михаила Матусовского   | 290 |
| <b>Гончарова К. Н.</b> Лингвистические аспекты образования феминитивов: сравнительный анализ   | 292 |
| <b>Горшкова А. А.</b> Формирование исторической памяти у молодежи Луганской Народной Республики на основе истории Великой Отечественной войны как способ противодействия фальсификации истории | 295 |
| <b>Грауберг Д. Д.</b> Проблемы лингвистической локализации компьютерных игр  | 299 |
| <b>Енина В. Д.</b> Влияние СМИ на современную языковую культуру  | 300 |
| <b>Калашник А. Р.</b> Концепция образа Святой Руси в культурно-историческом контексте  | 304 |
| <b>Калашник А. Р.</b> Философские мотивы в поэзии Татьяны Снежиной   | 307 |
| <b>Кобрина Д. А.</b> Сравнение как художественный прием в стихотворениях Михаила Матусовского о войне  | 309 |
| <b>Кушнарёва Л. В.</b> Образ блокадного Ленинграда в поэме О. Ф. Берггольц «Февральский дневник»   | 311 |
| <b>Мекекечко А. Д.</b> К вопросу о психолингвистике  | 315 |
| <b>Тимофеева И. А.</b> Современность в поэзии Марка Некрасовского  | 318 |
| <i>Сведения об авторах</i>   | 321 |

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

*Т. В. Филатьева*

### ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА СТУДЕНТОВ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Современное образовательное пространство требует подготовки высококультурного человека, который обеспечит прогрессивное развитие государства. Именно будущие специалисты в области искусства способны организовать процесс культуротворчества в современном социуме. Поэтому высшее учебное заведение должно обеспечить подготовку специалистов в области искусства на высшем уровне. Важной составляющей профессиональной подготовки специалистов в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства является формирование их интерпретационной культуры.

Несмотря на значительный научный задел современных исследований, проблема формирования умения художественной интерпретации у студентов далека от окончательного решения. В частности, требуют более глубокого изучения закономерности и механизмы художественной интерпретации; структура, объем и содержание знаний, необходимых для продуктивного протекания интерпретационных процессов; не выделены специальные умения интерпретационной деятельности; недостаточно изучены возможности формирования умения художественной интерпретации.

Особенности интерпретационной культуры в философском аспекте исследовали М. Бахтин, П. Рикер, Ф. Шлейермахер и другие, в педагогическом – Ю. Сенько и другие, в области художественного образования – А. Ростовский, О. Рудницкая, О. Колоянова и др.

Обратимся к трактовке основных понятий, связанных с интерпретационной культурой специалистов.

Интерпретация – основа понимания текста, охватывающий все межличностные и межгрупповые коммуникации, все семиотические системы. Музыкант интерпретирует произведение, которое исполняется, литературный критик – произведение литературы, переводчик – мысли, выраженные на языке оригинала, искусствовед – картину, математик – формулу. Понимание есть творческий результат процесса интерпретации. Интерпретация – необходимое звено, основа, на базе которой вырастает художественное суждение – непосредственный выразитель художественной оценки. На важность этого этапа указывают многие исследователи.

Герменевтика стремится к духовной интерпретации текста, внутренний мир автора раскрывается через интерпретацию его творчества. Понимание является завершающим этапом коммуникации, начинается с творческого акта, с авторского самовыражения. Герменевтика не является системой приемов и способов интерпретации текста, а вырабатывает общие принципы понимания его содержания. Ф. Шлейермахер стремился построить общую герменевтику как теорию понимания содержания письменных текстов и живых диалогов, языка. Он считал, что объяснение есть способ представления понятного, что интерпретация – диалог интерпретатора с автором. В этом диалоге читатель реконструирует текст и постигает его, опираясь на воображение и перевоплощение. Понимание текста является реконструктивным процессом проникновения в духовный мир автора и повторения акта творчества: автор выражает, кодирует смысл; реципиент его реконструирует и расшифровывает. «Искусство интерпретации может выработать свои правила только из позитивной формулы, то есть из исторической и духовной, об



объективной и субъекта объективной реконструкции данного выражения». В ходе понимания интерпретатор должен превратить себя в другое лицо, постичь его индивидуальную направленность. Язык для Шлейермахера – необходимое, но недостаточное средство интерпретации (лингвистический подход). Достаточным он становится лишь при преимущественном значении субъекта объективной стороны интерпретации (психологический подход). Герменевтика Шлейермахера ориентировалась в своем основании на лингвистику, но он подчеркивал важность соотнесения текста с историческими и культурными факторами, которые обусловили его появление [4].

Специалист в области искусства, который имеет высокий уровень интерпретационной культуры, – это специалист, имеющий знания по философии, психологии, а также многих смежных художественных отраслей, обладает опытом художественного восприятия, стремится к реализации собственного «Я» в целостном окружающем мире, а не только в профессиональной деятельности. Интерпретационная культура обеспечивает будущего специалиста необходимыми профессиональными качествами для последующей художественно-творческой деятельности и позволяет реализовывать свои профессионально-творческие компетентности.

Студент искусствоведческой специальности, у которого сформирована интерпретационная культура, адекватно интерпретирует и понимает художественные тексты. По мнению Г. Падалки, важным является то, чтобы выразительная интерпретация стала прочной основой, фундаментом художественного объединения.

Интерпретационная культура студентов искусствоведческих специальностей – это целостное интегративное явление, которое выражается в понимании и толковании современной действительности во всей совокупности ее процессов, событий, структур, межличностных отношений, основанное на комплексе компетенций, на творческом опыте, направленном на установлении содержания и сущности художественных текстов.

Интерпретация художественных текстов – явление достаточно новое и малоисследованное. Поэтому формирование интерпретационных способностей у студентов искусствоведческих специальностей является важным компонентом профессиональной культуры будущих специалистов. Одним из путей решения этой проблемы является осмысление и раскрытие особенностей художественной интерпретации произведений искусства.

В процессе формирования интерпретационной культуры студентов необходимо предлагать им задания практического характера, которые, в свою очередь предполагают предварительную теоретическую подготовку. Для выполнения творчески-поисковых заданий студентам можно предложить примерный план интерпретационного анализа художественного произведения. Приведем примеры таких схем художественной интерпретации:

1. Сведения об авторе, название, год написания картины.
2. Собственная интерпретация сюжета.
3. Идеино-тематическая направленность.
4. Анализ композиционного решения (устанавливается целесообразность отдельных деталей, выделение планов).
5. Оценка цветового решения произведения.
6. Символика образов, деталей.
7. Установление общего настроения произведения искусства.

Таким образом, в процессе формирования интерпретационной культуры студентов искусствоведческих специальностей необходима систематическая работа по выработке навыков интерпретационного анализа, которая должна проводиться комплексно, на всех

профильных дисциплинах. Усвоение основных составляющих интерпретационного анализа, выработки навыков эстетической оценки – необходимый компонент в процессе подготовки будущих специалистов в области искусства. Ведь умение давать оценку тому или иному художественному явлению, критически относиться к окружающей среде, анализировать и толковать продукты культуры – показатель образованной, высококультурной, творческой личности, способной свободно реализовать свои замыслы.

Вопросы интерпретации и анализа художественных произведений, символики искусства остаются перспективными и требуют внимания ученых.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Боров, Ю. Эстетика / Боров Ю. – М., 1988.
2. Закирова, А. Ф. Теоретические основы педагогической герменевтики : монография / А. Ф. Закирова. – Тюмень. : Изд-во ТюмГУ, 2001. – 152 с.
3. Колоянова, О. Г. Методика формування готовності студентів до інтерпретації творів образотворчого мистецтва / О. Г. Колоянова // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. – 2011. – Вип. 11. – С. 197 – 201.
4. Телишева, Н. Н. Интерпретационная культура учителя искусства [Электронный ресурс] / Н. М. Телишева // Педагогика искусства. – 2009. – № 3. – С. 171 – 175.

*Е. Н. Химченко,*

### СТЕРЕОТИПЫ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В повседневной действительности мы постоянно сталкиваемся с заранее заданными представлениями о представителях других культур и национальностей, хотя часто даже не осознаем этого. Наше отношение к их индивидуальным и коллективным особенностям детерминировано подобными суждениями, приписываемыми целой социальной группе определенные свойства характера или манеру поведения. Эти заранее заданные представления принято называть стереотипами.

Целенаправленное исследование стереотипов связано с изучением процессов массового общества. В работах У. Липпмана, О. Клайнберга, Г. Мерфи, Г. Боденхаузена, М. Лихтенштейна, Дж. Форгаса, М. Снайдера рассмотрены способы порождения стереотипов и факторы, влияющие на ихприятие социальным субъектом. Механизмы, способствующие устойчивости стереотипов, привлекали внимание таких ученых, как Р. Нисбет, Л. Росс, К. Андерсон, К. Макколи, К. Стит, М. Сегал.

В российской исследовательской литературе необходимо отметить работы В. Ядова, П. Шихирева, В. Агеева, Р. Грановской, Е. Коневой, Т. Васильевой, С. Мурадяна, Е. Орловой. Работы в области межкультурной коммуникации, лингвострановедения и имагологии также содержат разделы, посвященные культурным стереотипам (М. Беннет, Э. Мэнерт, Р. Водак, А. Вежбицкая, В. Красных, О. Леонтович, К. Ситарам, Г. Когделл и др.).

Однако изучение стереотипов в межкультурной коммуникации (объединяющих коллективное и индивидуальное поведение) требует дальнейшего изучения.

«Этнический стереотип (от др.-греч. stereos – “твердый” + typos – “отпечаток”, “образ”) – упрощенный, схематизированный, эмоционально окрашенный и весьма устойчивый образ какой-либо этнической группы, легко распространяемый на всех ее представителей» [4, с. 93]. Слово «стереотип», так же как и «клише», происходит из терминологии техники книгопечатания, которая ранее основывалась на том, что с

помощью составленных на печатной пластине (стереотипе) в определенной последовательности букв и строчек можно было сделать множество одинаковых оттисков одного и того же текста. Механизмы стереотипизации изучаются в разных науках: лингвистике, социологии, психологии, культурологии. Различают два вида этнических стереотипов: автостереотипы – представления о своей этнической общности и гетеростереотипы – представления о других народах. Гетеростереотипы формируются как в результате личных встреч с представителями других культур, так и под влиянием литературы, кино, рекламы, средств массовой информации.

Восприятие «чужой» культуры бывает разных уровней сложности: от профессиональных этнографических, страноведческих и социологических трудов о других культурах до крайне примитивизированных, нередко идеологически негативно окрашенных произведений массовой культуры. Средства массовой информации часто тиражируют имеющиеся стереотипы, транслируя готовые упрощенные схемы и шаблоны, которые преувеличивают черты сходства и игнорируют различия представителей других культур. Из-за распространенности подобных источников при встрече с иностранцами человек обладает набором уже имеющихся стереотипов. Нет людей, полностью свободных от таких клише, можно говорить лишь о разной степени стереотипизации сознания, которая зависит как от индивидуальных особенностей психики коммуникантов (степени терпимости, доброжелательности и т. п.), так и от наличия опыта межкультурной коммуникации.

Немецкая точность, английская вежливость, французская галантность, итальянская темпераментность, финская медлительность – все это стереотипные представления о нациях, распространяющиеся на всех ее представителей. Формирование стереотипов связано с историей межнационального и межкультурного взаимодействия разных народов.

Стереотипы играют большую роль в восприятии, осмыслении и оценке окружающей реальности, прогнозировании событий и реакции на них. Наличие стереотипов, как правило, не рефлектируется сознанием: они воспринимаются как нечто объективное и редко подвергаются переосмыслению. «Такие «законсервированные» оценки принимаются и используются в повседневном речевом общении, даже при полном отсутствии конкретного личного опыта с представителями упомянутой национальности» [2, с. 105].

Стереотипы являются не только индивидуальным психологическим, но и социальным феноменом. В процессе социализации ребенок неосознанно перенимает бытующие в обществе представления относительно других групп населения. Впоследствии человек, как правило, неосознанно использует их и передает следующим поколениям. Укоренившиеся стереотипы существуют длительное время и меняются лишь под воздействием значительных перемен общественного мнения. В обыденном понимании слова «стереотип», «стереотипный» имеют негативную окраску, так как ассоциируются с чем-то шаблонным и неоригинальным.

Однако в межкультурной коммуникации отношение к ним не столь однозначно, так как стереотипные представления о национальных характерах в той или иной степени присутствуют в сознании каждого человека. Встречаясь с представителями других культур, человек проявляет естественную склонность воспринимать их поведение с позиции своей собственной. Никто не способен составить совершенно объективное представление об определенной группе лиц или постоянно воспринимать огромное количество аспектов окружающего мира во всех подробностях. В этом отношении

склонность подводить под уже имеющиеся категории неизвестные и сложные явления действительности является естественным свойством человеческой природы.

Стереотипы существовали во все исторические эпохи. Их содержание менялось в зависимости от экономических, политических и социально-культурных условий. Как отмечает А. Садохин, в процессе интерпретации поведения представителей другой культуры «содержание казуальной атрибуции во многом определяется стереотипными представлениями каждой из сторон о другой – это представления об образе жизни, обычаях, нравах, привычках, т. е. о системе этнокультурных свойств того или иного народа. Основу таких представлений составляют упрощенные ментальные репрезентации различных категорий людей, преувеличивающих сходные качества между ними и игнорирующие различия» [3, с. 203].

Невозможно быть полностью избавленным от национальных стереотипов. Психологические исследования показывают, что даже частые контакты с другими народами могут лишь увеличивать имеющиеся стереотипы. Причина заключается в том, что люди склонны к тому, чтобы при наблюдении за другими людьми обращать внимание на те особенности поведения, которые подтверждают уже имеющиеся представления. Стереотипы являются естественной реакцией человеческой психики, облегчая интерпретацию информационных потоков. Основная причина возникновения национальных стереотипов – это человеческая склонность делить людей на «своих» и «чужих».

Стереотипы выполняют различные функции:

*Информирование* – содержат в себе объективную информацию об окружающем мире (хотя и являются результатом избыточного обобщения действительных черт или качеств представителей других культур). Благодаря им мы имеем некоторое представление о тех людях, с которыми никогда не сталкивались в реальной жизни и об особенностях которых знаем лишь понаслышке.

*Категоризация* – стереотипы помогают нам разбить поступающий поток информации на определенные категории. Возникновение стереотипов тесно связано с особенностями человеческого восприятия, с общими стратегиями формирования ментальных образов. Многообразие мира воспринимается нами только благодаря тому, что мы категоризируем объекты. Например, мы делим людей на белых и черных, больших и маленьких, толстых и худых.

*Ориентация в окружающем мире.* Стереотипы когнитивно необходимы и служат индивидуальному и социальному ориентированию в огромном массиве информации, помогая обработать, структурировать, уложить ее в готовые схемы. Если вновь поступающая информация соответствует уже имеющимся формам, она обрабатывается, если нет – возникает когнитивный диссонанс. С помощью стереотипизации удается создать «упрощенную матрицу окружающего мира, в ячейки которой, опираясь на стереотипы, «расставляются» определенные социальные группы» [1, с. 222]. В результате на основе стереотипных признаков люди распределяются по группам, всем членам которых приписывается стандартное, общее для всех мышление и поведение.

*Редукция сложности.* С психологической точки зрения механизм возникновения стереотипов можно объяснить принципом экономии усилий, свойственным повседневному человеческому мышлению. Постоянно меняющийся мир перегружает психику человека новой информацией и заставляет его классифицировать ее в наиболее удобные и привычные модели, наводя в мире «порядок». Система стереотипов – это упорядоченная, более или менее постоянная картина мира, в котором люди и вещи имеют свое хорошо известное место и ведут себя предсказуемо, так, как от них ожидается.

*Идентификация со своей группой.* Стереотипы создают чувство групповой принадлежности и ограничивают свою группу от негативно воспринимаемых чуждых групп (функция отграничения). Они основаны на свойстве человека делить окружающий мир на «своих» и «чужих». Как правило, «свои» воспринимаются более положительно, чем «чужие», и более дифференцированно, «чужие» же – более однообразно. Подобный феномен является результатом этноцентризма – стремления судить о людях, исходя из норм своей культуры. Стереотипы служат образованию положительного имиджа и идентификационных образов собственной культуры.

*Ослабление «культурного шока».* Стереотип означает упрощение сложных социальных реалий до уровня обыденного сознания. Стереотипы упрощают и дифференцируют окружающий мир, помогая человеческому сознанию «навести в нем порядок». По словам С. Тер-Минасовой, «при всем своем схематизме и обобщенности, стереотипные представления о других народах и других культурах подготавливают к столкновению с «чужой» культурой, снижают «культурный шок» [5, с. 40].

Таким образом, при общении с представителями других культур следует учитывать наличие как у них, так и у себя определенных клише и при необходимости корректировать ошибочные или устаревшие представления. «Осознание стереотипности собственного мышления, понимание того, что стереотипы могут искажать реальность, придавая индивидуальной личности черты, приписываемые целой группе людей (например, нации), помогает адекватно реагировать в ситуации межкультурного общения и дает возможность взглянуть на нее глазами партнера» [3, с. 237]. В области восприятия «чужого» степень стереотипизации зависит от объема знаний о другой культуре.

В последнее время с ростом глобализации происходит увеличение межкультурных контактов между людьми благодаря туризму, школьным и студенческим обменам, экономическим, политическим и культурным связям. Поэтому появляется возможность получать более объективную, дифференцированную информацию о других культурах, не сводимую лишь к стереотипным представлениям.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Грушевицкая, Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации / Т. Г. Грушевицкая, В. Д. Попков, А. П. Садохин. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 352 с.
2. Рот Ю. Межкультурная коммуникация: учеб.-метод. пособие / Ю. Рой. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2006. – 224 с.
3. Садохин, А. П. Теория и практика межкультурной коммуникации / А. П. Садохин. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. – 271 с.
4. Тен, Ю. П. Культурология и межкультурная коммуникация / Ю. Тен. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 328 с.
5. Тер-Минасова, С. Г. Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики: учеб. пособие / С. Г. Тер-Минасова. – М.: АСТ, 2007. – 287 с.

*Э. Г. Абрамова*

#### **ДОКУМЕНТ В СИСТЕМЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ**

Документы существуют в современной цивилизации как атрибут каждодневных социальных взаимодействий не просто весьма ощутимо, они вписаны в её контекст настолько широко, что можно констатировать тотальную документизацию жизнедеятельности социума, и без преувеличения говорить о документе как о важном массовом феномене нашего мира.



Документирование информации, как в актуальном, так и в ретроспективном аспекте, является сущностным свойством социума. В документе отражается общественное сознание, он является предметом и объектом многообразных форм деятельности индивида.

Как феномен культуры документ является одним из знаковых элементов общества. Знак – это материальный объект (артефакт), выступающий в коммуникативном или трансляционном процессе аналогом другого объекта, замещающего его. Знак является основным средством культуры, с его помощью осуществляется фиксация и оценка индивидуальной и общезначимой информации о человеке и мире в культурных текстах.

В самом общем смысле документы следует рассматривать как «человеко-размерные» объекты: их нет в природе и у животных, они не навязаны человечеству божественным велением или какой-либо сверхъестественной тайной силой, но сознательно создаются человеком, не могут без человека существовать и функционировать, они суть интеллектуальный и материальный продукт человеческой деятельности с выраженной прагматической направленностью. В социокультурном аспекте документ можно рассматривать как знаковую систему, предназначенную для осуществления коммуникативных и трансляционных процессов [1, с. 36].

Посредством документа осуществляется социокультурная коммуникация – процесс взаимодействия между субъектами социокультурной деятельности с целью передачи или обмена информацией посредством принятых в данной культуре знаковых систем. Коммуникации – это процессы, без которых не могло бы существовать человеческое общество. Основы коммуникативного подхода к культуре как к коммуникационной системообразующей структуре культуры и общества в целом были заложены самыми разными учеными (А. Моль, Н. Луман, Ю. Хабермас, К. Ясперс, А. Шюц). Общество не может существовать без культуры. Формирование культуры невозможно без коммуникаций, а значит, и вне социально-коммуникативной деятельности, под которой нами понимается деятельность по освоению и передаче культурных ценностей в хромотопной или пространственно-временной системе координат. Культуру в единое целое связывает именно коммуникация.

Социальные коммуникации обычно рассматриваются как функционирование знаковых систем, посредством которых достигается понимание. Поэтому понимание напрямую зависит от семантического потенциала семиотической системы. Основная цель коммуникационного процесса в обществе – обеспечение понимания информации, являющейся предметом и содержанием обмена [2, с. 112].

В широком семиотическом смысле документ является текстом и представляет собой культурный феномен, несущий закодированную социальную информацию в какой-либо знаковой системе. Являясь точкой самоидентификации культуры, документ выступает удобной формой репрезентации смыслов.

Документ можно интерпретировать как культурную универсалию, функциональный знак. Главное назначение культурной деятельности человека заключается в создании того предметного мира (*материального, духовного, художественного*), через который он реализует свою особую сущность. Документ, как ценность, как ядро культуры, возник в результате его культурной деятельности и стал ее регулятором, человек создает ценности, опредмечивая, закрепляя их и, тем самым, репрезентирует и сохраняет социальный опыт, обеспечивая возможность накопления и передачи последующим поколениям.

Таким образом, документ – форма фиксации культуры, исторический памятник, атрибут социальных взаимодействий, который выявляет, систематизирует, упорядочивает, адресует, воспроизводит, сохраняет, защищает, развивает и передает ценности в обществе.

Только в таком виде духовное и научное творчество человека, общества, распространяясь по многочисленным каналам социальной и культурной коммуникации, может стать достоянием других людей, приобрести общечеловеческую значимость.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Грачев, В. И. Коммуникации – ценности – культура: (опыт информ.-аксиологического анализа): [монография] / В. И. Грачев. – Санкт-Петербург : Астерион, 2006 (СПб. : Изд-во «Астерион»). – 247, [1] с.
2. Документ в системе социальных коммуникаций : сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Томск, 25-26 октября 2007 г.) / М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию, Томский гос. ун-т, Арх. упр. Томской обл. ; [редкол. : Н. С. Ларьков, С. Ф. Фоминых, О. А. Харусь]. – Томск : Томский гос. ун-т, 2008. – 447 с.

*Е. Н. Гребеник*

### **АНАЛИЗ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА**

Театр на глазах у зрителя развертывает живое конкретное действие. Он в высшей степени нагляден. Эта наглядность выражает способность театра отражать динамику жизни через непрерывно развертывающееся действие, через сценическое осуществление конфликта. Однако, как подчеркивал К. С. Станиславский, действие в театральном искусстве не самоцель, а путь к воплощению образа и идеи пьесы [3, с. 68].

Сценический образ относится к тем искусствам, в природе которых заложена необходимость непрерывного творческого воспроизведения. Вне воспроизведения сценическое искусство вообще существовать не может и в этом кроется его определенная ограниченность. Спектакль не сохраняется в качестве памятника материальной культуры, он не фиксируется, не приобретает своего овеществленного выражения. Произведения сценического искусства живут лишь до тех пор, пока идет спектакль, пока не прекратился творческий процесс.

Рассмотрим специфические особенности сценического образа. Во-первых, сценический образ в силу синтетичности театрального искусства тоже синтетичен. Синтетичность театрального искусства заключается не просто в том, что театр использует различные виды искусства, а в том, что эти искусства являются необходимыми компонентами сценического образа [4, с. 150]. Ведь даже тогда, когда в спектакле не звучит, например, музыка, средства музыкальной выразительности в нем, в известном смысле, все равно присутствуют. В подлинно художественных спектаклях и сама речь актера и его движения как бы подчиняются законам музыкального выражения (интонация, темпо-ритм, тембровые соотношения, общая музыкальная архитектура).

Существует огромное количество авторов, которые затрагивали тему создания сценического образа: К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Л. А. Сулержицкий, Вс. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, Б. Е. Захава, М. О. Кнебель и другие знаменитые деятели всю свою творческую жизнь обращали пристальное внимание на этот вопрос, касающийся повседневной практики.

Актуальность работы определяется необходимостью исследовать специфические особенности сценического образа, так как в процессе работы над образом большинство пользуются только эмпирическими методами (по наитию), а научная теория остается недостаточно разработанной.

Основной особенностью и отличием сценического образа является то, что только

живой актер включает в действие и придает театральность всему, что находится на сцене. Декорации создают на сцене интерьер комнаты, пейзаж или вид городской улицы, но все это остается мертвой бутафорией, если актер не одухотворит вещи правдой своего сценического поведения. И наоборот, самые общие обозначения окружающей среды (вплоть до простых дощечек с надписью «сад», «лес», «дворец», как это было в театре Шекспира) заживут художественной жизнью, если актер перевоплотится в персонажа пьесы и, будет действовать на сцене как человек в предлагаемых обстоятельствах [2, с. 232]. Значит, действие есть основа театрального искусства, то есть – сценического образа. Действие в театре характеризуют: волевое происхождение и наличие цели. А воля может быть только у человека-актера и в данном случае он выступает и как материал театрального искусства, и как средство выражения замысла режиссера, и как творец, и как носитель и двигатель сценического действия.

Таким образом, сценическое действие является основным элементом деятельности в театральном искусстве, которое направлено на создание сценического образа и этот процесс. Если вспомнить определение деятельности как процесса реализации жизненных смыслов объекта, а действие – волевой акт, направленный на достижение определенной цели [3, с. 149], то жизненный смысл деятельности есть поставленная стратегическая цель, достигаемая в процессе деятельности.

И в действии, и в деятельности получить результат помогает воля субъекта. И в этом еще одно подтверждение того, что сценическое действие основной элемент деятельности.

В театральном искусстве действие есть акт психофизический, то есть имеет две стороны – физическую и психическую. В свою очередь деятельность имеет два плана существования и развития – идеальный и предметный. Таким образом, специфической особенностью деятельности в искусстве театра является ее психофизическая сущность. Суть сценического образа в движении и развитии. Особенно ярко эта особенность выявляется при художественном «переводе», когда мы реализуем в сценическом действии иные образные структуры, скажем, произведения повествовательной, а не драматургической литературы.

Эволюция сценического образа нерасторжимо связана со сверхзадачей спектакля, с его режиссерским решением и главным конфликтом. Детерминация сверхзадачей, обусловленность будущим – неперемные условия рождения сценического образа, время, как известно, имеет только одну направленность. «Стрела времени» устремлена из прошлого в будущее. Поэтому так важно определить «исходное событие» (источник движения) и точно обозначить, куда двинутся роли пьесы. Ибо можно сказать, что кроме движения и вне движения, ничего нет, и не может быть на сцене [1, с. 423]. Движение может быть скрытым, внутренним. Может иметь обманчивое обличье покоя. Но нельзя забывать, что и покой – только частный случай движения.

«События», по которым следует развитие роли, равно принадлежат и пространству и времени сразу. Мало того, они-то и есть материальное воплощение пространства – времени.

Так же непреложно, что как время течет от прошлого через настоящее к будущему, движется и поток сценического действия, от одного сценического момента к другому, от «события исходного» через то, что является в данный момент «настоящим», к цели следования – сверхзадаче пьесы и роли.

Сценические образы, следовательно, не только не маски, не только не «данность», но постоянно и непрерывно движущиеся миры, судьбы, процессы, завершающиеся каждый раз на ново, на каждом спектакле. Те самые «моменты времени», в которые



происходят на сцене те или иные события, в мгновения их восприятия зрителями.

Одно из главных свойств сценического действия – его непрерывность. Конечно же, существует членение на акты, картины, эпизоды, отделяемые один от другого занавесами, изменением света, музыкой или другими условными остановками движения. Но в нутрии этих отрезков сценического времени действие всегда непрерывно. Это означает не только то, что поток его безостановочен, но и что действие (как и время) всегда направлено в будущее.

Другая сторона непрерывности движения – так сказать, самая «фактура» сценического действия. Бытие героя драмы не прерывается с окончанием его реплики. Молчание – не остановка. Во время молчания продолжается движение мысли, зарождаются, формируются поступки [3, с. 238].

Существенно важно то, что восприятие реплик партнера, восприятие окружающего, оценка предлагаемых обстоятельств, мысленное действие, так же как и словесное, всегда направлены в будущее.

Все, что не услышит артист в «зонах молчания», оценивается им с точки зрения дальнейшего движения роли, ее эволюции, восхождения к сверхзадаче. Итак, одна роль и все роли – единый непрерывный поток движения от прошлого через настоящее к будущему.

Поступательное движение предполагает определенную последовательность и логику развития. Всякий анализ роли актером и режиссером – установление логики и последовательности ее движения.

Итак, можно представить себе ту или иную роль в виде вектора времени, разделенного на множество временных отрезков. Количество этих отрезков увеличивается по мере совершенствования приемов действенного анализа роли. Сценическое время, таким образом, имеет тенденцию приближения к подлинному, жизненному, ибо процесс становится все более жизнеподобным и в идеальном случае способен смоделировать самую жизнь.

Моделирование жизни и есть создание сценического образа. Исходя из вышесказанного, мы можем сделать следующие выводы:

1. Появившись, театр проходит путь своего развития вместе с развитием человека и общества, подчиняясь правилам и законам общества, в котором он существует и выполняет основные социальные функции.

2. Основой нового вида искусства стало сценическое действие, исходя из чего, образ не может существовать в статике, а существует только в действии, в развитии от прошлого к настоящему и от него в будущее. Это и является основной специфической особенностью сценического образа.

3. Развитие науки и техники оказали влияние и на сценический образ, в определенные исторические промежутки времени, менялись цели и задачи образа, в зависимости от социальной, политической и экономической жизни общества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асеев Б. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII в. / Б. Асеев. – М., 1977. – 575 с.
2. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия / П. О. Морозов. – СПб., 1889. – 445 с.
3. Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский // 8 изд., М.; Л., 1948; Собр. соч., т. 1. – М., 1954. – 516 с.
4. Эстетика. Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 337 с.

## КИНОТЕРАПИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ АРТ-ТЕРАПИИ

Кинотерапия – это современное направление групповой психотерапии с использованием кино. Данный метод позволяет объединить культуру, искусство и психологию в увлекательный и действенный инструмент для самопознания и личностного роста. Кинотерапия является одним из направлений арт-терапии, которое заключается в просмотре и обсуждении фильмов совместно с психологом. Арт-терапия – метод психотерапии, использующий для лечения и психокоррекции художественные приёмы и творчество, такие как рисование, лепка, музыка, фотография, кинофильмы, книги, актёрское мастерство, создание историй и многое другое. Фильм является средством многоуровневого воздействия на психику и организм в целом – через аудиовизуальную систему. Все функциональные компоненты фильма – сценарий, прописанные диалоги, музыка, визуальный ряд (мимика и жесты актеров, декорации, места съемки и пр.) – несут колоссальную информационную и психологическую нагрузку.

**Актуальность проблемы** данного исследования обусловлена интенсивными изменениями, происходящими в системе образования, которые задают новые ориентиры в обществе и предъявляют требования к развитию творческой личности в современных условиях. Творческая личность становится признанной обществом на всех ступенях ее развития. Взаимосвязь кинотерапии с гуманистической психологией обуславливает ориентацию на персонализацию коррекционно-развивающего процесса, на становление психических функций, на развитие эмпатии, на активизацию его творческого потенциала средствами кино.

**Объект исследования** – кинотерапия как элемент арт-терапии.

**Предмет исследования** – психологическая технология обучения анализу кинофильмов, являющаяся средством развития саногенного мышления.

**Теоретические и методологические основы** исследования: концепция саногенного мышления Ю.М. Орлова [4]; принципы кинопедагогики Ю.Н. Усова [6]; концепция медиаобразования А.В. Федорова [4]; теоретические положения психологии искусства и учения о высших психических функциях Л.С. Выготского [1]; теория восприятия текста и положения о киновосприятии Н.И. Жинкина [2]; концепция киноязыка Ю.М. Лотмана [3]; теория психических состояний Ф.Д. Горбова [5]; система групповой и семейной групповой логопсихотерапии Ю.Б. Некрасовой и Н.Л. Карповой [4].

В процессе исследования использовались следующие научные **методы**: наблюдение, сравнение, анализ, обобщение.

Кинотерапия появилась около тридцати лет назад. Ее основателем считается английский психотерапевт Берни Вудер. В кинотерапии фильм используется как средство самопознания и раскрытия внутренних резервов личности; как средство эффективной саморегуляции; как инструмент налаживания межличностных и межгрупповых взаимоотношений и др. Базируется кинотерапия на психологическом механизме проекции, состоящем в том, что объективную реальность человек отражает субъективно, в соответствии с собственными моделями мышления, сознания. Во время просмотра он воспринимает кинофильм через призму собственной личности, по-своему его интерпретирует, расставляет акценты согласно своему мироощущению, своей жизненной ситуации. Как известно, кинозритель в определенной степени идентифицирует себя с одним из персонажей фильма, с тем, кто ему наиболее близок и понятен. Обсуждая и

оценивая поведение этого персонажа, он неизбежно приписывает ему свои бессознательные импульсы, конфликты и внутренние переживания, которые от своего имени ему выразить трудно. Это дает зрителю возможность анализировать собственную жизненную ситуацию через киногероя как через «посредника». Разумеется, перед просмотром фильма и после него состояние человека существенно отличается. В этой связи важно понимать, что каждый человек воспринимает фильмы, которые смотрит, через призму собственного жизненного опыта.

Психотерапевт прекрасно разбирается в том, какой фильм подойдет в конкретно взятой ситуации. Секрет кинотерапии заключается в том, чтобы выбор фильмов для просмотра был охарактеризован проблемами, волнующими зрителя в настоящее время.

Самой важной отличительной чертой кинотерапии является её умение очень быстро устранять негативные эмоции, заменяя их позитивными, что продуктивно сказывается и на работе, и на личной жизни человека. Необходимо учитывать, что каждый зритель понимает фильм по-своему, то есть в соответствии с потребностью своего комплекса. Здесь необходим специалист, психолог, который владеет ключом интерпретации эмоциональной составляющей зрителей, пробуждаемой определенным образом, динамикой, которая присутствует в фильме, знает, какая реальность соответствует тому или иному образу.

Мы можем выявить наши слабые места, узнать, что именно включает в нас одни и те же автоматические реакции, заставляющие совершать раз за разом одни и те же ошибки. Мы можем с помощью кино научиться использовать новые, творческие подходы к решению каких-либо вопросов в жизни, более адекватные для данных жизненных ситуаций. Отвечать на новые вызовы окружающей среды новым, неожиданным даже для нас самих, способом. Также этот метод позволяет лучше понять свое тело, как и на какие семантические послания оно реагирует, какой орган, часть тела или все тело отвечает на какое-то действие. Очень важен правильный отбор фильмов для группового просмотра.

**Практическая значимость работы** состоит в разработанной в ходе исследования методике анализа психотерапевтического потенциала фильмов – художественных, документальных, мультипликационных – с точки зрения их пригодности для решения определенных психологических проблем. Проведен теоретический анализ отечественных и западных исследований по проблемам влияния аудиовизуальных средств на личность, методов арт-терапии, а также специальной литературы по киноискусству. Выделены и описаны жанры кинотерапии и их специфические возможности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 2008. – 352 с.
2. Жинкин Н.И. Психология киновосприятия / Н.И. Жинкин // Кинематограф сегодня. Вып 2. – М.: Искусство, 1971. – С. 220–235.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин: Эсти Раамат, 1973. – 358 с.
4. Психологический лексикон. Энциклопедический словарь: в 6 т. Т. 1 / Ред.-сост. Л.А. Карпенко. Под общ. ред. А.В. Петровского. – М.: ПЕР СЭ, 2005. – 251 с.
5. Плескачевская А.А. Кинотренинг и сфера его применения / А.А. Плескачевская // Психологическая газета. – 1998. – № 8. – С. 5–6.
6. Усов Ю.Н. Основы экранной культуры / Ю.Н. Усов. – М.: Новая школа, 1993. – 91 с.

**ОСОБЕННОСТИ РЕГИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА**

В последнее время одной из актуальных задач в научных исследованиях отечественных и зарубежных специалистов является глобализация и сопутствующие ей процессы экономической и культурной регионализации и местоположения. Во всем мире происходит динамичное формирование новых культурных и экономических регионов, рост регионализма в различных формах социально-культурной и политической самоидентификации территориальных сообществ, проявляющих себя в идеях, настроениях, намерениях, направленных на сохранение своеобразия, уникальности региона и повышение его статуса в системе государства. Этот процесс нового регионального и культурного преобразования требует тщательного исследования, анализа особенностей регионального культурного пространства, определения основных направлений формирования ценностей и смыслов региональной культуры.

При изучении и рассмотрении регионального культурного пространства применяются следующие понятия и определения:

– пространство культуры – характеристика протяженности, структурности, взаимодействия, координации элементов отдельной культуры и соответствующих отношений между культурами, смысловая наполненность для человека;

– регион – область, часть страны, которая обладает общностью природных, социально-экономических, национально-культурных, культурно-исторических особенностей, сложившихся в процессе хозяйственно-экономической деятельности;

– региональная культура – своеобразная форма существования общества и человека в определенном пространственном местоположении, которая опирается на историческую традицию, формирует систему ценностей, выступает интегрирующим началом образования и жизни конкретной территории;

– региональная идентичность – осознание человеком или микрообществом себя как части регионального сообщества, самоощущение принадлежности к определенной территориальной целостности, компонентами сформированности которой выступают когнитивный, эмоционально-оценочный, аксиологический, деятельностный аспекты;

– региональное пространство – территориально определенное «место культуры», воспроизводящее ее ценности и смыслы, как взаимозависимое единство социального действия и его ценностной основы;

– субъекты культурного пространства – отдельные индивиды, осуществляющие деятельность в специализированных сферах культуры, профессиональные сообщества, конфессиональные и этнокультурные группы, деятельность которых связана с определенными институтами;

– человеческий потенциал – нематериальный ресурс, накопленный в процессе творческой преобразовательной деятельности населением региона или страны и характеризующий потребность, способность и готовность отдельных индивидов или групп к выполнению общественно значимых действий, обеспечивающих конкурентоспособное социально-экономическое развитие территории;

– социокультурный потенциал – совокупность социально-культурных ценностей и норм, воплотившихся в традициях и объектах культурного наследия, обеспечивающих культурную идентичность личности и социальной группы [2].

В отечественной культурологии и национальных культурных исследованиях региональная культура понимается как основа социальной жизни определенного региона.

По определению доктора культурологии И. Я. Мурзиной, региональная культура – это форма интеграции для населения конкретного региона в единое пространство. Считается, что главной чертой региональных культур является специфика географической среды, «их географический диапазон» и особенности освоения, развития и заселения территории, формирующие «наиболее устойчивые воспроизводящиеся типы и структуры деятельности» [3].

Согласно вышеприведенной концепции понятия региональной культуры, отметим, что любое культурное пространство представляет собой совокупность ценностей и смыслов и это пространство в региональном аспекте не всегда может совпадать с географическим ареалом. В частности, этой точки зрения придерживается российский географ и учёный В. Каганский, отмечая, что в рамках формально одних и тех же регионов могут существовать разные пространственные идентификации и при очевидной важности географо-ландшафтного пространства намного важнее «ментальный и поведенческий аспекты» [4].

Ценностная составляющая – центральный регулятор любой региональной культуры, ее главное смысловое ядро. Именно система региональных ценностей и значений, исходящая от развития конкретной территории и связывающая индивидуума с территорией, интегрирует региональную культуру в неразрывное целое. Отметим, что правила и принципы любой культуры, ее ценностно-смысловая основа зарождается на истории и ценностях прошлого. Именно поэтому вся региональная культурология акцентирует внимание на анализе истории развития.

Одно из самых крупных отечественных исследований региональной культуры было проведено Г. Люхтерхандт, С. Рыженковым и А. Кузьминым. Оно было основано на анализе истории региона транзитной Воронежской области, что в результате позволило им получить цепочку событий, значимые повторы в истории регионов, сходство и совпадение культурных и политических событий. Эти устойчивые комплексы были названы ими «паттернами регионального развития» [5].

В рассматриваемом исследовании был использован обширный исторический материал, и главным элементом, определяющим региональные особенности, авторами выделено понятие границы между регионом и Центром. Такой вывод был сделан учеными на основе анализа конкретной практики развития региональной культуры и повторяет теоретические выводы многих отечественных культурологов.

Также о системообразующей роли центра для самосознания региона, иерархии центра и периферии говорит доктор философских наук С. Н. Иконникова [6]. В. Г. Каганский в своих работах отмечает, что самоопределение регионов не идет дальше схемы «центр-периферия» [7].

Следовательно, проанализировав работы ученых о свойствах и принципах региональных ценностных установок видно, что ведущие особенности в процессе исторической эволюции и в наше время для региональной идентификации рассматриваются с точки зрения центр-периферия.

Такое обособление открывает границы принадлежности и строит смысловое содержание региональной идентичности. У всех регионов есть своя индивидуальная неповторимая специфика, и с течением времени, по мере формирования и развития регион трансформируется в особую культурную реальность, которой присущи своя система ценностей и свои отношения с Центром.

И именно сопоставленность «мы-они» устанавливает и определяет любую коллективную принадлежность. Культурная взаимосвязь и целостность начинается вследствие осознания проходящей границы и механизм социального категоризирования



создает определенную общественную группу. Для региональной культуры такая связь с Центром является базовым смысловым признаком. В итоге создаются и складываются культурные различия между отдельными регионами. Таким образом, формируется идея региона, которая представляет его самобытность, неповторимость и уникальность.

Также происходит и переосмысливание прошлого, его мифологизация, в результате формируются социальные, культурные, религиозные и политические мифы. С этой точки зрения история всегда является некоторой реконструкцией. Вследствие чего ее смысл и ценность являются определенной искусственной системой, упрощенной для восприятия более сложной исторической действительности. Нередки случаи, когда процессы признания и осмысления региональной ценностной идентификации проявляются в результате острых критичных моментов или периодов, таких, например, как борьба за свою территорию.

При этом люди формируют и проектируют историческое прошлое исходя из окружающей действительности, социально-политической реальности и связанными с ней потребностями. Следовательно, опираясь на такое интерпретированное прошлое, представляется возможность для продвижения определенных задач и программ на будущее [8].

Поэтому, с помощью переосмысления прошлого, определения границ с Центром и складывается модель ценностной ориентации, идентичности и образа жизни, объективно описываются закрытые модели ограниченных, выраженных и содержательных взаимосвязывающих отношений, которые создают основу для отражения идентификации с территорией своего региона. Формируется комплекс интеллектуальных, эмоциональных и культурных черт, ценностных ориентиров и предписаний, характерных определенной группе, их менталитет [1].

Таким образом, любое региональное культурное пространство является единым целым, имеет пространственно-временную взаимосвязь, его элементы всегда объединены общими культурными ценностями и смыслами. Культурные ценности и идеи привносятся в территорию и образуют определенное культурное пространство, которое осознается и воспринимается индивидом как свое собственное.

Как следствие, складывается региональная система смыслов и ценностей, прославляются традиции исторического прошлого, легенды и вымыслы о нем. Именно отношения с Центром являются центральным объектом в системе региональной культурной идентификации.

Поэтому исследования ценностей и смыслов региональной культуры, при рассмотрении региональных особенностей, всегда понимаются с точки зрения «центр – периферия».

Регионализация приводит к образованию и развитию новых регионов и региональных сообществ, которые воспринимаются как особые экономические и культурные образования, имеющие свои ценности и смысловые ориентиры. Их изучение на данный момент является одной из самых актуальных задач современной культурологии.

Однако, региональное культурное пространство с самого начала обретает, осознает и созидает себя в качестве составляющей единого культурного пространства страны. Поэтому, как бы независимо и самостоятельно ни ощущал себя какой-либо регион в экономическом, производственном отношении, как культурное пространство он продолжает осознавать себя частью общенационального культурного пространства.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Воеводин, А. П. Антропологический горизонт культуры // Таврические студии. Серия: Культурология. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма. – 2013. – № 4. – С. 29-34.
2. Мурзина, И. Я. Методологические аспекты изучения региональной культуры. Социологические исследования. 2004. № 2. С. 62.
3. Политика и культура в российской провинции / Редакторы С. Рыженков, Г. Люхтерхандт-Михалева (при участии А. Кузьмина). – СПб.; М.: ИГПИ: Летний Сад, 2001. С. 210.
4. Каганский, В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. С. 334.
5. Политика и культура в российской провинции / Редакторы С. Рыженков, Г. Люхтерхандт-Михалева (при участии А. Кузьмина). – СПб.; М. : ИГПИ: Летний Сад, 2001. С. 267.
6. Иконникова, С. Н. Региональная культурология и проблемы мультикультурализма // Дни Петербургской философии 2004. Культура российской провинции: прошлое, настоящее и будущее. Материалы круглого стола. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. С. 48-49.
7. Каганский, В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. С. 326.
8. Шнирельман, В. Ценность прошлого: этноцентристские исторические мифы, идентичность и этнополитика // Реальность этнических мифов. Моск. Центр Карнеги. – М. : Гендальф, 2000. С. 13.

*Е. В. Сидоркина*

**СЕМИОТИКА ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Город как объект изучения теории культуры представляет собой определенный набор смыслов, регулирующих жизнедеятельность людей в социуме. Именно он задает нам направления движения между конкретными артефактами, возделываемыми в процессе хаотичного градостроительства. В результате, сам город, по словам немецкого социолога Г. Зиммеля, понимается как «калейдоскоп быстро меняющихся картин <...> неожиданно сбегаящиеся ощущения» [2, с. 2]. Следует сказать, что данная характеристика касается, прежде всего, крупных городов, нуждающихся в различении, интеллектуальном конструировании содержимого, априори свидетельствующем о вхождении человека в уже готовые социальные формы. Большой город подразумевает утверждение типа жителя, для которого ведущей отличительной чертой является холодная рассудительность, лишенная способности проникать в индивидуальные особенности окружения. Жизнь в мегаполисе порождает объективацию человека и соответствующую оценку его возможностей с точки зрения прагматики. Иными словами, внутри таких городов наблюдается диалектика личного отношения и хозяйственного эгоизма, о чем подробно рассказывает на страницах своего романа «Год в Провансе» американский писатель П. Мейл: «В деревне, как мы очень скоро выяснили, соседи имеют гораздо большее влияние на вашу жизнь, чем в городе. Можно годами жить в одной квартире в Нью-Йорке или Лондоне и ни разу не поговорить с людьми, обитающими за тонкой стенкой в каких-нибудь шести дюймах от вас. В деревне же вы становитесь частью жизни своих соседей, а они – частью вашей, даже если их дом находится на расстоянии в несколько сот метров» [3, с. 6].

Неповторимость духа прованских городов рождается из южной расслабленности, яркого солнца и чистого неба, ароматов моря, лаванды и кипарисов, тёплого ветра, уникальной кухни под аккомпанемент благородных французских вин, узких улочек, старинных монастырей и замков. Благодаря стараниям французов просторы Прованса до сих пор заполнены архитектурными достопримечательностями ушедших столетий – даже

приглянувшийся главным героям дом уходит своими корнями в XVIII век. В его сравнении с однотипными городскими «коробками из розового бетона» [3, с. 6] уже проступает черта, отделяющая городскую жизнь от деревенской. Большинство жителей при переустройстве своих домов сносят только внутренние конструкции, не тревожа внешние стены и сохраняя целостность архитектурного ансамбля улицы. Внимание акцентируется на том, что даже в интерьере они опираются на особенности окружающей природы, чтобы не нарушать гармонию между внутренним и внешним: в нем присутствует дух простоты и комфорта, создаваемый цветочными узорами, пастельной палитрой, легкими невесомыми шторами, большим количеством фарфоровых и керамических безделушек, живых цветов.

Таким образом, и в интерьере, и в экстерьере прованских мелких городов, а также деревень прослеживается особая этнокультурная идентичность, основанная на любви к природе и ее дарам, оказавшей сильное влияние и на традиционную южную кухню. Во многом, именно неисчислимые прованские блюда оказываются маркерами узнавания, подчеркивающими идентичность городов юга Франции. Приготовление и прием пищи для них представляет собой целый стиль жизни, в который с легкостью вовлекаются и остальные европейские страны, порой не подозревая, что прованская кухня условно подразделяется на три направления: региональную, общераспространенную и изысканную. Почетное место в рецептуре отведено соусам, которых насчитывают несколько сотен и которые стали основой для большинства соусов всех кухонь мира. Базисом для каждого провансальского блюда является оливковое масло, для которого используются оливки разных размеров, цветов и способов посола. С последними проводят всевозможные мыслимые и немыслимые процедуры – маринуют, солят, применяют для приготовления пасты с добавлением анчоусов и каперсов в качестве легкой закуски к аперитиву. Знаменитый буйабес, о котором неоднократно упоминает П. Мейл, возник благодаря женам марсельских моряков в виде рыбного супа: для него выловленных с вечера мурен, гребешков и морских ежей маринуют, чтобы сварить уже утром – всё это щедро заправляется зажаренными овощами и травами, подается обязательно целиком [1, с. 67].

Местность, в которой обитают герои романа весьма благоприятна для охотничьего промысла – в альпийских лесах водятся кабаны и лисицы, которые впоследствии становятся бифштексами. Большинство фермеров, всё-таки, предпочитают разводить собственную домашнюю живность – уток, гусей и свиней, которых потом умелая рука мясника превращает в паштет или террин. Автор указывает читателю на то, что даже самый простой, по мнению обыденного человека, паштет состоит из нескольких компонентов: «...Затем наши сотрапезники тщательно вытерли тарелки кусочками хлеба, оторванными от полуметровых батонов, и хозяйка внесла следующее блюдо – паштет из кролика, кабана и дроздов» [3, с. 11]. Это говорит нам о буквальном помешательстве каждого провансальца на культе еды. Отправляясь по магазинчикам в поисках подходящей для рагу телятины, герои обнаруживают, что даже продавец из мясной лавки владеет недюжинными сведениями о местной кухне, и более того – сам оказывается искусным поваром, написавшем целый трактат о рагу. Прованс автоматически определяет судьбу каждого своего жителя, обязывая его быть знатоком тонкой французской кухни. По этой причине общение между ними зачастую сводится к обмену рецептами, новыми ингредиентами, что демонстрирует ярко выраженную заинтересованность южан в индивидуальном характере своего собеседника, репрезентируемом при помощи гастрономических шедевров. Все эти моменты указывают нам на то, что жизнь индивида



в данном конкретном случае имеет, по словам Г. Зиммеля, «специфически-личную окраску и оригинальность» [2, с. 12].

Зачастую городское пространство отражает тенденцию перевода качественных отношений между людьми в количественные, посредством чего теряется сама его индивидуальность и меняется одна из важнейших констант – восприятие времени. Теперь оно предстает разделенным на мельчайшие фрагменты, строго отведенные под заранее поставленные индивидом задачи: «<...> благодаря скоплению такой массы людей со столь дифференцированными интересами, их жизнь и деятельность слагается в такой многочисленный организм, что без самой пунктуальной точности договоров и выполнения их все обратилось бы в полнейший хаос <...> техника жизни больших городов вообще немыслима без самого точного распределения всякой деятельности и всех взаимоотношений по установленной схеме времени, лежащей вне субъекта» [2, с. 4]. Тем самым каждый маркер подстраивается под установленные временные рамки, затрагивая более глубокую философскую проблему – наличие свободы.

Американский социолог, современный исследователь в области урбанистики Р. Ольденбург наглядно показывает в своих трудах, что категория свободы наиболее удачным образом вписывается во временные интервалы так называемых «третьих мест» – кафе, баров, закусочных, имеющих неоднозначную семантику: «Те, у кого есть третьи места, демонстрируют регулярность их посещения, но это не та пунктуальная и безотказная регулярность, которую проявляют в знак уважения к работе или семье. Время посещения здесь свободное, дни пропускаются, некоторые визиты бывают короткими и т. д. С точки зрения заведения в приходах и уходах в любой конкретный час или день есть некоторая текучесть и несогласованность состава участников. Соответственно, деятельность, которая происходит в третьих местах, большей частью незапланирована, не встроена в расписание, не организована и не структурирована» [4, с. 79]. Наиболее примечателен тот факт, что подобные места отведены в пространстве как больших, так и маленьких городов, а также деревень, для которых характерно наличие определенной хозяйственной деятельности. Однако, следует отметить, что пространство небольших городов и сельской местности есть воплощение чувственно ориентированной души, лишенной способности однообразного оценивания вещей, в отличие от холодной рассудительности, присущей типичному жителю мегаполиса. В результате ее функционирования вещи вокруг кажутся человеку безликими, ничтожными, их стоимость определяется сугубо внешними, изменчивыми параметрами: «Деньги решительно отбрасывают ядро вещей, их своеобразность, их специфическую ценность, их несравнимые особенности. В вечно движущемся денежном потоке все вещи и ценности плавают с равным удельным весом, все они находятся на одной плоскости и отличаются лишь величиной занятого на последней пространства» [2, с. 6].

В качестве вывода вышеизложенных позиций хотелось бы выделить особую значимость категорий времени и пространства, заключенных в городскую семиосферу различными способами, начиная от расположения артефактов внутри нее, и заканчивая айдентикой конкретных ее объектов. Особенно интересна в данном разрезе жизнь людей, населяющих небольшие города: их участь можно назвать не иначе, как переходной, что обуславливает синкретичность временных маркеров. С одной стороны, их прельщает стремление влиться в ритм большого города, с другой – в сознании жителей наличествует принципиальное желание сохранить самобытность собственной поэтической души, которая будет подвергнута деструктивным процессам со стороны денежных отношений. Таким образом, можно подытожить, что именно описанные категории влияют на наше

движение в контексте города и становление личностной, социальной, этнокультурной идентичности, вписанной в диалектику сущего и должного, свободы и необходимости.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бакстер, Дж. Франция в свое удовольствие. В поисках утраченных вкусов. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 320 с.
2. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь // Логос, 3 (34), 2002. – С. 1 – 12.
3. Мейл, П. Год в Провансе. – СПб.: Амфора, 2010. – 352 с.
4. Ольденбург, Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места тусовок как фундамент общества / Монография. – Пер. с англ. А. Широкановой. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 456 с.

*Н. С. Гармашова*

### ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ЭКСПЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Значительное место в художественной практике современности занимает экспертиза художественных ценностей.

Художественными ценностями являются незаменимые материальные и нематериальные предметы и произведения культуры, созданные человеком в результате творческого процесса, имеющие художественную и имущественную ценность, универсальную значимость и оказывающие эстетическое, научное, историческое воздействие на человека. Выход культурологии в сферу экспертной деятельности представляется необходимым этапом институционализации нашей науки, формой профессиональной деятельности культуролога и способом практической реализации культурологического знания.

Кандидат юридических наук Н. А. Прокопенко в своих работах говорит об актуальных вопросах искусствоведческих исследований культурных ценностей. Потребности в повышении их эффективности, совершенствовании методологии и методики.

Современные ученые, сотрудники Российского Государственного научно-исследовательского института реставрации М. М. Красилин, В. А. Иванов, Ю. А. Халтурин описывают экспертизу произведений искусства ее методы и важные методологические принципы.

Экспертиза произведений изобразительного искусства подразделяется на следующие виды: экспертиза плоскостных изображений, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладных изделий. Экспертиза плоскостных изображений, в свою очередь, может быть поделена на такие подвиды, как экспертиза живописи, графики и фотографии, экспертиза скульптуры, архитектуры и декоративно прикладных изделий; также может быть разделена на подвиды в зависимости от используемых при их изготовлении материалов.

Множество искусствоведческих экспертиз весьма обширно. Вследствие чего была произведена классификация исследований в зависимости от их целей и классов анализируемых объектов. Все проводимые искусствоведческие экспертизы разделяются по следующим направлениям:

– Искусствоведческая экспертиза. Исследования данного направления, в свою очередь, делятся на атрибуцию произведения искусства и непосредственно искусствоведческие исследования. Атрибуция исследует произведение искусства,

устанавливает автора и различные характеристики, выполняет классификационную работу и исчисляет актуальную рыночную стоимость объекта. Экспертиза же направлена на определение подлинности исследуемого произведения искусства. В отдельных случаях результаты искусствоведческой экспертизы могут подтвердить или опровергнуть полученные в результате осуществленной атрибуции результаты. Подлинность произведения искусства в плане ценообразования зачастую значительно преобладает над его художественной ценностью.

– Историко-культурная экспертиза. Данное исследование определяет статус объекта культурного наследия, его результаты позволяют включить культурный объект в перечень объектов культурного наследия или же вычеркнуть из него. Исследование также анализирует проекты организации зон культурного наследия. Вопрос включения объекта в реестр решается по результатам данной экспертизы. Исследование производится по инициативе заказчика (частного или юридического лица), органов местного самоуправления или государственных институтов.

– Культурологическая экспертиза. Все виды данной группы искусствоведческих экспертиз предназначены для определения особых качеств, характерных свойств и функций культурных объектов.

Интерес к атрибуции и экспертизе ценностей формируется еще в эпоху Античности. В эпоху раннего Средневековья, вопросы атрибуции и экспертизы касались предметов религиозного культа, которые в большом количестве привозились крестоносцами. В период развитого Средневековья, поставлены задачи по экспертизе письменных памятников, обеспечивающих права собственности (палеография, хронология, метрология и др.). В эпоху Возрождения и Нового времени, при расширении процессов коллекционирования, остро встал вопрос об экспертизе и атрибуции предметов античного искусства, естественнонаучных коллекций, археологических памятников и др.

В России вопросы методики атрибуции и экспертизы ценностей начинают разрабатываться в XIII–XIV вв. Развитие реставрационных процедур и формирование художественных коллекций новых владельцев в XVIII–XIX вв. определило новый виток развития методик художественной атрибуции. В XIX веке интерес к исторической науке и формирование национального самосознания спровоцировали этнографические и археологические исследования, что расширяет спектр атрибутивных и экспертных методик. XIX век привел к расширению частного коллекционирования за счет включения в этот процесс новых социальных групп. В России – это купечество, которое проявляло интерес к предметам русской старины. XIX век открыл эпоху научно-технических знаний, которые не просто предложили новые материалы, но и сформировали само понятие «экспертиза» – как технико-технологический анализ материала. XX век – век развития информационных технологий – предлагает в рамках экспертной методики математические методы через применение АИС (компьютерные технологии). До конца XIX века атрибуция базировалась только на эмпирических знаниях и интуитивных выводах знатоков (период знаточества). Только на рубеже XX в. формируется научная атрибуция, которая рассматривала не только подлинность предмета и его ценовую характеристику, но и феноменологическую, историческую, художественную, культурологическую, стилистическую и иные научные принципы экспертизы.

Экспертиза художественных ценностей – это вид деятельности, направленной на выявление соответствия произведения искусства данным, которые предоставил заказчик. Эксперты проверяют, исследуют произведение искусства на предмет его подлинности: соответствия заявленному времени создания и принадлежности руке того или иного художника. Итог их работы – экспертное заключение, подтверждающее или отрицающее

подлинность картины, иконы, вазы, ювелирных изделий и т. д. Суть занятий эксперта можно определить как идентификацию и установление статуса произведения искусства, накопление первичных знаний о нем. Экспертиза должна в оптимальный срок дать свой ответ. Промедление задевает интересы владельца, в том числе, когда им становится и музей. Именно поэтому экспертиза является первым оперативным этапом в изучении предмета искусства, востребованного художественным рынком. В настоящее время при проведении экспертизы отдаются предпочтение наиболее точному методу – комплексному. Он включает в себя использование инфракрасного, ультрафиолетового и рентгеновского излучения, микросъемки, микропроб, химическое, физическое, стилистическое изучение живописного произведения. При этом, для наибольшей точности, часто принимается во внимание мнение нескольких экспертов или отдела экспертизы (например, при институтах или музеях).

Роль экспертизы и эксперта возросла не только с расширением арт-рынка, но и с включением в систему атрибуции огромного количества предметного ряда. Ни один музей или коллекционер не приобретет тот или иной объект без тщательной экспертизы. Перечень возможных объектов культурологической экспертизы очень широк, и в него входят не только разные предметы, явления и объекты, но и разные типы объектов. Он настолько же обширен, насколько обширно современное понятие культуры с точки зрения количества подпадающих под нее вещей, понятий, процессов и технологий.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бурцева, Э. М., Торстенсен Л. А. и Лукьянова Б. Б. Экспертиза и атрибуция: Сборник. МагnumАрс, 1997 – 2000.
2. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи / Учебное пособие для студентов художественных ВУЗов и художественных училищ / Под редакцией Ю. И. Гренберга. М.: ГосНИИР, 2000. – 179 с.
3. Материалы международной научно-методической конференции. М., 2012. С. 271 – 276.
4. Свободный доступ URL: <http://www.gosniir.ru/library/conferences/conservation-researches.aspx> 3) Costache, I. D. The Art of Understanding Art : A Behind the Scenes Story. The Art of Understanding Art: A Behind the Scenes Story. Wiley-Blackwell, 2012. – 280 с.
5. Халтурин, Ю. А. Экспертиза произведений искусства. Методология и документация // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы международной научно-практической конференции. Выпуск

УДК 130.2

*Л. В. Кушнарeva*

### **ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА (НА ПРИМЕРЕ ВЫШИВКИ НАРОДОВ РУССКОГО СЕВЕРА)**

Вышивка является одним из самых любимых и распространенных видов рукоделия. В старину на Руси все женщины владели этим искусством, поскольку вышивка была связана со стародавними обычаями и обрядами русского крестьянства. В русских и других славянских вышивках издревле существует много геометрических мотивов, которые наряду с другими темами уводят нас в глубокую древность, а значит, по ним можно проследить некоторые линии истории.

Русская народная вышивка уже более столетия привлекает к себе внимание исследователей. Еще в конце прошлого века сформировался ряд блестящих коллекций этого вида народного искусства и были сделаны первые попытки прочтения сложных

«сюжетных» композиций, особенно характерных для народных традиций Русского Севера.

Каждое изображение, каждый узор охранялись и не изменялись, потому что все они несли смысловую нагрузку, имели определенное значение, часто магическое, заклинательное и были отражены понятием о жизни и смерти, о продолжении потомства, о сохранении имущества, размножении скота и вызревании урожая.

К северной группе относятся вышивки Архангельской, Новгородской, Вологодской, Калининской, Ивановской, Горьковской, Ярославской, Владимирской и других областей. Вышивка как и разнообразная бижутерия выполняет функцию магических оберегов от злых духов: ею покрывают все отверстия и проемы в одежде человека, сквозь которые могли проникнуть духи зла – ворот, разрез на груди, подол, рукава, плечи, одним словом – места, где открывается доступ к телу. Эстетическая функция вторична. Вовсе не случайно среди многих археологических находок преобладают именно женские украшения: мужчина, как существо более сильное и выносливое, нуждался в подобных оберегах гораздо меньше.

Каждый знак, каждая точка и черточка в древнем орнаменте несли на себе определенную смысловую нагрузку, являясь своего рода тайнописью наших далеких предков.

Самые распространенные приемы северной вышивки – крест, роспись, вырезы, белая строчка, сквозное шитье, выполняемое по сетке, белая и цветная гладь. Чаще всего узоры выполнялись красными нитками по белому фону или белыми по красному. Вышивальщицы умело использовали фон как один из элементов узора. Квадратики и полосы внутри крупных фигур птицы – павы, барса или дерева вышивались синей, желтой и темно – красной шерстью.

Для народной вышивки Русского Севера характерно ярко выраженное стилевое единство. Общим для всех северных районов России в вышивке являются швы, выполняющиеся по счету нитей ткани: счетная гладь, косая стежка, роспись, набор и другие. Эти счетные швы дают строгую симметрию и математически точную взаимосвязь мотивов орнамента в узоре.

Технические приемы вышивки, в основе которых лежит отсчет нитей ткани, ограничивают свободу работы вышивальщиц, заставляя придерживаться трех направлений – вертикального, горизонтального и диагонального. Из-за этого все формы орнамента и преобретают четкие, суховатые, прямолинейные очертания. Наибольшее распространение в народной вышивке Русского Севера имеют роспись (полукрест) и белая строчка.

Старинный двусторонний вышивальный шов – роспись, состоящий из мелких красных стежков, создавал на белом холсте тонкий графический узор. Обычно легкой линией отмечался контур мотива, который потом заполнялся различными декоративными узорами: прямыми и диагональными полосами, клетками, зигзагами и др. В отдельных случаях контур мотива обогащался штрихами, звездочками или крючками. Тончайшим кружевом ложился вышитый красный узор на белый холст нарядной рубахи, полотенца или подзора. Нежно-голубые, зеленые и золотистые тона шелка, а также блески обогащали узор, повышали его декоративную выразительность.

Белая строчка относится к сквозным счетным швам, которые выполняются по разреженной ткани. Плотный белый узор размещается на сетке из квадратных или прямоугольных ячеек. Красота вышивки достигается четким выделением белоснежного узора на легком прозрачном фоне. Круг мотивов вышивальных техник росписей и белой строчки очень близок. Узоры этих вышивок часто состояли из геометрических фигур



сложных очертаний, в основе которых лежал ромб или квадрат. Основной фигурой является гладкий ступенчатый или гребенчатый ромб.

Кроме геометрических мотивов, в вышивках Русского Севера встречается изображение цветов, кустов, деревьев. Растительные мотивы сочетались в узоре с изображениями птиц и зверей. Сказочные птицы с роскошными хвостами, скромные маленькие утки, величавые лебеди, горделивые кони, олени с ветвистыми рогами изображались среди цветущих кустов и деревьев. Не менее часто в узорах встречаются и люди – женские фигуры с птицами или цветами в руках и всадники на сказочных конях.

Мотивы цветов, деревьев, птиц, зверей, всадников и женщин в народном искусстве всегда были наделены емкой и многозначной символикой. Лебеди у сельских жителей являлись олицетворением юной прекрасной девушки и невесты, считались символом верной любви. Утки воспринимались как знак трудолюбивой хозяйки дома и были символом плодородия, голуби – символом супружеской верности и залогом счастливой семьи.

Позднее древняя символика многих изобразительных мотивов была позабыта. Согласно традиции, мотивы включали в узор свадебных рубах и полотенец как необходимый символический элемент, являющийся залогом благополучия новой семьи. Образ величавой женской фигуры, считавшийся у древних славян символом плодородия, к девятнадцатому столетию стал основой для изображения народных праздников и обрядов. В народных вышивках этого периода почти повсеместно встречается изображение хоровода девушек, всадников с ветками зелени в руках, ряженных, венчание молодых в церкви, свадебный поезд с женихом и невестой и так далее [3].

Об архаическом геометризме в русском орнаментальном творчестве и о необходимости его тщательного изучения неоднократно писал академик Б. А. Рыбаков. И в его работах 1960 – 1970-х гг., и впервые в вышедшем в свет в 1961 г. его глубоком труде о язычестве древних славян красной нитью проходит мысль о неизмеримых глубинах народной памяти, консервирующей в себе и проносящей через века в образах вышивки, резьбы по дереву, игрушки и т. п. древнейшие мировоззренческие схемы, уходящие своими корнями в неизведанно далекие тысячелетия.

Очень ценны коллекции музея Русского Севера – тех мест, где, отдаленность от государственных центров, а также относительно мирное существование (Вологодчина, например, в своей северо-восточной части практически не знала войн), обилие лесов и защищенность многих населенных пунктов болотами и бездорожьем способствовало сохранению в течение неизмеримого ряда веков древнейших форм быта и хозяйства, бережного отношения к вере отцов и дедов, и, как прямое следствие этого, сбережению древнейшей символики, закодированной в орнаментах вышивок, в узорах тканей и кружев.

Особый интерес представляют вышивки, «дожившие» до рубежа XIX – XX вв., которые происходят из северо-восточных районов Вологодской и соседних районов Архангельской областей. Это были земли финно-угорских племен, но данные топонимики свидетельствуют совсем о другом – подавляющая часть топонимов имеют славянские корни, при этом многие из них очень архаичны. Так, в Тарногском районе Вологодской области из 137 населенных пунктов, как больших, так и малых, только 6 имеют выраженные финно-угорские названия. Именно в этих районах были сохранены традиции орнаментальных схем древнейшего происхождения в их первоначальной основе.

Орнаментальные композиции, о которых пойдет речь и которые воспроизводились в вологодских вышивках вплоть до 1930-х годов, украшали лишь сакрально отмеченные вещи. Очень точно говорит об этом процессе Б. А. Рыбаков: «Отложение в вышивке очень

ранних пластов человеческого религиозного мышления... объясняется ритуальным характером тех предметов, которые покрывались вышитым узором... Таковы подвенечные кокошники невест, рубахи, накидки на свадебные повозки и многое другое. Специально ритуальным предметом, давно обособившимся от своего бытового двойника, было полотенце с богатой и сложной вышивкой. На полотенце подносили хлеб-соль, полотенца служили вожжами свадебного поезда, на полотенцах несли гроб с покойником и опускали его в могилу. Полотенцами увешивали красный угол, на полотенце помещали иконы» [4, с. 24].

Именно такие сакральные орнаменты и представлены в краеведческом музее Вологды. Одним из древнейших мотивов орнамента геометрического типа являлся у народов Евразии ромб или ромбический меандр, который многие объясняли как условное изображение верхушки волны, заворачивающейся под прямыми углами. Меандр находят даже на вещах, датируемых палеолитом, например, на различных костяных изделиях, найденных на стоянке Мезина на Черниговщине. Узор меандра в разных его сочетаниях и модификациях продолжает существовать на протяжении многих тысячелетий, распространяясь все шире среди соседствующих индоевропейских народов и расходясь за пределы их территорий в процессе передвижений арьев на юго-восток. Его как символ удачи и своеобразный оберег от несчастья встречают в культовых предметах и на керамике и в более поздних культурах.

Уже на костяных изделиях Мезинской стоянки можно проследить, как из полосы двойного меандра, изображенного в движении справа налево, вырастают очертания свастики – еще одного характерного для всех индоевропейцев орнамента. Этот элемент изображается и в своем основном виде – в форме креста с загнутыми под прямым углом концами, и будучи усложненным новыми элементами в виде дополнительных отростков.

Свастика заняла в орнаменте одно из ведущих мест. Это слово санскритское и на других языках у него никаких иных названий нет. Оно состоит из двух частей: «су» – хороший, счастливый и «асти» – есть (третье лицо единственного числа от глагола «быть»); по правилам фонетики «у» перед гласным «а» заменяется на «в» и получается «свасти», к которому добавлен суффикс «к» и окончание «а»: свастика. Этот знак означает «дарующий все хорошее, приносящий счастье». Если в четырех его «отделах» поместить по точке, то это будет символ засеянного поля и одновременно мольба о хорошем урожае.

Знаком свастики, начиная с глубокой древности, у предков славян и арьев стал обозначаться свет солнца, как источник жизни и процветания. Этот знак прослеживается от Архангельска до земель Индии, где он виден повсеместно – им украшают храмы, дома, одежду и обязательно многие предметы, связанные со свадьбой.

Все предки индоевропейских народов выработали в глубочайшей древности в процессе исторических контактов некий объем сходной лексики. Но предки германцев и других европейских народов относились к западной группе индоевропейцев, тогда как предки славян и арьев – к восточной, более этнически взаимосвязанных между собой. Так называемую арийскую свастику можно и сейчас видеть на ремесленных произведениях славян, особенно северных: ею украшено множество произведений народного искусства, включая узорно вывязанные варежки.

Традиции орнаментации керамики, включающей в себя удивительное разнообразие вариантов меандрового и свастического мотивов, встречаются у ближайших соседей «срубников» – населения андроновской культуры, созданной индоиранцами и генетически связанной со срубной. Синхронные по времени, эти две культуры существовали в течение длительного периода на весьма обширных территориях степной и лесостепной зоны России. Как и во всем андроновском орнаменте, в северорусской народной вышивке и

браном ткачестве, композиция делится на три горизонтальные зоны, причем верхняя и нижняя зачастую дублируют одна другую, а средняя несет на себе важнейшие, с их точки зрения, по значимости узоры. Трудно предположить, каковы были формы орнаментов на вещах, изготовлявшихся людьми в эпоху древнейшего индоиранского (общеарийского) единства, но описываемые элементы орнаментальных узоров вряд ли родились в одночасье в сознании тех же андроновцев, а уходят своими корнями в генетически связанную с ними культуру их общих предков. Средняя полоса горизонтальной композиции может нести на себе последовательные во времени для разных культур самые разнообразные сочетания из числа указанных элементов орнамента, которые абсолютно идентичны северорусским, трипольским, восточным и юго-восточным культурам. Особенно интересна правомерность подобных аналогий, прослеживаемая в археологических восточнославянских материалах. Например, найденная в Новгороде в 1960-х гг. пряжка в форме сложно прочерченных крестов, датируемая серединой XIII в., нашла повторение своего узора в вышивке, недавно выполненной на полотенце вологодской крестьянкой. Опубликованная Г. Поляковой статья о находке шиферного пряслица на славянском поселении недалеко от Рязани, которое датируют XI–XIII вв., интересна тем, что на пряслице процарапан рисунок в виде шестиконечного православного креста, окруженного меандровыми спиралями и свастическими мотивами [1].

Сходные орнаменты могут вне взаимной связи возникать у разных народов, но трудно поверить в то, что у народов, разделенных тысячекилометровыми расстояниями и тысячелетиями, если только эти народы не связаны этногенетически, могут совершенно независимо друг от друга появляться сложные орнаментальные композиции, повторяющиеся даже в мельчайших деталях, да еще и выполняющие одни и те же функции: оберегов и знаков принадлежности к семье или роду.

Невозможно отрицать неизбежность возникновения этногенетических связей между древнейшими предками индоиранских племен и выделившимися из их общности индоязычной и ираноязычной ветвями, а, соответственно, и теми этносами, которые складывались в тесной близости с ними в течение тысячелетий, вплоть до появления обширных и близких по своей культуре срубной и андроновской общностей.

При их генезисе должен был протекать и процесс частичного распада, выразившийся в переселении отдельных племен или даже групп как на запад, так и на восток. Уход арьев завершился ко второй половине II тысячелетия до н. э. Территориально близкие им в течение столь долгого времени предки славян частично переселились на запад, образовав группы, известные под названием западных славян, а главный массив, именуемый восточными славянами, осел на землях Восточной Европы.

Арьи уходили к востоку и уносили с собой свои предания, сказки, мифы, верования, обряды, свои песни, танцы, своих древних богов. На новой для них земле, среди других народов они свято хранили память о своем прошлом, о своей прародине. Хранили свою и нашу память!

Уходя на восток и юг, племена арьев уносили с собой традиционные формы культуры – сложившиеся навыки производства, типы орнаментов и осмысление отражаемой в них символики, обычаи и верования.

На своем пути в Индию и Иран арьи вступали в контакты с народами стран, через которые они проходили, поселяясь там на разные отрезки времени и частично смешиваясь с этим населением. Поэтому интересны мотивы узоров, близкие к древнеславянским, которые выявляются у народов, живущих, например, на Кавказе или в Средней Азии. К сожалению, ученые лишь в последние 25–30 лет стали проследивать в своих трудах



расовые, языковые, культурные и другие арья-славянские параллели, а такие исследования значительно расширяют границы знаний о нашем собственном прошлом.

Древнейшие предки славян, судя по множеству сближений различных сторон истоков их культуры с древнеарийскими, а затем и с культурой народов Евразийских степей, носителей индоевропейских языков (как, например, андроновцев, некогда выделившихся из индоиранской общности), по всей видимости, были так близки арьям, что передали своим потомкам и много общих элементов языка, и общие мотивы орнаментов. И язык, и орнаменты были средствами взаимного общения и доказательствами генетической близости, а возможно и знаками членства, вхождения в одни и те же роды, в одни и те же племена [2, с. 204].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Жарникова, С. В. Древние тайны Русского Севера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [yandex.ua/turbo?text=https3A2F788-drevnie-tajny-russkogo-severa-zharnikova-sv.html](http://yandex.ua/turbo?text=https3A2F788-drevnie-tajny-russkogo-severa-zharnikova-sv.html).
2. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко этнографический источник / Г. С. Маслова – Москва: Наука, 1978. – 207 с.
3. Народная вышивка русского севера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [liveinternet.ru/users/nicnata/post321583361](http://liveinternet.ru/users/nicnata/post321583361).
4. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – Москва: Наука, 1981. – 406 с.

*Е. В. Лубенникова, Е. Н. Химченко*

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Сфера свободного времени и досуга всегда являлась объектом научного интереса. Саморазвитие личности, овладение ею достижениями культуры и создание культурных ценностей – всё это связывалось непосредственно со свободным временем.

В настоящее время актуальность исследования культурно-досуговой деятельности определяется тем, что проведение свободного времени жителей является своеобразным индикатором их культуры, круга духовных потребностей и интересов конкретной личности или социальной группы. Учреждение культуры может обеспечить широкий диапазон и универсальность содержания и методов этой деятельности, создает условия развития личности, коллективных форм организации, что обуславливает взаимодействие различных социальных, профессиональных, культурных, возрастных групп населения [7, с. 87–88]. Но на выбор тех или иных занятий в свободное время влияют социальные компоненты: мода, реклама, социальный статус [1, с. 88].

В научный анализ теории и практики культурно-досуговой деятельности значительный вклад внесли Ю. Стрельцов, А. Жарков, В. Чижиков, В. Ковшаров, Т. Киселева, Ю. Красильников. Социально-философские проблемы молодежи как важной социальной группы общества нашли свое отражение в исследованиях С. Иконниковой, И. Ильинского, И. Копа, В. Лисовского и др. Значительный вклад в исследование досуга молодежи внесли Г. Пруденский, Б. Трушин, В. Петрушев, В. Пименова, А. Гордон, Э. Соколов, И. Бестужев-Лада. К изучаемой нами проблеме близки работы по саморазвитию и самореализации личности в сфере досуга (А. Беляева, А. Каргин, Т. Бакланова), по вопросам психологии личности (Г. Андреева, А. Петровский и др.).

Несмотря на значительное количество исследований, посвященных исследованию культурно-досуговой деятельности, современная ситуация диктует учреждениям культуры необходимость поиска подходов к организации досуга с учетом современных

социокультурных изменений на основе теоретического анализа, что и требует дальнейшего изучения.

Для научного дискурса проблематика исследования досуга и свободного времени традиционна: представления об этих феноменах как об универсальных формах бытия формируются в далеком прошлом. Так, в представлениях Аристотеля право на досуг – первый и значимый признак принадлежности человека к когорте власть имущих. Это не только время, свободное от обязательств и вследствие этого невозможное для рабов, но и истинное удовольствие, радость и счастье [2]. Досуг – это умственная и созерцательная деятельность, пространство счастья. Именно досуг открывает возможность для истинной добродетели и для тех видов деятельности, которые совместимы с ней.

Слово «досуг» древнеславянского происхождения, восходит к глаголам «достигать», «досягать». Английское «leisure», означающее досуг, происходит от латинского «licere», понимаемого как свобода выбора (лицензия). Французское «zoisir» переводится как «свободное время», а zeisure – «свобода выбора». Любопытно, что древнегреческое слово «skhole» есть «досуг, безделье». Школой считалось не то место, где получают знания, а свободное от обязательных занятий время. Это время посвящалось самопознанию, приобретению опыта, поиску своей идентичности. Skhole есть погружение в состояние творчества и созерцания.

Интересно проследить, как с течением времени изменялось значение понятия «досуг». Так, Словарь русского языка В. Даля определяет досуг как «свободное, незанятое время, гулянки, гулячая пора, простор от дела», а также как «умение или добрые качества». Согласно В. Далю, досужливый – это мало занятой, часто свободный, а досужий – умеющий, способный к делу, ловкий [5]. Близко к этому и досужество – ловкость, умение, деловитость. Сходство этих слов обладает глубоким смыслом: именно свободное время направлялось на развитие умений, деловитости, ловкости, личностный рост, раскрытие ресурсов.

Исследуя взаимоотношения людей в многообразии их проявлений, Э. Дюркгейм, М. Вебер, Т. Парсонс уделяют внимание проблематике досуга и свободного времени. Э. Дюркгейм считал свободное время призванным восстанавливать силы и энергию после трудовой деятельности; при этом способы проведения досуга сопряжены с незамысловатыми развлечениями. По мнению Э. Дюркгейма, свободное время дает возможность отвлечься от реальных проблем, перенося внимание в мир воображения и большей свободы. Отсюда вытекает и характер отношения феноменов работы и свободного времени: их взаимозависимость и функциональная взаимообусловленность очевидны. Но идея приоритета свободного времени в социуме Э. Дюркгеймом не разделялась: изобилие свободного времени способно привести к деструктивным последствиям. В то же время неоправданна социальная политика, направленная на жесткое сокращение свободного времени и удлинение рабочего дня [6, с. 471–482].

Дальнейший интерес к проблематике досуга приводит к возникновению ряда моделей и классификаций, направленных на выявление его специфики. Независимо от того, что описание значения досуга обнаруживается еще в работах древних мыслителей, современное понимание досуга оформляется в период индустриального развития общества. Это происходит в силу того, что для обособления свободного времени и досуга в качестве сфер общественной жизни следует соблюдать ряд условий. Во-первых, свободное время и досуг не должны быть жестко ритуализированы и могут стать заботой самого человека; во-вторых, сфера труда должна быть институционализирована, структурирована и организована так, чтобы ее легко можно было отделить от свободного времени [8]. Такие условия свойственны образу жизни людей индустриального и

постиндустриального общества; в их рамках досуг, труд, учеба становятся четко разделенными и регламентированными.

Сегодня внимание исследователей к теме досуга усиливается, это происходит на фоне кардинальных социокультурных изменений и противоречий. С нашей точки зрения, важно проследить, в русле каких методологических подходов возможно осуществление исследования и рефлексии досуговых практик. Рассмотрим эвристический потенциал деятельностного подхода в качестве методологического ориентира к исследованиям специфики культурно-досуговой деятельности.

Деятельностный подход подразумевает понимание досуга как совокупности некоторых видов деятельности: в данном контексте уместен термин «досуговая деятельность». Осуществляемая во время досуга деятельность сопоставима с трудовой, а вернее, противопоставима: основным маркером становится ее оппозиция к работе, свобода выбора досуга противоположна необходимости трудиться.

В XX в. исследователи насчитывали более 600 видов различных занятий, которым человек может предаваться на досуге. В современной ситуации еще больше разнообразия и потенциальных возможностей: возникают качественно новые виды досуговой деятельности, трансформируется содержание традиционных видов досуга. Статистические данные показывают (опрос жителей России), что занятия домашними делами, забота о даче, воспитание детей и раньше занимали большую часть свободного времени многих (40% в 2005 г., 47% в 2012 г.), сегодня подобные практики становятся более актуальными (60% в 2017 г.). Существенно возросла численность предпочитающих отдых на природе: в 2012 г. – 17%, а в 2017 г. – 34%. Так же, как и раньше, проведение досуга привлекательно с друзьями (для 30% респондентов), и, конечно, серьезный бюджет свободного времени сегодня поглощает компьютер и Интернет (в 2005 г. – 5%, в 2017 г. – 21%, причем среди молодежи (18–24 лет – 44%). Любопытно, что ТВ и радио теряют привлекательность: 63% граждан посвящали этим занятиям большую часть своего свободного времени 10 лет назад, сегодня таковых 29% [9].

Можно выделить несколько разновидностей досуговой деятельности. Ее содержательное наполнение меняется с течением времени в силу множества причин.

➤ Интеллектуальная, умственная деятельность, связанная с присвоением новых знаний, обновлением устаревших. Она подразумевает обучение на каких-либо курсах, повышение уровня квалификации или овладение новой профессией; саморазвитие; может быть связана с творческой деятельностью, изобретательством, подготовкой публикаций, чтением и т.д.

➤ Физическая активность – занятия спортом, зарядка, фитнес, прогулки и пробежки, любительские игры, участие в соревнованиях. Сюда относят также активный и спортивный туризм, рыбную ловлю, охоту. Популярность спорта за последние годы повышается. Посещают спортклубы, секции, тренировки прогулок на природе. Это отчасти может быть связано с условной бесплатностью данных видов отдыха, отчасти – с ростом.

➤ Отдых и развлечения – самый объемный, разнообразный и сложно структурируемый вид деятельности. Его основной признак – рекреационно-развлекательный характер, а также преобладание потребительских практик над производственными. Диапазон распространения современных развлекательных технологий приобретает глобальные масштабы, что позволяет вовлечь практически любого человека в мир развлечений. Сегодня феномен «развлечения» имеет расширенное толкование, объединяет под собой различные явления. Активно расширяется индустрия отдыха и развлечений, предлагается множество способов проведения свободного времени.

Таким образом, в настоящее время появляется потребность в поиске новых методологических ориентиров для изучения досуговой деятельности. По нашему мнению, это продиктовано внешними факторами – появлением новых информационных технологий, усилением влияния глобализации, разрастанием досуговой инфраструктуры и превращением ее в мощный рыночный сегмент, а также изменениями интересосубъективных типичных социальных представлений о досуге. Наблюдается сгущение, сжатие пространства – времени, благодаря разнообразным цифровым технологиям люди становятся «ближе», отмечается «гибель дистанции», наблюдается переход от статичной устойчивой современности к неуловимой ускоренной «текучей современности» [3]. Эти обстоятельства отражаются на способах осуществления досуга, на смыслах его субъективного наделяния, а также на паттернах его изучения.

Современная социокультурная ситуация обуславливает протекание неоднозначных процессов (с точки зрения воздействия на личность) в сфере досуга. Значимой становится исследовательская и практическая задача организации сферы досуга в интересах человека и общества. Решение этой задачи зависит от исследования реально происходящего в сфере досуга, как и кем оно конструируется, чьи интересы в этой сфере учитываются.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аванесова, Г. А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации: учебное пособие для студентов вузов / Г. А. Аванесова. – М.: Аспект Пресс, 2006. – 236 с.
2. Аристотель «Политика. Афинская полития». Серия: «Из классического наследия». – М.: Мысль, 1997. – С. 271 – 343.
3. Бауман, З. Текущая современность / пер. с англ. под ред. Ю.В. Асочакова / З. Бауман. – СПб.: Питер, 2008. – 240 с.
4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – Режим доступа: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=7263>
5. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда: Метод социологии / Пер. с фр. и послесловие Л. Б. Гофмана./Э. Дюркгейм. – М.: Наука, 1991. – 575 с.
6. Жарков, А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник для студентов вузов культуры и искусств / А. Д. Жарков. – М.: Изд. Дом МГУКИ, 2007. – 480 с.
7. Киселева, Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М.: МГУКИ, 2004. – 539 с.
8. ВЦИОМ: число россиян, проводящих досуг за просмотром ТВ, снизилось вдвое за семь лет. URL. – Режим доступа: <https://wciom.ru/index.php?id=238&uid=8815>

*А. А. Майстренко*

### РОЛЬ РЕКЛАМНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Значимость рекламы велика и неоспорима. Эволюция рекламной деятельности показывает, что реклама успешно вписывается в государственную политику, ее принципы и коцепции становятся частью этой государственной политики. Необходимо изучение сущности рекламы, механизма и инструмента ее влияния в современном обществе. Одной из актуальных проблем, на наш взгляд, является определение роли рекламы и ее деятельности в современной культуре. Реклама выводит на рынок новые товары и услуги, формирует новые потребности. Сегодня в науке очень часто возникает потребность рассматривать рекламную деятельность как явление культурной жизни людей, как один из механизмов формирования культуры. Тем не менее, само понятие *культуры* оказывается крайне неопределенным в связи с тем, что оно формировалось в течение очень

длительного времени и применялось по отношению к существенно различным по своему историческому происхождению объектам.

Анализ культуры показывает, что, соблюдая традиции и желая отличаться от других, выделяться, люди стараются следовать моде, которая имеет множество изменчивых форм, но проявляется практически во всех видах человеческой совместной деятельности. Люди хотят быть похожими на более сильных, более значимых и известных, чем они сами, стремятся подражать кумирам. Это явление подробно описано в рекламе, но оно хорошо известно также и тем, кто изучает феномен культуры. В настоящее время развитие системных представлений о мире позволяет серьезно рассматривать гипотезу о взаимодействии, взаимовлиянии и системной связи этих, изучаемых с разных сторон, явлений. Однако до сих пор реклама как феномен культурной жизни народов не находит всеобщего признания и никоим образом не становится предметом глубокого объективного научного анализа. Она лишь обозначается как сложный социально-экономический или социально-психологический объект, но остается без глубокого понимания исторических причин возникновения, механизмов функционирования и развития. Пренебрежительное отношение к рекламной деятельности как фактору культуры определяется многочисленными психологическими барьерами, которые не дают рассмотреть данную проблему глубже, а значит продвинуться в понимании социальной природы, как отдельного человека, так и общества в целом [2].

Основные цели товарной рекламы – создать осведомленность, предоставить информацию, убедить. Напомнить, склонить к решению о покупке товара. Ее предназначение – продать конкурентную продукцию, переключить на нее внимание с аналогичной продукции конкурентов или стимулировать рынок. Реклама изначально нацелена на привлечение внимания, пробуждение интереса потенциальных покупателей уже не к продукции, а к тем, кто ее производит, для того, чтобы сформировать предпочтительное отношение к производителю и, в конечном счете, создать в сознании потребителей позитивный образ объекта рекламных усилий. Психологи стараются исследовать влияние особенностей национальных культур на восприятие потребителями рекламы. Так, законодательство многих стран по-разному регулирует продажу алкогольной продукции и ее рекламу. Если в странах Востока реклама и употребление спиртных напитков практически запрещены, в США запрещено открытое распитие спиртных напитков на улицах, то Россия является страной с достаточно либеральными законами по отношению к рекламе и торговле спиртосодержащей продукцией. Сотрудник Психологического Агентства Рекламных Исследований (ПАРИ) В. В. Беянина, изучая восприятие рекламы лицами, употребляющими и не употребляющими алкогольную продукцию (то есть трезвыми и находящимися в нетрезвом состоянии), получила интересные данные не только о культурной специфике восприятия рекламы российскими гражданами, но и о влиянии алкоголя на отношение к рекламе различного типа [1, с. 4].

Так, В. В. Беянина предъявляла четыре типа рекламных плакатов (сюжеты с элементами агрессии, эротики, нарушающие этические устои, использующие спецэффекты и иллюзии восприятия). Группа испытуемых молодых людей была разделена ею на две подгруппы (контрольную и экспериментальную). Членам экспериментальной подгруппы предлагалось выпить 30 мл разбавленного водой медицинского спирта (приблизительно 100 г водки). Через 15 мин после наступления незначительного алкогольного опьянения им были предложены фотографии рекламных плакатов, которые необходимо было оценить по методике семантического дифференциала Ч. Осгуда. Члены контрольной группы (трезвые) оценивали те же плакаты по той же методике. Были получены следующие результаты. При оценке рекламы, содержащей



элементы агрессии, члены экспериментальной группы (пьяные) оценили ее как более «стильную», «притягивающую», «яркую» и «веселую». Члены контрольной группы (трезвые) оценили агрессивную рекламу как более «навязчивую». Воспринимая рекламные плакаты с элементами эротики, члены экспериментальной группы (пьяные) оценили ее как более «красивую» и «грустную». Испытуемые контрольной группы (трезвые) дали более высокие оценки по шкалам «непонятная» и «глупая». Большой интерес вызывают результаты исследования отношения к рекламе, использующей сюжеты, нарушающие этические нормы поведения. Оценивая неэтичную рекламу, члены экспериментальной группы (пьяные) дали более высокие показатели по шкалам «приятная» и «яркая». Члены контрольной группы (трезвые) оценивали такую рекламу как более «скучную», «неоригинальную», «некрасивую», «безвкусную».

Воспринимая рекламу, содержащую нереалистичные сюжеты, искажающие естественные формы предметов, члены экспериментальной группы (пьяные) оценили ее как более «интересную», «понятную», «оригинальную», «красивую», «стильную» и «приятную». У испытуемых контрольной группы (трезвые) при оценке данного варианта рекламы существенно отличающихся оценок по сравнению с испытуемыми экспериментальной группы выявлено не было. Сравнительный анализ оценок рекламы юношами и девушками экспериментальной группы (пьяные) показал, что, воспринимая неэтичную рекламу, девушки чаще дают такие оценки, как «оригинальная», «неагрессивная», «приятная» и «веселая». У молодых людей из той же группы более высоким оказался показатель по шкале «неэтичная», то есть они более критично оценили рекламу с нарушением этических норм поведения [2]. В результате эксперимента был сделан вывод о том, что для российских граждан (молодых людей) употребление алкоголя связано прежде всего со снижением критичного отношения к рекламе, содержащей элементы агрессии, эротики, нарушающие в обществе принятые нормы поведения, и т. д. В связи с массовым употреблением алкоголя в России, а также ЛНР молодыми людьми (особенно пива и слабоалкогольной продукции) необходимо учитывать особенности восприятия при проведении рекламных кампаний и их общественном регулировании. Кроме того, такие исследования необходимо проводить на различных группах населения с учетом возраста, пола, а также количества и условий употребления спиртного.

Во второй половине XX века в связи с многочисленными социально-политическими молодежными движениями появилось понятие контркультуры. Идеологами этого направления были философ Г. Маркузе, психолог Т. Лири и другие. А также, главным образом в связи с развитием средств массовой информации и коммуникации широко распространилось понятие массовой культуры, к которой стали относить и рекламу. Поэтому наиболее интересными в нашем случае являются представления о культуре, которые дают маркетологи и психологи. Отношение культуры к рекламе пытаются анализировать У. Уэллс, Дж. Бернет, С. Мориарти. По их мнению, функция рекламы остается одной и той же по всему миру, различаются *лишь культуры с высокой контекстуальной зависимостью*, в которых смысл рекламного сообщения можно понять только в определенном контексте, и *с низкой*, где любое сообщение может быть понято независимо от контекста. С точки зрения психологии рекламы, эта модель, по-видимому, является слишком упрощенной.

Таким образом, культура проникает во все сферы жизни потребителей и проявляется в моделях их поведения. Культура и общепринятое поведение, привычки, стереотипы, образ жизни и пр. оказывают влияние на действия потребителей на рынке, что, в свою очередь, влияет на маркетинговую политику коммерческих структур.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Борисов, Б. Л. Технологии рекламы и PR – М. : Гранд , 2001, – 618 с.
2. Васильев, Г. А., Поляков В. А. Основы рекламы – М. : Инфра – М. , 2011, .– 407 с.
3. Каганский, В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – С. 326.
4. Политика и культура в российской провинции / Редакторы С. Рыженков, Г. Люхтерхандт-Михалева (при участии А. Кузьмина). – СПб. ; М. : ИГПИ. : Летний Сад, – 2001. – С. 267.

*Н. М. Павленко, Е. Н. Химченко*

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ  
НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА**

В современных исследованиях повысился интерес к проблеме традиционного народного творчества, что напрямую связывается с эпохой глобализации и информатизации, когда традиция превращается в связующее звено с исторической памятью и способствует сохранению национально-культурной идентичности. Отметим, что тенденция повышения национального самосознания народов мира, их своеобразное культурно-этническое возрождение особенно четко обнаруживается на фоне процессов всеобщей глобализации. В этой связи возрастает потребность людей в осмыслении своей духовно-этнической самости как почвенной среды для дальнейшего духовно-нравственного формирования, гармонизации отношений в системе «человек – семья – общество».

Теоретическую основу исследований народного творчества составляют труды В. Гусева, А. Каргина, В. Цукермана, М. Некрасовой, Е. Стрельцовой, в которых народное художественное творчество рассматривается как самостоятельная комплексная отрасль культуры. Динамика развития народного творчества, классификации структуры и функций проанализировано такими учеными, как Е. Гусев, Ф. Прокофьев, П. Богатырев, А. Каргин, Л. Михайлова, О. Балдина, Е. Бочарова и др.

Категория «народное творчество» фиксирует сложный многоаспектный культурологический феномен, поэтому исследуется и интерпретируется различными научными направлениями. Однако если в условиях модернизации общества наиболее существенным для науки является переход от предметной к проблемной ориентации, то народное творчество как одна из актуальных научных проблем нуждается в комплексном синтетическом подходе определения ее существенных свойств и характеристик.

Специфика исследования народного творчества определяется пониманием скрытых в нем механизмов функционирования социальных отношений, реализующихся в разнообразных формах коммуникации, интеграции, социализации, социальной активности и взаимодействия индивидов.

Сохранение и развитие историко-культурной самобытности территорий, богатство ландшафта и народной культуры является важной частью коллективной памяти. Она связывает прочными «корнями» современного человека с прошлым, родными местами, является источником культуры и духовного развития. Она представляет человеческий опыт, который необходимо использовать и адаптировать к сегодняшнему дню.

Народное творчество – художественная коллективная творческая деятельность народа, отражающая его основные ценности жизни, воззрения, идеалы. Зародившись в глубокой древности, оно является исторической основой всей мировой художественной

культуры, источником национальных художественных традиций, выразителем народного самосознания.

В эпоху Просвещения не только переосмысливается по-новому культурный опыт прошлого и настоящего, но включается в поле зрения исследователей новый и обширный материал – произведения народной культуры, описания путешественниками культур отдаленных неевропейских стран, их обычаи, традиции (Ж. Ф. Лафито «Обычаи американских дикарей в сравнении с обычаями древних времен»).

И. Гердер считал, что в истории все развивается благодаря определенным естественным условиям, соответствующим закону прогресса в природе. Идеи И. Гердера стимулировали изучение исторических и этнических форм культуры, стали методологической основой исследования мифологии и народного творчества (фольклора) [1]. Просветители В. Гумбольдт, Д. Вико указывали на связь «ученого» искусства с народным мышлением, с образным и метафорическим характером народного языка, с народным эпосом и мифологией [2].

К середине XIX в. в странах Европы зарождается интерес к прошлому своей страны, к самобытному творчеству народа. В конце XIX – начале XX в. появились попытки классификации народного творчества, проводились дискуссии о содержании и объеме понятий «фольклор», «фольклор субкультур», «неофольклор», «народное творчество», обусловленные методологически разными направлениями в науке о культуре (Р.-С. Богге, Дж.-Л. Гомм, Д. Фрэйзер, П. Богатырев, А. Каргин, В. Пропп, К. Чистов и др.).

Не менее важной для понимания природы функционирования народного творчества оказывается творческая деятельность разных групп городского населения, которая зародилась в средневековом городе у ремесленников, порвавших с аграрным трудом. Особенно ярко эта творческая деятельность проявилась в городской карнавальной культуре эпохи Ренессанса, исследованной М. М. Бахтиным, в массовых праздниках и увеселениях «простого люда» в городах России XIX – начала XX в.

В универсальном значении понятие «фольклор», введенное в 1846 г. английским историком культуры Уильямом Томсом, как «народное знание» и «народные традиции» стали употреблять многие ученые Великобритании, США, Латинской Америки, Европы. Социологическое направление, основанное А. Вараньяком и А. Мариню, охватило весь комплекс артефактов народной культуры. В Скандинавии и Финляндии фольклор изучается как коллективное традиционное знание, передаваемое посредством слова и действия (Л. Хонко). В России, введенный в обиход Е. Аничковым, А. Веселовским, В. Ламанским, В. Лесевичем в 1890-е – начале XX в., термин «фольклор» преодолел ограничение предмета привычными понятиями «народная поэзия», «народная словесность».

В изучении народного творчества можно выделить несколько направлений. Искусствоведы рассматривают художественно-эстетическую сторону народного творчества (А. Бакушинский, В. Вишневская, М. Некрасова, С. Рейнак и др.). Этнографы обращаются к народной культуре и к фольклору в исследованиях семейно-бытовых традиций и общественного уклада жизни, характерных для представителей той или иной национально-этнической группы, при изучении этнических и демографических процессов (М. Абдуллаев, Р. Кузеев, Н. Томилов, В. Тишков и др.). Фольклористы классифицируют виды, направления, изучают фольклор в контексте их этнических проблем (В. Гусев, И. Земцовский, А. Некрылова, Э. Померанцева и др.). Филологи проводят морфологическое и синтаксическое исследование материалов устного народного творчества (народных песен, сказок, мифов, легенд, былей и т. д.), выявляют механизм



формирования их сюжета, определяют систему фольклорных жанров (К. Горшкова, Н. Мещерский, В. Пропп, С. Рождественская, К. Армстронг и др.).

Народное творчество как глубинная основа всего многообразия направлений, видов и форм народной культуры в современных условиях остается востребованным, несмотря на то, что переживает процессы культурных трансформаций традиционных форм. Последние позволяют возродить, сохранить и транслировать смыслообразующие принципы функционирования национальной культуры, реализуя специфические функции.

Основополагающими признаками народного творчества являются: самодеятельный, любительский характер, общность, коллектив как движущая сила и субъект, национальные содержательные признаки. Социальный компонент народного творчества выявляется, прежде всего, по его субъекту и содержанию. Функции и социальные роли являются отправными методологическими точками для описания народного творчества как культурологического феномена.

Функциональные особенности народного творчества как социального института разнообразны. Так, помимо интегративной функции, создающей чувство принадлежности; регулирующей – определяющей поведение человека в семье, школе, быту; функции трансляции опыта, которую нередко называют функцией исторической преемственности, или информационной, на передний план выдвигается социализация, т. е. освоение знаний, языка, ценностей, норм, традиций, а также опыт практической и духовной деятельности, через которую формируются важнейшие национальные идеалы, моральные принципы и нравственные установки, регулируются нормы социальных отношений, семейных, общинных отношений между поколениями.

Основными компонентами народного творчества как культурологического феномена являются фольклор, этнохореография, народное декоративно-прикладное искусство, художественная самодеятельность, бытовые формы, любительское творчество, неофольклор. В широком смысле слова народное творчество вбирает в себя все виды непрофессионального искусства.

Диалектика взаимодействия традиции и новации как двух базовых механизмов развития народного творчества в условиях модернизации современного общества в значительной степени меняется. Традиции и инновации – две взаимозависимые стороны развития народного творчества, которые содержат в себе как устойчивые, так и изменчивые моменты. Устойчивые моменты формируют традицию, благодаря которым каждое поколение усваивает культурный опыт человечества. Однако народное творчество находится в постоянном движении, изменении. Новации – это один из способов развития народного творчества, появления новых видов, форм, которые вызывают интерес у молодого поколения, что дает возможность реализации новых альтернативных проектов в области народной культуры; так, фольклор заменяется фольклоризмом, мастера декоративно-прикладного творчества используют новые технологические процессы при изготовлении традиционных изделий. Основная характеристика народного творчества заключается в единстве традиции и новации. В умении понимать, осваивать новации и состоит жизнеспособность традиции, и эта способность является одним из индикаторов жизнедеятельности народного творчества [3].

Теоретико-методологической основой исследования являются классические и современные концепции культуры. В исследовании применен комплекс общенаучных и специальных методов. В частности, использовались эволюционный, культурно-исторический, структурно-функциональный, синергетический методы. При помощи метода междисциплинарного изучения культуры, основанного на историко-

аналитическом, социологическом, антропологическом подходах, проводился анализ социального феномена народного творчества в области народной культуры.

Таким образом, в процессе теоретического анализа культурологического изучения народного творчества предложена его структура, которая включает традиционные формы (архаический (традиционный) фольклор, бытовое художественное творчество), инновационные формы (неофольклор, фольклоризм, художественная самодеятельность). Все функции, выполняемые народным творчеством, решают эстетические и креативные, образовательные и гедонистические задачи. В народном творчестве можно выделить два противоположенных слоя: традиционный («нижний») и новационный («верхний»); «верхний» слой включает в себя новые по отношению к традиции явления. По нашему мнению, залог развития народного творчества состоит в том, что в любом его виде, хотя и в разной степени, содержатся и традиционный, и новационный слои. Их трудно дифференцировать, поскольку новация нередко дает начало традиции, а ни одна традиция не является традицией изначально, она возникает новационным образом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества. Пер. и примеч. А. В. Михайловой / И. Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
2. Даниленко, В. П. Вильгельм фон Гумбольдт и неогумбольдтианство / В. П. Даниленко. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 216 с.
3. Чистов, К. В. Фольклор в культурологическом аспекте / К. В. Чистов // Гуманитарий: Ежегодник Петербургской гуманитарной академии. – СПб., 1995. – № 1. – С. 164– 175.

*С. М. Письменная, Е. Н. Химченко*

### СОВРЕМЕННЫЕ НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ СПЕЦИФИКИ КОЗАЧЕСТВА

Культурная жизнь в последние время характеризуется нарастающей активностью массовой культуры. Масштабы явления представляют реальную угрозу для традиционной народной культуры, артефакты которой становятся «рыночными продуктами» массового потребления. В результате выхолащивается духовное содержание, что лишает народную культуру возможности выполнять функции этнической консолидации и коммуникации. В сложившейся ситуации кардинально меняется отношение к фольклору. В международных документах он отождествляется с народной культурой и позиционируется как важнейший компонент нематериального культурного наследия человечества. Активные процессы возрождения казачества сделали проблемы его происхождения, истории, культуры одними из актуальных в отечественной науке. Особенности языкового стиля и говора, своеобразная манера исполнения песенных и устных произведений позволяют говорить о самобытной фольклорной традиции донского казачества, что требует дальнейшего изучения.

Изучение культуры казачества предполагает исследование весьма широкого круга литературы. В трудах В. Татищева, Н. Карамзина, Н. Костомарова, В. Ключевского, С. Соловьёва можно обнаружить значимый фактический материал. Отечественная война 1812 г. сформировала устойчивый интерес к народной истории и культуре, что получило отражение в работах славянофилов, прежде всего П. Хомякова. В исследованиях Н. Краснова, П. Сахарова, В. Сухорукова, А. Пивоварова, М. Корчина, А. Пронштейна, Н. Минникова представлена история казачества, его расселение, быт, традиции, нравы.

Особое место в изучении казачества занимает творчество В. Даля. Тема казачества, образ казака привлекали В. Даля с самого начала его литературного творчества, о чём свидетельствует псевдоним писателя – Казак Луганский. Подробные сведения о казачестве В. Даль собрал в период службы в Оренбурге (1833–1841 гг.). В 1837 г. В. Даль написал «Памятную книжку для нижних чинов Императорских казачьих войск» (она была выпущена отдельным изданием), в которой обобщил традиционные взгляды казаков на службу, их отношение к присяге, долгу перед Отечеством. Эту книжку В. Даль отметил в составленной им самим «Росписи напечатанным сочинениям»: «Правительство разослало в казачье войско, весьма некстати, общую памятную книжку (воинские правила, наставление и пр.) для всей армии; пошёл ропот на солдатчину; я написал особую книжку, и она принята, напечатана в Департаменте Военных поселений и разослана во все казачьи войска» [1, с. 74]. В. Даль не просто зафиксировал богатейшую культуру казачества, он включил ее в общественное сознание, и это стало культурной данностью.

После 1917 г. в советской историографии интерес к истории и культуре казачества значительно снизился, однако он устойчиво сохранялся в культуре российского зарубежья, которую сегодня необходимо рассматривать как неотъемлемую часть истории российской культуры XX века. В 40–50-х гг. XX века в СССР выходит ряд исследований, посвященных «броднической» теории происхождения казачества (В. Мавродин, Б. Греков, А. Якубовский, А. Попов). В 80-е годы дискуссионные вопросы истории казачества рассматривались в работах Л. Гумилёва, В. Виноградова, С. Плетнёвой. Исследования последних лет позволяют разделить их на две основные группы. Первая включает работы о казачьих войсках Российской империи в целом. Публикации второй группы посвящены непосредственно истории донского казачества.

В конце XX в. активизировались исследования по материальной и духовной культуре казачества, проводились полевые исследования по сбору и обработке фольклора (Т. Рудиченко, В. Щуров, Н. Гилярова, Т. Бершадская). Т. Рудиченко на основе песенного фольклора реконструировала традиционную картину мира донских казаков.

Изучению историко-культурного наследия казачества посвящен ряд современных исследований. Немало интересных подробностей о жизни края, нравах и обычаях населявших его людей находим и у более поздних исследователей – А. Гордеева, Р. Скрынникова, А. Скрипова, Е. Савельева.

История происхождения казачества в настоящее время является не до конца разрешенным вопросом. Во многом это обусловлено тем, что былое прошлое оставило тому мало свидетельств и фактов, да и сами казаки в начале своего становления никаких летописей не вели. Об их происхождении можно лишь говорить, основываясь на исследования историков XVIII–XIX вв. и немногих архивных источниках, дошедших до наших дней.

Накоплен значительный материал, отражающий разные стороны жизни казачества, однако необходима его систематизация и структурирование, анализ современных научных концепций историко-культурной специфики казачества, что и стало целью нашего исследования.

Рассматривая современные научные концепции историко-культурной специфики казачества, мы обратились к анализу современных научных представлений о проблемах происхождения и особенностей формирования казачества. Анализ фольклора предполагает прежде всего выявление особенностей историко-культурного развития его носителя, поэтому следует отметить, что сложилось несколько точек зрения на проблему генезиса казачества.

Первая из них, официальная, выводит казачество из русских колонистов, бежавших от московской власти в Дикое поле. Сторонники этой теории рассматривают казачество как безусловно русскую по происхождению группу населения, в ходе особых условий существования (пограничье, постоянные войны и набеги) выработавшую специфические черты: особую военную организацию, жизненный уклад, общинный быт.

Вторая, представленная в рамках «казачьей науки», позиционирует казачество как особый этнос, возникший ещё в античную эпоху от смешения скифских, славянских, аланских племён. Эта теория позволяет обосновать обособленность казаков от русского населения. Основанием для такой точки зрения служит устойчивая традиция противопоставления казаков русским. Существуют и промежуточные теории. Тем не менее все исследователи подчёркивают самобытность культуры казачества [3].

От принадлежности к той или иной научной теории зависит толкование самого понятия «казак». Здесь так же сложилось два основных подхода – «тюркский» и «восточнославянский». Трудно согласиться с тем, что «казаки» – название какого-то особого народа, сохранявшего этническую преемственность в течение тысячелетий. В современных исследованиях подчёркивается, что само понятие «казакования» не было исключительной принадлежностью какого-то одного этнического массива. М. Рыблова считает, что «ключевыми в определении «казакования» должны быть такие признаки, как выход за пределы социума, а также принадлежность к специфическим мужским воинским группам» [2, с. 218]. Для самих донских казаков за этим словом до сих пор сохраняются два основных значения: казак – мужчина-воин и природный донской житель.

Полиэтнический состав населения Дона определялся, во-первых, тем, что формирование казачества происходило за пределами материнской территории расселения русских. В междуречье Волги и Дона русские колонисты имели тесные контакты с группами тюркоязычных народов (ногайцами, крымскими татарами и др.), а также с горцами Кавказа. Во-вторых, демократизм отношений в казачьих общинах укреплял престиж не только у восточнославянского населения, но и среди неславянских соседей. Это привлекало мигрантов в Войско Донское. Однако преобладающей численно являлась восточнославянская группа, которая определяла культурный облик казачества. Казачество по культурной доминанте, языковой картине мира является частью русского народа, но развивалась эта группа по особым законам «фронтирной зоны» (Ф. Тернер). Основой социокультурной специфики стал военизированный характер жизни российского казачества. Донское войско было самым многочисленным. В его состав входили два различных историко-культурных типа: «верховые» казаки и «низовые» казаки, различавшиеся традиционным типом жилища, костюмом, хозяйственным укладом, фольклором, говором.

Несмотря на все сложности исторической судьбы казачества, можно определённо зафиксировать наличие основных этнических признаков (определённая территория проживания, оформленное этническое самосознание, самобытная культура, этноним), что позволяет рассматривать его как этнокультурный феномен.

Традиционная культура, в том числе и донского казачества, в современном обществе переживает достаточно трудные времена. Базовые её компоненты (картина мира, система ценностей, социальные нормы и правила) находятся в пассивном состоянии и в основном сохраняются старшим поколением населения страны. Определённая часть культурно-значимой информации в большей мере реализуется сегодня на индивидуально-семейном уровне, но только при условии, что в семье сохраняется влияние старших поколений. Некоторая часть образцов традиционной культуры используется в работе фольклорных клубов, кружков, ансамблей.

Методология исследования базируется на историческом и диалектическом подходах к изучению культурных феноменов. Использовались как общенаучные, так и специальные методы историко-культурологического исследования. Сравнительно-исторический метод позволил на основе широкого круга фольклорных образцов выявить общие и самобытные черты традиционной казачьей культуры. На основе проблемно-хронологического метода проходило изучение современных научных концепций историко-культурной специфики казачества. Историко-генетический метод позволил уяснить природу изучаемых проблем в их процессуальном становлении. Характер исследования обусловил необходимость междисциплинарного, синтетического подхода, позволяющего исследовать современные научные концепции происхождения и историко-культурной специфики казачества комплексно, привлекая достижения культурологии, истории, этнографии, фольклористики, лингвистики.

Таким образом, были проанализированы современные научные концепции происхождения и историко-культурной специфики казачества, рассмотрены общеисторические, геополитические, социально-бытовые условия его формирования и развития, отражённые и закреплённые в фольклорной традиции, что является основой для изучения и сохранения культуры донских казаков в культурном пространстве Луганщины.

В условиях современности, взаимопроникновения и взаимодействия культуры разных этносов являются объективной закономерностью динамики общественных отношений.

Вопросы сохранения культурной самобытности в общественном развитии, диалога культур, толерантности, взаимопроникновения культур – вопросы мирового глобального масштаба. От правильного решения этих вопросов зависит будущее существование национальных традиций и самобытности народностей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Матвиевская, Г. Рукопись, найденная в Оренбурге / Г. Матвиевская// Гостиный двор. Литературно-художественный и общественно-политический альманах. – 2000. – № 9. – С. 71 – 78.
2. Рыблова, М.А. О специфике социального управления в ранних казачьих сообществах / М. А. Рыблова// Современное состояние и сценарии развития Юга России. – Ростов н/Д.: СКНЦ ВШ, 2006. – С. 214 – 225.
3. Терещенко, А. В. История культуры русского народа / А. В. Терещенко. – М.: Эксмо, 2006. – 736 с.

*О. К. Плимяник*

### **МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Актуальность исследования определена изучением монументальной скульптуры, которая является национальным достоянием. Монументальное наследие составляет собственность каждой страны, каждого региона, каждой этнической группы, что позволяет последней узнать себя, утверждать свою общность, доказывать свою жизнеспособность в социуме.

При изучении и рассмотрении монументальной скульптуры и ее значения в современной культуре используется следующее понятие: монументальная скульптура – это вид изобразительного искусства, предназначенный для украшения определенного природного или архитектурно-пространственного ландшафта.



Монументальная скульптура может быть памятником, монументом, мемориальным сооружением, статуей, бюстом, рельефом достаточно большого размера. Такие произведения обычно создают для установки в каком-то конкретном месте, чтобы дополнить архитектурный облик здания, площади, сквера, улицы и т. д. Монументальная скульптура составляет единое целое с окружающей обстановкой.

Основными темами для создания монументальной скульптуры являются значительные исторические события, выдающиеся деятели политики, культуры, искусства, спорта и других отраслей жизни. К монументальной скульптуре относится большинство памятников известным людям.

На протяжении многих веков у людей складывалось понимание прекрасного, воспитания вкуса посредством изобразительного искусства. Мастера создавали произведения, совершенствовали свои навыки, создавали собственные техники и приёмы в различных художественных стилях. Одним из таких стилей является скульптура, которую можно назвать одним из самых древних видов изобразительного искусства. Как подчеркивали исследователи скульптуры её можно назвать воплощением живого в мертвом, – живой жизни в неподвижном камне, дереве или глине [1].

Монументальная скульптура, рассчитанная на восприятие с больших расстояний, выполняется из долговечных материалов (гранит, бронза, медь, сталь) и устанавливается на больших открытых пространствах (на естественных возвышениях, на искусственно созданных насыпях и курганах). Большое значение в монументальной скульптуре имеют активный силуэт и обобщенная трактовка объемов. Как правило, монументальная скульптура увековечивает значительные исторические события, воплощает идеи широкого общественного масштаба, содержит героико-эпическое начало. Она обращена к массам – к современникам и людям будущих поколений. Это определяет характер пластического решения, композицию и масштаб монументальной скульптуры.

В современном мире этот вид деятельности человека развивается и даже находит применение в жизни людей, для выполнения религиозных обрядов. Сегодня не обязательно посещать выставки известных скульпторов, достаточно найти в интернете сайт скульптора, чтобы ознакомиться с его творением, и быть в курсе тенденций этого направления в искусстве в мире и в России. Произведения скульптуры, как вид изобразительного искусства, имеют трехмерный материальный объем, различают статуи, рельефы, бюсты и другие. По своему назначению она тоже бывает разной: станковой, монументально-декоративной, монументальной, и еще выделяют скульптуру малых форм. Также разделяют ее и по жанрам: портретная, анималистическая, бытовая (жанровая), историческая. Главным объектом скульптуры во все времена являлся человек, его воплощают в разных формах: бюст, голова, статуя, скульптурная группа.

Авторская скульптура сейчас используется в создании монументов, надгробий и памятников. Этот вид называют монументальная скульптура, она может применяться в создании больших конструкций: кариатиды, фризy, атланты, садово-парковые скульптуры и фонтаны, и малых конструкций: надгробия в виде памятника, могильные плиты. Материалом для изготовления данного вида произведения искусства является натуральный камень (гранит, мрамор, базальт габбро), гипс, бронза и искусственный камень гранитоплимер. Из этих материалов сегодня изготавливают различные памятники, чтобы сохранить память о близких и родных, отдать дань уважения и выразить свою любовь близким сердцу людям, ушедших от нас. Люди могут заказать авторское надгробие из любого понравившегося материала, разной формы и конфигурации. Скульпторы предлагают изготовление разнообразных надгробий,



могильных плит, мавзолеев, пантеонов, памятников, склепов, стел, скульптур, ритуальных фигур, могильных крестов, скульптур ангелов, мемориальных комплексов [2].

С самого начала монументальное искусство, в том числе и скульптура, предназначено для передачи памяти о людях и событиях прошлого. Как напоминание о тех или иных событиях. Важность этого искусства в том, что бы ни дать будущему поколению забыть события прошлого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дидро, Д. Сочинения: в 2 т. Т. 1. – СПб. : Мысль, 1986. – 592 с
2. <http://vargin.ru/story014/skulptura-v-sovrjemjennom-mirje.htm>

*Л. В. Почтовая*

### МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

В XX веке произошла великая социальная революция, связанная с колоссальным изменением форм, способов и образцов жизни человека. Индивид стал получать гигантское количество информации через электронные средства массовой коммуникации, изменилось количество, форма и содержание социальных контактов. Произошли фундаментальные изменения в культурно-ценностной ориентации человека, в становлении единых оснований общечеловеческой культуры, формировании новых и новых потребностей, новых форм жизни, культурных стереотипов. В итоге изменилась модель личности: замкнутая статичная личность человека индустриального общества стала динамичной. Этот переворот произошел на культурном уровне в рамках сложного культурно-социального феномена XX века – массовой культуры.

Массовая культура – сложный социально-культурный феномен, характерный для массового общества, возможный благодаря высокому уровню развития коммуникационно-информационных систем, высокой степени урбанизации и индустриализации. Она характеризуется высокой степенью отчуждения индивида, потерей индивидуальности, подменяемой эгоизмом. Отсюда идиотия масс и их легкая манипулируемость элитами посредством насаждения культурно-поведенческих штампов через каналы массовых коммуникаций. Говоря о современной массовой культуре, мы часто олицетворяем ее с медиакультурой, и ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что массмедиа оказывают формирующее влияние на облик современного человека, на культуру повседневности, на моду и жизненные стили.

К современным массмедиа принято относить газеты и журналы, кино, радио, телевидение и видео, а также Интернет, хотя у последнего есть и другие функции, кроме медийных. Само слово «медиум» означает определенный инструмент преобразования опыта в знание, а его форма множественного числа «медиа» обозначает знаки, которые придают смысл событиям повседневной жизни, причем подразумевается существование многочисленных знаковых систем. Термин «медиум» является достаточно обобщенным, это любой инструмент коммуникации, который передает, или «медирует» значение. Телефон, радио, фильм, телевидение, Интернет – все они являются «медиа», наряду с печатью и человеческим голосом, живописью и скульптурой.

СМИ и массовые коммуникации оказывают глубокое влияние на мировоззрение и мнения людей, их отношение к реальности и даже создают отдельную реальность со

своими средствами верификации, критериями достоверности, способами фальсификации, что приводит к созданию медиаполитической системы. Таким образом, можно сделать вывод о том, что именно СМИ в значительной мере оказывают воздействие на формирование как позитивного, так и негативного туристического имиджа страны.

В туристической сфере потенциальный потребитель априори не может попробовать или проверить предлагаемый товар или услугу. Выбор при этом основывается на рекламной информации, существующих мнениях, слухах или личном опыте, после чего потребитель принимает решение о приобретении услуги.

Рассматривая современное туристическое путешествие, мы видим, с одной стороны, его структурированность и предсказуемость; с другой стороны, стремление увидеть новые земли и города, проплыть по безбрежному морю, узнать, как живут люди в других культурах. Туристические путешествия, которые вначале были надежным путем бегства, пусть временного, от повседневных рутин, сами стали превращаться в часть культуры повседневности. Сама структура туристических поездок предполагает определенную рутину, которая сохраняется при видимом разнообразии маршрутов и средств передвижения. Отсюда усталость и разочарование человека, который побывал во многих странах, увидел множество «сокровищ культуры», но не оказался затронутым внутренне.

Массовая культура является неотъемлемой частью жизни общества. Однако продукция массовой культуры недолговечна. Будучи в значительной мере культурой потребительской, она мгновенно реагирует на появляющийся спрос на ту или иную ее продукцию. С исчезновением спроса исчезает и продукция, предназначенная для его удовлетворения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шапинская, Е. Н. Массовая культура: теории и практики. – М.: Согласие, 2017.
2. Смольская, Е. П. «Массовая культура»: развлечение или политика. – М.: Мысль, 1986.
3. Теплиц, К.Т. Всё для всех. Массовая культура и современный человек // Человек: образ и сущность. – М.: ИНИОН РАН, 2000.

*И. А. Сагайдак, Т. А. Зюзина*

### МИФОЛОГИЯ В СТРУКТУРЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ТАТАРСКОГО НАРОДА

Мифология занимает значительное место в духовной культуре народа. Изучение мифов находится в центре внимания ведущих специалистов в области антропологии, этнографии, психологии: Б. Малиновского, Н. Катанова, К. Юнга и др.

«Миф является сказанием особого рода. Его можно представить в виде вымысла, который принимается за правду. Данное определение при всей его простоте содержит внутренний парадокс. Только поняв его, можно понять и сущность самого мифа. Фактически, те, кто принимают миф как правду, не увидят в нем вымысел, а те, кто принимают его как вымысел – не воспринимают его в качестве правды. То, что для одних может представиться как правда, для других будет вымыслом» [4, с. 206].

В рамках нашей публикации обратимся к рассмотрению доисламского и исламского периодов культуры татарского народа.

Еще до принятия буддизма, христианства, ислама тюрки имели свою, более древнюю и самобытную религию – тенгрианство. Эта религия, в отличие от других, созданных позже пророками и их последователями, возникла естественным, историческим

путем на основании народного мировоззрения, воплотившего ранние мифологические представления, связанные с отношением человека к природе и ее стихийным силам. Характерной чертой ее является родственная связь человека с природой. Оно было порождено обожествлением природы и почитанием духов предков.

Тюрки поклонялись природным телам и компонентам природы не из страха перед непостижимыми и грозными стихийными силами, а из чувства благодарности к природе за то, что, несмотря на внезапные вспышки своего необузданного гнева, она чаще бывает ласковой и щедрой. Они умели смотреть на природу как на существо одушевленное. Вера давала тюркам возможность чувствовать дух природы, острее осознавать себя ее частью, жить в гармонии с ней, подчиняться ритму природы, наслаждаться ее бесконечной переменчивостью, радоваться ее многоликой красоте. Они поняли взаимосвязанность всех компонентов и явлений природы и поэтому бережно относились к степям, лугам, горам, рекам, озерам, то есть к природе в целом, несущей на себе божественный отпечаток. Отношения людей с природой рассматривались скорее как взаимозависимость, а не как ее эксплуатация, и подобное почтение по отношению к миру природы позволяло тюркам жить на своей земле тысячелетиями без негативных последствий в отношении к окружающей среде.

Религия, которая не имела письменного изложения, основывалась на устном и визуальном базисе, крайне простом и немногочисленном священном исполнении. Благодаря этому доктрина религии просуществовала несколько тысяч лет, причем в одних и тех же устойчивых формах ритуалов.

Не зная творения мира тюрков, трудно ориентироваться в настоящем татарского народа и невозможно предвидеть черты будущего. Предки татар – тюрки оставили памятники культуры – экологические знания, элементы педагогической, философской и религиозной мысли, искусства, литературы, архитектуры, ремесла и науки. Историю народов нельзя понять, не учитывая духовного мира предков и их взаимоотношения с природой.

В доисламском периоде процесс создания выражается татарским архаическим словом «бетте», «битте», которое в современном мире утратило свое первоначальное значение. В древней пословице также отражен этот процесс:

Эувел башлап ни бетте? Вначале что сотворено?

Ай бетте де, кен бетте? Луна сотворена, солнце сотворено.

Икенчелей ни бетте? После них что сотворено?

Кук бетте дэ, жир бетте Небо сотворено, и земля сотворена [2, с. 59].

Сначала были сотворены солнце и луна, горы и камни, растения и животные. После установления мироздания Бог создал из глины и самого хозяина этих благ. Упор делается на то, что только у человека есть душа.

Древние тюрки верили, что мир состоит из трех частей: неба, земли и подземного царства. У каждого мира были свои жители. Каждый из них жил своей особенной жизнью. На земле жили люди, покойник попадал в подземный мир, или мир мертвых. Там властвовали черные силы. В небе жили небожители-боги. Следы этих мифов сохранились в преданиях и легендах, сказках, загадках и пословицах.

По древней татарской мифологии, вначале небо и земля не были разделены. После небо отделилось от земли и поднялось ввысь. Причиной этому была ссора неба с землей. В тюркских мифах, защищая мироздание от хаоса, небосвод подпирает небесный столб (кук терэве). В таких фразеологизмах, как «небесная подпорка», «опора мира», «золотой столб», сохранились следы этих мифов. Древние думали, что у неба есть опора, которая его держит и не дает упасть на землю.

В татарской легенде Луна и Солнце изображаются как муж и жена или как близнецы. Одна такая легенда и по сей день осталась в памяти народа: У одного человека были две дочери, которые не были дружны. Дочь по имени Луна была особенно вредной и обижала Солнце. Отец был недоволен ими и сказал: «Я сделаю так, что вы не будете видеть друг друга. Луна, ты стань чернолицой, а ты, Солнце, будь светлолицой и всегда меня вспоминай». Только сказал он – и обе дочери вознеслись на небо. С того мгновения две сестры не видят друг друга. Солнце встает рано, чтобы увидеть Луну, Луна падает за горизонт. Если Луна захочет увидеть Солнце, оно закатывается. Так они стали выходить посменно, и на небе появилась Луна и Солнце [2, с. 63].

Такие выражения в татарском языке, как «солнце тонет» и «солнце всплывает», объясняются мифами о том, что солнце ночует на дне Океана. Солнце в мифах представлено в виде золотой птицы или крылатого коня. В ювелирных изделиях периода Золотой Орды и вообще в археологических находках встречается изображение крылатого солнца. Древние тюрки хорошо понимали важную роль Солнца для всего живого, поэтому ему поклонялись, приносили жертвы.

Ул бунса, кен була, Ул булмаса, кем була

Будет оно, будет день –

Не будет его, кто останется, – говорится в древней загадке [2, с. 35].

Древние тюрки первым делом приветствовали солнце. Татарская пословица: «Кузенне ач та, кеннэ эйт» («Открой глаза и приветствуй солнце») показывает почитание Солнца [2, с. 207].

У татар сохранилась легенда о девушке Зухре, живущей на Луне: «Зухра была очень красивой, умелой девушкой. Но ее очень невзлюбила мачеха. Однажды она велела ей носить воду ситом ночью. За девушкой всегда наблюдала Луна, она сжалась и забрала ее» [1, с. 232–234]. Известны несколько вариантов легенды. Более древний вариант выглядит так: во времена, когда жили каменные люди, Луны не было. Однажды эти каменные люди поймали девушку и сделали своей рабыней. По ночам они будили ее и заставляли носить воду. Девушка носила воду и все свои горести рассказывала Небу. Небо пожалело ее, подняло к себе и превратило в Луну. А пятна на Луне похожи на ее коромысло и ведра. Еще в одном варианте легенды, сохранившемся у татар, рассказывается о том, как Луна пожалела девушку и забрала к себе, и девушка превратилась в звезду Зухру (Венеру).

Широко распространенный сюжет рассказывает о птице, доставшей ил со дна.

«В древние времена мир состоял только из воды. Людей еще не было. В воде существовали только рыбы и водоплавающие. Однажды утка нырнула на дно и вынесла в клюве кусочек глины. Он увеличился, и так появилась земля» [1, с. 132]. В легенде процесс сотворения земли описывается как случайное явление. Более полный вариант легенды наблюдается у сибирских татар. Сюжет легенды состоит из нескольких частей: сотворение земли, сотворение людей, создание положительных и отрицательных качеств людей. Процесс создания земли описывается таким образом: вначале была утка (Бог). Вторую утку (дьявола) сделала товарищем и послала ее доставать песок со дна океана. Утка раз погрузилась и достала песок со дна океана. Также и второй раз... После третьего погружения отдала не весь песок. Утка (Бог) девять дней растирала песок и разостлала в виде земной суши. Оставшийся во рту второй утки песок начал увеличиваться. Она его выплюнула. Песок превратился в камни и горы. Образовались громадные горы [1, с. 85].

После принятия ислама в легенду были внесены новые штрихи, но прежний сюжет сохранился. «Аллах всей своей мощью создал озеро. Он пустил туда утку и велел: «Проглоти весь песок со дна озера». Утка проглотила весь песок. После этого Аллах велел:

«Выплюнь весь песок». Утка часть песка оставила для пропитания, но песок стал увеличиваться у нее внутри. Она выплюнула оставшийся песок» [1, с. 340]. В варианте у сибирских татар, утка выступает как демиург. Она является творцом земной суши. Под влиянием ислама она теряет свою божественность и превращается в вспомогательную силу, выполняющую повеления Аллаха. Изображения лебедя, гуся, утки можно встретить в бытовой утвари тюркских народов. В татарской мифологии утка выступает как символ солнца, неба.

Мифы, возникшие в глубокой древности и отражающие мировоззрение древнего человека, были необходимой ступенью в процессе познания окружающего мира. Это понимание жизни и смерти, времени, пространства, родословные предания, традиции, обряды и обычаи, бытовавшие в прошлом у этих племен и народов. Например, понятие «Йер-суб» у тюрков имело два значения. Одно – как великое божество, другое – как видимый мир, в образе Родины. Божество они представляли в образе полной, красивой женщины, и оно покровительствовало Родине, где жили тюрки. В ее подчинение входили природа и все живое на земле, кроме человека. Своя маленькая Земля-Вода была не просто освоенным пространством, а копией мира в целом [2, с. 31–34]. Следовательно, для каждого рода тюрков была своя земля - середина мира, центр Земли, средоточие порядка, гармонии. Своя, родная земля – понятие не только географическое: это пространство, воспринимаемое эмоционально, земля его рода, отцов, где он родился, вырос. Поэтому эту Землю-Воду, Родину не продавали, не отдавали, а защищали, за нее в бою погибали, так как изгнанному народу на чужбине не было никакого покровительства божеств.

Таким образом, традиционное тюркское мировоззрение считало, что смысл жизни заключается в сохранении природы и своего места в ней.

Фактически миф, соотносясь с прошлым, объяснял одновременно настоящее и будущее. Приведем высказывание английского антрополога Борислава Малиновского: «Миф объясняет, оценивает, кодифицирует свойственные обществу институты, обычаи и ритуалы. С помощью мифов и фольклора вообще традиции передаются следующими поколениями, дети и молодежь узнают о том, что в поведении приемлемо, что похвально, а что недопустимо. Социальные нормы постигают и взрослые, так что миф – способ унифицировать формы поведения всех членов общества, до минимума свести всяческие отклонения» [3, с. 160].

Мифология существует и в современной культуре, отражая те аспекты реальности, которые не могут быть охвачены научным рационализированным знанием. Именно поэтому она требует своего изучения как феномен, актуальный не только для архаической культуры, но и для современной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бурдыкина, М. Мифы древнего мира. – СПб.: Каравелла, 1995. – 496 с.
2. Катанов, Н. Качинская история о сотворении мира. – Абакан: Бригантина, 2018. – Т. 12.
3. Малиновский, Б. Магия, наука и религия. – М.: Рефл-Бук. 1997. – 304 с.
4. Юнг, К. Психология и Алхимия. – М.: Рефл-Бук. 1997. – 59 2с.



## **ЦЕНТРЫ КУЛЬТУРЫ И ДОСУГА В НОВЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ**

Современная цивилизация достигла той степени развития, когда дальнейшее ее движение вперед стало полностью зависеть от проблемы совершенствования человека. Сейчас наступил период, когда всестороннее развитие личности, всех ее сущностных сил становится не только ее гуманным идеалом, но и приобретает характер необходимости закономерного развития общества. Трудовая деятельность – естественное состояние людей. Труд является главным средством подъема творческих сил человека. В этих условиях материальная потребность самовыражения побуждает личность активно включаться в трудовую деятельность и деятельность в сфере досуга. Сущность культурно-досуговой деятельности определяется состоянием всего комплекса социально-экономических, политических и культурных факторов, обеспечивающих жизнь общества.

Деятельность учреждений культуры сегодня обретает особую актуальность и выдвигается на ответственные рубежи организации досуга населения. Учреждение культуры может обеспечить широкий диапазон и универсальность содержания деятельности, создать условия развития личности, коллективных форм организации, обуславливающих взаимодействие различных социальных, профессиональных, культурных, возрастных групп населения и т. д. Гуманистическая направленность культурно-досуговой деятельности, воспитание потребности индивида во всестороннем развитии вступает в противоречие с рыночными отношениями, особенно в выборе форм проведения досуга и его содержания.

В учреждениях культуры досуг должен быть разнообразным и содержательным. Необходимо в его организации сделать акцент на креативные виды досуговых форм мероприятий, которые способны заинтересовать, способствовать раскрытию индивидуальных качеств личности; сделать досуг ярким, активным, насыщенным.

Досуг является объектом исследования достаточно большого круга общественных наук: социологии, философии, психологии, педагогики и др., которые вносят своеобразие в понимание этого понятия. В социологии понятия «досуг» и «свободное время» используются как синонимы. Так, в кратком словаре по социологии понятие «досуг» рассматривается как синоним понятия «свободное время». В начальный период развития социологии, когда категория «свободное время» наполнялась значительно более широким содержанием, нежели теперь, а именно, отождествлялась с нерабочим временем в целом, под досугом понималась лишь та часть этого времени, которая оставалась за вычетом из него всех необходимых, непреложных затрат (сон, уход за детьми, занятия домашним хозяйством и т. п.), т. е. оказывалась свободной в строгом собственном смысле этого слова [1].

Свободное время – это потенциальное пространство, свободное от непреложных дел, в котором личность выбирает варианты действий с учетом своих склонностей и уровня культуры.

В педагогических исследованиях значительный вклад в уточнение понятия «досуг», его изучение и теоретическое обоснование внесли М. Г. Бушканец, А. Ф. Воловик, В. А. Воловик, И. А. Новикова, Э. В. Соколов, В. Я. Суртаев, Б. А. Титов, С. А. Шмаков и др. Они рассматривают досуг как предоставляемую человеку возможность заниматься в свободное время разнообразной деятельностью по своему усмотрению, удовлетворяя свои интересы и потребности. В их исследованиях подчеркивается, что досуг является

фактором самовыражения, самореализации, самосовершенствования, средством погружения человека в культуру, способом превращения свободного времени в средство активного отдыха и дальнейшего физического, нравственно-духовного развития личности.

Достаточно интересно понятие «досуг» охарактеризовано в исследованиях Э. В. Соколова. Досуг им рассматривается как «особое время, когда возможен свободный выбор занятий, в которых отдых перемежается с физической и умственной активностью». По мнению Э. В. Соколова, «без достаточного отдыха человек быстро истощает силы и оказывается неспособным к какой-либо возвышенной деятельности. Без игр и развлечений досуг становится монотонным и плоским» [2].

Так как досуг занимает лишь часть свободного времени и является личной сферой жизни человека, следовательно, он напрямую связан с досуговой деятельностью. Н. Ф. Максютин приходит к выводу, что «культурно-досуговая деятельность есть подсистема духовно-культурной жизни общества, функционально объединяющая социальные институты, призванные обеспечить распространение духовно-культурных ценностей, их активное творческое освоение людьми в сфере досуга в целях формирования гармонично развитой, творчески активной личности» [4].

Виды досуговой деятельности и занятий человека в свободное время, весьма многогранны по содержанию, типологическим свойствам, различны по формам проведения и организации. Разновидности досуга постоянно увеличиваются за счет рождения новых видов и форм. Теория досуговой деятельности детально разработана в трудах Ю. А. Стрельцова, Э. В. Соколова, Г. В. Головиной, В. Я. Суртаева, В. Е. Триодина. Культурно-досуговая деятельность – это процесс приобщения к культуре, выраженный в материальной и духовной форме. В трактовке В. Я. Суртаева, культурно-досуговая деятельность является «одним из важнейших средств реализации сущностных сил человека и оптимизации социально-культурной среды, окружающей его. В культурно-досуговой деятельности, как правило, слитно присутствуют моменты преобразования, познания и оценки» [6]. Ю. А. Стрельцов выделяет три основные социокультурные функции досуговой деятельности. Первая из них – рекреация, включающая в себя регенерацию как восстановление растроченных физических сил и релаксацию, направленную главным образом на снятие психического утомления. Следующая функция досуга – развлечение, понимаемое как особый род досуговых занятий, призванных дать человеку возможность повеселиться, улучшить настроение, снять накопившееся психическое напряжение, получить эмоциональную подзарядку. Сущность третьей функции – культурное совершенствование [5].

«Культурно-досуговая деятельность является одним из важнейших средств реализации сущностных сил человека и оптимизации социально-культурной среды, окружающей его. В культурно-досуговой деятельности, как правило, слитно присутствуют моменты преобразования, познания и оценки» [6], так определяет это ключевое понятие один из ученых.

Культурно-досуговая деятельность является также важным фактором реализации ведущих принципов демократии: гласности, свободы слова, раскрепощенного сознания. Здесь обеспечивается подлинный плюрализм и состязательность идей, возможность высказывать и отстаивать свою точку зрения.

Культурно-досуговая деятельность есть процесс создания, распространения и умножения духовных ценностей. Это положение подтверждается следующим определением: «Культурно-досуговая деятельность есть специализированная подсистема духовно-культурной жизни общества, функционально объединяющая социальные институты, призванные обеспечить распространение духовно-культурных ценностей, их

активное творческое освоение людьми в сфере досуга в целях формирования гармонично развитой, творчески активной личности» [4].

Важнейшим принципом культурно-досуговой деятельности в учреждениях культуры является дифференцированный подход к различным слоям населения. Этот принцип означает организацию культурно-досуговой деятельности с учетом специфических особенностей различных групп населения как одно из необходимых условий доходчивости и действенности культурно-досуговых программ.

Основное назначение учреждений культуры – создание условий для удовлетворения растущих духовно-культурных потребностей и формирование мотивов поведения, что требует значительных организационно-педагогических усилий.

Учреждения культуры могут рассчитывать на успех только при условии, если будут тесно связаны с населением, опираться на него, развивать его инициативу и самостоятельность, вовлекать в культурно-досуговую деятельность.

Изучая поведение человека в сфере досуга и учитывая его менталитет, следует сделать вывод о том, что в культурно-досуговой деятельности он сам осознает, где границы реального и идеального нарушаются и человек предстает не только таким, каким его сделала необходимость, но и таким, каким он хотел бы себя видеть, каким он мог бы стать при других обстоятельствах. В этом смысле можно утверждать, что в сфере досуга человек проявляется полностью, то есть он становится таким, каким он есть на самом деле. Именно тогда, когда человек как личность полностью раскрепощен, он наилучшим образом проявляет себя в культурно-досуговой деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дашковская, О. Д. Организация досуговой деятельности: текст лекций / О. Д. Дашковская; Ярослав. гос. ун-т. – Ярославль : ЯрГУ, 2009. – 70 с.
2. Жарков, А. Д. Технология культурно досуговой деятельности: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств. 2-е изд. перераб. и доп. – М. : Изд-во МГУК, ИПО «Профиздат», 2002. – 288 с.
3. Исаева, И. Ю. Досуговая педагогика. – М. : Флинта, НОУ ВПО «МПСи», 2010. – 200 с.
4. Максютин, Н. Ф. Культурно-досуговая деятельность: конспект лекций, опорные занятия и определения: учеб. пособие. – Казань : Медицина, 1995. – 135 с.
5. Стрельцов, Ю. А. Культурология досуга: учеб. пособие / Ю. А. Стрельцов. – М. : МГУКИ, 2003. – 296 с.
6. Суртаев, В. Я. Молодежь как объект и субъект культурной политики / В. Я. Суртаев. – СПб. : Издание Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2008. – 320 с.

*В. В. Шатилов*

#### ФЕМИНИЗМ В ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Прогуливаясь по художественным музеям мира и внимательно читая таблички с именами авторов выставленных произведений, можно прийти к ложному выводу, что до XIX века профессия художника была исключительно мужской. Может, женщины ввиду каких-то когнитивно-физиологических особенностей менее талантливы и проиграли мужчинам в здоровой конкуренции арт-рынка? Однако, как показывает история, никакого «здоровья» в этой конкуренции не было, зато имела место откровенная дискриминация. В данной статье воскрешаются имена успешных художниц, добившихся профессионального признания, несмотря на незавидное положение женщины в социальной, творческой и профессиональной среде Европы XV–XIX веков.

Первые документальные упоминания о женщинах-художницах можно найти в V веке до н. э., их перечисляет Плиний Старший в своей «Естественной истории». Звали их Тамара (в некоторых переводах – Тимарета), Эйрена, Аристарета, Олимпиада и Иайа из Кизика [12]. Перед лицом истории древнегреческие художники и художницы оказались равны – не ведая гендерных стереотипов: она не сохранила произведений ни тех, ни других. И хотя у нас нет возможности ничего сказать об их творчестве, мы можем отметить характерную особенность в их биографиях: большинство описанных Плинием древнегреческих художниц были дочерьми художников. Как мы увидим далее, эта античная традиция сохранится на протяжении многих веков, именно родственная связь с художником (отцом, братом, мужем) будет чуть ли ни единственным пропуском для женщин в мир искусства не как зрителя, а как творца.

К сожалению, средневекового женского искусства как такового нет, женское творчество этой эпохи сводилось к вышиванию, шитью и прочему рукоделию, но искусством оно не признавалось. Христианское средневековое общество готово было видеть в женщине лишь мать и жену, а главными её достоинствами считались добродетель, скромность и послушание. Малейшее проявление индивидуальности и амбиций нужно было скрывать за ширмой внешних приличий.

Почти до XIX века готовых художественных материалов в свободной продаже ещё не было, каждый художник разрабатывал свой собственный рецепт приготовления красок, который он хранил в тайне как зеницу ока. Не было ещё и полноценных художественных учебных заведений. Обучение происходило преимущественно в мастерских, куда уже состоявшиеся художники набирали помощников-подмастерьев, а те, помогая мастеру выполнять заказы, через наблюдение и практическую деятельность обучались мастерству. Вот только девочек в подмастерья не брали, им был закрыт путь и к обучению, и к художественным материалам. Но, как говорится, необходимость – мать изобретательности. Проперция де Росси (1490–1530) оттачивала свой талант на резьбе по фруктовым косточкам и добилась в этом деле таких поразительных успехов, что стала местной знаменитостью, эта слава обеспечила её первыми заказами на мраморные бюсты. Несмотря на то, что её конкурентами были мужчины-архитекторы, Проперции удалось выиграть право украсить западный фасад Базилики Сан-Петронио в Болонье, для которой она создала скульптуры трёх предсказательниц и двух ангелов, а также пару барельефов, включая панель с изображением Иосифа и жены Потифара. Казалось бы, успешное выполнение нескольких скульптур и рельефов для главного собора Болоньи должно было стать отличной рекламой и новым этапом в её карьере. Но увы. Посчитав профессиональное соперничество с женщиной унижительным, художник и скульптор Амико Аспертини стал распускать о Проперции грязные сплетни, что пагубно сказалось на её репутации и погубило карьеру. Базилика выплатила Проперции лишь малую часть обещанных денег, остаток своей жизни она влачила нищенское существование и скончалась в больнице для бедных, не дожив до 40 лет [11, с. 611–612]. Репутация значила очень много для глубоко религиозного общества тех времён. Сомнительная биография закрывала не только перспективы брака, но и двери знатных домов, которые были основными заказчиками произведений искусства. Профессии строго разделялись по половому признаку, и профессия художника (как и подавляющего большинства прочих) считалась исключительно мужской. Сам факт того, что женщина вступала в какую-либо профессиональную или финансовую конкуренцию с мужчиной, делал её положение в обществе крайне уязвимым.

Однако существовали места, где женское искусство защищали, развивали и ценили. Правда, «входной билет» в эту обитель стоил дорого, ведь речь идёт о монастырях. Для

нас жизнь в монастыре представляется чуть ли не тюремным заключением, но для женщин Ренессанса это было место со сравнительно либеральными взглядами, где они могли творить. Пусть на строго определённые темы и для ограниченного круга, но это лучше, чем ничего. Сестра Плаутилла Нелли (1524–1588), монахиня доминиканского монастыря Святой Екатерины Сиенской во Флоренции, изучала живопись самостоятельно, копируя работы Фра Бартоломео, Аньоло Бронзино и Андреа дель Сарто. Ещё со Средних веков внутри монастырей располагались мастерские, в которых можно было заказать произведения изобразительного или декоративно-прикладного искусства. Как пишет Джорджо Вазари, картины Нелли были во всех благородных домах Флоренции [2, с. 33–40; 11, с. 612–613]. Самой известной её работой стала «Тайная вечеря» – монументальное произведение шириной 6,4 и высотой в 1,8 метра. В монастыре она основала мастерскую, где несколько монахинь учились у нее живописи. Если присмотреться, то апостолы и Иисус на работах Нелли обладают мягкими чертами, пухлыми кистями и покатыми плечами. Это легко объясняется тем, что в женском монастыре Плаутилле Нелли была доступна исключительно женская натура. К проблеме использования натуры вернёмся чуть позже, в этом вопросе женщины-творцы столкнутся с очередным многовековым дискриминационным ограничением. Женщинам запрещено работать с обнажённой натурой, особенно мужской.

Но что делать, если помимо защиты монастыря хотелось ещё и признания? В таком случае стоило попробовать себя при дворе. Именно двор был вторым после церкви покровителем женщин-художниц. Однако, чтобы стать придворным художником, нужно было обладать не только талантом, но и смекалкой, иначе в мире политики и дворцовых интриг не пробиться. Софонисба Ангвисола (1532–1625) родилась на севере Италии в семье обедневших дворян и была старшей из 6 сестёр. Отец не мог обеспечить им приданого, зато всерьёз занимался их обучением, в том числе и обучением искусствам. Софонисба, можно сказать, изобрела новый жанр – семейный портрет, он быстро стал популярен у влиятельной знати. В 1559 году 27-летняя Ангвисола благодаря протекции герцога Альбы отправилась в Испанию на свадьбу Филиппа II и Елизаветы Валуа. В тот вечер был факельный танец, согласно его правилам мужчина передавал женщине факел, если она ему его возвращала – это означало её согласие на танец. Но Софонисба передала свой факел самому королю Филиппу II. Неизвестно, о чём они общались во время танца, но после него она осталась при дворе. Из-за бюрократических формальностей придворным художником в те времена мог быть только мужчина, поэтому, выполняя художественные заказы двора, она всё же числилась фрейлиной. В XVI веке государственные портреты были важным дипломатическим инструментом при дворах Европы. В придворных портретах Софонисба настолько преуспела, что смогла не только избавиться от бедности свою семью, но и снабдить сестёр приданым, а сама дважды удачно вышла замуж. Она прожила долгую жизнь, а её репутация осталась безупречна [15, с. 8–16].

Отец Лавинии Фонтана (1552–1614) тоже был художником. Он не мог обеспечить дочь приданым, зато обучил художественному ремеслу. Он же приложил руку к замужеству дочери, понимая, что для того, чтобы женщина могла работать публично, без прикрытия в виде аристократического двора или монастыря, и достичь почётного статуса, ей требовался муж. Семья Фонтана была небогатой, а Просперо видел в дочери большой потенциал и не хотел, чтобы она уходила из профессии. Это представляло большую проблему, поскольку после заключения брака женщины переезжали в дом своего супруга и заниматься какой-либо деятельностью, помимо ведения домашнего хозяйства, им не полагалось. Отчасти по настоянию отца Лавиния вышла замуж за его ученика, которого



звали Джан Паоло Заппи (иногда встречается написание Фаппи). Он согласился переехать к семье Фонтана и не препятствовал художественной деятельности жены. Расчёт оказался верным, Лавиния превзошла отца в мастерстве и стала выдающимся портретистом элиты болонского общества. В основном Фонтана писала женские портреты, очевидно, клиенткам было более комфортно позировать живописцу-женщине. Со многими из них она сохранила тёплые отношения. В 1603 году по приглашению папы Климента VIII Лавиния Фонтана с семьёй переехала в Рим. Спустя два года он скончался, но его преемник Павел V также покровительствовал и даже позировал художнице. За свои заслуги она была избрана в Академию святого Луки. Насыщенная творческая жизнь и профессиональные амбиции не помешали Лавинии стать матерью 11 детей [8; 18, с. 10–11].

Артемизия Джентилески (1593–1653) – старшая дочь тосканского художника Орацио Джентилески – изучала живопись вместе со своими братьями в мастерской отца. Её дебютная работа «Сусанна и старцы» станет для неё пророческой. Заметив незаурядную одарённость дочери, Орацио обращается к своему выдающемуся коллеге-пейзажисту Агостино Тасси, чтобы тот обучил Артемизию искусству перспективы. Увы, вместо передачи знаний учитель насилует свою юную 17-летнюю ученицу. Дело доходит до суда и становится достоянием гласности. Под пытками Артемизия даёт показания, и Тасси признают виновным. Однако он просидел в тюрьме всего восемь месяцев, а затем был отпущен на свободу. Нужно сказать, что в биографии Тасси это был не единственный случай обвинения в изнасиловании, также ему приписывают организацию убийства собственной жены. Чтобы сбежать от пересудов, Артемизия спешно выходит замуж (брак на скорую руку устроил её отец) и покидает Рим. Но этот эпизод навсегда оставит след в её творчестве, она не раз будет разыгрывать в своих картинах сюжет отмщения, изображая Юдифь, обезглавливающую Олоферна, Иаиль, вбивающую кол в голову полководца Сисары, и Саломею с головой Иоанна Крестителя. В отличие от личной жизни, карьера Артемизии сложилось удачно. Она много работала в Италии под покровительством Козимо II Медичи и вместе с отцом в Англии при дворе короля Карла I. Именно Артемизия станет первой женщиной, избранной в члены Академии живописного искусства во Флоренции – первой художественной Академии Европы [3; 14; 18, с. 12–15]. На данном примере можно увидеть, как неравнозначно положение мужчины и женщины в обществе тех времён. Клевета стала губительной для жизни и карьеры Проперции де Росси, упоминавшейся ранее, а вот Агостино Тасси, несмотря на реальные судебные дела, прожил до 66 лет и всё равно был востребован в профессиональном плане.

В XVII веке мощь католической церкви и её влияние на искусство стали снижаться, к тому же на севере Европы появилась новая могущественная империя – Нидерланды. Здесь уже были другие ценности и другие сюжеты. Нужно сказать, что в Нидерландах женщинам жилось куда свободнее, чем в Италии. У них было больше прав и свобод, а спрос на произведения искусства был так велик, что в цене были любые руки, независимо от пола их владельца, так что женщин принимали и в подмастерья, и в профессиональные цеха. Главным заказчиком произведений искусства стала буржуазия, а ей были чужды религиозные и мифологические мотивы, она жаждала видеть на картинах что-то более простое и близкое её образу жизни, например, натюрморты, пейзажи и сцены из быта. Именно благодаря натюрмортам прославилась Клара Питерс (1594–1657), а вот Юдит Лейстер (1609–1660) тяготела к жанровой живописи. Рано достигнув мастерства и снискав славу популярной художницы, на пике своей карьеры (26 лет) она выходит замуж и, по традиции того времени, уходит из профессии. Её муж, Ян Минсе Моленар, тоже был

художником, но так и не смог сравняться с ней ни в мастерстве, ни в коммерческом успехе [7].

Культ быта в Нидерландах повысил в цене плоды женского рукоделия, которое долгое время считалось лишь ремеслом, не имеющим художественной ценности. Иоанна Куртен (1650–1715) стала амстердамской знаменитостью, затмив собою самого Рембрандта, а одно из её произведений было продано по цене в три раза больше, чем «Ночной Дозор». Но для создания шедевра ей не понадобились ни кисти, ни краски, ведь она занималась резьбой по бумаге. В отличие от других мастериц, которые вырезали пейзажи, она принялась за портреты. Среди её клиентов был курфюрст Фридрих Вильгельм I Бранденбургский, король Англии Вильям III и Пётр I [6, с. 376].

Конец XVII века – эпоха путешествий, единения науки и искусства, в моду вошли книги с научными иллюстрациями о растительном и животном мире экзотических стран. Мария Сибилла Мериан (1647–1717) до 40 лет вела образцовый образ жизни примерной дочери, жены и матери. А в 40 лет ушла от мужа, решив посвятить себя искусству и образованию дочерей. В 52 года, сев с дочерью на корабль, она пересекла Атлантику и отправилась в Суринам. Помимо тяги к искусству, её интересовало изучение насекомых. Во время экспедиции она отрисовала множество акварелей о жизненном цикле тропических насекомых и растений. Труды с её иллюстрациями долгое время были настольными книгами инсектологов, изучающих насекомых Южной Америки [13].

Очень долгое время бытовало мнение, что женщины могут лишь копировать реальность и не способны к философскому пониманию и абстрактному мышлению, а значит, не способны работать в жанре исторической живописи. В XVIII веке передовой страной в плане развития технического и промышленного прогресса становится Англия. В 1768 году основывается Королевская академия художеств, в которой у женщин появляется возможность не только обучаться изобразительным и декоративно-прикладным искусствам, но и выставляться на выставках. Однако демократичность эта фасадная. Хотя женщины были допущены в учебное заведение и на выставки, для получения высшего квалификационного уровня выпускникам нужно было написать картину в историческом жанре, которому присуще изображение большого количества людей в сложных ракурсах и с минимумом одежды (ведь сюжеты преимущественно были античными). Загвоздка в том, что женщинам по-прежнему запрещалось работать с обнажённой натурой, особенно с мужской. Безвыходное положение.

Ангелика Кауфман (1741–1807) стала известна благодаря своим портретам и была одним из основателей Королевской академии художеств. Её знали по всей Европе, однако недоброжелатели распространяли о ней крайне неприятные слухи, якобы она обязана своим успехом не таланту, а флирту. Чтобы добиться признания в художественных кругах, ей нужно было освоить самый престижный жанр – историческую живопись, но, как уже было сказано, работать с обнажённой натурой женщинам было нельзя. Чтобы изучить мужскую анатомию, ей пришлось делать зарисовки с античных скульптур, что не запрещалось, но писать многофигурные исторические картины, не имея живой натуры, просто невозможно. С одной стороны, если она покажет, что разбирается в анатомии, это нанесёт непоправимый удар по репутации, если же не покажет – по самолюбию. Пришлось прибегнуть к хитрости: Ангелика не стала изображать персонажей на поле боя, где они полуобнажены в динамических позах и с напряжённой мускулатурой, она изображала своих героев в мирной бытовой обстановке, когда мужчины были максимально одеты, а позы расслаблены [15, с. 24–31; 17; 18, с. 22–25]. Формально она прошла этот тест на профпригодность, но отсутствие возможности работы с натурой

негативно сказывается на выразительности и глубине произведений, а также ограничивает автора в выборе сюжетов.

Энн Сеймур Дамер (1748–1828) не была согласна на такие компромиссы. Она происходила из богатой аристократической семьи, которая не жалела денег на образование дочери, нанимая лучших преподавателей математики, философии, скульптуры и анатомии. То, в чём женщинам отказывала академия искусств, они могли получить в частном порядке (при наличии финансов). Но все эти преимущества чуть было не перечеркнулись неудачным замужеством, устроенным семьями молодожёнов исключительно из экономических соображений. Её муж, Джон Дамер, славился своими адюльтерами, неумеренностью в алкоголе и поразительным невезением в картах. Через семь лет «счастливого» брака Энн Сеймур ушла от мужа, чем вызвала волну негодования в обществе. Через два года, проиграв всё состояние и лишившись финансовой поддержки родственников, Джон Дамер застрелился в лондонском пабе, после чего в глазах общества Энн Сеймур Дамер стала чуть ли не убийцей своего мужа. Казалось, что испортить такую репутацию ещё сильнее просто невозможно, но Энн Сеймур это удалось. В 1789 для оформления здания театр Друри-Лейн заказал ей 3-метровую статую обнажённого Аполлона, и она её выполнила, что вызвало очередную волну пересудов, сплетен и обидных карикатур. Энн Сеймур Дамер стала признанным мастером высоко уровня, и на протяжении 30 лет Королевская академия выставляла её работы [5]. Аристократическое происхождение и устойчивое финансовое положение позволяли Энн Сеймур Дамер не сильно зависеть от заказов, однако других женщин, не обладающих этими преимуществами, запятнанная репутация обрекла бы на голодную смерть.

Анжелика Кауфман, о которой говорилось ранее, не была готова ни на такие риски, ни на такие жертвы. Зато, будучи весьма прозорливой, тут же оценила достижения технического прогресса в виде цветной печати и репродукций. Раз ей не дали возможности в полной мере реализовать себя на полотнах, она решила покорить рынок, начав выпуск открыток и декоративного фарфора. Став гранд-дамой промышленного дизайна XVIII века, она по всей Европе заключила договора на использование её иллюстраций для фарфоровых изделий, предметов мебели, вееров, шкатулок и т. д.

Чтобы сохранить репутацию и не позволить гендерным предубеждениям общества помешать объективной оценке их произведений, некоторые женщины прибегали к использованию мужских псевдонимов. К тому же произведения мужчин оценивались дороже произведений, авторами которых были женщины. Эта распространённая экономическая дискриминация отражена, например, в романе Энн Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла», где главная героиня, Хелен Грэхем, зарабатывает на жизнь живописью [10]. Кстати, и сама автор, как и её сёстры, по тем же причинам публиковалась под мужским псевдонимом Эктона Белла. Точно так же поступила англичанка Анна Мария Гартуэйт (1688–1763), которая решила преуспеть на мужском поприще художника по текстилю. О жизни Анны Марии мы практически ничего не знаем, кроме того, что она разрабатывала эскизы узоров для ткацких мастерских. Свои эскизы она сопровождала подробными технологическими пометками об используемых нитях, материалах, пигментах и способах переноса рисунка. На первых порах она очень беспокоилась о том, чтобы никто не догадался, что она женщина [1, с. 25–63].

Другой женщиной, покусившейся на исконно мужскую профессию модельера (женщинам в те времена доверялся лишь пошив, но не дизайн), была француженка Роза Бертен (1747–1813). Чтобы стать известным, художнику нужно найти своего заказчика – эта истина справедлива и по нынешний день. Главным же клиентом Розы Бертен стала сама королева Франции – Мария Антуанетта [16, с. 1-3]. В то время, как Роза Бертен

одевала королеву, Элизабет Виже-Лебрен (1755–1842) писала её портреты в этих нарядах. Отец Элизабет тоже был художником, он же обучил её мастерству и организовал ей студию. В возрасте 20 лет Элизабет вышла замуж за торговца предметами искусства. Таким образом, она получила доступ к работам старых мастеров для копирования и к связям мужа, которые быстро обеспечили ей поток клиентов. Нужно сказать, это тот редкий случай, когда брак невероятно положительно отразился на творческой судьбе женщины-художницы. После Великой французской революции и казни Марии Антуанетты, опасаясь за свою жизнь, Элизабет 12 лет путешествовала по миру, обслуживая дворы европейских держав (Италии, Австрии, России и Германии). В 1802 году, когда опасность миновала и её имя было вычеркнуто из списков контрреволюционных эмигрантов, она вновь вернулась во Францию, хотя уже через год отправилась в Англию, а затем в Швейцарию. Элизабет Виже-Лебрен умерла 30 марта 1842 года в возрасте 86 лет, построив головокружительную карьеру при европейских дворах, сколотив состояние и став почётным членом многих художественных академий [9; 18, с. 26–27].

До XIX века жанр батальной живописи был исключительно мужским, но Элизабет Томпсон (Леди Батлер) (1846–1933) разрушила этот стереотип. В 1874 году её картина «Переключка», посвящённая событиям Крымской войны, была включена в ежегодную выставку Королевской академии и вызвала огромный интерес у публики: наплыв посетителей был так велик, что власти были вынуждены выделить полисмена для регулирования людского потока. «Переключку» отправили в тур по стране, и повсюду к ней выстраивались очереди. Картина разошлась в большом количестве гравюр ведущих британских гравёров. Через пару недель она была выкуплена самой королевой Викторией. Парадоксально, но Элизабет ни разу не была на поле битвы, что не помешало ей добиться признания критиков и искусствоведов. Её работы регулярно выставлялись в Королевской академии и ведущих британских галереях, а также публиковались в популярном иллюстрированном издании «The Graphic». В середине 1870-х годов Томпсон была одним из самых популярных и узнаваемых художников Великобритании [4, с. 58].

XX век широко распахивает перед женщинами двери в мир искусства, в нём они становятся полноправными участниками творческой жизни и арт-рынка. Но всё это стало возможным лишь благодаря их предшественницам, которые ценой огромных жертв героически отстаивали своё право на самовыражение и признание. Препяды эти были созданы предубеждениями общества, на физиологическом уровне отрицающего способность женщин к серьёзной интеллектуальной и творческой деятельности. Нельзя не отметить в истории эпизоды нечестной конкуренции и дискриминации в профессии со стороны мужчин, которые рассматривали женщин как угрозу их авторитету и статусу. Из-за социального неравенства многие женщины не могли в полной мере проявить свои таланты, а имена тех немногих, кто добился признания в профессии наравне с мужчинами, так редко упоминаются, что вопрос самого их существования и вклада в мировое художественное наследие ставится под сомнение. Только широкая просветительская и выставочная деятельности способны исправить эту несправедливость и, возможно, стать толчком для многих женщин попробовать реализовать себя в творческой сфере.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Anishanslin, A. *Portrait of a Woman in Silk : Hidden Histories of the British Atlantic World* / A. Anishanslin. – New Haven : Yale University Press, 2016. – 384 p.
2. Fortune, J. *Invisible Women. Forgotten Artists of Florence* / J. Fortune. – Florence : The Florentine Press, 2014. – 228 p.

3. Garrard, M. D. Artemisia Gentileschi : the image of the female hero in Italian Baroque art / M. D. Garrard. – Princeton : Princeton UP, 1989. – 664 p.
4. Gray, S. The Dictionary of British Women Artists / S. Gray. – Cambridge : The Lutterworth Press, 2009. – 295 p.
5. Gross, J. D. The Life of Anne Damer : Portrait of a Regency Artist / J. D. Gross. – Lanham : Lexington Books, 2013. – 410 p.
6. Hale, S. J. Woman's record, or, Sketches of all distinguished women: from the creation to A.D. 1854 / S. J. Hale. – New York : Harper & Bros, 1855. – 912 p.
7. Hofrichter, F. F. Judith Leyster : a woman painter in Holland's Golden Age / F. F. Hofrichter. – Doornspijk : Davaco, 1989. – 144 p.
8. Murphy, C. Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna / C. Murphy. – New Haven : Yale University Press, 2003. – 244 p.
9. Абрамкин, И. А. Жизненный путь Э. Вилле-Лебрен как характерный пример биографии художника на рубеже XVIII-XIX веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. / И. А. Абрамкин ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2018. – С. 215 – 221
10. Бронте, Э. Незнакомка из Уайдфелл-Холла / Э. Бронте ; пер. с англ. И. Г. Гурова. – М. : «Пальмира», 2018. – 543 с.
11. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари ; пер. с итал. под ред. А. Г. Габричевского. – М. : «Издательство Альфа-книга», 2008. – 1278 с.
12. Плиний Старший. Естествознание : Об искусстве / Плиний Старший ; пер. с лат. Г. А. Таронян. – М. : Ладомир, 1994. – 944 с.
13. Лукина, Т. А. Мария Сибилла Мериан / Т. А. Лукина ; отв. ред. И. И. Канаев. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. – 208 с.
14. Маркова, В. Э. Артемизия Джентилески и современники. Картины из собраний Музея и Королевского парка Каподимонте / В. Э. Маркова ; ред.: Е. Борисова. – М. : Арт-Волхонка, 2019. – 96 с.
15. Опимах, И. Художницы, музы, меценатки / И. Опимах. – М. : Ломоносовъ, 2020. – 248 с.
16. Скуратовская, М. В. 100 великих творцов моды / М. В. Скуратовская. – М. : Вече, 2013. – 416 с.
17. Федотова, Е. Д. Ангелика Кауфман / Е. Д. Федотова. – М. : Белый город, 2004. – 48 с.
18. Фриджери, Ф. Художницы / Ф. Фриджери ; пер. с англ. А. Шестаков. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2019. – 176 с.



## ЭКОНОМИКА И МЕНЕДЖМЕНТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*С. А. Лохматов*

### СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОЦЕССОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Одним из значимых методологических приемов при осуществлении исследований современных процессов социально-культурной деятельности является системный подход.

Анализ научной литературы показывает, что специальная разработка системного подхода началась с середины XX века в связи с переходом к изучению и использованию на практике сложных многокомпонентных систем. Разработкой системного подхода в разное время занимались такие ученые, как С. И. Архангельский, В. П. Беспалько, И. В. Блауберг, В. В. Краевский, В. А. Слостёнин и Э. Г. Юдин, которые рассматривали его как одну из форм общенаучного методологического знания, связанного с исследованием функционирующих объектов в форме систем [1]. Смысл такого видения объясняется тем, что выделяя и рассматривая объект как категорию «система», можно обнаружить у него свойства, которые присущи системам.

Основные положения системного подхода сводятся к следующему [3]:

- любой объект исследования – это открытая система, взаимодействующая с внешней средой (макросистемой);
- эффективность функционирования любой системы определяется ее системными качествами и условиями окружающей (по отношению к ней) среды;
- все элементы системы (входящие в нее и собственно, составляющие ее) рассматриваются в их взаимосвязи и в дальнейшем развитии.

Главная особенность использования системного подхода заключается в том, что он представляет собой, во-первых, одну из форм методологического знания, которая связана с исследованием и созданием объектов как систем, а, во-вторых, системный подход устанавливает связь с теорией систем и системным анализом, что, в свою очередь, предполагает как иерархичность познания и изучение интеграционных свойств и закономерностей систем, раскрытие базисных механизмов соединения целого, так и нацеленность на получение количественных характеристик для создания методов, формирования понятий, определений, оценок.

В целом все проводимые исследования с помощью системного подхода посвящены решению системных задач, в основе которых любой объект исследования обязательно представляется в виде системы [2].

Процедура системного подхода предполагает последовательное выполнение определенного перечня шагов:

- формулировка задачи проводимого исследования;
- выявление и определение объекта исследования как системы из окружающей данный объект конкурентной среды;
- установление конкретных свойств и компонентов, присущих только данной системе;
- определение или постановка целей перед каждым компонентом (элементами системы), исходя из результата функционирования всей системы в целом;

– разработка модели системы и проведение необходимых исследований для улучшения свойств и показателей функционирования системы.

Применительно к исследованию социально-культурных процессов, системный подход заключается в выполнении и реализации комплекса проектных работ.

Во-первых, это анализ структур социально-культурных систем – установление устойчивых связей между социально-культурными событиями, обусловленные их пространственно-временными, ситуативными и другими факторами.

Во-вторых, определение функций социально-культурных систем и функциональных связей между социально-культурными событиями и их комплексами.

В-третьих, рассмотрение их как динамических целостностей, движения совокупностей взаимосвязанных процессов социально-культурной деятельности.

Таким образом, используя совокупность приведенных процедур, системный подход позволяет выделить и установить в исследовании ряд значимых для изучения процессов социально-культурной деятельности таких важных аспектов, как собственно направленность деятельности системы, строение структуры, функции каждого элемента структуры системы, ситуационное состояние, возможные изменения в структуре и компонентах системы, пути и перспективы развития системы. На практике использование системного подхода позволит принимать взвешенные и обоснованные управленческие решения при осуществлении социально-культурной деятельности и повышения ее эффективности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блауберг, И. В., Садовский В. Н., Юдин Э. Г. Системный подход // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Стёпин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. – 2-е изд., испр. и допол. – М. : Мысль, 2010. – 934 с.

2. Введение в системный подход [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://hr-portal.ru/article/vvedenie-v-sistemnyy-podhod>

3. Вертакова, Ю. В. Исследование социально-экономических и политических процессов : учебное пособие / Ю. В. Вертакова, О. В. Согачева. – Москва : КноРус, 2009. – 335 с.

*Е. Н. Колесникова*

### ИНТЕРАКТИВНАЯ ЛЕКЦИЯ КАК ПОТЕНЦИАЛ ЛИЧНОСТНОГО РАЗВИТИЯ СТУДЕНТОВ

Удачная лекция – это особое состояние погружения в лекционный процесс, а хороший контакт с аудиторией – это главнейшая задача лектора. Если удастся «замкнуть» на себя пристальное внимание всей аудитории, если создана особая атмосфера интеллектуального единения преподавателя и студентов, когда можно почувствовать каждого своего слушателя без исключения, лишь тогда можно сказать, что лекция удалась.

Определение термина «лекция», предложенное Лоисом Бауэром, звучит как «учебная технология, с помощью которой представитель образовательного предприятия, обычно преподаватель, используя определенный промежуток времени, устно предоставляет информацию и мысли на определенную тему определенному кругу учащихся. При этих условиях создается обучающая ситуация, где основной задачей каждого учащегося является получение информации» [2, с. 32].

Таким образом, мы можем выделить основные черты лекции:

- позволяет целой группе учащихся одновременно получать одинаковую информацию от одного и того же источника;
- обеспечивает преподавателю возможность контролировать количество информации, получаемой учащимися;
- обеспечивает возможность преподавателю контролировать скорость, при которой информация достигает слушателей;
- обеспечивает возможность для преподавателя систематизировать совокупность знаний для учащихся и представлять их логично, ясно, красноречиво и привлекательно.

По результатам исследований, внимание студентов начинает ослабевать через 15 минут от начала лекции, а через 45 минут студент начинает забывать информацию, прослушанную в начале лекции.

Лекция – это не конец процесса изучения учебного материала, а, скорее, его начало. После лекции должны проводиться семинары, практические занятия и другие виды работ по обсуждению прослушанного материала. Лекционный материал лишь определяет границы, систематизирует информацию и поощряет студентов к поиску ответов на поставленные вопросы. Лекционный материал может быть сложен для понимания и запоминания, если он изолируется от других видов работ.

Интерактивная лекция объединяет в себе аспекты традиционной лекции и игровых тренингов. Участникам предлагается, а иногда даже требуется разговаривать друг с другом и с лектором. Она предполагает презентацию со стороны инструктора. В отличие от традиционной лекции, интерактивная лекция требует от участников активного участия и постоянной обработки информации [1, с. 47].

Вместо того, чтобы задавать вопрос и спрашивать первого поднявшего руку студента, можно попросить всех подумать, обсудить свои мысли с соседом, и лишь затем позволить желающему ответить на вопрос, позволяя, таким образом, всем студентам принять участие в обсуждении заданного вопроса. Задавая вопрос, необходимо точно определить критерии ответа: «Приведите 2 – 3 примера для того, чтобы доказать свое мнение» или «Представьте, что вы убеждаете клиента – 4 – 5 предложений». Такого рода упражнения хороши тем, что:

- не требуют много времени для подготовки;
- личное участие мотивирует даже тех студентов, кто не очень заинтересован предметом;
- позволяют преподавателю задавать вопросы разного уровня;
- вовлекают в процесс обсуждения всех студентов, позволяя им отвечать, не покидая своего места, что очень важно для робких студентов;
- можно быстро оценить, насколько хорошо студенты усвоили новый материал, прослушивая их во время обсуждения;
- подобные упражнения можно проводить несколько раз в течение лекции.

Неоспоримы преимущества интерактивной лекции, сочетающей в себе информативность и направленную деятельность студентов перед традиционной. Подобного рода лекции позволяют преподавателю сконцентрировать внимание студентов на внутри-аудиторной деятельности, поэкспериментировать с различными обучающими технологиями, студентам – обсудить и, следовательно, закрепить в памяти полученную информацию, уточнить неясные моменты из прослушанного материала и получить удовольствие от процесса обучения.

Лектор может использовать разнообразные интерактивные виды деятельности, чтобы заинтересовать студентов. Студенты могут описывать предложенные им

миниатюры, интерпретировать диаграммы, производить самостоятельные вычисления, принимать совместные решения по заданной проблеме. Вышеперечисленные виды деятельности не только вовлекают студентов в учебный процесс, они так же способствуют развитию критического мышления и умения работать в группе.

Еще одним преимуществом интерактивной лекции является возможность для преподавателя незамедлительно получить ответную реакцию от студентов, то есть оценить, насколько хорошо они усвоили новый учебный материал. Если проведенный опрос позволяет судить, что большинство студентов поняли тему, тогда можно двигаться дальше, если же нет – самое время повторить материал еще раз, но уже в другом темпе, и используя другие, более доступные примеры.

Опрашивать студентов можно и индивидуально, предварительно предупредив, оценивается опрос или нет. Для этого раздаются карточки с разными вариантами ответов, одну из которых студенты должны поднять одновременно после того, как прослушали вопрос. Или же предложить им заполнить пропуски в заранее подготовленных карточках. Такое упражнение можно предложить в конце лекции, с целью оценки понимания материала студентами, а можно – в течение лекции, позволив забрать карточки, чтобы потом они могли восстановить в памяти прослушанную лекцию. В конце лекции студентам можно предложить письменно ответить на несколько вопросов по пройденному материалу, а следующую лекцию начать с обсуждения полученных ответов.

Можно предложить различные приемы, которые позволят вовлечь студентов в процесс обучения, осмыслить свою деятельность, самостоятельно прийти к определенным выводам, систематизировать прослушанный материал – это и «мозговая атака», «кластеры», различные формы обсуждения. Время, отведенное на лекцию, вполне позволяет периодически использовать данные формы деятельности, где лектор выступает не как единственный и неоспоримый источник информации, а как помощник в добывании и осмысливании учебного материала. Таким образом, лекция не должна превращаться в «театр одного актера», где лектор монотонно вливает знания в головы студентов, которые пассивно слушают предлагаемый им материал. Студенты должны быть активно вовлечены в процесс обучения, участвуя во всех видах деятельности, предлагаемых преподавателем.

Иногда студенты гораздо более интерактивны с учебным материалом, текстами, чем они могут быть с лектором: они читают каждый со своей скоростью, перечитывают то, что оказалось непонятным, запоминают правильность написания отдельных имен, терминов, задают вопросы своим сокурсникам, если что-то не понимают до тех пор, пока до них не дойдет смысл написанного, а не в течение строго фиксированного времени. Подобная деятельность обычно не приветствуется во время лекции. Для того, чтобы лекция была интерактивной в полном смысле этого слова, все, что происходит во время лекции, должно зависеть от участников учебного процесса, а не от заранее написанного плана. Лекции, отвечающие данным требованиям, можно считать интерактивными.

Интерактивная лекция дает возможность студентам работать индивидуально, в парах или небольшими группами. Таким образом организованная лекция позволяет преподавателю понять, насколько хорошо и быстро студенты усваивают предлагаемый им учебный материал [2, с. 68].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Воронкова, О. Б. Информационные технологии в образовании: интерактивные методы / О. Б. Воронкова. – Ростов н/Д : Феникс, 2010. – 315 с.

2. Овакимян, Ю. О. Моделирование структуры и содержания процесса обучения. – М., 2009. – 123 с.

*Е. А. Аникеенко*

### **ФОРМИРОВАНИЕ УЧЕНИЧЕСКОГО САМОУПРАВЛЕНИЯ КАК СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД К РЕАЛИЗАЦИИ СОЦИАЛЬНО- КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ**

Актуальность ученического самоуправления обусловлена необходимостью воспитания личности, обладающей не только определенной суммой знаний, умений и навыков, но и способностью активно включаться в демократические процессы, происходящие в обществе. Элементы сознательного активного участия в общественной жизни государства моделируются в общеобразовательном учебном заведении средствами ученического самоуправления, которое должно действовать на основе демократических ценностей [8].

В наше время современная школа очень остро переживает период демократизации, возможно даже проследить путь отношений между педагогическим и ученическим коллективом: от сопротивления и отчуждения, до частичной или полной гармонии в нем. Однако когда дети включаются в процесс самоуправления, то многие оказываются в позиции педагогов. А это очень благоприятно сказывается на состоянии и результативности учебно-воспитательного процесса [10].

Ученическое самоуправление стало одним из стимулов развития культурной среды школы. Однако многие образовательные учреждения не уделяют должного внимания развитию школьного самоуправления, не учитывая значения его места в гражданском воспитании школьников.

Таким образом, вопросы организации самоуправления учащихся находятся в центре внимания общества и государства. С одной стороны, опыт демократического государственно-общественного управления школой формировался на серьезной научной основе, однако, с другой стороны, не удалось избежать определенных ошибок при формировании ученического самоуправления. Что было следствием недостаточной научно-методической проработанности данного вопроса, смешение организационных форм детской активности.

Проблемам данного исследования посвящены работы Н. К. Крупской [4], С. Т. Шацкого, А. С. Макаренко [5]. На сегодняшний день, нам известны работы современных исследователей: В. М. Коротов [3], который выявил и раскрыл основные черты системы самоуправления; Р. Х. Шакуров исследовал зависимость сплоченности педагогического коллектива от стиля руководства школой и психологических особенностей коллектива учителей; Л. И. Новикова раскрыла структуру детского коллектива, систему отношений и связей.

Рассматривая педагогические основы ученического самоуправления, Н. И. Приходько [11] выявила основные принципы и функции деятельности самоуправления учащихся; М. И. Рожков [13] выявил особенности развития самоуправления в различных детских коллективах; В. И. Бочкарев [1] выделил, что для более успешного развития школьного самоуправления необходимо сотрудничество учителей, а прежде всего самого директора с учащимися; И. П. Иванов раскрыл сущность ученического самоуправления.



Правильная организация ученического самоуправления в общеобразовательном учебном заведении является важным условием оптимизации управления жизнью школы на основе максимально широкого привлечения к этому процессу учащихся, то есть приобщение учащихся к делам учебного заведения, общества, развитие лидерского потенциала юношей и девушек в процессе школьного обучения [9].

Демократизация жизни невозможна без молодежи. Определенные возможности самоуправления обучающихся предусматривают уважение прав и свобод каждой личности, умение бесконфликтной жизни в обществе.

Самоуправление способствует не только выявлению и развитию организационных навыков, но и формированию у учащихся ответственности, принципиальности, инициативности.

Развитие самоуправления в общеобразовательном учреждении рассматривается в качестве одного из приоритетных направлений государственной политики в сфере воспитания [12].

Основным предназначением ученического самоуправления является удовлетворение индивидуальных потребностей обучающихся, участие в решении проблем, которые существуют в образовательном учреждении, а также защита интересов и гражданских прав обучающихся.

Самоуправление учащихся выражается в возможности проявлять инициативу и самостоятельно принимать решения, а далее реализовывать их в интересах ученического коллектива [6]. Самоуправление проявляется в планировании деятельности определенного коллектива, организации этой деятельности, анализе своей работы, подведении итогов сделанной работы и принятии соответствующих решений.

В настоящее время в практике многих образовательных учреждений под ученическим самоуправлением ошибочно подразумевается разовое мероприятие или краткосрочная программа, когда дети лишь «играют в демократию» [2]. Тогда как самоуправление и ученическое самоуправление, в частности, должны стать реалиями образовательного процесса, который осуществляется в образовательном учреждении.

В результате этого приобретает особую актуальность проблема изучения теоретических основ формирования и развития ученического самоуправления в общеобразовательном учреждении, а затем использования полученных данных в разработке той или иной модели ученического самоуправления [7].

Таким образом, целью работы является изучить теоретические основы формирования и развития ученического самоуправления в общеобразовательном учреждении.

Поставленная цель обусловила выполнение следующих задач:

- изучение теоретических и методических аспектов по данному вопросу;
- обосновать технологию построения модели ученического самоуправления современного образовательного учреждения;
- обосновать совокупность критериев оценки эффективности ученического самоуправления.

Объектом исследования является система ученического самоуправления.

Предметом исследования являются процессы организации и контроля ученического самоуправления.

Гипотеза исследования основана на предположении о том, что развитие ученического самоуправления в лицее будет более эффективным, если:

– основными подходами к построению модели ученического самоуправления станут: системно-деятельностный, отношенческий, личностно-ориентированный, диалогический, культурологический и определена их специфика;

– основными организационно-педагогическими условиями формирования и развития ученического самоуправления станут: принятие всеми субъектами совокупности целей; организация сотрудничества субъектов самоуправления; создание отношений между субъектами системы;

– формирование развивающей среды на основе отбора содержания и сотрудничества участников воспитательного процесса;

– будет определено содержание деятельности всех участников ученического самоуправления.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарёв, В. И. Директору школы о самоуправлении / В. И. Бочкарёв – М. : ВЛАДОС, 2001. – 192 с.
2. Калиш, И. Типичные ошибки ученического самоуправления / Калиш И., Пругченков А., Солодова О. // Народное образование. – 2003, № 7.
3. Коротов, В. М. Самоуправление школьников / В. М. Коротов. – М. : Просвещение, 1981. – 280 с.
4. Крупская, Н. К. Самоуправление / Н. К. Крупская // О школьном самоуправлении: сборник статей и выступлений / Н. К. Крупская. – М. : Просвещение, 1964. – 270 с.
5. Кон, И. С. Психология ранней юности / И. С. Кон – М. : Просвещение, 1989. – 255 с.
6. Макаренко, А. С. Методика организации воспитательного процесса / А. С. Макаренко. – М. : Просвещение, 1988 – 190 с.
7. Макаренко, А. С. Педагогическая поэма / А. С. Макаренко – М. : Педагогика, 1977 – 180 с.
8. Новикова, Л. И. Самоуправление в школьном коллективе / Л. И. Новикова. – М. : Просвещение, 1988 – 190 с.
9. Недведцкая, М. Н., Овчаркова А. А., Воронин О. А. Самоуправление в школе: стратегии, субъекты, содержание. – М., 2011. – 120 с.
10. Организация деятельности органов ученического самоуправления // Классный руководитель. – 1999, №2. – 45 с.
11. Приходько, Н. И. Педагогические основы ученического самоуправления: книга для учителя / Н. И. Приходько. – М. : Просвещение, 1988. – 190 с.
12. Пругченков, А. С. Организация и развитие ученического самоуправления в общеобразовательном учреждении / А. С. Пругченков. – М. :, 2003. – 328 с.
13. Рожков, М. И. Развитие самоуправления в детских коллективах: учебное методическое пособие / М. И. Рожков. – М. : Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2002. – 206 с.

*А. А. Белоусова*

### СУЩНОСТЬ И ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СФЕРЕ ДОСУГА

В настоящее время происходит существенная переоценка значения досуга как социально-культурной категории в жизни общества. Досуг становится все более широкой сферой социально-культурной деятельности, где происходит самореализация творческого и духовного потенциала общества.

Учреждения, организующие досуговую деятельность условно можно объединить в пять групп [2]:

– учреждения, предполагающие пассивное потребление: учреждения общественного питания, ночные клубы, дискотеки, бильярдные клубы, игровые клубы, казино, торгово-развлекательные комплексы и центры;

– учреждения, организующие интеллектуальный досуг: театры, кинотеатры, культурные центры, музеи, библиотеки, галереи;

– учреждения, ориентированные на активное деятельное спортивное времяпрепровождение: стадионы, бассейны, тренажерные залы, парки активного отдыха, фитнес – центры;

– учреждения, создающие условия для самостоятельного времяпрепровождения: пункты проката спортивного инвентаря и оборудования, бюро туризма и путешествий;

– клубные учреждения различной ведомственной принадлежности: органов по делам молодежи, отделов культуры, осуществляющие функцию социального воспитания молодежи в сфере досуга.

Для досуга как социально-культурной категории характерно его динамическое развитие, одновременно охватывающей и различные социально-культурные слои населения, и огромную сферу, называемую культурным пространством.

Досуговая ситуация в республике во многом определялась пережитыми обществом социальными сдвигами и потрясениями – процессами урбанизации и индустриализации, коллективизации, войной, послевоенными тенденциями, в ходе которых наблюдался значительный разрыв традиционных (семейных) связей. Существенно изменялся и сам субъект досуга, досуговой деятельности в лице конкретной общности, социума, и, прежде всего семьи.

Социальные институты сегодня во многом утратили свои возможности и способности в сохранении и развитии культуры искусства, приумножении общенародных и местных социально-культурных, в том числе досуговых, традиций.

Важное место в организации досуговой деятельности занимают коммуникации, в первую очередь межкультурные как основа взаимопонимания людей.

Анализ истории человеческого общества показывает, что одним из важнейших условий существования и дальнейшего развития культуры является возможность обмена духовными ценностями между людьми. В каждом новом поколении человек становится человеком только в результате усвоения им культурного богатства человечества. Личность формируется в общении с другими людьми и в постижении культурных ценностей. Эти процессы происходят благодаря передаче и приему информации, ее интерпретации и усвоению, т. е. на основе коммуникации.

Межкультурная коммуникация, взаимодействие культур – сложный и очень противоречивый процесс, часто с конфронтацией, конфликтами. Сущность проблемы межкультурной коммуникации заключается во взаимодействии людей одной культуры с представителями других культур, которые нередко значительно отличаются друг от друга. При этом культурные обмены и прямые контакты между социальными группами и отдельными индивидами разных стран и культур охватывают все сферы общественной жизни [4].

Несмотря на то, что смысловое значение понятия «межкультурного взаимодействия» как бы очевидно, – это общение людей, представляющих разные культуры, существуют различные точки зрения и подходы к его определению.

Г. А. Аванесова отмечает: «Взаимодействие культур – особый вид непосредственных отношений и связей, которые складываются между, по меньшей мере, двумя культурами, а также тех влияний, взаимных изменений, которые появляются в ходе этих отношений. Решающее значение в процессах взаимодействия культур приобретает изменение состояний, качеств, областей деятельности, ценностей той и другой культуры, порождение новых форм культурной активности, духовных ориентиров и признаков образа жизни людей под влиянием импульсов, идущих извне» [1].

Сегодня таких импульсов более, чем достаточно. Важной проблемой межкультурной коммуникации является процесс понимания в межкультурном диалоге. При наличии сходного опыта люди разных культур могут по-разному воспринимать и оценивать одни и те же культурные феномены, это подтверждает важность изучения основополагающих кодов культуры, которые управляют знаками (язык) и схемами восприятия культуры [3].

Современные учреждения культуры и их деятельность по организации досуга должна быть направлена на трансляцию истинных ценностей, а не ложных, которые так легко заполняют свободное время современного гражданина, и прежде всего молодежи.

Для достижения поставленной цели организации качественного межкультурного взаимодействия в процессе досуга учреждениям социально-культурной сферы следует обратиться к системному использованию современных подходов и технических средств при трансляции традиционных ценностей. Именно так возможно привлечь молодежную аудиторию в досуговые учреждения, организующие интеллектуальный досуг: театры, филармонию, кинотеатры, культурные центры, музеи, библиотеки, галереи.

Реализация такого подхода требует дополнительных исследований для обоснования его преимуществ, недостатков, ограничений и допущений. Базой дальнейших исследований и разработки практических рекомендаций выбрана Луганская академическая филармония.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин, А. В. Фундаментальный курс управления проектами [Текст]: учебник / Алешин А. В., Аньшин В. М., Багратиони и др. / под ред. В. М. Аньшина, О. Н. Ильиной – М. : «ВШЭ», 2013. – 500 с.
2. Горшков, М. К. Молодежь России: социологический портрет [Текст] / М. К. Горшков, Ф. Э. Шереги. – М. : ЦСПиМ, 2010. – 592 с.
3. Саруханян, Д. М. Технологии организации межкультурного взаимодействия в молодежной среде // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 7-1. – С. 189-194. – Режим доступа: <http://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36087>.
4. Ярмахов, Б. Б. Межкультурная коммуникация: аспект социальной идентичности [Текст] / Б. Б. Ярмахов // Коммуникация: теория и практика в различных социальных контекстах. – Пятигорск: Дрозд, 2002. – С. 183-185.

*С. В. Бузанова*

### РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ В ВЫСШЕМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

Важной составляющей процесса профессионально-личностного становления будущего специалиста является внутренняя среда учебного заведения, в котором студент выступает субъектом собственного профессионального развития, где происходит осознание и принятие содержания и технологий будущей профессиональной деятельности, выстраивание индивидуально-творческого профессионального стиля.

Одним из таких формирующих факторов являются нормы и правила, культура взаимоотношений субъектов учебно-воспитательного процесса в высшем учебном заведении (вузе). Всё это позволяет говорить об изучении корпоративной культуры в высшем учебном заведении как об актуальной научной проблеме.

Корпоративная культура имеет большое влияние на поведение членов организации, и формирует дух коллективного сотрудничества в высшем учебном заведении, что и обусловило предмет исследования.

Целью исследования является характеристика системы корпоративных ценностей высшего учебного заведения и ее роль в формировании культуры всех участников организации.

Следует отметить, что высшее учебное заведение функционирует как социокультурная система, которая должна сбалансировать деятельность человека и общества через актуализацию и гармонизацию человеческих взаимоотношений, сохранение научного и профессионального потенциала.

Важнейшей целью деятельности высшего учебного заведения является воспитание положительно социализированной личности, которая имеет высокую квалификацию, профессиональную этику, способна успешно действовать в условиях динамично меняющейся ситуации. Развитие личности осмысливается как процесс и результат ее взаимодействия с социально-культурным контекстом [2].

В этом контексте чрезвычайно важным является понимание учебного заведения как социокультурной системы, функции которой не ограничиваются лишь подготовкой человека к профессиональной деятельности, а являются инструментом трансляции культуры, где производятся и распространяются новейшие социокультурные ценности, повышается духовный и интеллектуальный потенциал общества.

Проблемы функционирования высших учебных заведений и формирования профессиональных и личностных качеств будущего специалиста были предметом научных исследований В. И. Андреева, Г. К. Бисеровой, Е. В. Евпаловой, Б. Г. Ананьева, О. П. Корольчука, И. А. Зимней, М. И. Дьяченко, Л. А. Кандыбовича, Е. А. Климова, Э. Шейна, И. Ансоффа, П. Друкера, К. Ендрюса, Б. Карлофа, Д. Сьюпера и других исследователей.

Основная идея научных исследований заключается в том, что окружение организации, образовательная среда в целом и отдельные его участки подчинены естественной эволюции, которая влияет на формирование и развитие личности, ее эмоциональную и интеллектуальную сферу [3].

Любое образовательное учреждение производит два продукта: основным является образовательная услуга, а побочным – та самая корпоративная культура. И если развитие культуры организации пустить на самотёк, то результат её формирования может оказаться пагубным для эффективности работы всего учреждения. Поэтому необходимо регулировать процесс культурного развития.

Культура в организации необходима для:

- поднятия уровня производственных показателей;
- создания имиджа и узнаваемости во внешней среде;
- помощи работникам организации действовать более согласованно;
- поднятия уровня конкурентоспособности при найме работников и привлечении абитуриентов;
- регулирования рабочих процессов там, где не работают регламент и инструкции.

Система ценностей, убеждений, установок, которые разделяются всеми работниками заведения и определяют поведенческие нормы, в научной литературе определяется как корпоративная культура. Корпоративная культура высшего учебного заведения включает в себя такие понятия как:

- наличие в коллективе общего понимания организационной идеологии;
- визуальная символика корпоративной идеологии (логотип);
- поведение членов коллектива в соответствии с корпоративной идеологией.

Таким образом, корпоративную культуру можно определить, как совокупность принятых в данном высшем учебном заведении норм и правил поведения по отношению к



клиентам и партнерам, а также культуру межличностных отношений, то есть внедрение «духа ВУЗа», когда все сотрудники – от руководителей до исполнителей – четко понимают задания организации и прилагают максимум усилий для их реализации [1].

Стоит отметить, что формирование корпоративной культуры начинается с формирования основных целей и задач организации, создания стратегического плана развития и других базовых документов. Только в этом случае корпоративная культура будет выполнять свое предназначение, и способствовать внедрению целей и задач организации в жизнь.

На основе этих базовых документов строится основа корпоративной культуры, включая описание норм и стандартов поведения членов организации, поддержку ее традиций и символов. Восприятие корпоративной культуры индивидуальное. Каждый член организации имеет свои предварительно сформированные убеждения, которые определяют его понимание и восприятие культуры.

Один из ведущих специалистов в области психологии и организационной деятельности – американский психолог Эдгар Шейн – разработал иерархию уровней корпоративной культуры. В ее основе, по мнению Э. Шейна, прежде всего, лежат определенные базовые представления о характере окружающего мира, о реальности, времени, пространстве, человеческой природе, человеческой активности, человеческих взаимоотношениях. Эти предположения, воспринимаемые на подсознательном уровне, определяют поведение людей, помогая им внутренне принять атрибуты корпоративной культуры [4].

Другой уровень представляют ценности и верования, которые осознанно воспринимаются членами организации. Это ядро корпоративной культуры, на базе которого вырабатываются нормы поведения в организации. Общие ценности рождают единство взглядов и действий, что чрезвычайно важно для достижения общих целей. Обычно ценности организации (вуза) декларируются и фиксируются в целевых установках, в документах, определяющих основные принципы деятельности организации, в планах развития организации и т. п.

Основополагающими принципами деятельности и корпоративной культуры вуза как открытой к изменениям динамической единицы являются:

- ориентир на высокий профессионализм;
- основа корпоративной культуры на высоких этических стандартах;
- приветствие духа свободного развития, самостоятельности и независимости суждений, признание и уважение разнообразия в мыслях, подходах, позициях;
- поощрение и ценность стремления к творческому росту и самосовершенствованию.

Вероятно, что выпускники будут придерживаться таких принципов в своей будущей профессиональной деятельности.

К внешним проявлениям корпоративной культуры относятся применяемая технология и архитектура, определенное поведение людей (ритуалы, церемонии и т. д.), организация помещений и другие видимые атрибуты организационной культуры.

Успешность вхождения в среду высшего учебного заведения и эффективность работы нового сотрудника зависит от того, насколько быстро он начнет воспринимать и разделять его ценности. Процесс, в ходе которого новые члены коллектива воспринимают ценности и нормы, необходимые для того, чтобы войти в коллектив, называется социализацией.

Разные вузы по-разному организуют этот процесс. Одни предоставляют новичкам самостоятельно осваивать новую работу и знакомиться с коллективом, в других,

наоборот, это целый ритуал. Процесс социализации необходим для того, чтоб помочь новому члену коллектива избежать стрессовых ситуаций, которые могут привести к нежелательным результатам. Также социализация является основой для формирования команды и ее сплочения.

Неотъемлемой частью корпоративной культуры являются символически-знаковые элементы (корпоративный визуальный ряд), легенды, ритуалы, атрибуты, формирующие фирменный стиль. Это существенная часть корпоративной культуры, формирующая у социального окружения впечатление об организации; это лицо, облик, способ существования вуза и его взаимодействия с внешней и внутренней средой.

Большое значение для развития корпоративной культуры имеют эмблема и другая фирменная атрибутика (флаг, вымпелы, значки и т. д.). Участников всех массовых организационных мероприятий – будь то праздничное шествие или студенческий фестиваль – всегда легко различить по ярким фирменным футболками, бейсболками, шарфами и прочим предметам-атрибутам фирменного стиля.

Студенты должны рассматриваться как члены коллектива со своими интересами и нуждами. При формировании норм и правил организационной культуры вуза, стиля управления и администрирования, норм поведения следует ориентироваться именно на студентов. Таким образом, в рамках вузовской культуры происходит формирование студенческой субкультуры.

Одним из основных механизмов формирования студенческой субкультуры является создание системы студенческого самоуправления. Это чрезвычайно полезно для вузов, так как в хорошо организованном самоуправлении заинтересованы все.

Формирование культурных традиций способствует развитию вуза как научно-педагогического учреждения и культурного феномена. Гармоничное развитие личности ученого, педагога, будущего специалиста, их воспитание невозможны без создания условий для самореализации.

Таким образом, корпоративная культура вуза побуждает потенциал интеллектуальной и духовной энергии будущих специалистов к реализации поставленных целей, обеспечивает формирование морально-этических ценностей и профессионально значимых качеств работников.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бобылева, М. Корпоративная система документооборота и корпоративная культура / Н. Бобылева // Деньги и кредит. – 2001 – №5 – С. 20 – 26.
2. Выготский, Л. С. Основы педологии / Л. С. Выготский. – М. : Изд-во 2-го Моск. мед. ин-та, 1934. – 211 с.
3. Пан, Л. В. Среда функционирования организации как основная категория стратегического управления / Л. В. Пан // Научные записки Национального университета «Киево-Могилянская академия». Экономические науки. – 2002. – Т. 20. – С. 37 – 45.
4. Шейн, Э. Х. Организационная культура и лидерство / Э. Х. Шейн, под ред. В. А. Спивака. – СПб. : Питер, 2002. – 336 с.

*Е. А. Казанцева*

#### ПРИКЛАДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ПРОГНОЗИРОВАНИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В менеджменте социально-культурной деятельности для принятия управленческих решений очень важным элементом является прогнозирование социальных и

экономических показаний. Необходимо выявлять текущие тенденции, определять предполагаемый результат в отношении определенных показателей на определенный момент времени в будущем. Табличный процессор MS Excel имеет в своем составе инструменты для выполнения прогнозирования, которые по своей эффективности мало чем уступают специализированным программам. В нем разработаны следующие способы прогнозирования: построение линии тренда, операторы экстраполяции, пакет анализа данных.

Наиболее популярным видом графического прогнозирования является построение линии тренда. Возможными линиями тренда, которые поддерживаются MS Excel, являются: экспоненциальная кривая, логарифмическая, линейная, полиномиальная, степенная, а также ломаная линия, полученная линейной фильтрацией [1]. На рисунках 1 и 2 приведены результаты прогнозирования на 2 периода вперед синтетических данных зависимости некоторой величины  $y$  от показателя  $x$ .

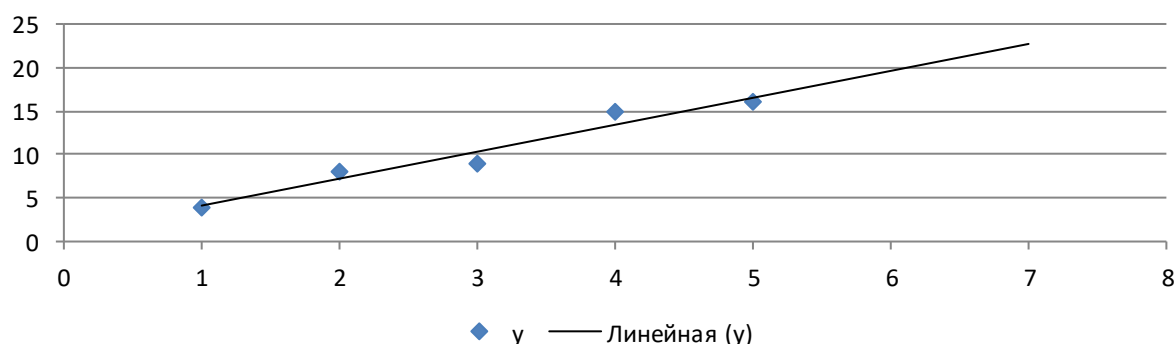


Рис. 1. Синтетический пример прогнозирования показателей с линейным характером зависимости

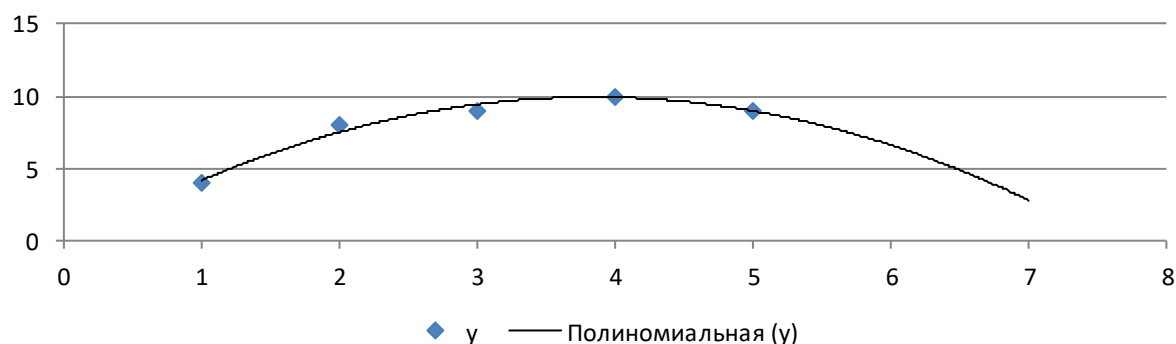


Рис. 2. Синтетический пример прогнозирования показателей с полиномиальным характером зависимости

К операторам экстраполяции относятся: предсказание – позволяет прогнозировать показатели на основе существующих числовых значений и возвращает соответствующие величины (ПРЕДСКАЗ); тенденция – помогает рассчитывать будущие значения в соответствии с линейным трендом, функция прогнозирует значения, соответствующие данной линии для новых значений, но получить математическое описание и статистическую характеристику модели тренда невозможно (ТЕНДЕНЦИЯ); рост – используется для расчета прогнозируемого экспоненциального роста, на основе принимаемых на вход известных массивов данных и возвращает массив (РОСТ); линейная

функция – возвращает массив, который описывает полученную прямую (ЛИНЕЙН); графическое приближение – позволяет производить расчеты на основе метода экспоненциального приближения (ЛГРФПРИБЛ). Наглядные результаты работы РОСТ и ЛГРФПРИБЛ показаны на рисунке 3 [3].

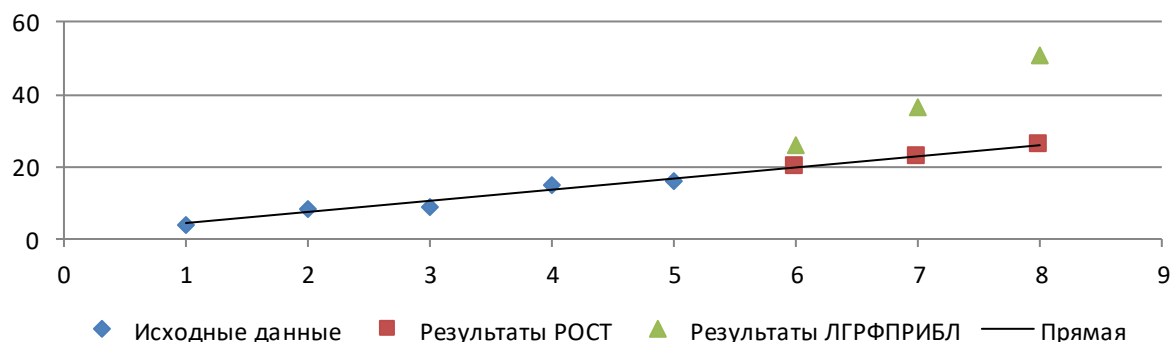


Рис. 3. Результаты прогнозирования данных при помощи РОСТ и ЛГРФПРИБЛ

Регрессионный анализ является одним из самых востребованных методов статистического исследования. С его помощью можно установить степень влияния независимых величин на зависимую переменную. В функционале MS Excel имеются инструменты, предназначенные для проведения подобного вида анализа. На рисунке 4 показан результат регрессионного анализа, полученный стандартной надстройкой анализ данных, показывающий исчерпывающую информацию для анализа функциональной зависимости [2]: величину корреляции, стандартную ошибку, величины остатков, и т. п.

| Регрессионная статистика                    |          | Дисперсионный анализ |             |             |              |               |         |
|---|----------|----------------------|-------------|-------------|--------------|---------------|---------|
|   |          | df                   | SS          | MS          | F            | Значимость F  |         |
| Множественный R                             | 0,80904  | Регрессия            | 5           | 14,4        | 2,88         | 5,684210526   | #ЧИСЛО! |
| R-квадрат                                   | 0,654545 | Остаток              | 3           | 7,6         | 2,533333333  |               |         |
| Нормированный R-кв                          | -1,66667 | Итого                | 8           | 22          |              |               |         |
| Стандартная ошибка                          | 1,591645 |                      |             |             |              |               |         |
| Наблюдения                                  | 1        |                      |             |             |              |               |         |
| Кoeffициент стандартной ошибки t-статистика |          | P-Значение           | Нижние 95%  | Верхние 95% | Нижние 95,0% | Верхние 95,0% |         |
| Y-пересечение                               |          |                      |             |             | -6,1974E-287 | 6,1974E-287   |         |
| x   |          |                      |             |             | -6,1975E-287 | 6,1975E-287   |         |
| 1   |          |                      |             |             | 65535        | 65535         |         |
| 2   |          |                      |             |             | 1,0216E-287  | 1,0216E-287   |         |
| 3   | 4,4      | 1,669331203          | 2,635786111 | 0,077937073 | -0,91255692  | 9,71255692    |         |
| 4   | 1,2      | 0,503322296          | 2,384158243 | 0,097252215 | -0,40179618  | 2,80179618    |         |

Рис. 4. Результаты регрессионного анализа надстройки MS Excel Пакет анализа.

Таким образом, можно сделать вывод: MS Excel, входящий в стандартный офисный пакет, обладает достаточно хорошим функционалом в отношении изучения полученных данных, а наглядное представление результатов прогнозирования помогает принимать взвешенные управленческие решения и достигать лучших показателей экономической и социально-культурной деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Добавление тренда или линии среднего значения к диаграмме – Служба поддержки Office: [сайт] URL: <https://support.office.com/ru-ru/article/Добавление-тренда-или-линии-среднего-значения-к-диаграмме-fa59f86c-5852-4b68-a6d4-901a745842ad>.
2. Использование пакета анализа – Служба поддержки Office: [сайт] URL: <https://support.office.com/ru-ru/article/Использование-пакета-анализа-6c67ccf0-f4a9-487c-8dec-bdb5a2cefab6>.
3. Функции прогнозирования (справочник) – Excel: [сайт] URL: <https://support.office.com/ru-ru/article/функции-прогнозирования-справочник-897a2fe9-6595-4680-a0b0-93e0308d5f6e>.

## **СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ ДЕТЕЙ ИЗ НЕБЛАГОПОЛУЧНЫХ СЕМЕЙ**

В условиях динамики всех процессов общества существенно возрастает влияние социокультурной ситуации на характер и содержание образа жизни, быта и досуга. В самом содержании социально-культурной деятельности тесно взаимодействуют различные направления общественного воспитания детей. Благодаря разнообразным методам, формам воздействия на личность ребенка социально-культурная деятельность способна изменить мировоззрение, поведение, развить инициативу маленького человечка.

Это делается, в первую очередь, для того, чтобы каждый ребенок в процессе своего взросления и постепенного становления «полноправным» членом общества, сформировал в себе нравственные ценности, духовные потребности в социально-культурной и культурно-бытовой сфере.

Необходимость постоянного поиска и совершенствования подходов к воспитанию подрастающего поколения, нахождение путей и направлений правильного социального, ценностно-ориентированного воспитания ребенка и подростка обусловила актуальность исследования.

Формулировка «неблагополучная семья» – это выражение, к которому мы уже привыкли. Ребенок, проживший в неблагополучной семье, начинает вести себя асоциально, что противоречит нормам общества. В этих семьях дети растут с искажёнными представлениями о порядочности, человеческих ценностях. Социализация в такой семье замещается «уличной социализацией», «компьютерной», «телевизионной», воспитательное и социализирующее воздействие которых (отнюдь не позитивное) нередко является доминирующим в процессе воспитания и формирования личности ребёнка.

У истоков социально-педагогической деятельности стояли А. С. Макаренко, Н. К. Крупская, В. А. Сухомлинский. Вопросами решения проблемы социальной педагогики занимались такие ученые как А. А. Лиханов, Б. В. Куприянов.

Неблагополучную семью, причины и факторы ее формирования, причины девиантного поведения детей и подростков изучали И. С. Ганишина, А. Г. Грицай, С. В. Дармодехин, И. Ф. Дементьева, Л. А. Кабанина.

Однако, несмотря на столь большой объем исследований, проблема формирования личности у подростков и по сей день остается нерешенной и нуждается в соответствующих исследованиях.

В рамках работы, проводимой для социализации детей из неблагополучных семей, выработаны технологии, которые помогают ребёнку социализироваться.

Социальная работа представляет собой своеобразную систему, включающую такие элементы, как объекты, субъекты, содержание, средства, управление, функции и цели. Для этого и внедряются различные виды инновационных социально-культурных технологий, направленных на улучшение социального, нравственного, культурного и эстетического воспитания подрастающего поколения. Эти технологии приводят к изменениям в разных сферах социальной жизни детей, а именно:

- организационной;
- информационно-инновационной;
- направленной на возрождение и укрепление культурных семейных традиций.

Эти технологии тесно связаны между собой и в то же время относительно автономны, специфичны по целевому назначению и функциональному содержанию [4].



Главной организационной технологией работы с семьей является социальное обслуживание семей по месту их непосредственного проживания. Данная технология предполагает организацию социальной работы по участковому принципу, создание при территориальных социальных службах общественных организаций (социально-консультативных служб, добровольческих центров социальной помощи населению по месту жительства и др.).

Приоритетом работы участковой социальной службы является раннее выявление семей, нуждающихся в поддержке. После работы с конкретной семьей осуществляется социальное сопровождение семьи (контрольные патронажи), чтобы избежать ухудшения ситуации в семье. Выполняя функцию посредника между семьей и различными предприятиями и организациями, участковый специалист оказывает эффективное содействие в разрешении трудных жизненных ситуаций, обеспечивает доступность социальной помощи. Это особенно актуально в небольших и удаленных от районных центров населенных пунктах (с этой целью в республике создаются выездные междисциплинарные бригады).

Значительная роль в работе с неблагополучными семьями отводится информационно-инновационной технологии, предусматривающей ряд новых форм взаимоотношений между учреждениями соцзащиты и семьями с детьми, находящимися в трудной жизненной ситуации. Активизация помощи родителям предусматривает и такую форму сотрудничества как интернет-консультирование на сайтах аккредитованных социально-реабилитационных центров. Также таким семьям предлагается интенсивная семейная терапия на дому в форме выездных консультаций специалистов: психологов, юристов, педагогов, медицинских работников.

Для эффективного установления социальных контактов разрабатываются специальные целевые программы, нужные для работы с семьями, находящимися в трудной жизненной ситуации. Специалисты центров социального обслуживания населения тесно взаимодействуют с представителями системы профилактики детской безнадзорности, сотрудниками школ, инспекторами по делам несовершеннолетних [2].

Данная профилактическая работа делается для того, чтобы оптимально прояснить ту или иную ситуацию в семье, устранить конфликты и способствовать восстановлению утраченных семейных ценностей.

Технологии, направленные на возрождение и укрепление культурных семейных традиций всегда актуальны потому, что семья и семейные ценности лежат в основе любого общества. Традиции – это то, что делает на самом деле каждую семью уникальной, ведь традиции есть в каждой семье. Независимо от культурных особенностей дети рождаются, воспитываются и растут в семьях, постепенно перенимая опыт и традиции старшего поколения, становясь полноправными гражданами своих государств.

Семья – это одновременно и школа любви, и школа нравственности, источник самых сокровенных ценностей. Каждый из нас прекрасно понимает, что именно в семье закладываются такие ценности, как чувство патриотизма и уважения к ближнему, щедрости, ответственности за свои поступки.

И здесь напрашивается вывод: духовно-нравственные основы семьи – это народные традиции в семейном воспитании, которые несут высшие духовные ценности национальной культуры. У каждого народа существуют свои традиции и обычаи, которые передаются из поколения в поколение [1].

Применение инновационных социально-культурных технологий, их приемов и методов позволяет адаптировать детей из неблагополучных семей к принятым нормам

общества, качественно изменить их мировоззрение, научить ребенка адекватно оценивать общество и свое место в нем.

Преодоление кризисных ситуаций всегда связано с реализацией созидательного потенциала культуры, с воспроизводством и дальнейшим развитием лучших традиций, среди которых особое место принадлежит использованию возможностей искусства, народно-художественного творчества, игровых и социально-культурных технологий как средства нравственно-эстетического, эмоционального, духовного воспитания и перевоспитания детей.

В свете вышесказанного, социально-культурные технологии являются движущей силой социализации детей из неблагополучных семей. Эти движущие силы направлены на социальный контроль и социальную профилактику, терапию и реабилитацию, социальную помощь и защиту, социальное попечительство и посредничество, диагностику.

Это особенно важно в жизни общества сегодня, когда все еще идет процесс поиска социальных ориентиров, ценностей, национальной идеи, дети могут стать основой для формирования новых ценностей и ориентиров общественного сознания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зуева, Т. В. Социализация подростков в социально-культурной деятельности школы и семьи / Т. В. Зуева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 37. – С. 208 – 213.
2. Касимов, Р. Р. Социально-культурная деятельность как средство формирования толерантного сознания подростков / Р. Р. Касимов // Вестник Казанского университета культуры и искусств. – 2011. – С. 1–6.
3. Райс, Ф. Психология подросткового и юношеского возраста / Ф. Райс, К. Долджин. – 12-е изд. – СПб. : Питер, 2010. – 816 с.
4. Чельшева, И. В. Организация социально-культурной деятельности с школьниками и молодежью : учеб. пособие / Т. П. Мышева, К. С. Черевик; под ред. И. В. Чельшевой. – М. : МОО «Информация для всех», 2016. – 189 с.

*А. В. Коваль,  
Е. Н. Колесникова*

#### УПРАВЛЕНИЕ МОТИВАЦИЕЙ ПЕРСОНАЛА В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ

Социально-культурная сфера является частью системы социальной инфраструктуры, составляет важную область общественной жизни, а так же организации жизнедеятельности людей в соответствии с их потребностью в отдыхе, общении, оздоровлении и досуге.

На современном этапе развития менеджмента в социально-культурной сфере огромное значение придают мотивационным аспектам. Решение проблемы мотивации персонала всегда было и есть наиболее актуальным. Важность проблем мотивации очевидна, так как конечный результат деятельности предприятия зависит от четкой разработки эффективной системы мотивации [1, с. 24].

Особое значение имеет мотивация для персонала организаций культурной сферы. В настоящее время бесспорны серьезные проблемы в эффективности работы сотрудников сферы культуры и искусств, которые требуют скорейшего и немедленного решения.

Довлеющее число учреждений культуры, финансируемых государством, низкий уровень заработной платы персонала этих предприятий, создали стереотип неблагоприятной

и скучной работы в этой сфере. Это, несомненно, пугает и отталкивает перспективой безысходности молодых специалистов социально-культурной деятельности, которые могли бы реализовать себя в сфере культуры и искусств. В то же время, основные ресурсы социально-культурной сферы – трудовые, то есть высококвалифицированный персонал.

Однако решение этой проблемы является значительной и открытой и на сегодняшний день для персонала в учреждениях культуры. Обладатели творческих профессий являются более независимыми, они не владеют средствами производства (быстрее всего это они нужны работе, а не она им), по сравнению с работниками физического труда. Поэтому персонал, работающий в учреждениях культуры с его идеями и способностями, является основным капиталом организации. Актуальность данной темы заключается в том, что путь к эффективному управлению человеком лежит через понимание его мотивации.

Поскольку потребности работников культуры ничем не отличаются от потребностей любого другого человека, то для их мотивирования будет целесообразным применить уже существующие теории мотивации, но, безусловно, необходимо учитывать и специфику труда творческих людей.

Если знать, что движет человеком и побуждает его к деятельности, какие мотивы лежат в основе его действий, можно попытаться разработать эффективную систему форм и методов управления человеком, с помощью мотивации его деятельности. Для этого необходимо знать как возникают или вызываются те или иные мотивы, как и какими способами мотивы могут быть приведены в действие, как осуществляется мотивирование людей.

Скорейшее решение вопросов, данной темы, не может вызывать сомнения, так как система мотивации труда должна стимулировать персонал к эффективной работе, а также быть экономически оправданной. На каждом предприятии существует система мотивации, но не на всех она имеет ожидаемый результат. Вся проблема в том, что практически на всех предприятиях система одна и та же, сделана по «учебникам» или позаимствована у других предприятий, которые достигли неплохих результатов. Систему мотивации нужно разрабатывать для каждого предприятия отдельно, учитывая его специфику, особенности персонала и его потребности. Особенно большое внимание нужно уделять созданию системы мотивации персонала в организациях культуры.

Мотивация, влияет на труд персонала, труд разных направлений имеет свои особенности. Этот процесс требует управления. Изучением вопросов мотивации труда персонала занимались различные учёные, ведущие исследователи, известные социологи, философы такие, как К. Маркс, Д. Мак-Грегор, Ф. Герцберг, Л. Портер, Ф. Тейлор, А. Маслоу, А. Леонтьев, А. Ядов, И. Божович, В. Врум, У. Баумоль, У. Боуэн, Ф. Ломов, С. Выготский, К. Маркова, Г. Ананьев, В. Давыдов, Б. Эльконин, Н. Леонтьев, С. Адамс и др.

Однако проблема мотивации труда персонала в организациях культуры остаётся не достаточно изученной, что и является целью исследования теоретических основ мотивации труда персонала в учреждениях культуры. Согласно поставленной цели требуют решения следующие задачи:

- изучение понятия, сущности, значения мотивации труда;
- исследование видов мотивации труда;
- изучение роли и значения мотивации труда персонала в учреждениях культуры.

Механизм мотивации должен быть построен с учетом особенностей персонала, работающего в организации, включая потребности, интересы, отношения и ценностные ориентации сотрудников. Также, такой механизм должен учитывать существующую

структуру управления персоналом организации, факторы, которые влияют на организацию внутри и вне организации, а также традиции и исторический опыт [3, с. 43].

Поэтому для субъекта управления чрезвычайно важно найти и применить тот механизм мотивации, который в конечном итоге приведет к достижению целей.

Для этого механизм мотивации должен соответствовать следующим требованиям. Во-первых, он должен быть эффективным на протяжении всего действия объекта управления и не ослабевать, поскольку он отвечает потребностям объекта управления. Это может быть достигнуто за счет комплексного использования рычагов, периодического чередования методов мотивации, ориентации стимулирующих воздействий на удовлетворение стабильных долгосрочных потребностей. Во-вторых, механизм стимулирования должен связывать уровень стимула со степенью достижения конечных целей. Был разработан достаточно большой арсенал инструментов стимулирования для удовлетворения этих требований, который широко используется в мировой практике управления. В то же время следует отметить, что не существует универсальных средств правовой защиты (по-видимому, они не могут существовать в принципе), которые могли бы обеспечить эффективные результаты во всех случаях жизни. Поэтому создание мотивационного механизма должно в первую очередь основываться на ситуационной основе.

Таким образом, можно сделать вывод, что, во-первых, мотивационный механизм должен базироваться на ситуационной основе; во-вторых, необходимо учитывать существующую структуру управления персоналом организации; в-третьих, его следует строить с учетом особенностей персонала, работающего в организации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ветлужских, Е. Мотивация и оплата труда. Инструменты. Методики. Практика / Елена Ветлужских. – М. : Альпина Паблишер, 2018. – 152 с.
2. Маслоу, А. Мотивация и личность / Маслоу, Абрахам. – М. : СПб: Евразия, 2016. – 478 с.
3. Хекхаузен, Х. Мотивация и деятельность / Хекхаузен, Хайнц. – М. : Педагогика, 2014. – 800 с.
4. Элизабет, М. Мотивация персонала. Инструменты мотивации / Мерманн Элизабет. – М. : Институт прикладной психологии «Гуманитарный центр», 2015. – 619 с.

*И. А. Кубаренко*

### **СПЕЦИФИКА И АКТУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕГИОНА**

Пристальное и многогранное изучение истории родного края необходимо для всякого уважающего себя гражданина, поскольку понимание культурного наследия своих предков является неотъемлемой частью уважения к малой Родине и своему Отечеству в целом. Это нравственный фундамент целостной и развитой личности. Академик Д. С. Лихачев говорил, что «Любовь к своей Родине – это не нечто отвлеченное; это – и любовь к своему народу, к своей местности, к памятникам ее культуры, гордость своей историей» [3, с. 166]. Уважительное отношение к истории и культуре своих предков является не только мощным интегрирующим фактором в деле консолидации народа, но и вопросом национальной безопасности.

Современная цивилизация осознала высочайший потенциал культурного наследия, необходимость его сбережения и эффективного использования как одного из важнейших ресурсов мировой экономики.

В современных условиях всё более осознаётся опасность потери богатейшего наследия народного искусства, национальных традиций, фольклора во всём его жанровом многообразии в контексте национальной культуры, в его исторической динамике. Утраты культурных ценностей невосполнимы и необратимы.

Любые потери культурного 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.

Культурное наследие – духовный, культурный, экономический и социальный капитал невозместимой ценности [1, с. 53]. Наследие питает современную науку, образование, культуру. Наравне с природными богатствами это главное основание для национального самоуважения и признания мировым сообществом.

Культурное наследие, связанное с традициями, ориентированное на оживление культурной памяти, играет важную роль в современном обществе.

Сохранение и развитие культурных традиций каждого народа является важнейшим связующим звеном между прошлым и будущим поколениями.

Будущее региона – только в силе исторического, культурного и духовного потенциала.

Проблема сохранения культурного наследия – одна из актуальнейших проблем не только за рубежом, но и в развивающихся молодых республиках. В связи с этим актуальность решения исследуемой проблемы очевидна.

При решении проблемы формирования культуры человека общество испытывает острую потребность в повышении эффективности системы воспитания.

Теоретическими аспектами изучения культурного наследия за рубежом занимались ученые: Дж. Смит, Е. Калай, Т. Кван, Дж. Аффлек, Б. Хоффман, С. Навруд, Р. С. Реди, Р. Ван Грикен, К. Белл, Р. Патерсон, Э. Кастен и др. В США в Лос-Анджелесе активно работает институт консервации Гетти, осуществляющий грантовую поддержку проектов, связанных с сохранением культурного наследия по всему миру. Этот институт в 90-х годах XX века начал серию публикаций по анализу и оценке ценностей культурного наследия, маркетинговой политике в этой области.

Философские основания культурного наследия разрабатывались в трудах таких российских ученых, как В. И. Иванов, И. О. Лосский, П. Сорокин, Е. Л. Иванова, Л. В. Баева. Особую роль в науке сыграли работы Д. С. Лихачева, заострившего вопрос значимости российского культурного наследия в мировом культурном процессе.

Теоретико-методологический аспект культурного наследия рассматривался современными исследователями: А. М. Кулемзиным, М. А. Поляковой, Т. А. Курьяновой, М. Е. Кулешовой, Л. А. Климовым, Д. Н. Замятиным, А. П. Романовой, С. Н. Якушенковым, А. В. Любичанковским, Э. А. Баллер, Б. В. Сазоновым, Н. А. Томиловым, Э. А. Шулеповой, А. Я. Флиером, Н. А. Хреновым и др.

Политику сохранения культурного наследия и ее правовые основания рассматривали в своих работах Л. Протт, М. М. Богуславский, К. Е. Рыбак, Ю. И. Перцева, И. Н. Наумов, И. Г. Селезнева, В. И. Мелехов, Л. Г. Шаповалова.

Степень научной разработанности проблемы данного исследования требует использования целостного культурологического подхода.

Вопросы сохранения культурного наследия региона рассматриваются специалистами различных отраслей знания: историками, культурологами, этнографами, географами, экономистами и т. д. Но при этом следует отметить неравномерность



раскрытия различных сторон исследуемой проблемы в научной и научно-практической литературе. Изучение архивных источников и литературы показало, что проблема в подобной постановке не была предметом специального изучения.

Достоверность результатов исследования подтверждается достаточным количеством наблюдений, современными методами исследования.

Культурное наследие всегда служило фундаментом духовного развития поколений. В нем сосредоточены те гуманистические ценности, которые не подвержены старению. По словам русского историка В. Ключевского, изучая историю культуры, люди узнают как раскрывалась внутренняя природа человека в общении с людьми и в борьбе с окружающей природой, как человечество развешивало свои скрытые силы и на этом основании познавало самих себя, свои внутренние силы и свойства. «Без знания истории мы должны признать себя случайностями, не знающими, как и зачем пришли в мир, как и для чего живем, как и к чему должны стремиться» [2, с. 18].

Приобщение общества к историко-культурному наследию приводит не только к росту уровня исторических знаний, но и повышает толерантность, что крайне важно в нашем многонациональном обществе. Следовательно, один из путей повышения общего уровня культурного развития современного общества – это популяризация культурного наследия.

Культурное наследие является неисчерпаемым источником творческих сил народа на пути его исторического движения в будущее.

Сохранение культурного наследия – действенное средство предупреждения национального упадка общества, создания полноценных условий развития личности.

Культурное наследие является важным фактором сохранения культурной идентичности, что особенно важно для нашего региона по ряду обстоятельств. Нарастает разрыв между поколениями в знании истории и культуры. Молодое поколение не испытывает ностальгии по прошлому, его память не загружена идеологическими стереотипами, стоит задача сохранения своей культурной идентичности, что предполагает нахождение того общего для всех населяющих ее народов фундамента, который бы позволил реально осознать свое неразрушимое единство и общность ценностей и смыслов.

Исключительная роль культуры в построении солидарного общества раскрывается во множестве функций, без которых невозможно существование человека и общества. Одна из главных функций формирования и воспитания человека – гармоничное духовное развитие каждой личности, сохранение и приумножение нравственных и культурных ценностей общества, распространение знаний среди населения, повышение его культурного уровня.

Только через культуру человек овладевает всем накопленным социальным опытом и становится полноправным членом общества.

Исчезновение глубинных пластов национальной культуры, сохранившихся в традиционной культуре, ведет к утрате национальной самоидентификации, разрушению, выработанной за долгий исторический период формирования этноса, системы ценностей, морали и нравственности, патриотического воспитания населения.

Память о прошлом составляет основу исторического самосознания народа. Историческая преемственность – это процесс, в котором новые поколения овладевают культурными ценностями прошлого, обогащают свой духовный мир.

Таким фундаментом может и должно стать то общее культурное достояние народов региона, которое позволяет сохранить общую культурную идентичность всех народов, проживающих в регионе. Культурно-историческая среда в своей полноте и сложности

способна сохранить память народов. Наследие как духовный и интеллектуальный потенциал является одним из наиболее значительных компонентов национального достояния региона. Объекты наследия создают предпосылки для сохранения самобытности, они закрепляют многообразие национальных, этнических и религиозных культур.

Важно уделять внимание приобщению молодежи к занятиям народным творчеством, освоению традиций и истоков народной культуры, что способствует формированию патриотических чувств у подрастающего поколения.

Культурно-досуговая деятельность позволяет гражданам активно осваивать культурные ценности, путем непосредственного включения в творческий процесс.

Таким образом, основными ценностями, составляющими суть воспитания, всегда были духовность и нравственность, подлинный патриотизм, человеколюбие, вера в себя через просвещенный дух. Они всегда являлись доминантной системой координат, объединяющей светскую, традиционно-народную, религиозную культуры. Важно расширить знания людей по истории, через национальные традиции.

Особо актуальным в решении данной проблемы видится формирование дружественных межнациональных отношений. Поэтому было бы логичным научить граждан толерантности – уважать не только культуру своего народа, но и культуру других национальностей. Ведь только человек, воспитанный на общечеловеческих ценностях, впитавший в себя богатство культурного наследия прошлого своего народа и народов других стран, способен грамотно осуществлять межличностное и межкультурное общение.

Защищать и сохранять свое культурное наследие – право и обязанность каждого народа, поскольку облик общества отражается в ценностях, которые являются источником творческого созидания. Популяризация культурного наследия возможна только при наличии мероприятий по сохранению объектов культурного наследия.

Не забыть, чтобы жить дальше, а обрести осмысленное представление о неприкосновенном запасе культурной памяти – задача нашего времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, Ю. В. Объекты культурного наследия : учебник / Ю. В. Алексеев, Г. Ю. Сомов. – М. : Проспект, 2016. – 560 с.
2. Ключевский, В. Курс русской истории / В. Ключевский. – Ч. 1. – М. : Академический проект, 2015. – 525 с.
3. Лихачев, Д. С. Письма о добром / Д. С. Лихачев. – М. : АСТ, 2018. – 192 с.

*О. Ю. Любчик*

### СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА

Язык возникает и развивается в определенных социокультурных условиях, которые являются определяющими для его возникновения и развития. Язык и культура народа взаимосвязаны. Язык является не только источником информации, но и ее кладезем. Он аккумулирует знания, приобретенные народом в процессе его эволюции. В языке, как форме отражения культуры народа, проявляются особенности восприятия и мышления этноса как носителя языка.

Изучение иностранного языка невозможно без отрыва от социокультурной среды, в которой он возник и развивается. Социокультурная среда выступает главным фактором

успешного изучения любого иностранного языка. Обучение любому новому для человека языку необходимо направлять на формирование способности к межкультурной коммуникации, т. е. способности, предоставляющей возможность человеку осуществить общение в рамках диалога культур.

Вопрос изменения образовательной парадигмы в обучении иностранному языку весьма актуален, формирование готовности к ведению диалога культур является более приоритетным перед развитием исключительно коммуникативных умений. В связи с этим социокультурный подход к изучению иностранного языка приобретает особую актуальность.

Исследованию роли социокультурного фактора в изучении иностранного языка посвящено множество работ. Среди авторов, занимающихся данной проблемой, можно выделить следующих ученых: В. В. Калюжная, С. Г. Тер-Минасова, Т. В. Болдырева, Г. А. Воробьев, О. В. Еремеева, В. В. Сафонова, Ю. В. Чичерина, П. В. Сысоева и др.

В соответствии с социокультурной теорией обучения, язык – это совокупность символов, которые появляются и развиваются в социокультурной среде народа. В связи с этим формирование коммуникативной компетенции является важным фактором изучения иностранных языков.

По мнению И. Л. Бим коммуникативная компетенция – это способность и готовность осуществлять иноязычное межличностное и межкультурное общение с носителями языка [1].

М. Р. Коренева в качестве коммуникативной компетенции выделяет лингвистическую, социокультурную, социальную, лингвокультурологическую, учебную и компенсаторную компетенции [4].

Особый интерес для достижения целей данного исследования представляет содержание социокультурной компетенции. Словарь методологических терминов дает определение социокультурной компетенции как совокупности знаний о стране изучаемого языка, национально-культурных особенностях социально-речевого поведения носителей языка и способность пользоваться этими знаниями в процессе общения.

Составляющими социокультурной компетенции являются: лингвосоциокультурная, страноведческая (культурологическая); социолингвистическая (поведенческая); психологическая. Каждый компонент, являющийся частью структуры социокультурной компетенции, играет важную роль в ее развитии. Кроме того, развитие социокультурного подхода к преподаванию иностранных языков помогает понимать культуру и поведение других людей, развивать способность распознавать культурные коннотации и расшифровывать их, понимать важность культуры стран изучаемого языка и собственной культуры.

В процесс изучения иностранного языка необходимо включать элементы культуры народа-носителя языка. По мнению Н. Д. Гальсковой в обучение иностранному языку необходимо включать сферы коммуникативной деятельности, языковой материал, комплекс специальных умений, характеризующих уровень практического овладения иностранным языком как средством общения, систему знаний национально-культурных особенностей и реалий страны изучаемого языка [2, с. 27].

Вместе с тем следует отметить, что формирование социокультурной компетенции в процессе изучения иностранных языков – явление довольно редкое, хотя оно создает основы для сближения культур и преодоления языкового барьера.

По мнению О. В. Еремеевой формирование социокультурной компетенции – это инновационная стратегия лингвистического образования [3].

При изучении иностранного языка большое значение имеет усвоение национально-культурных комплексов, которые включают идиомы, говорящие имена собственные, пословицы, поговорки, крылатые слова и выражения. Овладение языковыми структурами с национально-культурным компонентом на различных языковых уровнях, понимание ситуативной обусловленности в том или ином речевом контексте свидетельствует о достижении иноязычными учащимися высокого уровня социокультурной компетенции.

Таким образом, суммируя вышесказанное, можно сделать вывод, что формирование социокультурной компетенции в процессе изучения иностранных языков играет важную роль. Социокультурная компетенция помогает понимать культуру и поведение людей других народностей, понимать важность культуры стран изучаемого языка и собственной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бим, И. Л. Цели и содержание обучения иностранным языкам. Общий подход к их рассмотрению / И. Л. Бим // Методика обучения иностранным языкам: традиции и современность. – М. : Титул, 2010. – 464 с.
2. Гальскова, Н. Д. Теория обучения иностранным языкам. Лингводидактика и методика / Н. Д. Гальскова, Н. И. Гез. – 3-е изд., стер. – М. : Издательский центр «Академия», 2006. – 336 с.
3. Еремеева, О. В. К вопросу о структурном и содержательном наполнении социокультурной компетенции // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – № 2. – С. 20 – 22.
4. Коренева, М. Р. Компенсаторная компетенция как цель обучения в языковом вузе / М. Р. Коренева. – Улан-Удэ : Издательство Бурятского госуниверситета, 2009. – 187 с.

*М. О. Мамиди,  
В. В. Аронова*

### **ИННОВАЦИОННО-ПРОЕКТНЫЙ ПОДХОД К УПРАВЛЕНИЮ РАЗВИТИЕМ СИСТЕМЫ МАРКЕТИНГА НА ПРЕДПРИЯТИИ**

Переход к рыночной экономике и становление современной модели управления экономикой требуют повышения инновационной активности во всех видах деятельности, в том числе и системе маркетинга на предприятии. Для этого необходимо осуществлять глубокие изменения и преобразования в технико-технологических и организационных системах, формах и методах управления развитием системы маркетинга на предприятии.

Изменения требуют совершенствования методов и подходов управления развитием системы маркетинга. Совершенствование системы маркетинга является одной из форм управления инновационными процессами, опирающейся на критериальные многоцелевые подходы и реализующей проектный метод управления применительно к развитию системы маркетинга.

Инновационно-проектный подход к управлению развитием системы маркетинга усиливает значение контроля и учета факторов, определяющих развитие предприятия. Основная задача управления развитием системы маркетинга сводится к проектному управлению изменениями маркетинговых технологий; используемых технических средств; методов осуществления маркетинговой деятельности. При этом внедрение новых технологий, инвестирование средств в развитие системы маркетинга, обучение персонала, изменение мотивационных инструментов, технической базы рассматриваются как локальные продукты реализации инновационного процесса в системе маркетинга.

Проблема заключается в том, что перед руководством стоят задачи быстрой реакции при осуществлении маркетинговой деятельности на изменения видов продукции и технологии ее производства; свертывания потерявших перспективу производств в условиях высокого конкурентного давления и повышенного уровня риска.

Принцип инновационно-проектного управления развитием системы маркетинга позволяет создать условия для принятия решений по координации и финансированию различных видов изменений и инноваций в маркетинговой деятельности с учетом критерия рентабельности, стратегических приоритетов предприятия и в целом укрепления его конкурентных позиций на рынке. Поэтому разработка методов проектно-инновационного подхода и управления развитием системы маркетинга актуальна и требует детального изучения.

Укрепление конкурентных позиций предприятия на рынке напрямую связано с осуществлением маркетинговой деятельности и развитием системы маркетинга. Наиболее перспективным и результативным, как отмечают многие авторы, является инновационно-проектный подход. Инновационная деятельность рассматривается в работах многих авторов. В частности, следует выделить работы В.Л. Попова, А.Г. Поршнева, Н.Д. Соломатина, И.Т. Балабанова, С.Д. Ильенковой, О.В. Василенко и др. Но вопросы управления инновациями в сфере маркетинговой деятельности, при построении и развитии системы маркетинга рассматриваются фрагментарно. Мало работ посвящено именно этой проблеме. Это объясняется и короткой историей рыночных отношений, и наличием множества проблем в теории и практике маркетинга, которые требуют внимания ведущих специалистов. В то же время одной из наиболее благоприятных возможностей создания и внедрения новшеств является инновационно-проектный подход к управлению развитием системы маркетинга на предприятии. Именно поэтому изучение проблемы использования инновационно-проектного подхода к управлению развитием системы маркетинга требует дополнительного рассмотрения.

Усиление конкурентной борьбы на рынке, приход иностранного капитала в экономику обострили проблему быстрого внедрения инновационных достижений во все сферы деятельности предприятия. Одним из наиболее результативных методов внедрения новшеств и управления инновационными процессами считается проектный подход на основе программно-целевого управления. Рассмотрение каждой инновации как отдельного проекта, требующего внедрения, позволяет формировать целевые графики исполнителей и ответственных лиц, ориентированных на определенный результат. Использование программно-целевых инноваций управления целесообразно и при управлении развитием системы маркетинга предприятия.

В практику управления предприятий интенсивно входит относительно новая для нее концепция управления проектами. Основу этой концепции составляет взгляд на проект как на целенаправленное изменение исходного состояния каждой системы, связанной с затратами времени и средств. А процесс этих изменений, осуществляемых по заранее разработанным правилам в рамках бюджета и временных ограничений, – это управление проектами.

Основными признаками инновационного проекта, по мнению автора работы [2], являются: новизна; изменения как основное содержание проекта; неповторимость; конкретная цель, ограниченная во времени; временная ограниченность продолжительности проекта; ограниченность требуемых ресурсов; бюджет, относящийся к проекту; комплексность решения проблемы; выделение сферы проекта в сфере взаимодействия организации и рынка.



Инновационные проекты могут быть классифицированы по ряду признаков: по содержанию, по уровню решаемых задач, по характеру целей, по видам инноваций и периоду реализаций. За основу классификации инновационных проектов, по нашему мнению можно принять схему, предложенную в работе [1]. По содержанию и по характеру инновационной деятельности проекты подразделяются на исследовательские, научно-технические, связанные с модернизацией и обновлением методико-технологической базы осуществления маркетинговой деятельности, а также на проекты комплексного обновления системы маркетинга в целом. Кроме того, инновационные проекты подразделяют по уровню решения, по характеру целей, по виду инноваций, по периоду реализации.

На характер, содержание и масштаб инновационного проекта оказывает влияние внешняя и внутренняя среда его реализации. Эта среда является окружением инновационного проекта.

Окружение инновационного проекта — это совокупность внешних и внутренних (по отношению к проекту) факторов, влияющих на достижение результатов инновационного проекта.

Система маркетинга является достаточно специфичным объектом инновационной деятельности и внедрения инновационных проектов предприятия, но она также имеет свое окружение, связанное с характеристиками реализуемого инновационного проекта.

Особенности окружения инновационного проекта системы маркетинга имеют двойственный характер взаимодействия: с одной стороны, среда влияет на объект инновационного проекта; с другой стороны, происходящие изменения оказывают влияние на предприятие в целом и на объекты внешнего и внутреннего окружения этого проекта.

*Внешнее окружение проекта.* Политические факторы — это политическая стабильность, поддержка проекта правительством, националистические проявления, уровень преступности, торговый баланс со странами — участницами проекта. Экономические факторы — структура национального хозяйства, тарифы и налоги, страховые гарантии, уровень инфляции и стабильность валюты, развитость банковской системы, источники инвестиций, развитость рыночной инфраструктуры, уровень цен, состояние рынков сбыта, инвестиций, средств производства, сырья и продуктов, рабочей силы и др. Социальные факторы — уровень жизни, уровень образования, свобода перемещения, трудовое законодательство, здравоохранение и медицина, условия отдыха. Законы и право — это права человека, право на ведение предпринимательской деятельности, права собственности, законы и нормативные акты о предоставлении гарантий и льгот. Культура — исторические и культурные традиции, религия, культурные потребности, уровень требований к качеству результатов и условий труда. Природные и экологические факторы — это природные ресурсы, стандарты качества воздушного бассейна, водных источников и почвенного покрова, законодательство по защите окружающей природной среды. Инфраструктура — средства транспорта, связи и коммуникации, сети ЭВМ и информационные системы, энергоснабжение, коммунальные службы, бытовая сеть, логистика и материально-техническое снабжение, промышленная инфраструктура, обслуживающие системы и пр.

*Внутреннее окружение проекта.* Руководство предприятия определяет цели и основные требования проекта, а также порядок их корректировки. Сфера финансов определяет бюджет проекта, его смету и источники финансирования. Сфера сбыта определяется решениями покупателей и действиями конкурентов. Сфера производства предполагает необходимость согласования требований к проекту с возможностями рынка средств производства. Сфера материального обеспечения формирует требования к

проекту, исходя из возможности обеспечения сырьем, материалами и оборудованием по приемлемым ценам. Сфера инфраструктуры формирует требования к рекламе, транспорту, связи, телекоммуникациям, информационному и инженерному обеспечению. Сфера очистки и утилизации отходов формирует требования к охране окружающей природной среды и утилизации отходов производства.

На успешное осуществление инновационных проектов в управлении развитием системы маркетинга влияют факторы, воздействующие на сроки осуществления проектов, расход ресурсов, разработка планов и системы ценообразования, выполнение требований по характеристикам конечного продукта и в итоге на эффективность реализации проектов. К таким факторам следует отнести: изменение требований заказчиков вследствие роста их компетентности; усложнение производимых конечных продуктов; усложнение взаимосвязи проектов с внешней средой (экономической, экологической, политической, социальной, культурной и т. д.) и, как следствие, рост степени неопределенности и риска; усиление конкуренции из-за частой смены технологий.

Оценка инновационных проектов должна производиться не только при первоначальном их отборе, но и в период их реализации. Она служит элементом системы оперативного управления инновационными процессами.

Таким образом, проведенный анализ показывает, что при управлении развитием системы маркетинга инновационно-проектный подход является наиболее эффективным инструментом, который позволяет обеспечить не только требуемый уровень развития маркетинговой деятельности, но и быструю реакцию на воздействие факторов во внешней и внутренней среде и обеспечить необходимую адаптацию системы маркетинга к происходящим изменениям. Использование инновационно-проектного подхода позволяет иметь уровень развития маркетинговой деятельности соответствующий требованиям рынка и конкурентной среды, в которой работает предприятие.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Управление инновационными проектами: учеб. пособие / под ред. проф. В.Л. Попова. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 336 с.
2. Инновационный менеджмент: справ. пособие / под ред П.Н. Завлина, А.Е. Казанцева, Л.Э. Миндели. – СПб.: Наука, 1997.

*Н. С. Невмывака*

### **ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МОТИВАЦИИ МОЛОДЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ**

Мотивация является одной из фундаментальных составляющих в достижении успеха в любой деятельности. Часто к мотивации относят само желание заниматься деятельностью, определенной работой, но это не точное определение самой мотивации. Мотивация – это «совокупность движущих сил, побуждающих человека к выполнению каких-то действий» [1, с. 54]. Побуждение может выступать как желание, и как потребность или вынужденность к определенной деятельности.

Вопросами формирования профессиональной мотивации молодых специалистов занимались выдающиеся ученые, как А. А. Вербицкий, Н. А. Бакшаева, И. Н. Бондаренко Л. Б. Чубенко, Л. Д. Ревутский, В. А. Давыденко, М. А. Воробьева, Е. П. Ильин и другие.

Актуальность проблемы исследования обусловлена преобразованиями, происходящими на данный момент в деятельности сферы культуры, что требует формирования новой профессиональной мотивации молодых специалистов, работающих или планирующих работать на этом поприще, а также поиском кадров, способных повысить уровень культуры.

Работник культуры (работник в сфере культуры) – это профессиональный творческий работник или работник учреждения культуры, физическое лицо, осуществляющее деятельность в сфере культуры.

Главенство роли человеческого фактора в деятельности учреждений культуры заставляет обратить пристальное внимание на условия, регулирующие трудовую деятельность, ведущим из которых является мотивация. Хорошие рабочие условия, социальные связи на работе, контакт с руководителем, возможности самореализации влияют на повышение мотивации [2, с. 362 – 364]. Высокая мотивация, в свою очередь, влияет на удовлетворенность трудом. Практически все специалисты, исследующие человеческий фактор или работающие в данной сфере, постоянно сталкиваются с проблемой управления и развития мотивации.

Цель профессиональной мотивации молодых специалистов учреждений культуры состоит в том, чтобы будущий специалист осознал:

- сущность выбранной профессии;
- требования профессии к исполнителю;
- содержание и функции профессиональной деятельности;
- возможные индивидуальные стратегии выполнения профессиональных обязанностей;
- специфику профессионального мастерства и пути овладения им;
- приемы творческой адаптации к содержанию и структуре профессиональной деятельности.

Условиями формирования профессиональной мотивации молодых специалистов учреждений культуры выступают два основных побуждения: желание к работе и потребность выполнения работы.

С одной стороны, мотивация как желание к работе или деятельности является той важной составляющей для настоящего успеха, как часть счастливой жизни. Обычно желать работать и получать удовольствие от работы, в таком случае, воспринимается как одно и то же. С одной стороны – желание делать, с другой – получать удовольствие от прodelывания.

С другой, мотивация, как потребность выполнения работы – это деятельность без получения удовольствия от работы. Но здесь есть два нюанса. Определенная работа либо является частью более глобальной сложной задачи, тогда нежеланная работа – маленькая ее часть, осуществив которую, получим тот кусочек счастья. Либо, мотивация базируется на естественных потребностях человека, когда желания и потребности и являются той самой мотивацией.

Существующая в сфере культуры система мотивации должна постоянно совершенствоваться, так как условия внешней среды постоянно изменяются, что ведет к изменениям внутри организаций. А это в совокупности влияет на мотивацию работников. Также со временем могут измениться потребности людей. Содержание системы мотивации прежде всего зависит от личной, внутренней мотивации каждого человека, а также от руководителя, которому нужно уметь сочетать материальные и нематериальные методы стимулирования, учитывая особенности учреждения культуры, накопленный

практический опыт, результаты современных исследований, возможности и потенциал каждого сотрудника.

Мотивация профессиональной деятельности является той важной составляющей настоящего успеха, которая является и частью становления молодого специалиста. Желание работать и получать удовольствие от работы, в таком случае, воспринимается как одно и то же.

Таким образом, мотивация молодых специалистов социально-культурной сферы должна сочетать как желание, так и потребность в работе. Формирование системы мотивации с учетом данного подхода позволит изначально нацеливать молодого специалиста на полное раскрытие профессиональных способностей и на достижение высоких результатов в работе в социально-культурной сфере.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Скворцов, В. Н. Трудовая мотивация работников в современных условиях / В. Н. Скворцов, Е. А. Маклакова, // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2013. – Т. 6, № 1. – С. 54 – 58.
2. Котов, С. В. Мотивы профессиональной карьеры в студенческом возрасте // Молодой ученый. – 2012. – № 4. – С. 362 – 364.
3. Мясичев, В. Н. Личность и отношения человека // Проблемы личности: материалы симпозиума. / Ред. кол. В. М. Банщиков, Л. Л. Рохлин, Е. В. Шорохова. – М., 1969. – Т. 1. – С. 63 – 73.
4. Как помочь молодому сотруднику реализоваться в профессии [Электронный ресурс] / Справочник руководителя учреждения культуры. – Режим доступа: [https://www.cultmanager.ru/article/8530-qv-19-m04-17-pomoch-molodomu-sotrudniku?utm\\_source](https://www.cultmanager.ru/article/8530-qv-19-m04-17-pomoch-molodomu-sotrudniku?utm_source).

*И. А. Пархоменко*

### **ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ СИСТЕМ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ**

Для обеспечения достойного уровня развития человеческого потенциала необходимы институты социально-культурной сферы, способствующие духовному и моральному становлению личности, которые формируют при этом важнейшие личностные качества.

Социально-культурная сфера характеризует широкий спектр областей, институтов и служб социальной отрасли, в рамках которых реализуется социально-культурная деятельность. Культура, досуг, образование, искусство, физическая культура и спорт, здравоохранение, средства массовой информации, туризм, гостиничный и ресторанный бизнес – все эти институты существуют для удовлетворения культурных и информационных потребностей населения.

В системе высшего образования значительное место отводится подготовке специалистов, которые, в целях реализации государственной образовательной программы, восполняют потребности общества в квалифицированных кадрах в области социально-культурной деятельности.

Особенности подготовки руководящих кадров и специалистов социально-культурной сферы определяются общими подходами к использованию трудового потенциала в рыночной экономике, перестройке механизма хозяйствования в области культуры и искусств и других процессов, характерных для современного развития Луганской Народной Республики.

Новые перспективы в политике интеграции современных технологий обучения передовых западных и восточных стран ставят перед учебными заведениями необходимость адаптировать программу подготовки специалистов социально-культурной сферы в новых социальных, экономических, интеллектуальных реалиях.

В настоящее время особую актуальность приобретает проблема развития готовности к педагогическому проектированию инновационных систем у будущих специалистов социально-культурной сферы. Рассмотрение особенностей развития и формирования готовности будущего специалиста к профессиональной деятельности является чрезвычайно актуальной проблемой, поскольку в период профессиональной подготовки усваиваются основные ценностные представления, характеризующие профессиональное сообщество, знания, умения, навыки, важные для будущей профессиональной деятельности и для успешного «профессионального старта». В период обучения у человека формируются и развиваются профессионально важные качества личности, начинает формироваться профессиональное самосознание, что достаточно часто проявляется и в успешности учебной деятельности.

Рассматривая готовность личности к педагогическому проектированию инновационных систем как регулятор и предпосылку эффективной и творческой деятельности, наиболее важными ее факторами считаются мотивация, подготовка, самомобилизация знаний, установка на деятельность, свойства личности, удовлетворенность трудом. Уровень организации учебной деятельности в образовательной организации зависит от нескольких основных составляющих, в частности: высокой профессиональной подготовки преподавателей, должного обеспечения учебно-методическими комплексами дисциплин, соответствующей материально-технической базы.

Нельзя не согласиться, что готовность к профессиональной деятельности выступает надежным инструментом теоретической и практико-преобразовательной деятельности будущего специалиста. Следует отметить, что значительный вклад в изучение проблемы готовности внесла М. В. Асаинова [1, с. 30]. Под профессиональной готовностью принято понимать проявление активности в подготовке к дальнейшей деятельности в социально-культурной сфере. Процесс формирования профессиональной готовности обязательно включает три основных этапа: профессиональная ориентация, профессиональный отбор, профессиональное обучение и воспитание в образовательной организации. В основе формирования готовности студентов к педагогическому проектированию инновационных систем лежит становление профессиональных умений личности, которые формируются на основе ее свойств – как врожденных, так и приобретенных в период аудиторных занятий, а также самостоятельного обучения. Как отмечала Н. К. Бакланова [2, с. 103], профессиональные умения являются результатом сочетания теории и практики, сочетания знаний с действиями и навыками, приобретенными в процессе обучения, учитывая при этом индивидуальные особенности студента, их игнорирование в учебной деятельности может стать причиной некачественного овладения профессией.

Опираясь на знания культурологических, психолого-педагогических, исторических, философских и специальных дисциплин, основы проектной деятельности студенты овладевают навыками научного сравнительного анализа сложных социальных явлений в современном мире. Все вышесказанное позволяет сформулировать условия реализации качественной подготовки будущих менеджеров социально-культурной сферы:

– профессиональный кадровый потенциал и мощная материально-техническая база высшей школы; надлежащее учебно-методическое обеспечение и безупречная организация учебно-воспитательного процесса;



- приоритетное развитие культуротворческих функций образования высшей школы (в контексте взаимосвязи со специальными профессиональными дисциплинами);
- изменение стратегических ориентиров высшего образования, где наибольшее внимание должно уделяться формированию целостных интегративных качеств личности менеджера социально-культурной сферы на фоне паритетного обеспечения аксиологических и деятельностных аспектов его подготовки;
- создание условий для творческого самосознания выпускником социально-культурного содержания собственной профессиональной деятельности;
- трансформация новых социальных установок на взаимодействие с воспитанниками, людьми разного возраста в технологию подготовки к творческой и производственной деятельности;
- развитие личностных потенциалов бакалавра, магистра;
- гносеологический, аксиологический, творческий, коммуникативный подходы для психолого-педагогического самосознания (сегодня студент, а завтра специалист).

Субъектное измерение качественных изменений в отрасли образования проявляет себя в виде инновационной деятельности педагогов-практиков, которая длительное время осуществлялась на эмпирическом уровне (по крайней мере в таких стадиях ее становления, как инициативная образовательная деятельность). Современная ситуация развития инновационных процессов в образовательном пространстве актуализирует окончательную доработку и оформление достижений нового педагогического знания в отдельную научную отрасль – педагогическую инноватику.

Однако, как показывает наша исследовательская практика, содержание педагогической инноватики не исчерпывает всю проблематику инновационной деятельности, предопределенной, в первую очередь, ее процессуальным аспектом. Реальное осуществление инновационной деятельности требует построения концептуальной основы педагогического нововведения, которое включает определение целей, диагностику, прогнозирование, разработку программы эксперимента, отслеживания его хода и результата. Учитывая это, необходимо отметить несколько иную отрасль междисциплинарного синтеза – проектирование инновационной педагогической деятельности.

До последнего времени в педагогической науке доминировала точка зрения на проектирование как на определенную функцию деятельности педагога. Сегодня проектирование не только провозглашается центральным звеном в профессиональном образовании, но и считается одной из технологий перехода от традиционной парадигмы к парадигме инновационного образования в образовательном пространстве вообще. Проектное образование отнесено к составляющим проектной культуры специалистов. В целом проективность определяется ведущей тенденцией образования будущего.

В контексте анализа современного состояния развития науки и техники особое значение приобретает ценностный аспект проектирования, что связано с влиянием последнего на различные виды общественной деятельности и практики планирования, программирования, принятия решений, инженерные разработки, научные исследования и прочее.

Отмечается факт выхода проектирования за пределы традиционной – конструкторской, инженерной деятельности и распространение на социальные сферы – культуры, образования, обслуживания. С учетом этого формируется и общественно одобряемый имидж проектировщика как специалиста в различных областях проектирования, который стремится не только создать новый объект, но и изменить ситуацию, придав объекту новое, лучшее качество.

В наше время особо ощутимых трансформаций испытывают гуманитарные отрасли научного знания, для которых проектирование предстает «технологией современной культуры» (Н. О. Яковлева) и, следовательно, универсальной основой для инновационных преобразований [8, с. 85]. Именно инновационная деятельность как особая сфера решения исследовательских задач повышенной сложности предопределяет актуальность проблемы педагогического проектирования.

Для повышения уровня подготовки специалистов в высшей школе создаются и внедряются инновационные системы в педагогический процесс, что требует тщательного проектирования, которое включает в себя не только предварительное планирование будущих изменений, а и прогнозирование последствий их влияния на жизнь и здоровье студентов. Это способствует тому, что проблема проектирования занимает одно из первых мест в теории педагогики и практике образовательной деятельности.

Сопоставление педагогической теории и практики свидетельствует, что педагогическое проектирование становится принципиально новым средством реализации стратегических изменений в образовании в условиях динамичных преобразований в обществе. Проектирование является одной из технологий перехода к инновационному образованию, определяется ведущей тенденцией образования будущего.

Анализ научной и научно-методической литературы свидетельствует, что в современной педагогической теории вопросы педагогического проектирования рассматриваются в следующих аспектах:

1. общая теория педагогического проектирования (В. С. Безрукова, В. П. Беспалько, И. Я. Лернер, В. В. Краевский);
2. проектирование педагогических систем (С. А. Гильманов, Л. М. Горбунова, А. М. Касьянова, А. В. Лоренсов, А. М. Моисеев, А. М. Моисеева);
3. проектирование педагогических ситуаций для управления учебно-познавательной и учебно-творческой деятельностью (Л. А. Закота, В. И. Сыпченко, Л. В. Рычкова, К. В. Ярьско).

Особое значение педагогическое проектирование приобретает в ракурсе формирования содержания высшего образования, т. е. быстрого реагирования на новые требования к подготовке специалистов, оперативно обновляя содержание обучения. Проектирование, пройдя стадии переосмысления, все глубже проникает во все отрасли научного знания как технология современной культуры и как основа для создания инновационных систем, чтобы педагогически грамотно, технологично строить образовательный процесс.

Большинство ученых в определении понятия «проектирование» акцентирует внимание на инновационной направленности последнего и творческой основе процесса проектирования. И. А. Колесникова, анализируя сущность понятия «проектирование», рассматривает его как интеллектуально-творческую деятельность педагога по анализу и оценке педагогической действительности, проектирования ее в будущем, результатом которого является инновационная педагогическая система [5, с. 140].

Ряд зарубежных ученых определяют проектирование как эффективное средство решения образовательных задач (В. Килпатрик, Д. Джонс, Я. Дитрих, К. Морис). Среди основных функций проектной деятельности принято выделять исследовательскую, аналитическую, прогностическую, преобразовательную. Педагогическое проектирование не может быть чем-то принципиально иным по сравнению с проектированием в «классическом» его понимании. Безусловно, между ними существует ряд существенных отличий, но в основном, педагогическое и техническое проектирование схожи. Они базируются на некотором изобретении (инновации), что позволяет решить актуальную

проблему. Проект, как результат проектирования, и в том, и в другом случае ориентирован на массовое использование, в основе деятельности проектировщика лежат ценности, исходя из которых, создается проект. Педагогическое проектирование – это не только деятельность, но и процесс последовательной смены состояний, характеризующихся овладением новыми знаниями, видами деятельности, степенью упорядоченности информации.

Педагогическое проектирование – это высший уровень педагогических умений и навыков, активности педагога и его направленности на осуществление успешной деятельности, что проявляется в его творчестве, в постоянном совершенствовании искусства обучения, воспитания и развития человека. В педагогических исследованиях процесс проектирования рассматривается как основной механизм осуществления и развития инновационной деятельности, как особый вид творчества, который включает прогнозирование, моделирование и аналитическое оценивание.

Вместе с тем, широкий круг исследований в этом направлении не является исчерпывающим в вопросах педагогического проектирования, в частности не систематизирует вопросы реализации его как основного способа осуществления инновационной деятельности, не определены требования к подготовке специалистов в сфере социально-культурной деятельности к педагогическому проектированию. Исследователь Н. О. Яковлева определяет педагогическое проектирование как деятельность, направленную на создание проекта как инновационной модели учебно-воспитательной системы, которая состоит из ряда последовательных этапов – прогнозирования, моделирования, конструирования и реализации педагогического проекта [8, с. 37].

На связь педагогического проектирования с инновациями обращается внимание в трудах О. Заир-Бека, В. В. Давыдова, И. А. Колесниковой. Исследователи рассматривают процесс проектирования как определенный вид творческой деятельности, который в своем развитии связан с исследованием, прогнозированием, моделированием, программированием. Также процесс проектирования трактуется как: творческое построение и реализация педагогических идей, целью которых является преобразование и совершенствование образовательной системы [4, с. 120]; инновационная педагогическая деятельность отдельного педагога или целого коллектива, воспроизводимая в их педагогических взглядах относительно учебно-воспитательного процесса; феномен, возникший в процессе взаимодействия новых тенденций в педагогической теории и инновационной педагогической практике.

Ученые В. А. Сластенин и А. И. Мищенко рассматривают проект в контексте операционного компонента инновационной деятельности в ситуации инновационной игры. Первый этап процесса игры – разработка решения проблемы. Следующим этапом является проектирование решения инновационных проблем. Содержание проекта, согласно утверждениям В. А. Сластенина и А. И. Мищенко – это детально проработанное обоснование желаемого состояния объекта, определяющее перспективу его развития и являющееся результатом осуществления инновационного решения [7, с. 120].

Таким образом, педагогическое проектирование является основным средством выражения инновационной деятельности, ее сущностью и содержанием, неотъемлемой частью педагогического творчества. Процесс педагогического проектирования реализуется по ряду определенных последовательных этапов: моделирование инновационной школы как целостной системы – постановка целей инновационного процесса – диагностика.

Изучение вопроса педагогической подготовки специалистов социально-культурной сферы показало необходимость формирования готовности к педагогическому проектированию инновационных систем для решения актуальных проблем в сфере образования на уровне конкретного педагога, в его практической деятельности, для образовательного учреждения, общества и педагогической науки в целом. Повышение качества услуг в сфере образования приведет в дальнейшем к увеличению конкурентоспособности образовательной организации, студенты получают специальность, востребованную на существующем рынке труда, повысится интеллектуальный уровень населения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асаинова, М. В. Профессиональная компетентность менеджера социально-культурной деятельности : учеб. пособие / М. В. Асаинова. – М. : МГУКИ, 2008. – 108 с.
2. Бакланова, Н. К. Профессиональное мастерство специалиста культуры : учеб. пособие / Н. К. Бакланова. – М. : МГУКИ, 2003. – 223 с.
3. Безрукова, В. С. Педагогическая интеграция: сущность, состав, механизмы реализации // Интеграционные процессы в педагогической теории и практике: Сб. научных трудов. Свердловск, 1990.
4. Беспалько, В. П. Слагаемые педагогической технологии. М. : Педагогика, 1989. – 192 с.
5. Колесникова, И. А. Педагогическое проектирование: Учеб. пособие для высш. учеб. заведений / И. А. Колесникова, М. П. Горчакова-Сибирская; Под ред. И. А. Колесниковой. – М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 288 с.
6. Краевский, В. В. Методология педагогики: новый этап / Краевский В. В., Бережнова Е. В. – М. : Академия, 2006. – 400 с.
7. Слостенин, В. А., Мищенко А. И. Профессионально-педагогическая подготовка современного учителя // Советская педагогика. 1991. – №10. – С. 79 – 84.
8. Яковлева, Н. О. Концепция педагогического проектирования: методологические аспекты / М-во образования Рос. Федерации, Акад. труда и соц. отношений. – М. : АТиСО, 2002. – 194 с.

*А. П. Пушкина*

### ШАБЛОНЫ ДОКУМЕНТОВ КАК СРЕДСТВО АВТОМАТИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЕНЕДЖЕРА

Работа по созданию типовых документов может быть значительно облегчена за счет использования шаблонов документов. Шаблон – это особый вид документа, содержащий неизменяемую часть и средства оформления изменяемой части. Шаблон определяет основную структуру документа: параметры страницы, форматирование и стили.

Благодаря встроенным или пользовательским шаблонам, можно делать заготовки документов и тем самым сокращать время их создания [1]. Любой, созданный шаблон можно корректировать под изменяющееся законодательство, состав исполнителей и ответственных лиц, заявляемых в документе и т. п.

В шаблонах можно настраивать такие элементы, как «форматированный текст», «рисунок», «раскрывающийся список» или «выбор даты». Возможности редактирования раскрывающегося списка, дадут пользователям шаблонов изменять его параметры в соответствии со своими потребностями.

В работе можно использовать шаблоны, не основанные на файлах, например, для создания книг, документов, баз данных и слайдов. В таких документах отсутствует

физический шаблон, на основании которого создаются указанные файлы, но могут задаваться основные тенденции поведения документа.

В зависимости от версии, MS Word поддерживает такие форматы как: DOTX-файл, DOT-файл, DOTM-файл (рис. 1). Файлы типа DOTM позволяют хранить макросы в шаблоне документа. Подобные файлы следует использовать пользователям, которые хотят включить настройки пользовательского интерфейса или макросы в шаблон. При этом нужно быть аккуратными при использовании формата DOT, потому что этот формат потенциально может содержать макросы, скрывая это, что вносит определенную неоднозначность для конечного пользователя шаблона. Наиболее распространенным и рекомендованным к использованию является формат DOTX, поскольку этот файл не содержит макросы.

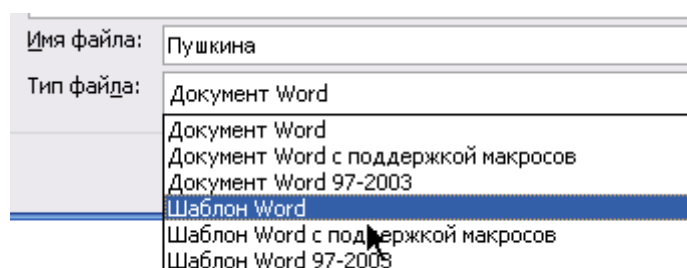


Рис. 1. Выбор типа файла при сохранении шаблона документа

Шаблон, сохраненный в папке Templates, будет отображаться среди прочих в области «Создать». Если же сохранение произошло в папку «Настраиваемые шаблоны Office», что предлагается по умолчанию, то в окне «Создать» добавится дополнительная вкладка «Личные», где будут храниться эти шаблоны (рис. 2). Таким образом, средства MS Word позволяют быстро создавать документы на основе предустановленных и пользовательских шаблонов, а также систематизирует хранение шаблонов.

Для упрощения ввода изменяемых данных в шаблоне размещают поля для ручного или автоматического ввода текста, которые сгруппированы по категориям, и имеют наглядный интерфейс настройки свойств и параметров (Рисунок 3). Когда все поля в шаблоне добавлены, его можно защитить от изменений, благодаря этому текст можно будет размещать только во вставленных полях. Некоторые поля имеют опцию «обновлять поле автоматически», например, поле даты [2].



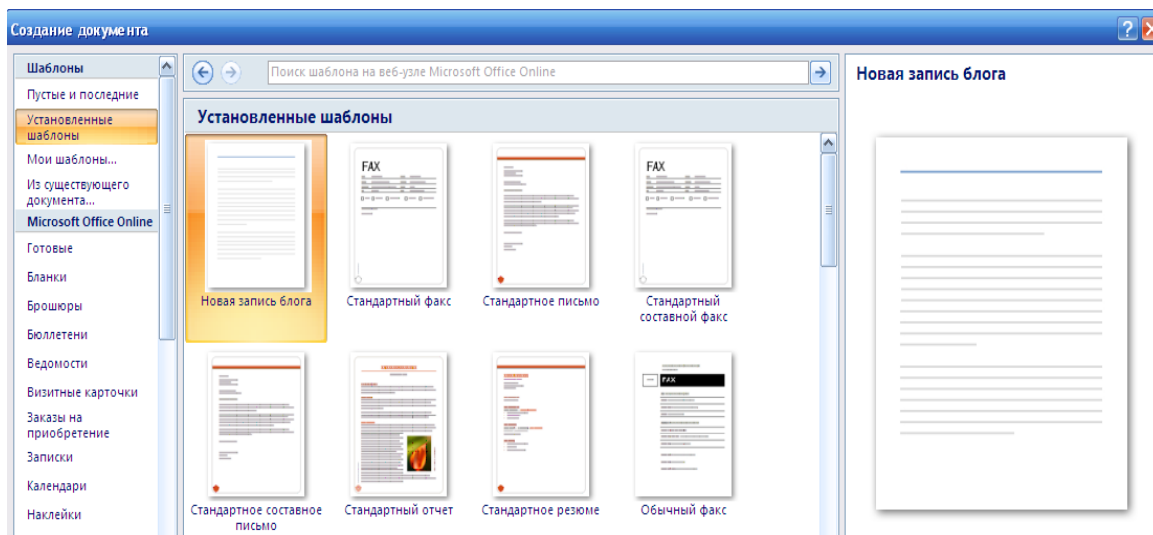


Рис. 2. Диалоговое окно выбора шаблона при создании нового документа

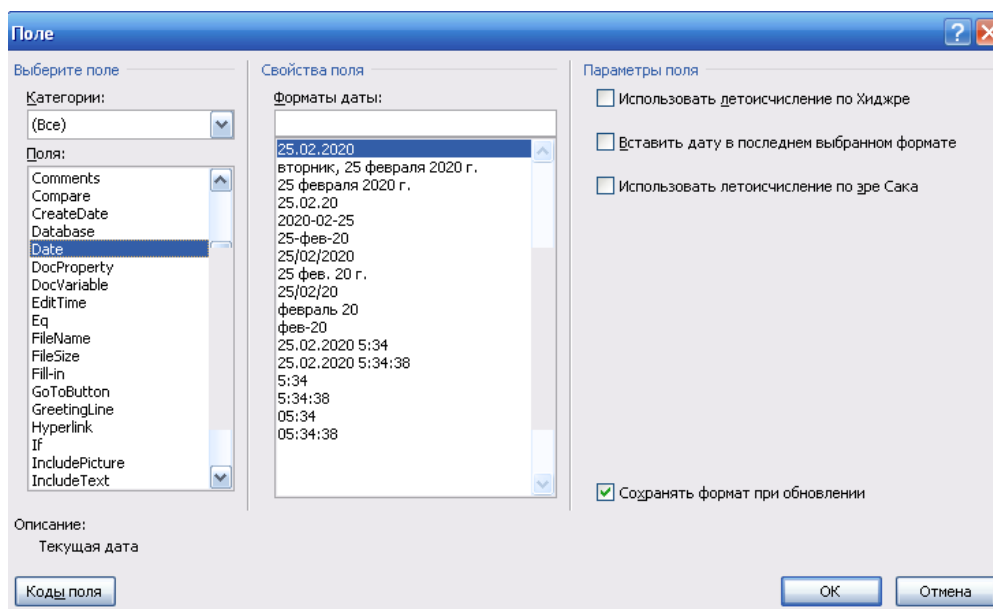


Рис. 3. Диалоговое окно добавления поля в документ

Таким образом, можно сказать, что при создании нового документа по шаблону вы начинаете работу не «с чистого листа», а с копии шаблона. Например, если есть готовый шаблон для приказов руководства компании, то при создании нового приказа его заголовок, изображение логотипа и подпись директора уже находятся на своих местах. Остаётся лишь ввести номер и содержание приказа. Для всех частей текста приказа в шаблоне предусмотрены готовые стили. Поэтому оформление всех приказов остаётся единообразным. Шаблоны значительно облегчат работу любого сотрудника организации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Создание шаблона – Служба поддержки Office: [сайт]. URL: <https://support.office.com/ru-ru/article/Создание-шаблона-86a1d089-5ae2-4d53-9042-1191bce57deb>.

2. Список кодов полей в Word – Служба поддержки Office: [сайт]. URL: <https://support.office.com/ru-ru/article/Список-кодов-полей-в-word-1ad6d91a-55a7-4a8d-b535-cf7888659a51>.

*Д. А. Стецков*

## **СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ**

В современном обществе в роли высших учебных заведений сферы культуры выступают так называемые творческие образовательные учреждения.

Творческие образовательные учреждения – это особый вид высших учебных заведений, специализирующихся на сфере искусства и культуры. В общем понимании творчество – это процесс деятельности, в результате которой создаются качественно новые материалы и духовные ценности. Поэтому приоритетным направлением для данных вузов является обеспечение концертно-исполнительской практики для студенческого и преподавательского состава учреждения на профессиональных сценах [5].

Исходя из этого, свои специфические черты имеет профессиональная идентичность студентов творческих специальностей, которые обусловлены самобытностью профессий, связанных с художественной сферой деятельности, своеобразием профессиональной подготовки специалистов данной сферы и индивидуально-личностными особенностями студентов, выбирающих творческую профессию [3].

Творческая деятельность сегодня – это один из самых важных феноменов современности. Она является востребованной в самых разных сферах человеческой жизни, например в таких, как образование и наука. Творческие навыки необходимы практически во всех сферах жизнедеятельности современного общества и система образования не является исключением [4].

В сфере культуры и искусства система образования включает в себя три основных уровня профессиональной подготовки. Это связано с тем, что образование в сфере культуры и искусства имеет многоступенчатое освоение на протяжении 15–18 лет.

Первый уровень профессиональной подготовки в сфере культуры и искусства – детские школы искусств (художественные, музыкальные, хореографические), которые являются необходимой базой, своеобразным фундаментом будущего профессионального образования в сфере творчества. К детским школам искусств также можно отнести кружки и студии художественного творчества в системе культурно-просветительных учреждений. Основным принципом воспитания высококвалифицированных кадров для сферы культуры и искусства является отбор учеников на основе конкурентной борьбы. Система отбора лучших кандидатов начинается уже со вступительных испытаний в детской школе искусств.

Ко второму уровню профессиональной подготовки в сфере культуры и искусства можно отнести училища или колледжи искусств – это такие образовательные учреждения среднего профессионального образования, которые дают выпускнику альтернативные возможности: работать по только что приобретенной профессии или продолжить обучение по выбранному профилю в вузе. Для абитуриентов, поступающих в консерватории, институты культуры и искусств, хореографические вузы и вузы изобразительного искусства профессиональная планка так высока, что только выпускник профильного училища или колледжа может справиться с программой творческих

вступительных экзаменов. Таким образом, среднее профессиональное образование является необходимой составляющей дальнейшего образования в сфере творческой деятельности.

Третий профессиональный уровень профессиональной подготовки – это высшие учебные заведения в сфере культуры и искусств. На третьем этапе профессиональные умения и навыки, уже полученные на предшествующем уровне образования, закрепляются и совершенствуются [2].

Основная особенность творческих высших учебных заведений – их специфическая структура. После поступления студент попадает не просто на факультет или кафедру, он оказывается в творческой мастерской, функционирование которой, напрямую зависит от прикладываемых им усилий. Кроме того важной особенностью является и то, что творческий вуз дает своим студентам как практические навыки, так и художественный вкус.

Также важно отметить одну из наиболее существенных особенностей у представителей творческих профессий – раннюю профессиональную подготовку будущего работника творческой сферы. Как правило, склонности к определенному виду творческой деятельности, проявляются еще в детские годы, в момент посещения различных кружков и секций художественной направленности или обучения в школе искусств по музыкальному, художественному или другому творческому профилю.

Особенно важным личностным качеством, которое необходимо для полноценной творческой самореализации, является креативность. Как присущий человеку потенциал, связанный с личностью, креативность зависит от личностных характеристик студента и проявляется в процессе его мышления и деятельности. Ее наличие приводит к появлению совершенно нового продукта, что является важной составляющей личностного и профессионального роста для специалистов многих творческих профессий. Таким образом, основной задачей становления будущего специалиста является развитие креативности, творческого сознания индивида. Творческое сознание относится к сфере нестандартного и определяется как сознание, которое включает в себя цели, ориентации, мотивы, психологические установки, направленные на осуществление функциональной, структурной, нормативной, институциональной, социальной, культурной и других трансформаций того или иного объекта.

Одна из важнейших проблем, которая сегодня стоит перед образованием в сфере культуры и системой воспитания в целом, – оказание профессиональной помощи каждому учащемуся в реализации своего творческого потенциала [1]. Поэтому образовательная программа, направленная на развитие творческой составляющей обучающихся, должна предусматривать:

- целостную открытость системы;
- гибкость организационной структуры;
- общее творческое отношение и поведение педагогов;
- открытость в подходе к преподаванию и инструктированию;
- гибкое применение используемых творческих заданий для студентов.

Таким образом, поиск наиболее эффективных форм и методов, формирующих новую парадигму образования, связан с актуализацией роли искусства в системе современного образования. Искусство, в образовательном процессе выступает, в первую очередь, как способ адаптации, который учит творческому восприятию мира, помогая человеку найти свое место в окружающем мире. Также в данном контексте искусство можно рассматривать как социокультурный феномен, так как оно является носителем ценностей,

норм, эстетических идеалов и представлений о мире, существующих в данном обществе и в данной культуре.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Берсенева, Н. В. Особенности педагогического образования в творческом вузе / Н. В. Берсенева // Альманах современной науки и образования, № 4 (23) 2009, часть 1 – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств – С. 32.
2. Бородай, А. Д. Художественное образование в современной России: опыт структурного анализа / А. Д. Бородай Московский гуманитарный университет. Журнал Успехи современного естествознания. – 2013. – № 2 – С. 86 – 8724, С. 24.
3. Смолякова, Т. В. [Электронный ресурс] // Особенности профессиональной идентичности студентов творческих вузов / Т. В. Смолякова – М. : Московский педагогический государственный университет. – Режим доступа: <http://psystudy.ru/index.php/num/2012n1-21/615-smolyakova21>.
4. Ледовская, Д. С. [Электронный ресурс] // Исследование творческой деятельности студентов во внеучебной работе в вузе // Молодой ученый. – 2018. – № 16. – С. 270 – 272. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/202/49638/>.
5. Рейнбах, Е. Ю. Специфика взаимодействия творческого вуза и организаций-работодателей / Е. Ю. Рейнбах. Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры – 143 с.

*Е. М. Ценценатов*

### АНАЛИЗ ИНФОРМАЦИОННЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ УЧАСТНИКОВ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В современном обществе социально-культурная деятельность занимает значимое место наряду с производственной, экономической и другими.

Социально-культурная деятельность, выполняя свою главную функцию инкультурации личности, включает ее в систему духовного производства, охватывающую создание, хранение, распространение и потребление духовных ценностей, взглядов, знаний и ориентации, т. е. все то, что составляет духовный мир общества и человека, то есть вовлекает личность в постижение культуры как совокупности созданных человеком духовных и материальных ценностей, предметов и способов непрерывного воспроизводства социального наследия в области экономики, политики, техники, науки, искусства [2].

Структура социально-культурной деятельности представляется тремя основными, условно выделяемыми аспектами, которые проявляются во взаимосвязи [2]:

В когнитивном аспекте социально-культурная деятельность характеризуется как развивающаяся, движущаяся совокупность социально-культурного опыта, накопленного человечеством – мировоззренческих представлений, знаний, навыков, умений – во всех видах культурной деятельности.

Поведенческий аспект формирует поведенческие модели. Живая человеческая деятельность регулируется «поведенческим» аспектом культуры. Цель такого регулирования – добиться соответствия деятельности социальным ожиданиям общества. Формы социально-культурной деятельности, используя художественно-образные и информационно-логические средства и методы, представляют собой действенный потенциал нормативного воздействия на личность.

Когнитивный и поведенческий аспекты синтезируются праксеологическим аспектом.

Праксеологический аспект направлен на организацию и управление культурной деятельностью людей, поэтому его можно назвать «культуроорганизующим». Средством такого регулирования социально-культурной деятельности, точнее сказать и самоорганизации, выступают социальные институты социально-культурной сферы (лицей, библиотеки, парки, досуговые центры, концертно-зрелищные учреждения и др.).

Такая структура наиболее полно раскрывает сущностный потенциал социально-культурной деятельности, выявляя ее содержание, специфику и целевые установки.

Таким образом, социально-культурная деятельность невозможна без человека, живущего в современном обществе. Последний, в свою очередь, для полноценного активного участия в социально-культурной деятельности имеет определенные информационные потребности, которые отчасти определяют и качество самого участия в таком виде деятельности.

Говоря о потребностях участников социально-культурной деятельности следует конкретизировать общепринятую совокупность субъектов социально-культурной деятельности [1]:

- ведущие социальные институты и общности:
  - личность;
  - семья;
  - микросоциум;
- государственные и негосударственные институты, организации и объединения:
  - учебные (образовательные);
  - социально-культурные;
  - производственные;
  - художественно-творческие;
  - социально-защитные;
  - конфессиональные;
  - благотворительные;
  - спортивные;
- отраслевые учреждения и организации;
- министерства и ведомства республиканского и регионального уровня, в сферу компетенции которых входит регулирование социально-культурной деятельности.

Среди функций социально-культурной деятельности выделяют информационно-просветительскую. В ее основе лежит процесс накопления, хранения и распространения информации, культурно-просветительской деятельности. Ключевое в функции – формирование интеллектуальных качеств, приобретение определенной системы знаний, получение нужной информации, обновление знаний, стимулирование самообразования [3].

Исходя из сущности информационно-просветительской функции можно сделать вывод, что именно в ней проявляются взаимосвязанные информационные потребности участников социально-культурной деятельности.

Рассмотрим их применительно к сетевому изданию в области социально-культурной деятельности:

- информационные потребности населения сводятся к получению достоверной, актуальной информации о социально-культурных событиях в регионе;
- социально-культурные учреждения и организации нуждаются в популярном, доступном, качественном информационном канале освещения и популяризации своей деятельности, реализуемых социально-культурных проектах, продвижении их продуктов;



– для образовательных учреждений сетевое издание интересно с точки зрения закрепления коммуникативных компетентностей, углубление знаний и информации, полученной в образовательных организациях или из других источников.

Инновационной составляющей в работе сетевого издания может быть организация и проведение семинаров и конкурсов среди начинающих и опытных журналистов для обмена опытом, поиска новых форм, методов, инструментов коммуникаций в современном медиaprостранстве, информационном и культурном поле, в социальной среде.

Синтез выделенных информационных потребностей участников социально-культурной деятельности является основой для разработки проекта создания сетевого издания для информационного сопровождения социально-культурной деятельности в отдельно выделенном регионе в рамках дальнейших исследований обозначенной проблематики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кемерова, Т. А. Теория социально-культурной деятельности: учебное пособие / Т. А. Кемерова; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 103 с.
2. Макарова, Е. А. Теория и история социально-культурной деятельности [Электронный ресурс] / Е. А. Макарова. – Минск, 2016. – Режим доступа: <https://studfile.net/preview/5439431>.
3. Ярошенко, Н. Н. История и методология теории социально культурной деятельности: учебник / Н. Н. Ярошенко. – М. : МГУКИ, 2007. – 360 с.

*М. В. Черникова*

### **РОЛЬ БАЗ ДАННЫХ В СИСТЕМЕ УПРАВЛЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ**

Управление проектом в сфере социально-культурной деятельности в условиях рыночной экономики – это достаточно трудоемкий процесс. Он включает в себя выбор и реализацию разнообразного набора управленческих действий с целью решения стратегических задач обеспечения его финансовой, социально-экономической и социально-культурной стабильности. Информационные технологии в значительной мере способствуют повышению эффективности управления, поскольку предоставляют в распоряжение менеджмента всех уровней методы обработки и анализа имеющейся информации, что помогает принятию оптимальных управленческих решений.

Информационные технологии в социально-культурной деятельности также, как и в других проектах и предприятиях, базируются на опорных технологиях. Опорные технологии – информационные технологии, которые могут применяться в любой сфере человеческой деятельности. Современные информационные системы – это большое количество хранимых данных, высокая скорость их обработки по запросу пользователя и актуализации информации. В обширном понимании это реализуется при помощи баз данных – совокупности данных об объектах реального мира в предметной области. Под предметной областью понимают часть реального мира, нуждающегося в организации управления и автоматизации, например, предприятие, банк, учебное заведение и т. п. Каждый объект области характеризуется совокупностью атрибутов, которые передают свойства объекта. Примеры атрибутов студента: фамилия, имя, отчество, факультет.

База данных представляет собой хранилище структурированных данных для возможности быстрого доступа и обработки. Пользоваться базами данных могут различные прикладные программы, программные комплексы и конечные пользователи. В реляционном представлении, существуют три типа связей между таблицами: один к одному (одной записи в первой таблице соответствует единственная запись во второй таблице), один ко многим (одной записи в первой таблице соответствует несколько записей второй таблицы), многие ко многим (первой таблице соответствует несколько записей во второй таблице и одной записи во второй таблице может соответствовать несколько записей в первой таблице). Самые известные системы управления базами данных, которые широко применяются в профессиональной деятельности являются: Oracle, MS SQL, FoxPro, InterBase, MS Access, MYSQL.

Базы данных представляют собой качественно новый этап в организации данных. До возникновения технологии баз данных преобладал позадачный подход. При нем приходилось каждый раз повторять операции ввода и вывода информации, потому что каждая программа использовала свои данные, изолированные от других задач. При решении вопросов управления социально-культурной деятельностью с глобализацией информации при помощи баз данных, значительно меньше времени тратится на ввод требуемой информации. Единожды поступившая информация становится полноценным участником всего информационного процесса и может быть получена и обработана любыми участниками системы, или подсистемами (кадровый учет, планирование, финансовое управление и др.), обладающими достаточными ролями и правами.

Наряду со снижением трудоемкости возникает другое преимущество использования баз данных – возможность независимости сбора и актуализации данных. Процедуры актуализации занимают важное место в программном обеспечении баз данных. Если система является совокупностью баз данных отдельных пользователей, то актуализация возлагается на них, и соответствующие программные механизмы применять нет необходимости.

При выборе подхода к построению базы данных проектировщик может выбрать структурный и объектно-ориентированный. Как правило выбирается объектно-ориентированный подход, так как это позволяет разбить систему на независимые объекты и далее проводить их независимую спецификацию. Объектная модель представления данных подходит для построения систем социально-культурной деятельности.

Рассматривая рабочее место менеджера сейчас, стоит отметить индивидуальный подход к его организации каждым сотрудником и группой сотрудников внутри отдела. Такой подход часто «тормозит» развитие проекта и обречен на снижение функциональности в будущем. Не пройдя дополнительного обучения современным информационным технологиям, сотрудник использует те программные продукты, которые предустановлены на его рабочем месте, и не знает, а соответственно не может обратиться в службы технической и информационной поддержки для настройки, закупки и установки современного более специализированного программного обеспечения. Так, например, вопрос учета клиентов зачастую решается в обход CRM систем или любых систем построенных на принципах систем управления базами данных. Самый распространенный способ ведения учета – таблицы MS Excel. Стоит отметить преимущество такого подхода – гибкость ведения учета и возможность вносить любые изменения, удобные или наглядные конкретному пользователю. Однако с ростом количества клиентов, такое хранилище информации становится громоздким, информацию в нем становится находить все труднее и при этом качество и читаемость этой информации начинает снижаться из-за множественной корректировки структуры

представления данных со временем. Правильно разработанная база данных в таком случае будет быстро предоставлять информацию при любой наполненности системы данными. Изменение структуры базы данных также возможно со временем, однако при системном подходе эти изменения должны быть согласованы со всеми потенциальными участниками информационной системы, и эти изменения обязательно будут согласовывать данные до и после изменения структуры в полуавтоматическом режиме. Следует также отметить, что создание и изменение структуры базы данных не является задачей исключительно службы информационной поддержки. В стандартные офисные пакеты MS, наряду с MS Excel и MS Word, включается MS Access, что частично подразумевает возможность разработки части информационной системы непосредственно менеджером на его рабочем месте.

Таким образом, применение информационных технологий может повысить в значительной степени эффективность систем управления социально-культурной деятельности. В распоряжении экономистов и менеджеров находится множество аппаратных и программных средств и с каждым годом они становятся все более доступными и совершенными. Рациональное обоснование выбора необходимых информационных технологий и грамотное их использование на предприятии позволяет существенно повысить конкурентоспособность продукции и предприятия в целом, снизить трудоемкость рутинных работ, ускорить процессы получения информации, необходимой для принятия управленческого решения. Затраты на внедрение информационных технологий не только окупаются, но и дают прибыль. Информационные системы будут стремительно эволюционировать и дальше, давая толчок в развитии науки, экономических и управленческих информационных технологий и приобретая все большую значимость как важнейший инструмент научно-технического, социально-экономического и социально-культурного развития общества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бизнес-планирование. Учебник / под ред. В. М. Попова. – М. : Финансы и статистика, 2000.
2. Козырев, А. А. Информационные технологии в экономике и управлении. – СПб. : Питер, 2001.
3. Семенов, М. И. Автоматизированные информационные технологии в экономике. – М. : Финансы и статистика, 2002.
4. Теория управления / Мидюк О. Н., Горьканова Л. В. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2005.

## РЕКЛАМА И PR-ТЕХНОЛОГИИ

*А. А. Власова*

### МИФ И МИРОВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА

Мы вступаем в эру информационных технологий. Никто не станет отрицать, что развитие коммуникаций уже играет огромную положительную роль в функционировании нашего общества и, в то же время, мы должны понимать масштабы мифологизации общества, государства и личности, осуществляемой, в том числе, и с помощью информационных технологий, четко осознавать последствия мифа и способы его влияния.

Чтобы обозначить проблему, я хочу обратиться к двум подходам изучения мифологии: символическому и психоаналитическому.

Обращаясь к символическому подходу исследования мифа, стоит выделить проблему, которая заключается в двойственности влияния мифа на человека. С одной стороны – мифологическое сознание помогает человеку понять мир как целое, оно является способом творческого познания и выражения творческой идеи в понятной, близкой на подсознательном уровне форме.

Миф достаточно долгое время являлся преданием, сказом, который помогал человеку понимать мир, занимал свою нишу в общественной жизни. Сейчас миф, как предание, не воспринимается как авторитетная составляющая жизни общества. Однако миф, вопреки возрастающему количеству научных знаний, а значит – и меньшему влиянию мифов на мироощущение человека, не исчез, но часто не является явным, то есть осознанным, влияя на бессознательное мифологическое сознание.

Сейчас сложно выявить когда мы подвергаемся его влиянию, а когда действуем рационально. Можно сказать, что слова об уменьшающемся влиянии мифа на человека, тоже являются своего рода мифом, ведь мифологию нельзя вычеркнуть из жизни индивида и общества, так как она тесно связана с психическими бессознательными процессами.

Целью статьи является определение точек влияния мифа на человека и общество, оценка их воздействия и возможности уменьшить негативное влияние мифологического сознания на важные аспекты жизнедеятельности людей.

Важно понимать место мифологии в картине мира и её значение, учитывая специфику общества.

На сегодняшний день выделяют 6 подходов к рассмотрению мифологии:

- Историко-культурный подход (рассматривает миф, принадлежащий традиционным обществам, обозначает их социальную значимость).
- Философско-культурологический подход (миф как способ познания).
- Психоаналитический подход (исследует бессознательные связи с мифологической символикой).
- Символический подход (миф как символическая форма культуры).
- Лингвистический подход (миф как языковой феномен сознания).
- Социологический подход (миф выполняет функцию регулирования, систематизации, социальной интеграции и моделирования поведения человека в обществе).

Мы хотим сначала рассмотреть мифологию как один из способов адаптации человека к окружающей среде. Мифология в нашем рассмотрении является методом

осмысления и освоения действительности в образах и отражением вечных образов и моделей бессознательного (желания, страхи, стремления и т. д.)

Наглядным и, пожалуй, самым ярким примером мифологии как проявления бессознательного, могут служить мифы древности. Вечные образы, воспринимаемые неосознанно, очень удобно проследить по «явным» мифам. И в то же время архетипы (мудрый старик или волшебник – Баба Яга, «жизнь и смерть» – Кощей, «мать» – Сыра Земля, «герой» – Иван Царевич) предстают перед нами уже в другой форме – в качестве персонажей произведений искусств, так и инструментов, которые можно использовать, скажем, в рекламе.

Миф – это обретение цельности, целостности мира, представление о сакральном, священном, таинственном. Миф – это то, что иногда позволяет думать о возможности существования в мире Замысла. Миф – это то, что не требует доказательств и не подлежит сомнению [7, с. 11]. И, несмотря на то, что слово «миф», как показал опрос, используется в повседневной речи чаще всего либо для обозначения литературного произведения древности, либо знания, оказавшегося ошибочным (мифы о пользе или вреде молока, поведении животных и т. д.), на самом деле, границы мифа гораздо шире. Они охватывают практически все сферы человеческой жизни, являясь неотъемлемой частью мироощущения, являются частью «призмы», через которую человек анализирует информацию.

Безусловно, при рассмотрении нынешнего положения дел, стоит уделить внимание особенностям жизнедеятельности человека, отношению к информации и способу ее получения со стороны потребителя и подачи со стороны.

Основные функции мифа в жизни людей не менялись на протяжении тысячелетий, и нет оснований думать, что основа мифологического сознания поменяется в ближайшем будущем. Однако с учётом развития общественных отношений и технической составляющей жизни общества, появились новые возможности коммуникаций, и, следовательно, это так же оставило свой отпечаток на мифологии современного мира. Сравнивая традиционный и современный мифы, мы видим, что фактически ничего не изменилось (как древний, так и современный миф упрощают понимание мира, сплачивают группы людей в идеологическом плане, отражают традиции и устои общества и объясняют неизвестные, непонятные явления), кроме того, что древний миф составлял основу жизни народов, в то время как современный – лишь часть мировоззрения, и того, что современный миф часто сознательно продуцируется с определенными целями, то есть изменяется соотношение умышленной и неумышленной мифологизации [8].

Переходя к негативному воздействию современного мифа на человека, стоит так же отметить, что абсолютное большинство мифов «играют» на большой эмоциональной напряженности. Они рассчитаны на чувственно-эмоциональное восприятие. Мифология была убежищем для первобытных людей, но даже сейчас она является укрытием для глубинных человеческих страхов. Мифологическое сознание так же можно назвать механизмом бегства от доступной людям свободы, которая кроме благ несёт в себе неизвестность и неуверенность насчет своего будущего. Она создает необходимую человеку иллюзию безопасности [1, с. 40, 41].

Значение мифологии постоянно меняется, ведь меняется сам человек и общество. В древности мифология объясняла людям их положение, наделяла стереотипами, позволяющими быстрее ориентироваться и, тем самым, облегчала выживание, обеспечивала следование общим правилам. Сейчас место мифологии занимают не мифы, в понимании литературных произведений, а религиозные учреждения, светские институты, СМИ, реклама и PR. И, если психика человека не адаптировалась к



современному времени (постоянному информационному и материально-производственному прогрессу), то она способна порождать религиозный, мифологический фанатизм.

Рассматривая фанатизм как почву для мифологического сознания, хочу обратиться к Э. Фромму, который объясняет его как характерную черту группового нарциссизма. Групповой нарциссизм облегчает манипулирование группой, так как апеллирует к общим ценностям и спланирует группы. Групповой нарциссизм создает членам группы ощущение удовлетворенности, в особенности тем индивидам, которые не имеют особых оснований гордиться собой. Степень группового нарциссизма соответствует реальной неудовлетворенности жизнью, следовательно, люди в более удовлетворенных жизнью социальных классах менее подвержены фанатизму и внушению [4]. Из этой высказанной Фроммом идеи становится понятным существование ряда политических мифов, так как для государства и его бюджета более выгодно оплатить труд идеологов, работающих на создание мифов, лозунгов, направленных на разжигание социального нарциссизма общественных групп, чем по факту выделять средства на расходы для социальных нужд и повышение уровня жизни людей. Кроме того, как уже было отмечено ранее, специфика мифа заключается в том, что он выражает потребности и интересы человека в субъективной иррациональной чувственной форме сознания. В основе мифологического опыта личности лежат психологические «измененные состояния сознания».

Говоря об иерархии современных мифов можно выделить мифы массы, социальных общностей, политических ориентаций, властных идеологий. Политические интерпретаторы современных мифов считают, что мифы – составная часть идеологии политической системы общества, направленной на манипулирование массовым сознанием [5]. Один из самых наглядных примеров мифологизации политического общественного сознания – образы политических лидеров [9, с. 180 – 181].

Готовая картинка, сформированная идеологами или СМИ все больше формирует мир человека. Это приводит к презентации политических сил, как бренда, подобного бренду торговой марки [2, с. 69 – 100]. Незрелость логического мышления эксплуатируется СМИ, политическими и др. идеологами. К примеру, электронные СМИ часто используют фрагментарный способ подачи информации, что позволяет создать видимость ее разносторонности, препятствуя восприятию целостной картины политических и общественных событий [3, с. 110]. Эта тенденция связана с кризисом рационализма, при котором миф становится новой почвой для построения всей картины мира.

Освобождение от мифологического мировосприятия в полной мере невозможно, так как миф является укоренившейся частью нашей жизни, миф стал практически частью нас. Но так как часть мифов используется современным обществом для манипулирования нами, современному человеку при решении важных для него вопросов нужно обратиться к методам, минимизирующим влияние мифов.

Это возможно через абстрагирование чувственных образов, ведь миф опирается именно на чувственно-эмоциональное восприятие мира, а не на логические выводы.

Задержка автоматических реакций – другой способ, который подразумевает внутреннее совладание с, на первый взгляд, устоявшимися и само собой разумеющимися лозунгами, их анализ. Перед тем, как поддерживать политическую идею, необходимо всесторонне ее разобрать; перед принятием экономического решения, проанализировать реальные потребности и возможное внешнее воздействие и т. д.

Для описания последнего способа подойдет цитата Карлоса Кастенды: «Когда ты непредсказуем, ты неуязвим». Спонтанность и разносторонний творческий подход к

вопросу уменьшает шансы устоявшегося мифа повлиять на наши решения. Так же хочется отметить, что возможности не только индивида, но и всего общества по устранению негативного влияния мифа также вероятно. Этого можно достичь с помощью: адекватной подачи информации; здоровой оценки этой информации индивидами, возможной за счет повышения информационной культуры общества через обсуждение, проведение так называемых дебатов среди потребителей информации.

Такой подход к осмыслению и информационному обмену позволит отдельным индивидам понимать многогранность многих вопросов, и, как следствие, приведет к избавлению от негативных аспектов мифологического сознания.

Подводя итоги, следует отметить, что каждая культура по мере развития создает новые социальные, идеологические мифы, которые становятся частью сознания человека и частью общественного сознания [6]. Мы не можем полностью нейтрализовать его воздействие и это не всегда нужно, так как миф не только средство манипуляции массовым сознанием, но и средство выражения и объяснения мира, проявление творческого начала в его познании на основе чувственных образов.

Если опираться на язык философско-культурологического подхода к изучению мифологии, то можно сделать вывод, что и положительные, и отрицательные стороны мифа, являются отражением нашего общества с его подходом к потреблению товаров и информации, межличностным отношениям и отношениям между слоями населения, отношением к государству и власти.

Таким образом, в перспективе, занимаясь исследовательской деятельностью в области мифологического сознания общества, мы будем больше понимать процессы, проходящие в социуме, а именно, как они влияют на бессознательное мироощущение людей. Исследуя искусство, модели поведения современного человека, мы постепенно начинаем понимать парадигмы мышления человека и его проблемы, которые отражаются в этих парадигмах, решение которых ляжет уже на плечи различных областей научного знания, в том числе и науки, изучающей миф.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалов, Ю. В. Миф в массовом сознании современного общества. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-v-massovom-soznanii-sovremennogo-obschestva/viewe>.
2. Екимова, О. В. Феномен мифа и его функции в современном обществе. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-mifa-i-ego-funktsii-v-sisteme-sovremennogo-obschestva/viewer>.
3. Зверев, А. Л. Характерные черты информационного манипулятивного управления политическими процессами в современной России. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/harakternye-cherty-informatsionnogo-manipulyativnogo-upravleniya-politicheskimi-protsessami-v-sovremennoy-rossii-1/viewer>.
4. Каменская, Е. Н. Социальная психология: Конспект лекций: учебное пособие / Е. Н. Каменская. – Ростов н/Д. :Феникс, 2005.
5. Миф и вечность. – М. : Логос, 2001. – 464 с.
6. Укимова, О. В. Курочкина Л. Я. «Мифотворчество: особенности проявления в системе современных ценностей. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifotvorchestvo-osobennosti-proyavleniya-v-sisteme-sovremennyh-tsennostey/viewer>.
7. Фромм, Э. Анатомия человеческой деструктивности. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://revbel.org/files/teor/Fromm\\_anatomia\\_chelovecheskoi\\_destructivnosti.pdf](https://revbel.org/files/teor/Fromm_anatomia_chelovecheskoi_destructivnosti.pdf).
8. Фромм, Э. Бегство от свободы / Эрих Фромм; [пер с англ. А. В. Александровой]. – Москва : Издательство АСТ, 2018. – 288 с.
9. Шатина, Н. В. Современная политика: формирование и репрезентация смыслов. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-politika-formirovanie-i-reprezentatsiya-smyslov-1>.

## МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННАЯ РЕКЛАМА

Актуальность темы моего доклада о массовой культуре и современной рекламе заключается в том, что эти два понятия сильно взаимосвязаны между собой и нужно понимать каким образом. А также в том, что важно знать, как массовая культура и современная реклама влияют на жизнь общества.

Массовая культура – доминирующий в массовом обществе тип культуры, ориентированный на удовлетворение и формирование запросов широких слоёв населения через распространение средствами массовой коммуникации стандартизированных продуктов, создаваемых «индустрией развлечений» [1].

Реклама – информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке [2]. Реклама в современном мире связана с массовой продажей товаров и услуг и является частью массовой культуры.

В настоящее время реклама получила наивысший уровень распространения благодаря интернету. Реклама в интернете сейчас на первом месте по эффективности. Интернет – большая часть современной массовой культуры, особенно важен он для молодых людей.

Ряд крупных российских специалистов в области социологии и психологии рекламной деятельности (В. И. Козловский, А. С. Мокшанцев, А. С. Кармин, Д. В. Томбу) изучали влияние рекламы на культуру. Главный вывод из исследований – это сравнение рекламы с мощным инструментом создания психологических установок, в основе которых идеология перманентного потребления, составляющая сердцевину массовой культуры.

Помимо учёных и писатели посвящали свои произведения изучению влияния рекламы на массовую культуру, на мораль, цели и мечты как человека, так и общества в целом. Из зарубежных авторов о рекламе писали Фредерик Бегбедер в романе «99 франков», Дуглас Коупленд «Поколение икс», Мэтт Бомонт «Мыло» и многие другие. Из отечественных самым известным является роман Виктора Пелевина «Поколение П», который похож на «99 франков», адаптированного под российские реалии. Однако «Поколение П» не единственная книга Пелевина о рекламе. «Empire V», «Бэтман Аполло» также показывают массовую рекламную культуру современности.

Цель рекламы влиять на как можно большее количество людей, на всё общество в целом (исключением являются локальные рекламные кампании), что является, по сути, массовой культурой. Важность взаимовлияния культуры и рекламы заключается так же в повсеместном её распространении и общедоступности. А так же в том, как быстро реклама меняет наши идеалы, принципы, желания и цели. Это важнейшая функция рекламы – менять ценностные ориентиры. Появление и развитие интернета существенно способствует созданию нового антропологического типа человека – человек потребляющий. Яркие картинки, цепляющие тексты, рекламные интеграции у любимых блогеров для детей и подростков давно опередили телевизионную рекламу, не говоря уже о печатной или радио-рекламе.

**Использование рекламы в контексте массовой культуры заключается в том, что она посредством информационных каналов способствует, показывает и внедряет новые модели поведения для людей. Эти модели могут являться как положительными, так и отрицательными. Реклама формирует в общественном**

сознании необходимые стандарты и управляет спросом рядового потребителя на предметы потребления и модели поведения. Этим она влияет на изменения мышления. Не только купить ту или иную машину, пользоваться услугами того или иного перевозчика, ходить в тот или иной ресторан. Также реклама влияет на остросоциальные решения. Курить или не курить, голосовать на выборах за того или иного кандидата. А может вообще не голосовать? Многим кажется, что реклама не повлияла на принятое решение, но это всего лишь значит, что реклама грамотно перешла в пиар и точно сработала. А начинается всё с рекламы, предположим, молочной продукции.

Потребительские массовые движения в большинстве случаев незаметны. Увидеть изменения в обществе, которые принесла реклама, можно только через какой-то промежуток времени. Например сейчас мало кто задумывается, что «ксерокс» – это не название устройства для ксерографического копирования, а название американской корпорации, мирового лидера в области технологий печати и управления документами, пионера массового выпуска копировальных аппаратов. А «термос» – это не ёмкость, сохраняющая температуру внутри себя, а название немецкой компании Thermos GmbH – первого коммерческого производителя термосов. С помощью рекламы производитель создает невидимое, абстрактное «общество потребителей» продвигаемого товара. Если это удастся, то имя производителя, его торговая марка (товарный знак), его «бренд» (образ, имидж компании) приобретают дополнительную, выигрышную относительно конкурентов, ценность. **Хотя следует отметить, что здесь может присутствовать эффект «первопроходцев», но это ни в коем случае не отменяет мощной и грамотной работы маркетинговых служб компаний производителей.**

Вера в ценности, идеалы, нормы распространяется по каналам СМИ и оседает в сознании каждого члена общества, делая его похожим на всех других. Механизмы работы рекламы действуют в том же направлении: через мир и миф вещей они «окунают» человека в море устоявшихся ценностей и интегрируют его в общество.

В современном мире реклама становится только сильнее, с каждым днём механизмы влияния на людей обновляются, одни уходят в прошлое, а под другие мировые компании меняют планы работы на годы вперёд. С помощью интернета стало легче влиять на детей, а дети, как известно, – будущее страны. Мы с рождения выращиваем тех самых представителей антропологического типа «человек потребляющий». Хорошо это или плохо ответить однозначно сложно, но всё ведёт к тому, что потребители создают культуру потребления. Массовая культура становится культурой потребления.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://bigenc.ru/philosophy/text/2191042>.
2. Закон ЛНР от 07. 04. 2017 № 155-II «О рекламе» (с изменениями). [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://mslnr.su/690-zakon-lnr-ot-07042017-155-ii-o-reklame-s-izmeneniyami.html>.

*М. С. Ланицкая*

### ИНФОРМАЦИОННАЯ ВОЙНА И СОВРЕМЕННЫЕ СМИ

В современном мире понятие «информационная война» приобрело заметную значимость с развитием каналов коммуникации, а особенно с появлением сети Интернет. Развитие социальных сетей позволило распространять информацию намного быстрее и

без каких-либо ограничений, но помимо положительной стороны, это явление имеет и негативную – сложность проверки достоверности информации. Сложная политическая обстановка в мире и соперничество государств и их идеологий привело к тому, что современные СМИ стали участниками информационной войны. Я считаю, что современному образованному человеку нужно уметь «фильтровать» получаемую им информацию, чтобы не стать против своей воли участником информационной войны.

**Информационная война** – это процесс противоборства человеческих общностей, направленный на достижение политических, экономических, военных или иных целей стратегического уровня путём воздействия на гражданское население, власти и (или) вооруженные силы противостоящей стороны посредством распространения специально отобранной и подготовленной информации, информационных материалов, и противодействия таким воздействиям на собственную сторону [2, с. 73].

Понятие «информационной войны» не ново, российские исследователи А. Д. Васильев и Ф. Е. Подсохин писали о том, что еще античные авторы во всех красках описывали агитационные кампании, деморализующие и таким образом ослабляющие противника, либо наоборот – поднимающие боевой дух соотечественников. То есть, эта война совсем не новое явление в истории человечества, в разные периоды истории люди вели информационную войну, только в настоящее время она отличается своими масштабами, так как современные СМИ имеют влияние на весь мир, следовательно сейчас информационная война представляет большую опасность.

**Средства массовой информации** – это совокупность органов публичной передачи информации с помощью технических средств. В них входят три базовые группы:

Печатная пресса (газеты, журналы...);

Аудиовизуальные СМК (радио, телевидение...);

Информационные службы (новостные агентства, пресс-службы...) [3].

Также можно выделить еще одну группу, которая образовалась в последние два десятилетия, это интернет-СМИ.

Ежедневно мы проверяем новостную ленту на телефоне, смотрим новости или фильмы по телевидению или слушаем музыку по радио. Если отойти от своей ежедневной привычки проверять только один новостной канал, которому вы доверяете, а вместе с ним проверить еще несколько других, или посмотреть фильм на одну и ту же тематику, но другого производства, то можно заметить, что одна и та же новость или посыл могут быть переданы абсолютно по-разному. Сразу можно догадаться, что многие источники информации подстраивают свой новостной или какой-либо другой материал под те рамки, которые ему выгодны.

В данной работе я хотела бы продемонстрировать, какую важную роль играют современные СМИ в информационной войне на примере Олимпийских игр – они уже давно стали объектом политической информационной войны.

Яркий пример – Олимпийские игры 2016 года, которые сопровождалась потоком информационных сообщений от СМИ. Это обсуждаемое событие во всем мире помогает сделать хорошую репутацию государству, показать его активное участие не только в политических и экономических проблемах и вопросах, а также в важных социальных событиях. Так, одной из обсуждаемых тем стал допинговый скандал, в центре которого оказалась сборная Российской Федерации. Эта тема получила активное обсуждение во всем мире, ведь решение Спортивного арбитражного суда о допуске сборной к соревнованиям, а также победы российских спортсменов были встречены критикой со стороны западных СМИ [1, с. 50]. Почему так вышло?



На данный момент у западных СМИ есть четкая цель – показать Российскую Федерацию с ее негативной стороны, заложить в головы граждан Европы и США образ страны, которая ведет нечестную «игру» даже в спорте, где, казалось бы, честная игра и честное соперничество превыше всего. Если бы СМИ не преследовали такую цель, то данное событие не было бы так ярко освещено, не было бы столько критики в сторону российских спортсменов и Олимпийских игр. Казалось бы, что какой-то глобальной катастрофы эта критика и бурное осуждение и обсуждение не несет, но в действительности с каждой такой новостью у западного человека сложится образ, что русские и Россия – это нечестные и подлые люди, которых действительно нужно бояться и противостоять им, ведь все их действия в мире несут негативный характер. Без СМИ выполнить эту цель было бы в разы сложнее.

Стоит сказать, что информационная война – это самый жесткий вид информационного противоборства, ведь такая война ведется в мирное время и может понести за собой ужасающие последствия: революции, ксенофобию, войны и так далее.

Средства массовой информации (СМИ) – это самая приоритетная арена для ведения информационной войны в современном мире. Чтобы не стать проигравшей стороной в этой войне, людям и государству стоит осознать какую важную и значительную роль играют СМИ, какие последствия это может за собой повлечь, найти способ противостоять и бороться.

Если государство не сможет войти в мировую информационно-телекоммуникационную систему как самостоятельный игрок, то независимость и суверенитет такого государства окажется под вопросом – отмечают специалисты.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Попова, А. Н., Неволлина А. А. Роль СМИ в информационной войне на фоне спортивных событий. / Электронный сборник статей по материалам студенческой международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Изд.АИС «СибАК». – 2017. – No 3 (50). [Электронный ресурс] – Режим доступа : [URL:http://www.sibac.info/archive/Social/3\(50\).pdf](http://www.sibac.info/archive/Social/3(50).pdf).
2. Манойло, А. В., Информационно-психологическая война: факторы, определяющие формат современного вооруженного конфликта. – Киев: Материалы V Международной научно-практической конференции «Информационные технологии и безопасность», вып. № 8, 2005 г., С. 73 – 80 – [ Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://surl.li/axib>.
3. Средства массовой информации. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://surl.li/axif>.

*Е. В. Лимаренко*

#### **СТУДЕНЧЕСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ ГОУК ЛНР «ЛГАКИ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО»**

В медиапространстве ЛНР студенческое телевидение ГОУК «ЛГАКИ им. М. Матусовского» («ЛГАКИ-ТВ») – это не только уникальный проект, школа обучения будущих профессионалов, но и инструмент продвижения учебного заведения.

Выделим основные задачи студенческого телевидения (как во внутреннем, так и внешнем PR):

1. Укрепление и продвижение имиджа вуза.
2. Освещение деятельности Академии Матусовского.

3. Информирование студентов и преподавателей ЛГАКИ им. М. Матусовского о самых важных решениях, принятых руководством вуза.

4. Формирование у студенческой молодежи таких жизненных установок, как стремление к всестороннему развитию, образованию, творчеству, а значит и успеху в жизни.

5. Информирование молодежи, в том числе абитуриентов, о событиях, происходящих в Академии Матусовского.

Рассматривая внутреннюю среду, отметим, что студенческое телевидение – это небольшой творческий коллектив, занимающийся выпуском телевизионного продукта. Студенческое телевидение позволяет студентам развивать навыки коллективной работы, понимать взаимосвязи между специальностями в телевизионной редакции, пробовать себя в роли специалиста одной или нескольких профессий, востребованных на телевидении. Студенты сами находят информационные поводы, снимают, пишут тексты, монтируют, титруют свои информационные сюжеты, собирают их в единую последовательность. Студенты определяют для себя роли внутри редакции и работают над программой в соответствии с выбранными ролями. Не каждую группу людей можно назвать командой. Команда – это люди, работающие вместе над одной задачей, идущие к одной цели, постоянно взаимодействующие друг с другом. Умение работать в команде – это умение выполнять работу в общем ритме, находить контакт с любым членом команды, признавать свои ошибки, не бояться критиковать других и принимать критику в свою сторону, приходить на помощь коллегам, управлять своими эмоциями. Роль PR в данном процессе очень важна.

Л. Бершидский в книге «Ремесло» описывает работу в команде по ключевым пунктам. Один из них звучит следующим образом: «В хорошей редакции комфортно жить, как в какой-нибудь коммуне хиппи. Лучшие редакции – это открытые ньюсрумы, где люди сживаются с соседями, знают их привычки, слабости и увлечения, постоянно обсуждают и работу, и просто новости, и житейские истории» [1, с. 124]. Кроме того, обязательным звеном команды является ее лидер. Понятие «лидер студенческого телевидения» равносильно понятию «шеф-редактор телеканала». Д. Рэндалл в книге «Универсальный журналист» четко описывает умение человека управлять другими людьми: «Как почти все в журналистике, управление подчиненными – вопрос не изучения нескольких приемов, а вдумчивости и честности. У некоторых к этому врожденный талант, и их подчиненные журналисты готовы проползти ради них по битому стеклу. Остальным из нас приходится учиться этому на собственных ошибках» [2, с. 111]. Лидер среди студентов должен ликвидировать барьеры между собой и членами своей команды. Отсутствие барьеров, наличие открытой площадки для коммуникаций влияют на взаимоотношения в команде – а взаимоотношения определяют качество работы. Также лидеру следует устанавливать определенные правила и следить, чтобы их выполняли, приветствовать новые креативные идеи и разговаривать с каждым членом команды – пусть это даже будет простое приветствие или прощание. «Поинтересуйтесь, как подвигается работа, есть ли новые идеи. Расспрашивайте их обо всем. Вы разговариваете с ними не для того, чтобы просто поболтать, а чтобы дать им почувствовать их значимость» [2, с. 112]. Однако командная работа не исключает самостоятельности. Выполнять свою часть работы чаще всего нужно полагаясь на свои силы. Но при этом всегда можно обратиться с вопросом к другим членам команды или к преподавателям. Таким образом, внутренний PR играет важную роль в создании благоприятной атмосферы в коллективе студенческого телевидения. А позитивный имидж необходим для продвижения Академии в медиапространстве.

«ЛГАКИ-ТВ» формирует информационный фон вуза и выступает средством внешнего PR. Данные многочисленных социологических исследований показывают, что молодежь является лидером среди пользователей Интернета. Благодаря размещению продукта нашего студенческого телевидения на страницах Академии в социальных сетях (Вконтакте, Фейсбук), а также на «You tube», предоставляется свободный доступ к передаче информационных сообщений молодежи, в том числе потенциальным абитуриентам, как целевой аудитории вуза. Студенческое телевидение имеет большую аудиторию не только благодаря трансляции выпуска «Студенческих новостей» в Интернете, но и на телеканале «Луганск24». Для продвижения вуза важно то, что зрители телеканала во всей нашей Республике являются контактной аудиторией Академии.

Таким образом, на сегодняшний день продвижение Академии Матусовского посредством студенческого телевидения является эффективным и надежным способом информирования жителей ЛНР о вузе и предоставляемых образовательных услугах, формирования и укрепления имиджа Академии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бершидский, Л. Ремесло. – 2013. – 133 с.
2. Рэндалл, Д. Универсальный журналист. – СПб., 1998. – 120 с.

*Н. А. Мальцева*

### ПРОДВИЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ

Культуре исторически отведена ведущая роль в сохранении и преумножении интеллектуального наследия, национальной и расовой самобытности, произведений и шедевров искусства. Также важно отметить, что данная сфера очень часто становится общей площадкой, навесным мостом между народами и странами, который помогает наладить диалог и разрядить напряженность, возникающую на фоне непростой мировой геополитической обстановки. То есть позволяет представителям различных национальностей, рас и вероисповеданий заговорить на одном языке – языке культуры. Ценность сферы культуры также подтверждается и тем фактом, что она, наряду с культурными благами, охраняется законодательством Луганской Народной Республики, России и других стран мира. Неслучайно в Российской Федерации 2014-й год был посвящён культуре, 2015-й прошёл под знаменем года литературы, 2016-й был адресован российскому кино, а 2018-й обращен к балету. Каждому такому году сопутствует ряд специальных мероприятий и PR-акций таких, как пресс-конференции, выставки, ярмарки, форумы, творческие встречи, а иногда даже открытие новых культурных учреждений, например, библиотек или театров.

Специфика сферы культуры создаёт особое поле для деятельности специалистов в сфере рекламы и PR. Это связано с тем, что продукты сферы культуры несут в себе духовные, нематериальные ценности, выполняя задачу по их продвижению и позиционированию на рынке, привлечению новой аудитории или её расширению.

Необходимо избирательно пользоваться имеющимся рекламным инструментарием, а также умело его адаптировать под специфику среды той или иной индустрии культуры.

Первым, кто поставил вопрос о необходимости применения инструментов маркетинга для организаций культуры был Ф. Котлер в 1987 году. Реклама в сфере

культуры и организации рекламной деятельности в учреждениях культуры исследована в трудах Е. Л. Шековой, А. Д. Жаркова, В. М. Чижова, А. В. Лариной, Э. Э. Бочкаревой, Д. Ю. Семёнова, Г. Я. Гольдштейна, А. В. Катаева, О. Н. Астафьевой, О. А. Быстровой. PR в сфере культуры исследовали О. А. Кузнецова, Г. Л. Тульчинский и др. А. Брайант и А. С. Мауер изучали вопросы создания сильного бренда и организации брендинга в сфере культуры. Организация специальных событий и корпоративных мероприятий в сфере культуры и искусств исследована в работах Г. Л. Тульчинского, С. В. Герасимова, Т. Е. Лохиной, Т. Ю. Митрофановой, М. А. Дедова, А. В. Колычевой, Е. А. Лебедевой, Е. А. Кавериной и др. Современным коммуникационным технологиям, задействованным, в частности, в продвижении продуктов сферы культуры, уделено внимание в работах А. П. Атягиной, Н. П. Кириленко, И. Г. Прангишвили и др.

Несмотря на многочисленные исследования, в отечественной науке недостаточно изучены вопросы продвижения культурного продукта в социо-культурной сфере. Таким образом, новизна проведенного нами исследования заключается в том, что в нём впервые в ЛНР обобщён наиболее актуальный и востребованный рекламный инструментарий, который используется в рекламной коммуникации для продвижения учреждений и продуктов сферы культуры.

Цель нашей работы – изучение специфики и трендов современной рекламной коммуникации в сфере культуры. Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- описать ключевую миссию культуры в современном мире;
- дать характеристику положению современной культуры в Луганской Народной Республике;
- обозначить специфику рекламной и PR-деятельности в сфере культуры;
- обозначить специфику рекламных коммуникаций в сфере культуры;
- выявить, описать и проиллюстрировать наиболее актуальные рекламные приёмы и технологии, используемые в сфере культуры.

Нами были проанализированы основные официальные сайты учреждений культуры Луганской Народной Республики, их страницы в социальных сетях (рекламные постеры и баннеры театров, музеев, выставочных площадок; медиапланы; контекстная реклама и др.).

Выделим ряд специфических черт характерных для рекламной и PR-деятельности в сфере культуры. К самым основным относятся усложнение традиционных моделей; своеобразие рынка культуры и искусства, где культурный продукт формирует своего потребителя, а не наоборот; особенность культурного предложения, состоящая в том, что большинство культурных продуктов «недвижимо»; приоритетность клиентоориентированности; верность художественному видению творца и миссии учреждения культуры; субъективный характер культурных продуктов; поддержание сильного бренда в борьбе за лояльность потребителя.

Ключевая особенность – духовная составляющая культурных продуктов, которая может вступать в диссонанс с любыми процессами, связанными с продажами. Основываясь на данном положении, считаем, что рекламная и PR-деятельность должна осуществляться с обязательным учётом данного свойства. В противном случае это грозит смещением акцентов с духовности на коммерческую выгоду.

Продвижение является ключевой частью PR. Эффективно выстроенное продвижение в сфере культуры базируется на устойчивой и действенной коммуникативной политике, где основная роль отводится именно рекламе. Рассматривая коммуникационный инструментарий, использующийся для продвижения субъектов культуры, выделим такие

технологии и концепции, как вовлечение, создание специальных событий, персонализация, хэштегирование, эффект дополненной реальности, тизерная и трейлерная реклама.

Подход к вовлечению аудитории находит широкое применение как на уровне культурных благ, так и в составе рекламных продуктов. Современного потребителя отличает стремление к взаимодействию и желание соучаствовать, что нельзя игнорировать. Любая кооперация с потребителем фактически позволяет совместно создавать новый творческий акт.

Специальные события являются, пожалуй, самой универсальной технологией, в которую может быть органично интегрирован и другой инструментарий. Ультимативно, данный тренд позволяет укрепить лояльность со стороны потребителя и усилить имидж учреждения культуры, а также обеспечить информационный повод для СМИ.

Персонализацию также можно обнаружить и на уровне культурных благ, и в составе рекламных продуктов. Данный инструмент позволяет обезличенную коммуникацию сделать максимально личной, оперируя категориями, к которым потребитель испытывает искренний интерес.

Хэштегирование является инструментом, позволяющим вести своеобразный диалог с потребителем, получая от него ценную обратную связь. Данная технология сопровождает фактически каждую крупную современную рекламную кампанию и влияние хэштегов только продолжается, увеличивается пропорционально развитию социальных сетей.

Тизерная и трейлерная реклама призвана «разжечь» любопытство аудитории, заставляя её ожидать релиза. Также посредством трейлеров, потребитель может быть вовлечен в более игровую коммуникацию, требующую каких-то действий со стороны пользователя, из чего также может быть извлечена выгода (лайки, просмотры, распространение).

Для достижения наиболее эффективной коммуникации с потребителем необходима интеграция и микширование всего доступного коммуникационного инструментария.

Таким образом, современные учреждения культуры должны отличаться клиентоориентированностью. Корректное представление о нуждах, потребностях и мотивации своей целевой аудитории становится ориентиром для любой организации. Инструментарий комплекса продвижения продукта культуры тесно связан между собой, что затрудняет проведение чётких границ между отдельными технологиями и теми подразделениями, куда они, формально, относятся. Так, в частности, рекламные коммуникации участвуют в поддержании имиджа организаций культуры наравне с PR-деятельностью.

Свободное время наряду с вниманием становятся наиболее ценными потребительскими ресурсами, за которые приходится бороться учреждениям культуры. Эффективно завоевывать внимание искушенного потребителя позволяют нестандартные креативные решения, а также необычные и новаторские технологические формы исполнения и реализации как культурных, так и рекламных продуктов. То, что завоевало внимание аудитории, вызвало удивление и восторг, словом, искренние и сильные эмоции, имеет все шансы на то, чтобы стать вирусным.

Упор на продвижение в Интернете представляется нам максимально актуальным на фоне того, что учреждения культуры зачастую просто не имеют достаточно средств, которые можно было бы потратить на рекламу на ТВ, радио или в прессе. В связи с этим для учреждений культуры возникает необходимость более серьёзно относиться к социальным сетям и вкладывать имеющиеся ресурсы в достойную репрезентацию себя на



самых известны интернет-площадках, а также в SMM. Единоразовое применение одного какого-то инструмента не позволит добиться серьёзных результатов и установить диалог с целевой аудиторией. Коммуникационные инструменты наряду со всем комплексом продвижения должны базироваться на продуманной и обоснованной рекламной стратегии. Систематичность действий даёт возможность регулярно заявлять о себе, создавая информационные поводы для СМИ и поддерживая коммуникацию с потребителем.

Отметим, что продвижение культурного продукта становится определяющим фактором успеха и финансового благополучия учреждений культуры. Грамотно интегрированные коммуникационные инструменты позволяют организациям двигаться в данном направлении, занимая более уверенное положение на рынке, завоёвывая новую аудиторию. Реклама вносит существенный вклад в построение результативной коммуникации между культурными организациями и потребителями культурных продуктов.

Значительных результатов в продвижении субъектов культуры можно добиться только путём синхронизированного использования разного актуального коммуникационного инструментария и систематичности действий.

*А. А. Николотова*

## **ПРОПАГАНДА КАК СРЕДСТВО ПОЛИТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Значимость обозначенной нами темы формируется достаточно важным значением пропаганды в жизни общества. Пропаганда как политическая коммуникация может иметь как отрицательный, так и нейтральный характер.

Политическая коммуникация – это процесс передачи политической информации. Информация транслируется как между разными элементами политической системы, так и между политическими и социальными системами.

Впервые термин «политическая пропаганда» стал использоваться в 40-х годах XX века. Это стало доказательством увеличения значения информации в общественно-политической жизни общества. С этого момента политическая коммуникация отделилась от политических и социальных наук и оказалась независимой дисциплиной.

Пропаганда – это действия, направленные на передачу и продвижение конкретных идей в обществе. Осуществлять пропаганду можно через СМИ: радио, телевидение, печатные издания. Главная задача пропаганды состоит в сообщении теоретических знаний и идеологических идей общественности, а так же превращении их в принципы, убеждения людей, донесении положительной либо отрицательной оценки конкретного действия или объекта.

Существует 3 типа пропаганды:

1. «Белая» пропаганда, где информация доносится наиболее честно и правдиво. Благодаря такой пропаганде человек имеет возможность самостоятельно обдумать полученную информацию, сделать собственные выводы и принять верные решения.

2. «Серая» пропаганда, в которой достоверность информации проверить уже сложно. Она может содержать в себе правдивые факты, но какие-то нежелательные факты будут скрыты.

3. «Черная» пропаганда, самая нечестная, так как полностью основана на обмане аудитории. Она преподносится как единственно правдивая и достоверная информация, но ее правдивость невозможно проверить.

По концепции социолога А. М. Цуладзе пропаганда делится на:

1. Конструктивную – осуществляется, чтобы предоставлять аудитории полезную информацию. Такая пропаганда учитывает все интересы аудитории и готова помочь некоторому количеству людей. Она может носить и познавательный, и воспитательный, и социальный характер. Примером такой пропаганды является пропаганда здорового образа жизни.

2. Деструктивную – такая пропаганда достаточно навязчива, агрессивна и способна разжечь вражду в обществе. В ней используются достаточно жесткие и грубые способы манипуляции общественным мнением. Деструктивная пропаганда влияет на биологические инстинкты человека. Такая пропаганда очень опасна, вплоть до разжигания военных конфликтов [1, с. 92].

Агитация – вид пропаганды, которая имеет свою специфику. Агитационное воздействие используется для привлечения политического участия населения, как отдельных групп, так и широких слоев населения, к активным действиям. Пропаганда не рассчитана на быстрое воздействие. Это передача определенных политических идей, норм поведения, нравственных и национальных устоев, фактов, событий, тем, слухов и сплетен с целью формирования специфического общественного мнения, способного подталкивать людей к действиям, которые дают определенный результат: идеологический, политический, духовный, финансовый и т. д. Но пропаганда рассчитана на постепенное изменение сознания общества.

В западной литературе выделяют три способа политической коммуникации:

1. Коммуникация через средства массовой информации. Сюда относят все печатные средства (газеты, брошюры, плакаты, книги и т. д.) и все электронные средства (телевидение, радио и т. д.).

2. Коммуникация через организации. В этом случае политические партии или группы манипулирования и давления служат передаточным звеном между правителями и управляемыми.

3. Коммуникация через неформальные каналы [2, с. 175].

Пропаганда тесно связана с Public relations (PR), но имеет определенные отличия.

PR – это управление потоками информации между организацией и общественностью. И Public relations (PR), и пропаганда стараются влиять на ценности и нацеливаются на продолжительный результат. Различия заключаются в методах воздействия. Пропаганда имеет достаточно жесткую установку и преследует цель убедить людей принять нужную точку зрения, идею, не интересуясь, хочет ли этого общество. PR, в свою очередь, имеет более легкий характер, и призывает людей использовать определенную информацию и добровольно принять ту или иную позицию, мнения и идеи.

Основа PR состоит в двустороннем общении с обществом для эффективного расчета усилий продвигаемых идей, образов и мнений. Пропаганда допускает односторонний канал связи, в последствии – беспрекословное выполнение диктуемых идей. PR стремиться к достижению диалога, пропаганда – монолога.

В пропаганде так же выделяют субъект и объект влияния. Со временем субъект воздействия может меняться. Он занят формированием конкретного массового сознания и может трансформироваться, в зависимости от управленческой власти, основных международных организаций, а так же главных промышленно-финансовых блоков страны. Объектом воздействия является сознание человека, его ценностные установки.

Политическая пропаганда представляет собой неотъемлемую часть политической коммуникации. Она существовала всегда и будет существовать. Но следует помнить, что многое в ней зависит от политических сил, осуществляющих пропагандистские лозунги и претворяющих их в жизнь. В тоталитарном обществе пропаганда может в силу монологического ее характера крайне отрицательно воздействовать на сознание людей, как, например, в нацистской Германии. Но существует и позитивная пропаганда, которая выполняет положительную воспитательную функцию. Необходимы знания в области политической коммуникации, чтобы не стать жертвами политических манипуляций и негативной политической пропаганды, в которой политики преследуют свои корыстные цели. Именно поэтому следует уделять внимание данной теме, особенно в условиях информационных войн, которые стали знаком нашего времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Цуладзе, А.М. Большая манипулятивная игра. – М. : Алгоритм, 2000.
2. Шварценберг, Р.-Ж. Политическая социология. – М., 1992.

*И. А. Покутний*

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНСТРУМЕНТОВ EVENT-ПРОДВИЖЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УСЛУГ УЧРЕЖДЕНИЯ ГОУК ЛНР «ЛГАКИ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО»**

Тема event-продвижения образовательных услуг учреждений культуры и искусств актуальна, так как в современном обществе во всех сферах жизни идет жесткая конкуренция. В условиях конкуренции все стремятся повысить свой имидж и привлечь внимание к себе. Те, кто обеспечит себе высокий имидж и будут востребованы обществом. Не стоит забывать, что требования к качеству образования постоянно растут. Общество хочет знать, где это качество можно получить.

Для ЛГАКИ имени М. Матусовского актуальность данной темы также высока, поскольку использование инструментов event-продвижения может способствовать привлечению в учебное учреждение новых талантливых студентов и преподавателей, и тем самым обеспечить развитие вуза и повышение качества образования.

ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского» – это творческий вуз, в котором представлены большинство из существующих творческих специальностей. Сегодня спектр предлагаемых Академией специализаций существенно изменился количественно и качественно: здесь обучают специалистов по восьми направлениям подготовки и тридцати специализациям сферы культуры и искусства.

Event-продвижение (или событийный маркетинг) – это проведение массовых мероприятий, смысл которых – раскрутка какого-либо товара, торговой марки, бренда или услуги. По мнению маркетологов на сегодняшний день такой подход помогает добиться более эффективных результатов, чем обычная реклама. Самым известным и прогрессивно раскручивающимся направлением event-продвижения является создание ярких запоминающихся событий [1, с. 106].

Event-продвижение включает в себя множество действий и мер, предусматривающихся при планировании, организации, контроле и управлении проектом или событием. Event необходим, чтобы мероприятие было уникальным, неповторимым. У любого eventa должна быть какая-то индивидуальная особенность. Нужна не только

оригинальная идея, но и своеобразие в донесении ее до потребителя, способе ее подачи, вызывающей удивление.

Академия Матусовского, как субъект event-продвижения выполняет много задач, среди которых выстраивание коммуникации со своей целевой аудиторией, поиск новых каналов коммуникации, выстраивание и поддержка положительного имиджа организации, а также создание внутрикорпоративной культуры.

В рамках event-продвижения, мы можем выделить следующие события:

1. Участие в республиканских, общегородских культурных акциях:
  - организация деятельности волонтерского отряда «Доброволец», по оказанию шефской помощи ветеранам;
  - акция «Спасем планету от нашествия пластика»;
  - акция по борьбе с детским туберкулезом «Белая ромашка», «Акция ветеран»;
  - международный день донора, акция «Красное золото» по сдаче крови.
2. Фестивали:
  - фестиваль пиар-идей «Байбак»;
  - Открытый республиканский фестиваль-конкурс хореографического искусства «Шаг вперед»;
  - Открытый фестиваль-конкурс бальной хореографии «Stardance»;
  - Открытый республиканский конкурс видеоработ «Родина»;
  - Международный фестиваль «Цирковое будущее»;
  - Открытый молодежный театральный фестиваль «ArtEast»;
  - Конкурс переводов среди учащихся средних учебных заведений «SmartStart»;
  - Республиканский конкурс детских юношеских видеоработ «ВидеоЗавр»;
  - -Открытый фестиваль вокальной музыки «Серебряный колокольчик»;
  - Открытый фестиваль-конкурс творческой фотографии имени Льва Матусовского «Свет и время»;
  - Открытый республиканский конкурс интернет-проектов «Библио-com»;
  - Открытый фестиваль-конкурс исполнителей на струнно-смычковых инструментах «Луганский каприз»;
  - Республиканская музыкально-теоретическая олимпиада «Эрудит»;
  - Открытый фестиваль камерной фортепианной музыки имени Александра Зилоти;
  - Конкурс креативных идей дизайна «DISIGN-ИДЕЯ»;
  - Фестиваль оперной, камерной, симфонической музыки, посвященный дню рождения М. Мусорского «Крепит Отечества любовью сынов российских дух и руку»;
  - Республиканский конкурс индивидуального исполнительского мастерства;
  - открытый конкурс детских фоторабот «Мир, в котором я живу»;
  - Республиканский открытый конкурс чтецов имени народного артиста Украины В. Куркина;
  - Республиканский открытый Арт-фестиваль-конкурс «Вдохновение»;
  - Открытый конкурс эстрадной песни имени М. Матусовского «С чего начинается Родина»;
  - Конкурс академического рисунка «Серебряный штрих».

Академия участвует в выставках, организации флешмобов. Всего просто невозможно перечислить в рамках короткой статьи. Поэтому мы хотим остановиться на

предложения еще одного событийного мероприятия. Для укрепления имиджа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского» в качестве одного из центров формирования культуры города и республики мы предлагаем применить на практике один из инструментов event-продвижения – флэшмоб «С Победой в сердце», который предлагаем проводить ежегодно.

Флэшмоб – это акция, которая воспринимается как спонтанная, но это не всегда так. Группа людей организовывается, используя электронные средства массовой информации, такие как сотовые телефоны, Интернет и т. д. для того, чтобы собраться в одно время в общественном месте, вести себя заранее спланированным определенным образом в течение заданного периода времени, а затем быстро разойтись.

Успешное событие флэшмоба зависит от элемента неожиданности. Участники делятся новостями о времени и месте предстоящего мероприятия, публикуя сообщения в блогах, в цепных сообщениях электронной почты, текстовых сообщениях SMS и социальных сетях.

Мы родились и выросли в мирное время. Мы никогда не думали, что будем слышать вой сирен, объявляющих военную тревогу, мы не думали, что будем видеть дома, разрушенные снарядами. Нам все еще трудно поверить в то, что прервать человеческую жизнь так же просто, как утренний сон. О траншеях и окопах мы уже судим не по фильмам и рассказам ветеранов войны. Для нас война – это уже не история. Поэтому мы острее, чем те, кто знает о войне по книгам и фильмам, воспринимаем победу советского народа в Великой Отечественной войне.

Цель флэшмоба «С Победой в сердце»:

1. Сохранение исторической памяти как базового элемента общественного сознания.
2. Углубление и закрепление знаний об истории Великой Отечественной войны, о подвиге советского народа.

Задачи флэшмоба «С Победой в сердце»:

1. Укрепление нравственно-патриотических чувств молодежи через совместные мероприятия с участием студентов, педагогов, привлечением возможных абитуриентов.
2. Выявление талантливой молодежи ЛНР и создание условий для интеллектуального и творческого ее развития.
3. Стимулирование интереса учащихся и студентов к героическому прошлому и к активной деятельности по сохранению исторической памяти народа.
4. Создание условий для формирования нравственного, социального опыта через подготовку праздничных поздравлений, знакомство с правилами поведения на мероприятиях в честь Дня Победы, осознанного участия в праздничных мероприятиях.

Флэш-моб будет проходить в несколько этапов с привлечением разных факультетов и кафедр ЛГАКИ имени М. Матусовского. План реализации флэшмоба «С Победой в сердце» можно разделить на несколько этапов:

1. Подготовительный.
2. Основной.
3. Заключительный.

На подготовительном этапе осуществляется подготовка и сбор информации по данной теме с привлечением студентов книговедения и библиотековедения. Разрабатывается план и содержание проекта.

На основном этапе проходит соответственно сам флэшмоб:

- проведение флэшмоба «С Победой в сердце» – стихи о войне (театральное искусство и все желающие, умеющие выразительно читать стихи);



- кино,- телеискусство: создание и запуск в интернет роликов связанных с Великой Победой;
- документоведение и информационная деятельность: размещение в социальных сетях информации о флэшмобе, создание группы в соц. сети;
- книговедение, библиотекоеведение и библиография: наполнение группы;
- менеджмент, реклама и PR-технологии: привлечение аудитории к выражению своего отношения к событиям Великой Отечественной войны, применение хештега #сПобедойвсердце;
- проведение флэшмоба «С Победой в сердце» – рисунок на асфальте;
- проведение флэшмоба «С Победой в сердце» – песни войны;
- проведение флэшмоба «С Победой в сердце» – запуск в небо воздушных шариков (голубей), как символа мира.

На заключительном этапе проходит анализ итогов реализации флэшмоба и планирование работы на следующий год.

Во время проведения флэшмоба предлагается раздавать флаеры и листовки с символикой ЛГАКИ и перечнем специальностей учебного учреждения.

Таким образом, разработанный флэшмоб «С Победой в сердце» обещает стать эффективным инструментом продвижения и формирования положительного имиджа для ЛГАКИ. Данный event не только привлечет новых абитуриентов, но и поспособствует воспитанию патриотизма и уважения к прошлому в Республике. Вместе с этим, флэшмоб привлекает к участию большинство структурных подразделений ЛГАКИ, что ведет к укреплению корпоративного духа и улучшению внутреннего имиджа вуза. Последнее позитивно сказывается на общем имидже любой организации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чумиков А. Н. Связи с общественностью: Учеб. Пособие. / А. Н. Чумиков – М. : Дело, 2001. – 296 с.

*В. Н. Рублёва*

### СПЕЦИФИКА КОММУНИКАЦИИ В МОЛОДЁЖНОЙ СРЕДЕ

Актуальность исследования молодёжной коммуникации в современном мире заключается в том, что молодёжная среда достаточно активно включена в информационное пространство, что в первую очередь связано с информационным типом общества. Наблюдается рост объёма и интенсивности информационных потоков, увеличение средств реализации коммуникативных процессов, главными потребителями которых является молодёжь, изменения в языке, как средстве вербальной коммуникации и т. д. Также молодёжь является не столько объектом воспитания, образования, социализации, сколько интенсивным субъектом социального взаимодействия, инновационным потенциалом общества, важным гарантом его дальнейшего развития, изменений в социальной, экономической, политической, культурной сферах жизнедеятельности человека. Ведь через определённый промежуток времени молодёжь войдет в другие возрастные категории, чья сложившаяся система ценностей, установок, взглядов и т. д. будет превалировать в обществе, определяя динамику его развития.

В первую очередь следует определить понятие молодёжной среды. Молодежь – это особая социально-возрастная группа, выделяемая на базе возрастных категорий,

социально-психологических установок, физических свойств и отличительных особенностей общественного положения. Молодое поколение в отличие от старших возрастных групп не консервативно, свободно от стереотипов, установок и предрассудков прошлых поколений. Молодежь обладает следующими социально-психологическими комплексными свойствами: психическая неустойчивость; инфантильность; внутренняя противоречивость; стремление «выделиться из толпы»; креативность мышления [1].

Параметры и характеристики, отличающие молодёжь:

- 1) возрастные рамки: нижняя граница – 14 – 16 лет, верхняя – 25 – 35 лет;
- 2) социальным статусом: переход от детства и юности к социальной ответственности, что непосредственно связано с основными видами деятельности молодых людей: учёбой, работой;
- 3) ориентированностью на определенные ценности;
- 4) имеет общее информационное поле (СМИ, воспитательно-учебные институты);
- 5) объединение в малые и большие группы по интересам, в специализированные объединения: коллективы, организации, учреждения.

Специфика коммуникации в молодежной среде определяется формами, методами, способами, приемами коммуникаций.

Одна из основных специфик молодежной коммуникации напрямую связана с появлением информационных технологий, вследствие чего молодёжь постоянно находится под воздействием многочисленных каналов средств массовой информации и формируется в виртуальном пространстве. Говоря о молодежных СМИ прежде всего мы подразумеваем Интернет. Безусловно, есть молодежное телевидение, печатные издания, радио, однако они и близко не имеют такой популярности у молодежи, какую имеет Интернет. С возникновением глобальной сети всюду: на улицах, в торговых центрах и даже в метрополитене, молодежь практически всегда находится в режиме «онлайн» и на связи со своими друзьями. Есть немало социальных сетей, мессенджеров, чатов и огромное количество других ресурсов, которые они используют для коммуникации, мгновенным обменом фото и видео. Для прогрессивной современной молодежи «виртуальный мир» стал неотъемлемой частью их жизни. Некоторые из них проходят онлайн-обучение, другие играют в игры, слушают музыку, смотрят кинофильмы или читают статьи и заметки, но большая часть из них проводят время в социальных сетях [1]. Интернет обеспечивает неограниченность содержания и форм, способов, приемов всех систем, видов коммуникаций.

Наиболее яркой отличительной спецификой коммуникации в молодежной среде является ее направленность на самовыражение, самореализацию и самоутверждение. В большей степени это связано с тем, что Интернет, онлайн-телевидение даёт возможность ранее неизвестным людям заявить о себе. Как пример, создавая собственную страницу в социальной сети, пользователи по своему усмотрению наполняют ее информацией о себе, о своих интересах, публикуют фото/видеоматериалы, подкрепляя их высказываниями, цитатами, что формирует портрет социальной самопрезентации человека.

Коммуникация в молодежной среде осуществляется посредством объединения молодежи в активные молодежные сообщества (спортивные, творческие, политические, экологические и др.) на основе общих интересов, целей, ценностей, которые способствуют обретению социальной субъектности, самоактуализации, самореализации.

СМК распространяют определенные социокультурные образцы, стиль жизни и нормы поведения, моделируя идеальный образ реальности, к которой необходимо стремиться. Поэтому важная специфика коммуникации молодежной среды – ориентация на досуг и потребление, на моду, бренды, имидж. Не случайно в сознании молодёжь

ассоциируется с отдыхом и времяпрепровождением на досуге. Досуг имеет функции рекреации, социализации и развития индивида. Для молодежи это важнейший ресурс для самоактуализации, поэтому организация молодежного досуга является важной задачей молодежной коммуникации.

Обилие кафе, развлекательных заведений, ночных клубов и других учреждений такого типа создает обстановку «ночной жизни», дневная жизнь молодых людей протекает вяло, малопродуктивна, кажется неинтересной. В настоящее время, в сфере досуга молодёжь предпочитает посещение дискотек, общественных развлекательных заведений или времяпрепровождение за компьютером, чем уделить время чтению книг, самообразованию, творчеству, спорту.

Современная молодёжь отличается ориентацией на потребительство, стремлением к накопительству и обогащению. Она формируется в условиях глобальных имиджей, в их среде огромное влияние имеют тренды, мода, различные бренды, поэтому молодёжь является главным объектом в коммуникации с коммерческими организациями и компаниями, цель которых повысить долю на рынке. Это приводит к тому, что в коммуникации с людьми наблюдается повышенный интерес к внешней атрибутике человека, придерживаясь стереотипных установок, что «круче и престижней тот, у кого есть более новая модель айфона».

Меняется вербальная форма коммуникации в молодежной среде. В частности, компьютеризация оказывает огромное влияние на развитие сленготворения молодёжи. Сленг – это широко распространённый общепонятный и модный пласт нелитературной лексики в отдельных социальных группах, его используют как в социальных сетях, так и в живой разговорной речи. Он делает язык более кратким, конкретным, эмоционально выразительным, упрощённым и фамильярным: чо – что, ничо – ничего, чонить – что-нибудь, хто-нить – кто-нибудь, сёдня – сегодня, канеш – конечно, ору – смеюсь, тусить – развлекаться, шарить – разбираться [2].

Современный молодежный сленг изобилует американизмами: бро – друг, изи – легко, агриться – злиться, рофлить – шутить, имхо – имею мнение, чиллить – отдыхать. Фактически сленг отражает особенности саркастического мировосприятия, сознания и интересов молодёжи, желание отойти от общепринятых штампов и стандартов благодаря игре слов, обладает чувством юмора, а также дает идентифицировать себя с определённой социальной группой.

Таким образом, специфика коммуникации молодежной среды заключается в том, что молодежь является одним из основных объектов потребления информационных продуктов со стороны СМК, которые формируют ценностные ориентиры. Интернет становится важнейшим элементом коммуникации, создавая общее коммуникационное пространство для молодёжи, определяя ее направленность, а также в особенности форм передачи информации, связанных с появлением молодежного сленга.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Щеулова, Е. А., Николаева А. Е. Социальные сети как средство коммуникации молодёжи. – 2016 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://web.snauka.ru/issues/2016/11/74131>.
2. Молодежный сленг как компонент речевой культуры учащихся [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://nsportal.ru/ap/library/drugoe/2015/10/09/issledovatel'skaya-rabota-molodezhnyy-sleng-kak-komponent-rechevoy>

## РОЛЬ НЕВЕРБАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ В РЕКЛАМЕ

В современном мире рекламы большую роль играет коммуникация. Коммуникация – это передача информации от одного лица к другому, ведущая ко взаимному пониманию. Информация может передаваться посредством вербальной и невербальной коммуникации. В вербальной коммуникации мы используем в качестве знаков, доносящих информацию, человеческую речь, язык.

Невербальная коммуникация – это коммуникационное взаимодействие между людьми, возникающее без использования речи. Невербальная коммуникация может проявляться прежде всего в движениях тела, то есть в мимике, жестах, походке, позах, которые выражают эмоции человека. К невербальным элементам относятся одежда, прическа человека, элементы украшений, отражающие его социальный статус.

Реклама в жизни современного общества играет очень существенную роль. И следует отметить то, что большое значение в ней имеют визуальные, невербальные средства, что обуславливает актуальность заявленной темы. Как пример, можно привести использование шрифтов в рекламе. С помощью художественного типа шрифта можно донести до реципиента то, что мы передаем через определенные интонации голоса в вербальной коммуникации, а силу голоса может заменить увеличение размера кегля.

Вербальную коммуникацию в рекламе можно дополнить невербальным приемом, когда в рекламных текстах с помощью увеличения определенных букв выделяем нужное нам значение в словосочетании, как, например, «Любовь не слуЧАЙна» (Реклама чая «Принцесса Нури»).

Невербальными средствами рекламной коммуникации можно считать и использование цвета в рекламе, ведь каждый цвет психологически воздействует на человека и может вызвать у него разные ассоциации и эмоции. Так, например, часто можно увидеть заголовки, которые выделены красным, оранжевым, желтым цветами. Когда мы едем на работу или учебу, то чаще всего замечаем рекламу с использованием этих цветов. И это не случайно. Яркие цвета привлекают к себе внимание.

Если говорить о рекламном ролике, то в нем можно применить огромное количество невербальных сигналов. К тому же рекламные ролики пользуются отличной запоминаемостью, если сделаны качественно. Положение человека в кадре, его эмоции и движения имеют огромное значение для успешности рекламы, эффективности ее воздействия. Каждый зритель, который смотрит рекламу, бессознательно считывает невербальную информацию, которая есть в видео. При этом в поисках героя, который будет с телевизионных экранов заинтересовывать потребителя, создателям рекламной продукции стоит учитывать, что известные личности, знаменитости вызывают большее доверие у зрителя. Особенно хорошо это работает в случае рекламы дорогих марок одежды, часов, элитных напитков [1].

Самое важное, что необходимо знать о невербальных средствах коммуникации в рекламе – это то, что в общении с реципиентом могут возникать барьеры. А их не должно быть. Некоторые жесты, например, рука закрывающая рот говорящего, либо трогаящая глаза, нос, поглаживающая волосы, потирающая щеки могут вызывать у телезрителя отрицательные эмоции по отношению к данному рекламному ролику через образ персонажа.

Еще в рекламе в ряде случаев нецелесообразно использовать такой жест, как закидывание ноги на ногу. Человек чаще всего воспринимает эту позу как высокомерие.

Такова же ситуация и со скрещенными на груди руками. Но при этом, конечно, учитывается контекст, то есть обыгрываемая ситуация.

В видеоролике используются и вербальные и невербальные средства воздействия. Но если, не видя зрительного ряда, реципиент хорошо понимает, о чем говорится в телеролике только по звуку, мы имеем дело с плохим роликом. «Этот ролик может быть прекрасным для радио, но он не использует полностью тех возможностей, которые дает телевидение – возможностей визуального воздействия. В телевизионной рекламе необходимо, чтобы невербальное поведение соответствовало вербальному» [2].

Реклама кассет для бритвы «Gillette fusion» насыщена невербальными знаками. В первую очередь можно обратить внимание на цвета, которые представлены в рекламе – это оранжевый и синий. Оранжевый цвет привлекает внимание и располагает к себе, так как он символизирует здоровье, энергию, радость. А вот синий цвет, который в большей мере представлен, символизирует чистоту и свежесть.

Реклама кассет для бритвы прежде всего создана для мужчин. Поэтому в ней снимается известный автогонщик Марко Андретти, который выступает как их кумир, и с которого можно брать пример. Но если брать статистику, то рекламу чаще смотрят женщины, именно поэтому видео, на наш взгляд, сделано очень грамотно. Все невербальные приемы, которые присутствуют в этом ролике, используют эротический мотив, ведь каждая женщина мечтает видеть рядом с собой привлекательного мужчину, и именно женщина после просмотра этой видеорекламы пойдет и купит своему мужчине рекламируемую кассету для бритвы. У этого ролика эффективный результат обеспечен именно этим: мужчина с обнаженным торсом бреется Gillette fusion, а потом к нему подходит женщина, гладит мужчину по щеке и целует. Невербальные приемы, которые были применены: цветовая гамма, прикосновение к щеке, поцелуй, обнаженный торс.

В заключении хотелось бы сказать, что роль невербальной коммуникации чрезвычайно велика в современном мире рекламы. Но самое важное в построении рекламного сообщения с невербальными знаками – грамотное их использование, ведь один неверно подобранный символ или знак может отрицательно повлиять на качество рекламы, что в дальнейшем отразится на недоверии потребителя к ее содержанию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Марочкина, С. С., Вегенер Ю. С. Коммуникативные возможности героев рекламы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnye-vozmozhnosti-geroev-reklamy/viewer>.
2. Невербальное поведение в рекламе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kazedu.kz/referat/189401/1>

*В. В. Стась*

### СОЦИАЛЬНАЯ РЕКЛАМА КАК ТРАНСЛЯТОР ОБЩЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Актуальность темы исследования определяется бурным развитием рекламной деятельности как общественного явления. Рекламное пространство стремительно расширяется, что связано с общим процессом общественной эволюции. Происходят определенные изменения как социокультурной среды, так и особенностей восприятия информации людьми. Реклама обладает способностью надоедать потребителям, вызывая негативные эмоции и реакции. Это приводит к снижению эффективности рекламной



деятельности в целом. Однако специалисты данной области активно развивают ее путем использования новых методов и стратегий рекламного воздействия. От суггестивной стратегии разработки рекламы ее создатели давно перешли к социально-психологической, где потребитель воспринимается как личность, а не просто покупатель.

Учет мотивов, интересов, предпочтений аудитории позволяет рекламистам создавать эффективную рекламу, в которой потребитель выступает равноценным участником. Ценности являются одним из важнейших компонентов жизни личности. Анализ ценностей и использования аксиологических знаний в рекламе необходимо специалистам отрасли для обеспечения качества рекламного эффекта и лучшего понимания своей аудитории, а, следовательно, и улучшения отношений с ней.

Изучением теоретических аспектов социальной рекламы занимались такие отечественные и зарубежные ученые, как О. Ю. Голуб, Г. Г. Николайшвили, В. В. Ученова, Д. Огилви и др. Изучением ценностей занимались В. П. Баришков, Г. В. Валеева, Ж. В. Горькая, С. В. Матяж, И. С. Самарина, Ш. Шварц и др.

Российская исследовательница Г. Г. Николайшвили определяет социальную рекламу как «вид коммуникации, ориентированный на привлечение внимания к актуальным проблемам общества и его нравственным ценностям» [1, с. 8].

Специфика социальной рекламы состоит в том, что она, как зеркало, отражает социальные проблемы общества и мотивирует всю совокупность индивидов искать пути их искоренения.

В современном информационном обществе социальная реклама является неотъемлемым механизмом формирования общественного мнения, моральных ценностей. Социальная реклама по своей сути связана с аксиологической функцией. Именно благодаря социальной рекламе открыто продвигаются как ценности личности, так и ценности государства и человечества в целом.

Философы современности В. И. Ефимов и В. М. Таланов разработали типологию общечеловеческих ценностей. Согласно их научной статье, любые ценности являются общечеловеческими, т.к. они характеризуют «то реальное (не мнимое, не утопическое), что непременно является желанным и имеет непреходящую существенную значимость для каждой нормальной личности любого возраста и для любого типа общества, а отсюда, и для человечества как единства всех людей на любом этапе его существования и развития, и тем самым – для любого государства, поскольку оно своей политикой должно служить и служит обществу своей страны, ее гражданам» [2]. Таким образом, общечеловеческие ценности делятся на три типологические системы: 1) ценности личности; 2) ценности общества; 3) ценности человечества в целом.

Современное социально-коммуникативное пространство социальной рекламы представлено тремя формами. Рассмотрим их подробнее.

1. Стандартная социальная реклама, продвигающая базовые ценности. К ним относим: семья, здоровый образ жизни, безопасное вождение, социальная активность граждан, свобода и права человека и др.

2. Социальная реклама как реакция на изменения в обществе. С 2014 года на территории Луганщины происходит вооруженный конфликт. Тяжелая политическая ситуация требует поддержки ценностей патриотизма, любви и преданности родному краю. Например, рекламные материалы передают такие послы, как «Луганск – наш родной край», «Луганчане – один народ» и др. Вместе с этим актуальным является вопрос о возможности граждан поддержать армию Луганской Народной Республики ресурсами или новыми кадрами. За последние 6 лет активно создавались рекламные материалы, направленные на поиск защитников страны.

Одной из главных тенденций Донбасса последних лет является ориентирование на Русский мир. В поддержку данной тенденции в Республике периодически выпускается наружная социальная реклама со слоганами «Граница России нигде не заканчивается», «С Россией в сердце», «Русская душа» и др.

3. Социальная реклама как реакция на изменения окружающего мира. Характерным признаком эпохи информационного общества является феномен глобализации. Сегодня уже ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что глобализация – это объективный, общецивилизационный процесс, который оказывает огромное влияние на политическую и другие сферы человеческого бытия. Процесс глобализации характеризуется стиранием границ между культурами и государствами, вызывает как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, в процессе интеграции под угрозой исчезновения находятся национальные и этнические культуры. Однако, с другой стороны, мир становится единым, решаются разногласия. Вместе с поддержкой идеи национальной идентичности актуальной становится тема мультикультурности мира.

Кроме названных глобальных трансформаций мира, важным событием XXI века стало обеспечение широкого доступа к Всемирной сети Интернет. Популяризация Интернета вызвала положительные и отрицательные последствия. Среди негативных последствий выделим несколько, а именно трансформацию межличностного общения, стирание границ частной жизни, способность Интернета вызвать зависимость.

В 2018 году нами была разработана социальная рекламная кампания против интернет-зависимости. Концепция кампании заключается в демонстрации вреда чрезмерного использования Интернета через призму времени и возможностей: «Время, потраченное на виртуальную реальность, могло быть использовано в возможностях реальной жизни» [3]. Данная рекламная кампания построена на ценности саморазвития, времени, разнообразия возможностей.

В рамках бакалаврской работы мною был разработан концепт социальной рекламной кампании по улучшению культуры речи молодого поколения. Культура речи является частью общей культуры человека и выступает ценностью, так как занимает важное место как в жизни отдельного индивида, так и в жизни общества в целом.

В процессе генерирования главной идеи социальной рекламной кампании «Культура речи» я задействовала информацию о ценностях и психологических особенностях выбранной целевой группы. Основных подходов к решению задачи было несколько. Все они ориентировались на эмоциональный эффект, который может произвести та или иная идея. Во-первых, рекламный посыл, который можно обозначить высказыванием «стань грамотнее», мог передаваться через призму негативных эмоций – чувства вины, стыда или страха. Изменение привычки не следить за речью и письмом в данном случае выступает способом избавления от стыда, вины или страха. Однако навязывание негативных убеждений может вызвать внутреннее сопротивление и протест у целевой аудитории. Соответственно, эффект от рекламы будет низким.

Во-вторых, я рассматривала вариант передачи рекламного сообщения посредством апелляции к позитивным эмоциям. В данном случае речь идет о радости достижения и желании получить успех и признание. Этот вариант был более привлекательным, так как соотносился с ценностями целевой аудитории.

Выбранными каналами рекламной коммуникации стали: 1) наружная реклама; 2) веб-сайт; 3) социальные сети. Данные каналы по своему формату не позволяли мне эффективно и корректно апеллировать к страху или к желанию успеха.

Особое внимание при разработке концепции я уделила теме непосредственного развития культуры речи. Недостаточно мотивировать молодежь учиться грамотности,

необходимо рассказать о том, как это сделать. Важно продемонстрировать, что решение проблемы является доступным и простым. В моем случае речь идет о том, чтобы сообщить аудитории способы и методы улучшения качества речи и письма. По сути, перед нами стоит задача не просто мотивировать на обучение, но и максимально содействовать этому практически.

Именно этот тезис стал основой концепции социальной рекламной кампании «Культура речи». Мной было решено создать такую кампанию, которая обучает аудиторию грамотности. В кампании внимание реципиента акцентируется на правильном написании слов, составлении предложений, произношении и т. д., а не на важности грамотности как таковой. Фактически, взаимодействуя с рекламными материалами кампании «Культура речи», реципиент пассивно и без напряжения повышает навык грамотности.

Для реализации данной концепции мной был разработан рекламный персонаж – Кот-Мудрец. Он олицетворяет учителя в восточных практиках, который несет определенное знание в мир. Выбранный рекламный персонаж несет в себе архетип Наставник. Это образ эксперта, человека, который посвятил себя знаниям, который может ответить на непростые вопросы. Кот-Мудрец в рекламных материалах должен пассивно обучать реципиентов грамотности и нести мудрость.

Дальневосточный контекст был выбран мной по причине того, что он ассоциируется с мудростью, древним знанием, традицией. На Востоке до сих пор особое внимание уделяется философии, поискам пути, духовному развитию. Это соответствуют и архетипу Мудреца, и идее грамотности как способа самосовершенствования, что выступает в качестве ценности.

Слоган «Встань на Путь Грамотности» несет в себе характер и концепцию всей рекламной кампании. В слогане присутствует упоминание объекта рекламы – грамотности. Важно отметить, что слоган содержит призыв к действию. Достоинством данного слогана можно также считать личностный характер обращения.

В рамках кампании мной были разработаны материалы наружной рекламы и лендинг – одностраничный сайт. Все материалы выполнены в едином стиле и цветовом решении. Текст является важнейшим компонентом данной рекламной кампании и несет в себе всю ее смысловую нагрузку.

Таким образом, социальная реклама – это вид рекламы, главной задачей которой является акцентирование внимания людей на социально значимых проблемах и мотивирование их на решение этих проблем. По своей сути социальная реклама определяется как реакция на изменения внешнего мира. Основываясь на тенденциях и особенностях эпохи, реклама внедряет их в общество и в сознание человека. Тенденции формируются в процессе развития и трансформаций человечества и отражают ценности временного периода. Реклама транслирует как вечные ценности, так и специфические для конкретного времени. Знание ценностей целевой аудитории позволяет специалисту по рекламе улучшать эффект влияния и успешно продвигать идеи социальной рекламы. На примере разработанной для дипломной работы социальной рекламной кампании «Культура речи» мной было представлено взаимодействие концепции рекламы с ценностными и психологическими характеристиками целевой аудитории.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Николайшвили, Г. Г. Социальная реклама: теория и практика: учебное пособие для студентов вузов / Г. Г. Николайшвили. – М. : Аспект Пресс, 2008.

2. Таланов, В. М. О типологии общечеловеческих ценностей / В. М. Таланов, В. И. Ефимов // Современные наукоемкие технологии. – 2008. – № 4. – С. 108-111.

3. Стась, В. В. Разработка социальной рекламной кампании на тему «Борьба с интернет-зависимостью» // Реклама и связи с общественностью: традиции и инновации: материалы Шестой Международной научно-практической конференции (13-14 сентября 2018 г.). – Ростов н/Д, 2018. – С. 232-235

## ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

*О. А. Базанова*

### ФОЛК-МОДЕРН ТАНЕЦ В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Тенденция культурной глобализации особенно обостряет интерес к культурной самобытности. В кругах профессиональных деятелей культуры и искусства, среди любителей заметно выросло внимание к народным традициям, фольклору и его художественным ценностям. В связи с этим усиливается значение фольклора в хореографическом искусстве. Знакомство с богатством танцевального творчества народов и сейчас служит действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере фольклористов, балетмейстеров, искусствоведов. Отражая жизненный опыт народа, творчески обобщая и осмысливая его, фольклор является ярким выражением художественно-исторической памяти нации. Главным аспектом изучения фольклора является приобщение подрастающего поколения ценностей традиционной народной культуры, в том числе их деятельность в любительских либо профессиональных фольклорных ансамблях, творческих коллективах, детских школах искусств, институтах, колледжах, домах культуры, дворцах юношеского творчества. Это направление помогает прочувствовать современному человеку принадлежность к своему народу и понять людей других рас и национальностей. Это отличное от прежнего хореографическое видение мира. Следовательно, необходимым является изучение теории и практики фолк-модерн танца.

Специфика нового направления заключается с одной стороны, в танцевальной интерпретации идеи «фолк» в контексте массовой культуры конца XX-начала XXI века, ориентированной на смешение культурных пластов, а с другой стороны – в субъективно-интерпретаторских возможностях работы с культурным текстом и фольклорным материалом. Хореографический язык в этой ситуации предоставляется полем творческих идей, а «фолк» является содержательной и уникальной мыслью. Хореограф имеет практически неограниченную свободу выбора методов и приемов своего творчества, что позволяет ему трансформировать фольклорный материал.

Множество этнических общностей испытали на себе воздействие со стороны культур других народов, и танец не стал исключением этого. В танцевальном искусстве влияние взаимодействия культур и этносов выражалось в характере исполнения, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, его манере исполнения. Ввиду этого, проблемой современного хореографического искусства является необходимость сохранять культурную самобытность, укреплять лучшие традиции танцевального искусства, содействовать реализации творческого потенциала профессиональных и начинающих балетмейстеров.

Сохранение богатств и традиций танцевального искусства, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для всех хореографов, работающих в направлении современного танца. Вот что писал известный российский балетовед В. В. Ванслов о традициях в



танцевальном искусстве: «Любые значительные явления в искусстве возникают как бы на перекрещивании традиций и современности. Каждое произведение искусства включено в художественный процесс: в нём всегда можно проследить черты преемственности, связывающие его с прошлым, и обновления, рожденного настоящим, опору на предшествующее развитие и творческое новаторство. Высота культуры в художественном творчестве немыслима вне традиций, вне обобщения накопленного опыта и без использования высших достижений, завоеванных ранее. Но не менее важны для искусства и органическое чувство сегодняшнего дня, живые импульсы современности, составляющие его подлинную душу. Связь прошлого с настоящим рождает в искусстве органическое единство традиций и новаторства» [1, с. 167].

Практика показывает, что традиции удается возродить там, где их понимают не как простое повторение прошлого, а как развитие, обогащение, наполнение новым смыслом. Ю. М. Чурко в своих трудах не раз подчеркивала: «Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления народа, но можем, дав традиционным формам иное бытование, сохранить их как элемент национальной культуры. Включить их в современную художественную культуру, сделать органичными нынешнему пластическому мышлению – важная задача по сохранению национального богатства танца» [4, с. 65].

Танец как любое произведение подлинного искусства многослоен по своей структуре, он содержит в себе множество возможностей для различных прочтений и трактовок, а стремление и отстаивание собственной неповторимости и сохранение культурной традиции подтверждает закономерность, что взаимовлияние всевозможных тенденций на человечество их взаимосвязь, не утрачивает своего этнического многообразия.

XX век определенно стал временем отрыва от всего, на что опирался балет. Временем беспрецедентного творческого роста танцоров и хореографов. Временем шока, удивления и зрителей, которые изменили свое представление о танце, временем революции в полном смысле этого слова. В этой атмосфере произошел бум современного хореографического искусства, и внезапно появилась новая свобода в том, что теперь считалось приемлемым, что получило название признанного искусства, в котором отныне хотели творить многие люди.

Танец модерн к середине XX века достиг наивысшего развития, а именно такие черты, как углублённая психологичность, драматическая напряжённость, это способствовало появлению нового типа танца – постмодерн. Постмодернистская стратегия к ретроспекции, архаичности, использованию предшествующего танцевального и культурного опыта открыла возможности для создания новых современных форм танца, синтезирующих фольклорный материал и технику танца модерн.

В хореографической практике XX века уже существовали формы танца, основанные на танцевальном фольклоре, так называемые фолк-направления. Общим для них можно считать включение в танцевальный текст интерпретированных фольклорных движений, пластических мотивов и традиционных тем и сюжетов. Становление танцевального искусства постмодернизма нашло своё выражение в смешении форм и жанров, а также в появлении синтетических и ставших самостоятельными направлениями, в расширении понимания танца как категории искусства и культуры [3, с. 355].

Обращение к традиционным истокам, использование танцевального фольклора, его органичное включение в современную хореографическую культуру способствует развитию танцевального наследия народа и имеет эпохальное значение для хореографической культуры.

На протяжении веков множество концепций образования фолк-направления имели различные трактовки во всевозможных постулатах и теориях. Понимание «фолк» как направление в танцевальном искусстве было не всегда правильным, и зачастую присутствовало мнение, что фолк-направление – это народно-сценический танец.

Интересна и значима концепция известного русского хореографа и исследователя в области танца Вадима Гиглаури. Он, рассматривая термины «фолк» и «фолк-танец», трактует их как соединение джаз-танца с народным танцем. Он писал, что фолк «дал много новых возможностей, рисунков, сочетаний и комбинаций. Хореографы, не закованные в рамки народно-сценического танца, получили возможность выразить себя по-новому, видоизменяя народные комбинации, вводя в них дополнительные «джаз-штрихи» [2, с. 23, 25-28].

Анализируя изученный материал, следует сделать вывод, что XX век внёс коренные изменения в образ жизни и мысли людей. Хореографический фольклор полноценно репродуцирует и функционирует фольклорные традиции в естественных условиях. Фольклор сегодня является широко распространенной формой эстетических и творческих потребностей народа. Мы также считаем, что фольклор имеет очень важное значение и является неиссякаемым источником выразительных средств, постоянно питающим фантазию художников.

Фольклорные танцы в настоящее время стали большой национальной ценностью. Они имеют не только эстетическое и познавательное значение для всех творческих людей, посвятивших свою жизнь искусству, а так же воспитательное значение для подрастающих поколений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов, В. М. Модернизм / В. М. Ванслов. – М. : Искусство, 1980. – 280 с.
2. Гофман, А. А. Классики социологий / А. А. Гофман. – М. : Новый хронограф, 1994. – 257 с.
3. Зацепина, К. и др. Народно-сценический танец / К. Зацепина. – М. : Искусство, 1976. – 364 с.
4. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о белорусской хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск.: Польша, 1999. – 224 с.

*Е. Н. Федотова*

### ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ БРОДВЕЙСКОГО МЮЗИКЛА

В современном обществе обнаруживается повышенный интерес в области музыкально-драматического искусства, а именно к мюзиклу. Как жанр он прошел сложный путь, который связан с процессом становления в США общества массового потребления. Постепенно упрочняя свои позиции, мюзикл стал одним из знаковых феноменов в мировой музыкальной культуре. «Мюзикл – музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства вокального, драматического и хореографического искусств» [2, с. 360].

Отметим, что предшественниками мюзикла были множество легких жанров XVIII в., но возникает он лишь во 2-й пол. XIX в. США. Так, исторически считается первым в этом жанре музыкальный спектакль «Black Crook» («Черный плут» или «Злодей мошенник»), который был поставлен в 1866 году в саду **Нибло** на Бродвее (Нью-Йорк).

Одной из важных составляющих мюзикла является музыка. Музыкальные направления – спиричуэл (от англ. spiritual – «духовный»), регтайм (от англ. ragtime – буквально «разорванное время») и кекуок (от англ. cakewalk – «ходьба с пирогом»),

сформированные в конце XX века на Юге Америки, стали популяризоваться и в США [4].

История мюзикла – это процесс постепенного сплава отдельных жанров. «Жанр возник где-то между 1900-1950 годами, когда именно, – мнения расходятся. Во всяком случае, понадобилось четверть века, прежде чем из конгломерата предшествующих форм образовалась чисто американская музыкальная комедия. И прошло еще около четверти века, пока не сформировался мюзикл как самостоятельная театральная форма, выросшая на американской почве и отвечающая умонастроениям, ритму и образу жизни американцев» [3, с. 43].

В течении 20-30 годов повышается интерес к развлекательному искусству, а с приходом американских композиторов Джерома Керна, Джорджа Гершвина, Кола Портера и других, мюзикл приобретает американскую окраску. Именно они усложнили в своих произведениях либретто, внедрили в мюзикл джаз и регтайм, а многие песни из мюзиклов превратились в классику этого жанра.

Чернокожие жители мигрировали на Север Америки в поисках лучшей жизни, тем самым распространяя свою культуру. Черные актеры, музыканты и танцоры составили основу для шоу черных менестрелей. Музыкальный театр менестрелей также как и бурлеск, водевиль и оперетта считаются истоками мюзикла. «Целью каждого чернокожего артиста было выступить в Нью-Йорке» [1, с. 21]. Здесь и возник негритянский мюзикл на Бродвее. Мюзиклы имели сюжет и либретто, которые создавали композитор и поэт-либреттист.

«Креольское шоу» – первый негритянский мюзикл, который был представлен в 1890 году, а через год уже вышел второй – «Юг перед войной». В 1894 году нью-йоркская публика увидела шоу «Черная Америка», которое было поставлено благодаря Всемирной выставке, что прошла годом ранее в Чикаго и была посвящена дню цветного населения Америки.

Первое шоу, где негры были представлены не комическими персонажами, прошло на Бродвее в 1896 году – «Восточная Америка». Большой успех имели мюзиклы «Путешествие в Кантаун» и «Клоринда, или Происхождение кекуока». Здесь был использован и показан джазовый танец, который стал популярным в танцевальных залах Америки.

Берт Уильямс и Джордж Уокер – танцоры, которых считали королями кекуока. Они долгий период выступали в шоу менестрелей и прославились на Бродвее. Танцовщики образовали творческий тандем совместно с композитором Куком и представили мюзикл «In Dahomey» (1902). После успеха на Бродвее и гастролей в Лондоне танец кекуок стал популярен в Европе.

На 1898-1910 года приходится подъем и расцвет негритянской культуры. В этот же период джазовая музыка выходит за пределы Нового Орлеана. В музыкальных спектаклях джазовый танец и джазовая музыка являлись важнейшими составляющими представлений. Так в 1910 году был показан мюзикл «The Oyster Man» и после наступила пауза, связанная с притоком негров в Гарлем, где образовалось негритянское гетто.

1900-1930 года являются расцветом афроамериканской культуры и называются Гарлемским ренессансом. В Гарлеме открываются два театра, демонстрирующие мюзиклы для черных – «Линкольн» и «Лафаетт».

Джон Хилл – режиссер, актер, композитор и поэт, который в 1913 году поставил в «Лафаетте» мюзикл «Darktown Follies», имевший громкий успех. В основе пьесы лежала негритянская версия притчи о блудном сыне, где впервые на сцене показаны

романтические отношения чернокожей пары. Также были показаны новые танцевальные направления: *Balling the Jack* и *Texas Tommy*.

«После паузы в одиннадцать лет негритянский мюзикл вернулся на сцену Бродвея в 1921 году с замечательным спектаклем «*Shuffle Along*» («Перемешать все вместе») (либретто Миллера, Лайлза, музыка Сиссла, Блейка). Этот мюзикл окончательно утвердил джаз танец на сцене и дал мощный толчок к развитию разных видов негритянской культуры – музыки, танца, изобразительного искусства» [1, с. 32].

Наряду с джазовым танцем в музыкальных представлениях использовали *tap dance*. Ритм стал наиболее яркой составляющей джаз танца, значительно отличающих их от других танцев. Джазовый ритм необходимо было чувствовать не только технически, но и эмоционально.

В 1923 году выходит новый мюзикл «*Runnin' Wild*» («Сумашедший бег»), который имел большой успех благодаря представленному чарльстону, который стал иконой джазовой эры.

«*The Chocolate Dandies*» («Шоколадные денди») – еще один нью-йоркский негритянский мюзикл, построен на джазовом балете. Главная танцовщица – Джозефина Бейкер, прославившаяся в Европе, блистательным исполнением чарльстона.

После чарльстона свою популярность получил танец блэк боттон, после того как в 1927 году Этель Уотерс исполнила его в мюзикле «*Африканка*». Премьера еще одного известного мюзикла «*Black birds*» («Дрозды») состоялась в 1927 году, где танцевали Эрл Танкер и Билл Боджанглз Робинсон – король степа.

В 1932 году Джордж Гершвин впервые награжден Пулицеровской премией за работу над мюзиклом «*Пою о тебе*» (1931). Американский мюзикл продолжал развиваться и в 1936 году Роджерс и Харт поставили на Бродвее «*On Your Toes*» («На пальцах»). Джордж Баланчин был хореографом, он привнес новшество – соединил джазовый танец и классический балет, тем самым заложил основы хореографического языка мюзикла, которые в дальнейшем развивались в творчестве его последователей.

Не менее ярким был мюзикл «*Оклахома!*», хореографию для которого ставила Аньес де Милль синтезируя джаз, этнический танец, бальный и классический. Такое смешивание направлений стало называться джазовым танцем. «Танцы Агнес де Миль определили всю стилистику мюзикла, в котором стали образы из прошлого американского Запада в их самом красочном, радостном выражении» [5, с. 223]. Новый стиль требовал большей технической подготовки танцоров. Сюжеты стали более сложными, а некоторые основаны на реальных историях.

Кэтрин Данхэм – хореограф и танцовщица, писатель, этнограф и антрополог – человек, которому джазовый танец обязан теорией и методикой. Ее первая постановка была представлена в 1940 году в Нью-Йорке «*Тропики и горячий джаз*» («От Гаити до Гарлема»), где она продемонстрировала путь развития «черного» танца.

Параллельно развивалась киноиндустрия, были сняты лучшие киномюзиклы: «*The Wizard of Oz*» («Волшебник страны Оз») в 1939 году, «*An American In Paris*» («Американец в Париже») в 1951 году, «*Singin' In The Rain*» («Поющие под дождем») в 1952 году, «*The Band Wagon*» («Театральный фургон») в 1953 году и другие. Данные музыкальные картины принадлежат продюсеру Алану Фриду, он собрал талантливых хореографов Гермес Пан, Майкл Кидд, Боб Фосс, актриса Джуди Гарленд, актер и танцор Джин Келли, режиссеров Винсент Минелли, Стенли Донен, композиторы Ирвинг Берлин, Кол Портер, великий танцор Фред Астер.

Еще одной ключевой фигурой в развитии хореографии был Джин Келли. Он обрел славу благодаря постановкам в киномюзиклах «*Cover Girl*» («Девушка с обложки»)

1944 г., «Anchors Aweigh» («Поднять якоря») 1945 г., «Ziegfeld Follies» («Зигфилд Фоллис») 1946 г., «On The Town» («В городе») 1949 г., «An American In Paris» («Американец в Париже») 1951 г., «Singin' In The Rain» («Поющие под дождем») 1952 г. Для его хореографии было присуще гармоничное сочетание классической формы с атлетическим стилем.

Особо прославились хореографы Майкл Кидд, Джер Робинс и Боб Фосс, которые продолжали ставить мюзиклы на Бродвее в 50-е годы. В своих работах они демонстрировали сюжет, а не просто танцевальные номера, благодаря им мюзикл вышел на новый концептуальный уровень.

После Второй мировой войны фабула мюзиклов стала более серьезной. В 50-е годы на эстраде появились произведения, которые по полному праву можно назвать первыми «шедеврами» жанра мюзикла. С разницей в один год выходят постановки «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу (1956) написана по пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион» и «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна (1957) по шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта», но при этом действие перенесено в современный Нью-Йорк. Два враждующих рода Монтекки и Капулетти превращаются в молодежные группировки «Ракеты» и «Акулы». Мюзикл Бернстайна обозначил растущее значение хореографии. С тех пор артист мюзикла должен был идеально сочетать качества актера, певца и танцовщика.

Начиная с 1960-х годов в мюзиклах стали использовать различные музыкальные направления: рок, диско, поп-музыка и др. На сегодняшний день на Бродвее существует стилевое многообразие в мюзиклах. Здесь детский репертуар: «Аладин», «Король Лев», «Ведьма», «Матильда» и даже рэп-мюзикл «Хамильтон».

Мюзикл ассоциируется со звучанием биг-бенда, свинговым ритмом, джазовыми танцовщиками. Примерами могут служить популярные мюзиклы – «Кабаре» и «Чикаго» Дж. Кандера, «Сладкий запах успеха» М. Хэмлиша, «Весь этот джаз» Р. Бернса.

Из проанализированного, можно констатировать, что американский театр, как и вся культура в целом испытывала огромное воздействие афро-американской культуры. История мюзикла, как жанра сопряжена с доминантной ролью синтезирующих процессов – на уровне драматического первоисточника, музыкально-театральных «диалогов», симбиоза стилистических элементов. В бродвейском мюзикле главным выразительным средством является музыка, а также важнейшее значение приобретают хореографическая составляющая спектакля и пластичность актеров.

Американцы сделали из мюзикла нечто зрелищное и популярное, приносящее огромные доходы. Но с другой стороны, мюзикл превратился в настоящий вид искусства и занял свое место в театральной жизни. Сейчас этот жанр не ограничивается рамками Бродвея, он покоряет весь мир.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова, Н. А., Макарова Н. В. Джаз-танец. Пособие для начинающих: Учебное пособие. – СПб. : Издательство «Лань», 2012. – 192 с.
2. Балет : энциклопедия / Под. ред. Ю. Н. Григоровича. – М. : Совет. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Кампус, Э. О мюзикле / Э. Кампус. – Л. : Музыка, 1983. – 128 с.
4. Стригина, Е. В. Музыка XX века : учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов / Е. В. Стригина. – Бийск. : Издательский дом «Бия», 2006. – 280 с.
5. Суриц, Е. Я. Балет и танец в Америке : Очерки истории / Е. Я. Суриц. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 392 с.



## ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ОБРАЗ КАК ФЕНОМЕН ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Обращаясь к истории развития искусства, можно отметить, что образность была присуща танцам древней культуры. Ритуальные, обрядовые, культовые танцы древних людей состояли из осмысленных движений, подчиненных гармонии и ритму.

В системе выразительных средств художественного произведения одним из главных является образ. Задача любого художника – поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает, в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщенного художественного отражения действительности – создать художественный образ [8, с. 139].

Актуальность темы обусловлена необходимостью осмысления понятия «образ» как органического сплава выразительных элементов смежных видов искусств, условий и этапов создания хореографического образа.

Художественный образ – это эстетическая категория, которая характеризует особый, присущий только искусству метод и форму освоения, а также преобразования реальности. В узком и более конкретном смысле понятие «художественный образ» обозначает элемент, часть художественного произведения (персонаж или предмет изображения), в широком и более общем – способ бытия и воспроизведения особой, художественной, реальности, «царства видимости» (Ф. Шиллер). Художественный образ в широком понимании выступает в качестве «клеточки», «первоначала» искусства, вобравшего и кристаллизующего в себе все основные компоненты и особенности художественного творчества в целом.

Образ – это конкретный характер человека плюс сумма его взаимоотношений с окружающей действительностью.

Художественный образ – обобщенное отражение действительности в форме конкретного индивидуального явления. Он является наглядным, т. е. доступным для восприятия, и чувственным, т. е. непосредственно воздействующим на чувства человека. Поэтому можно сказать, что образ выступает как наглядно-образное воссоздание реальной жизни. При этом необходимо иметь в виду, что автор художественного образа – писатель, поэт, художник или артист – не просто пытается повторить, «удвоить» жизнь. Он ее дополняет, домысливает по художественным законам.

Человеческое сознание воссоздает образы объективности, систематизируя многообразие движения и взаимосвязей окружающего мира. Познание и практика человека приводят энтропийное, на первый взгляд, многообразие явлений к упорядоченной или целесообразной соотносительности взаимосвязей и тем самым формируют образы человеческого мира, так называемой, окружающей среды, жилого комплекса, общественных церемоний, спортивного ритуала и т. п. Синтез разрозненных впечатлений в целостные образы снимает неопределенность, обозначает ту или иную сферу, именуется то или иное отграниченное содержание.

К темам создания художественного произведения обращались в своих трудах многие деятели культуры и искусств. Так Р. В. Захаров в своей работе «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта» раскрывает роль артистизма, дает характеристику танцевальному рисунку и так же уделяет внимание одному из главных компонентов танцевальной композиции, как художественный образ.

В книге В. И. Мазепы «Художественная реальность в составе культуры» подробно описывается история возникновения хореографии как отдельного искусства и раскрывается значение художественного образа в работе над танцевальными произведениями.

Е. В. Горшкова в работе «Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа» раскрывает значение и роль музыки для создания образа в детских хореографических композициях и выдвигает ряд требований по подбору музыкального материала.

Автор И. В. Смирнов в работе «Искусство балетмейстера» придает большое значение деятельности балетмейстера по созданию хореографического образа.

Художественные приемы создания и воплощения хореографического образа описаны в учебном пособии «Балетмейстер и коллектив» авторов Л. В. Бухвостовой, Н. И. Заикина, С. А. Щекотихиной.

Художественный образ в танце – это определенное духовное явление, которое выражено одним или несколькими движениями тела. Хореографический образ имеет свою специфику, которая состоит из определенных выразительных средств. Умелое использование этих средств приводит к своеобразному перелому пластического языка танца на всех этапах культурно-исторического развития человечества. Пластика – это главное средство выразительности при создании танцевального образа, которое является первоосновой образности. Соединяя пластические мотивы в лексику, а затем в хореографический текст можно получить целостную танцевальную структуру.

Хореографический образ – это общее проявление в танце чувства и мысли человека. Главным средством создания и основным условием существования хореографического образа является выразительность пластики, которая складывается из внутренней и внешней выразительности, которые составляют, соответственно, содержание и форму хореографического образа, находящиеся в гармоничном единстве между собой.

Но как создается сценический образ, образ в хореографическом искусстве? Смирнов в своей работе «Искусство балетмейстера» говорил, что сценический образ – это сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер в решении образа отталкивается от сюжета, идеи и строит хореографический образ, основываясь на музыкальном материале. Для верного решения сценического образа, для того чтобы этот образ раскрывал идею произведения, режиссер должен знать и верно отразить историческую обстановку. Перенеся действие механически в другую эпоху или наделив образы несвойственными данной эпохе чертами, балетмейстер тем самым искажает историческую правду, что влечет за собой неточную трактовку идейного содержания произведения, неверное раскрытие образов, искажение идеи.

Процесс создания хореографического образа включает в себя:

- 1) интерес к образу, изучение материалов по его характеристикам;
- 2) рождение в сознании творца художественного замысла, в котором сконцентрированы общие черты будущего произведения;
- 3) осуществление художественного замысла – перевод художественной информации из сферы ее идеального бытия в бытие материальное, изменение ее качественной природы;
- 4) воплощение образа на сцене балетмейстером, а затем – исполнителем [4].

Итак, создание образа – процесс сугубо индивидуальный у каждого художника, общее же в том, что все они черпают материал для своей работы из жизни, причем не только окружающей, но и прошлой, для чего тщательно изучают всевозможные

материалы. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник, в нашем случае – балетмейстер вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное играет большую роль для конечного результата работы – создания хореографического произведения.

Специфика хореографического образа заключается в применении системы выразительных средств, которая соответствующе изменяется в пластическом языке танца в каждом периоде культурно-исторического развития народа. Одним из главных средств выразительности во время создания хореографического образа выступает движение. Обобщенно-образное значение определенного движения становится главным моментом в создании танцевального образа и постановки в целом. Чтобы воплотить задуманный образ в жизнь, постановщик подбирает движения так, чтоб они сочетались друг с другом и наиболее ярко и точно соответствовали образности будущего произведения. Выразительность движения – это главное условие воплощения хореографического образа, в котором должны присутствовать внутренняя и внешняя выразительность. Единство движения и образа наиболее ярко могут передать содержание постановки. Исходя из этого, можно сделать вывод, что пластическое движение является главным средством создания хореографического образа.

Танцевальный «текст» является основой образа. Свое «живое звучание» образ получает при воссоздании «текста» танцовщиком, который интерпретирует образ, используя при этом свой пластический и эмоциональный опыт, внося в композицию индивидуальность, манеру, характер. Но чаще всего исполнители, получая задание от хореографа, могут внести что-либо свое в заданный образ, тем самым украшая постановку либо, наоборот, искажая результат, задуманный балетмейстером. Танцовщик проявляет свою индивидуальность, привносит в балетмейстерский текст свое понимание характера героя, поэтому автору необходимо достоверно объяснить, что должно быть в его будущей постановке.

Тело танцора – инструмент для воплощения сценического образа. Он должен в совершенстве владеть тем сценическим языком, на котором придется говорить со зрителем, будь-то классический, народный, современный танец. Эйфман говорил, что не ставит движения, он ставит типы, характеры своих героев, которые должны как-то открывать какие-то новые миры. Каждый герой – это свой внутренний мир, возле которого происходят страсти, какие-то внутренние трагедии. И для их воплощения нужны не только выразительные профессиональные тела, но и умение через движение, язык тела выразить смысл, эмоциональную мысль [6].

Итак, на современном этапе развития хореографического искусства существует система специфических приемов и средств, с помощью которых формируется хореографический образ. Художественный выразительный язык, непосредственная связь движений с музыкальным сопровождением являются главными компонентами создания танцевального образа. Специфика хореографического образа заключается в раскрытии внутреннего состояния человека и его духовного мира. Синтез движений, актерского мастерства, мимики, декорации, танцевальных костюмов, музыки и многого другого являются основой хореографического образа. Так же для формирования сценического образа немаловажную роль играют аксессуары, которые используются в произведениях. Правильно подобранные компоненты являются главным фактором создания сценического художественного образа. Большое значение имеет мировоззрение балетмейстера, его представление и знания в области истории, культуры и современной жизни. Необходимо отметить, что процесс воссоздания художественного образа является сугубо индивидуальным для каждого художника. Общее же в том, что все они черпают материал

для своей работы из жизни, причем не только окружающей, но и прошлой, для чего тщательно изучают всевозможные материалы. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник, в нашем случае – балетмейстер, вырабатывает свое суждение, свое видение, впечатление. Умение выбрать главное играет большую роль для конечного результата работы – создания хореографического образа.

На основании вышеизложенного, мы можем сделать вывод, что для того, чтобы хореографический образ в танце вышел понятным по содержанию и выразительным по исполнению, балетмейстер обязан ставить перед исполнителем конкретные сценические задачи, исходящие из действий, сюжета, темы произведения, содержания. При работе с исполнителями балетмейстер обязан не только рассказать о герое, но и уметь практическим показом раскрыть стиль и характер движения – это также имеет особое значение в начальной работе с учащимися любых возрастов и подготовки. Главной целью работы над образом является практическая и методическая помощь исполнителю. Исполнитель должен обладать высокими актерскими данными. Надо сказать, что достигнуть искреннего, правдивого, убедительного поведения актера может быть при условии наружной и внутренней свободы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, Н. Танец [Текст] / Н. Васильева. – Москва, 2007. – С. 105.
2. Горшкова, Е. В. Музыкальное движение и слово в создании танцевального образа / Е. В. Горшкова. – М. : 2002. – 89 с.
3. Захаров, Р. В. Беседы о танце / Р. В. Захаров. – М., 2005. – 56 с.
4. Захаров, Р. В. Работа балетмейстера с исполнителями / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1967. – 62 с.
5. Захаров, Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 224 с.
6. Марченкова, А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве [Текст] / А. И. Марченкова. – Чита: «Молодой ученый», 2013. – С. 23.
7. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера: Учеб. Пособие для студентов культ.-просвет. фак. Вузов культуры и искусств. – М., Просвещение, 1986. – 192 с, 1 л. ил.: ил.

*В. Р. Гелюх*

### ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ДОНЕЦКОГО КРАЯ

Хореографическое искусство является самобытным видом творческой деятельности народа, подчиненное закономерностям развития культуры общества как одной из ее форм. Имея свою образную систему, национальный танец в соответствии с ее закономерностями в условной, хореографической форме отражает реальные жизненные явления. Так, в нем проявляются принятые обществом этика, мораль, нормы взаимоотношения и поведения людей. Изменения, происходящие в экономическом, социальном, политическом укладах жизни, уровень общей культуры общества находят свое отражение в художественном творчестве народа, а, следовательно, и в хореографии. Таким образом, танец как один из видов хореографического искусства выступает специфической формой отражения действительности. Поэтому рассмотрение хореографического искусства в территориальном и историческом аспекте является актуальной темой исследования.

В результате развития и дифференциации хореографии определился ряд разновидностей танцевального искусства, каждая из которых несет определенную функцию в обществе. Таким образом, можно говорить о сценической и бытовой хореографии в обществе.

Анализ эволюции хореографического искусства как явления культуры в контексте исследования его этнокультурных особенностей в Донецком крае позволило выделить следующие его этапы:

1. Любительский, для которого характерно развитие любительского искусства, создание центров управления и развития художественной самодеятельности (20-30-е годы XX века).

2. Профессиональный, для которого характерно создание профессиональных коллективов в Донецком регионе (30-50-е годы XX века).

3. Подготовительно-профессиональный, для которого характерно поэтапное создание разветвленной системы подготовки творческих кадров, в частности: открытие первых техникумов по подготовке работников культуры (50-60-е годы XX века); открытие факультетов по подготовке работников культуры в сфере хореографического искусства в высших учебных заведениях (60-80-е годы XX века).

4. Художественно-подготовительный, для которого характерно открытие школ искусств и школ эстетического воспитания (70-90-е годы XX века).

5. Стратегический, для которого характерна разработка современной модели подготовки специалистов в сфере хореографического искусства (начало XXI века).

Т. Благова утверждает, что любительским хореографическим образованием поначалу занимались клубные заведения различных типов, которые в целом обеспечивали всестороннее общекультурное развитие детей, молодежи, взрослых в условиях досуговой деятельности. Ведущей организационной формой хореографической самодеятельности были танцевальные кружки [2, с. 2].

Каждая историческая эпоха, каждая социальная группа влияли на логику построения танца, отражались на его стилистических особенностях, создавали свои определенные музыкально-хореографические формы. Этого влияния времени и среды не избежала и художественная хореографическая самодеятельность.

Организация, содержание и направление хореографической подготовки подчинялись общим принципам развития танцевальной самодеятельности, которые были определены специальными структурными подразделениями Центрального Дома народного творчества [2, с. 7].

Значительную роль в развитии хореографического искусства сыграли профессиональные коллективы Донецкого края. Всесоюзный конкурс по народному танцу в 1936 году в Москве положил начало новой хореографической форме – ансамбль танца. Все эти события были толчком для создания в 1937 году ансамбля танца народов СССР под руководством Игоря Моисеева. В том же году выдающиеся и талантливые руководители Б. Коганер, М. Баканин и В. Бальшин по решению Центрального комитета профсоюзов рабочих угольной промышленности в городе Сталино (сейчас Донецк) создали Шахтерский ансамбль песни и пляски «Донбасс», основной задачей которого являлось обслуживание тематическими концертными программами трудящихся угольно-рудной и других отраслей промышленности. Бесценный вклад в творческую судьбу ансамбля также внёс композитор Зиновий Дунаевский, который на протяжении долгих лет был художественным руководителем этого коллектива, где впервые прозвучал его знаменитый «Шахтёрский вальс». За 4 года своего довоенного существования



Шахтерский ансамбль демонстрировал свое искусство в городах Днепропетровске, Харькове, Запорожье, Киеве, Москве, ежегодно выступал в столицах республик СССР [3].

Более 900 концертов дали артисты ансамбля «Донбасс» на передовой, в перерыве между боями, для раненых, а также для тружеников прифронтной полосы. За активную концертную деятельность политуправление Южного фронта, возглавляемое Л. И. Брежневым, не раз объявляло ансамблю благодарности. Кроме того, весь состав Шахтерского ансамбля песни и пляски был награжден медалями «За оборону Кавказа» и «За доблестный труд в период Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.» В 1959 году ансамбль был переименован в Шахтерский ансамбль песни и танца «Донбасс». Художественным руководителем снова стал З. Дунаевский, ведущим солистом тогда был Ю. Богатиков, впоследствии ставший Народным артистом Советского Союза. В 1966 г. ансамблю присвоено звание «Заслуженный», а в 2006 г. присвоен статус «Академический».

В 2014 году часть талантливых артистов покинула город Донецк, но через некоторое время многие вернулись. Кадровый вопрос удалось решить, в том числе и за счет талантливых воспитанников Донецкой государственной музыкальной академии им. С. С. Прокофьева и Донецкого музыкального колледжа, а также благодаря выпускникам Донецкого колледжа культуры и искусств [3].

Под эгидой Министерства культуры Донецкой Народной Республики ансамбль «Донбасс» в полном объеме ведет активную творческую деятельность: принимает участие во всех государственных мероприятиях, проводит благотворительные концерты для жителей Донецкой Народной Республики, регулярно гастролирует, участвует в крупных международных фестивалях, а также реализует множество культурных проектов [3].

Относительно молодой, но не менее известный профессиональный коллектив Донецкого края – ансамбль песни и танца «Околица», который был основан в 1999 году. В состав ансамбля входят вокальная, хореографическая и инструментальная группы. Руководит ансамблем песни и танца «Околица» заслуженный деятель искусств Украины Е. И. Абрамян. Репертуар ансамбля состоит из русских, казачьих, а также авторских песен и танцев. Некоторые вокально-хореографические постановки были созданы выдающимися хореографами современности [1].

Ансамбль песни и танца «Околица» является лауреатом всеукраинских и международных конкурсов. Неоднократно ансамбль принимал участие в таких фестивалях как: «Шевченковская весна», «Струны сердца», «Национальное достояние» и другие, которые проводились в городах Ростов-на-Дону, Азов, Батайск Российской Федерации, за что коллектив был награжден множеством дипломов и грамот за весомый вклад в укрепление и развитие культурного сотрудничества, пропаганду региональной культуры на Юге России. Также ансамбль «Околица» принимал участие в международных фестивалях фольклорного искусства в Испании, Португалии, Италии и Франции. На фольклорном фестивале, который проводился в городе Брюссель (Бельгия) в ноябре 2007 года, ансамбль стал обладателем Гран-При [1].

За высокие достижения и заслуги ансамбль песни и танца «Околица» награжден орденом «Георгия Победоносца», орденом «Пресвятой Богородицы», орденом «Николая Чудотворца» и орденом «Покрова Пресвятой Богородицы».

Значительная часть концертной деятельности ансамбля «Околица» связана с благотворительностью. Ежегодно множество концертов проводится для ветеранов Великой Отечественной войны, детей-сирот и детей, лишенных родительской опеки, школ-интернатов, домов для людей пожилого возраста и инвалидов.

При рассмотрении исторических аспектов хореографической культуры в Донецком крае невозможно не упомянуть о Школе хореографического мастерства Вадима Писарева при Донецком государственном академическом театре оперы и балета и о фестивале «Звезды мирового балета», который впервые был проведен в 1994 году. Инициатором и организатором фестиваля выступил талантливый танцор Вадим Писарев. Зарубежная пресса, очарованная его талантом, называла его «летающим мальчиком», «человеком в невесомости», «маленьким принцем».

Нужно отметить, что у В. Писарева с детских лет наблюдался врожденный талант с неординарным старанием, и как результат родился великий талант. Молодой лидер Донецкого балета (он родился в 1964 г.) не является наследственным танцором. Он родился в простой шахтерской семье, одной из тысячи в Донецке. С 6 лет он танцевал в кружке по обучению танцам во Дворце Пионеров, потом танцевал в одном из Донецких детских хореографических коллективов. Выдающиеся способности «летающего мальчика» были замечены специалистами уже в то время, и Писарев поехал в Киев, откуда вернулся после обучения в хореографической школе мастером классического балета [4, с. 19].

После успеха на республиканских и всесоюзных соревнованиях солистов балета Вадим Писарев одержал победу также на международных соревнованиях. Он был призовым победителем в турнирах в Хельсинках, серебрянным лауреатом в Париже и, наконец, золотым лауреатом в Москве и Джеконе (США). Знатоки балета из Японии, ФРГ, Голландии, Бельгии и других стран, где Писарев бывал вместе с другими талантливыми танцорами во время международного тура «Звезды мира», аплодировали «маленькому принцу» из Донецка.

Появление такого яркого лидера в балетном коллективе Донецкого театра оказал целебный эффект на творческую работу всего коллектива. «Дух его крыльев» заставил их поверить в свои способности, избавиться от «провинциального комплекса», начать танцевать успешно за границей в лучших театрах мира. Зимой 1989 г. Донецкий балет под руководством В. Писарева совершил свой триумфальный тур по городам США. Газета «Washington post», отмечая «богатые исторические традиции российского классического танца», писала о Донецком балете следующее: «Продемонстрировано высокое профессиональное мастерство, утвердившее подтверждение того факта, что талантливые люди есть не только в Москве и Ленинграде» [4, с. 20].

Таким образом, танец отражает объективную действительность: безусловность реального жизненного содержания выражается в нем в условной форме. Главным выразительным средством является здесь пластика человеческого тела, обобщенная до символа. Движения танца организуются во времени и пространстве на основе музыки. По содержанию и форме танец может быть интернациональным, выражать общечеловеческие чувства и быть вместе с тем глубоко национальным. Национальный характер танца проявляется в целом ряде особенностей: хореографической и музыкальной структуре, исполнительской манере, колоритных деталях. В бытовом танце от народной, национальной первоосновы сохраняется все самое типичное, концентрируются наиболее характерные черты.

В результате проведенного исследования по некоторым историческим аспектам хореографического искусства Донецкого края можно прийти к выводам о том, что роль профессиональных хореографических коллективов и мастеров-профессионалов своего дела велика и заключается, прежде всего, в популяризации хореографического искусства в шахтерском крае и эстетическом воспитании зрителя. Концерты, спектакли и фестивали, в которых участвуют профессиональные хореографические коллективы Донецкого края,

выполняют этнокультурную роль, устанавливая новые творческие связи между хореографическими коллективами различных регионов и стран, формируя современную художественно-культурную среду на базе своего исторического опыта и определяя важнейшие черты нового образа культуры Донецкого края как своеобразного хореографического центра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ансамбль песни и танца «Околица». Донецкая государственная академическая филармония – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://filarmonia-donetsk.ru/kollektivy-2/narodnyy-ansambl-pesni-i-tanca-okoli>. – Дата посещения: 09.02.2020 г.
2. Благова, Т. Организация педагогического процесса в системе хореографического аматорства – [Электронный ресурс] / Т. Благова . – Режим доступа: <http://ena.lp.edu.ua:8080/handle/ntb/24052> – Дата посещения: 08.02.2020 г.
3. Заслуженный государственный академический ансамбль песни и танца «Донбасс» – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://donbassdance.ru>. – Дата посещения: 09.02.2020 г.
4. Писарева, И. Я. Международный фестиваль «Звезды мирового балета» в развитии хореографической культуры Донбасса [Текст] / И. Я. Писарева // Наука. Искусство. Культура. – 2014. – № 3. – С. 18 – 24.

*Е. А. Изотова*

### ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В процессе культурной глобализации наблюдается трансформация художественных ценностей, накопленных мировой культурой за тысячелетия, высокое искусство охватывает многие континенты индустриально-технологической цивилизации.

Всё это оказывает влияние на культуру в целом, в том числе и на хореографическое искусство, которое имеет прочную базу национальных традиций, выражающееся в фольклорном творчестве. «В основе фольклорных явлений всегда присутствует некая базовая мировоззренческая платформа (хотя она, конечно, и сама не остаётся неизменной, если брать большие исторические периоды), концентрирующая в себе позитивный исторический опыт, то, что принято ещё называть «традицией», «традиционной культурой», позитивной – с обществом, с природой. А через это – способствовать сбережению своего рода, народа, родины» – писала известный специалист в области народного творчества, профессиональный музыкант С. Власова, выделяя сущностные черты фольклора [1, с. 28].

Способность фольклора противостоять негативным явлениям действительности детерминируется обращением к нему в различные периоды истории. На протяжении веков создавались жанры устной народной прозы, драмы, обрядово-хороводные и театрализованные действия, хороводы, танцевальные фольклорные элементы. Фольклорный танец получил мощное развитие в хореографическом искусстве, что отразилось в научных исследованиях по изучению танца в различных его модификациях. Определялись целые направления, начиная от древних плясок, до различных форм бального танца, бытового, театрально-сценического, классического, историко-бытового, характерного. История танцевального фольклора отражает балетмейстерские открытия в области использования образов народной, обрядовой, танцевальной техники.

Фольклор и сегодня сохраняет свой художественный потенциал и находит своё отражение в современных танцевальных постановках, где присутствуют фольклорные

элементы. В современных условиях необходимо осмысление всего культурного наследия, поэтому танцевальная культура стремится сохранить воспитательные и образовательные ценности, идеалы, генезис, исторические этапы развития этноса, которые отражаются в современном танце.

Главным условием, которое повлекло за собой дальнейшее развитие фолк танца, стало появление фольклорного направления в музыке. Существовало множество групп, представляющих фольклорное течение, так называемые фолк группы, например, «Палац» и «Джамбибум» в Беларуси. Исполнители неofolk музыки являлись и композиторами и аранжировщиками, использующими сложные приёмы интерпретации фольклора, синтезирующими народную музыку с элементами других музыкальных систем.

Танец, развивающийся параллельно с музыкой, испытал на себе влияние музыкального фолк-направления. И как явление духовной жизни, связанное с мифологизированным сознанием, с этнокультурными процессами, отражал жизнь человеческого духа, которая воспроизводилась в искусстве. Тема духовности в искусстве интересовала многих философов в разные времена, так как она отражает культуру и самобытность человека. Философ М. Мамардашвили формулировал духовность в искусстве, как «...процесс становления добра в человеке... Это динамическое высвобождение духовной энергии человека в некотором воображаемом, особом пространстве времени» [3, с. 107]. Искусство хореографии было действительно в выражении данного и выявляло единство духовного и природного, культурного и эстетического. «Нельзя быть духовно развитым... не обладая эстетическим чувством... высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте» – писал немецкий философ Гегель [2, с. 41].

Обращение к национальному фольклору наблюдалось на протяжении многих веков развития хореографического искусства, не исключением был и классический танец.

В период развития балетного искусства известно множество обращений балетмейстеров к национальному фольклору. Поскольку именно фольклор обогащает средства и формы классического танца, укрепляет его традиционные истоки, выступая как народное творчество, как совокупность народных обрядовых действий.

Одним из известных современных хореографов, в творчестве которого есть обращение к русской традиции, её самобытности, истории, является Алексей Ратманский. А прослеживается это в его балете «Русские сезоны», где присущ национальный колорит, образность и характерность России. Балет создан на основе народного фольклора, в хореографической лексике спектакля сочетается изящность и техничность классического танца с движениями народного танца.

Так и в постановке мирового уровня М. Фокина и В. Нижинского, в балете «Петрушка» И. Стравинского. Спектакль считается эмблемой «Русских сезонов», повлиявших на развитие не только балета, но и мирового театра XX века. М. Фокин обратился к Петрушке как к персонажу фольклорного народного творчества, фигуре трагической и символической, где он был олицетворением народного жизнелюбия. В сюжет заложен многослойный смысл трагических испытаний национальной человеческой сущности и судьбы России. Стилизация элементов народной, классической и современной хореографии гарантируют сохранение фольклорного танцевального наследия, национальных ценностей, а также развития современного мира танца.

Обратимся к американскому танцу модерн XX века. В Америке он стал этапом становления хореографического театра; основоположники танца модерн стремились донести танец, который был олицетворением внутреннего мира человека, его души.

Отметим тот факт, что данное направление не являлось элитарным искусством или культурой избранных, культура технических приёмов опиралась на истинные традиции, которые накопили и создали многовековую культуру.

Если говорить об американских мастерах танца конца XIX – начала XX века, то можно сказать, что именно в фольклоре они находили источники вдохновения. Народные танцы и музыка были перенесены в танцевальные залы и мюзик-холлы, где развивались разнообразные формы профессиональной хореографии, а связь с фольклором определила основные стилистические особенности танцевальной лексики.

Немало представителей танца модерн XX века обращались к фольклору. Это и Айседора Дункан, которая развивала идеи архаичного и свободного от условностей танца, и Хосе Лимон, включая в технику танца пластику афроамериканских народов, и Марта Грэхем, у которой первые работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, и спектакли которой были основаны на сюжетах античной и библейской мифологии.

Среди выдающихся танцовщиков заслуживает особого внимания творческие поиски Пина Бауш. В её работе прослеживалась ритуальность и архаичность, заложенная техническая и стилистическая основа фолк танца. Она смешивала классический балет и современный танец, использовала музыку разных эпох и жанров, придумывала оригинальное сценическое оформление. Именно на её основе фольклорности базируется современный фолк танец. Ведь обращение к архаике – это не только национальный костюм, это и сюжет, и пластические элементы, и музыкальный материал, что и присутствовало в балетах легендарного хореографа.

Представление о мире у Пины было субъективным, как и её представление о теле. Зачастую это что-то разорванное, нервное, эклетичное. Секрет лексики Бауш – умение использовать лексические элементы прошлого и синтезировать его с настоящим, происходящим здесь и сейчас. Также неотъемлемой характеристикой её творчества является нахождение вне времени и пространства, стремление преодолевать ограничения, оставаясь на месте. Используя архаическую основу для сюжетов своих произведений искусства, хореограф наполняла хореографию смыслом и философским мышлением, что отразилось на формировании стиля модерн и способствовало прогрессивному развитию фолк-модерн танца.

Рассмотрев некоторые исторические данные фольклора и танца, обратимся к тому вопросу, который был изначально, почему фолк танец является ярким выражением этнической культуры.

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что танец, в первую очередь, – это та сфера искусства, в которой есть возможность воплотить способом танцевальной техники, всё существующее в мире, передать колорит национальности, отразить эстетические и этнические ценности, поэтизировать древние анархичные элементы.

Многообразие выразительных элементов фолк танца делает его значительно более демократичным и определяется специфической особенностью танцевального прогресса, которая характеризуется ориентацией на прошлое.

Человеческая активность на пути приобщения к этническим историко-культурным традициям, к обрядовому фольклору приобретает творческий характер, свободное самовыражение, направленное на поиск сущности жизни.

Таким образом, мы приходим к выводу, что в современной хореографии принципы пластической ретрансляции музыкального текста лежат в русле всеобщего движения художественной культуры постмодернизма.



Традиционная танцевальная культура современного культурного пространства сформировалась на основе локальных этнических различий, нуждающихся в культурологическом осмыслении, сохранении и поиске современных подходов к трансляции её уникальных образов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Власова, С. Нужен ли сегодня фольклор // Литературная Россия. – 2014. – № 24. – С. 28.
2. Гегель, Г. В. Работы разных лет / Г. В. Гегель. – М. : Мысль, 1972. – 668 с.
3. Мамардашвили, М. Время и пространство театральности // Театр. – 1989. – № 4. – С. 105-108.

*Е. В. Карпенко*

### СУЩНОСТЬ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Изменения в политической, экономической и социальной жизни общества требуют формирования гармонично развитой личности, граждан, способных не только адаптироваться к новым условиям развития, но и активно участвовать в жизни страны. Ведущая роль в развитии личности принадлежит образованию, как объективному процессу целенаправленной подготовки к реализации различных функций, выявлению активной жизненной позиции. Лучшее – это образование, которое помогает ребенку найти способ обрести себя, вселить уверенность в свои силы и способность сформировать мировоззрение и подготовиться к жизни. Одним из направлений такого образования является духовно-эстетическое воспитание школьников.

Проблемам педагогической аксиологии и ценностных ориентаций, учащейся молодежи посвящены работы Е. И. Артамоновой, Н. Д. Никандрова, В. А. Слостенина, Г. И. Чижаковой и др. Современные концепции-воспитания представлены в работах: Л. И. Новиковой, Н. Л. Селивановой, Н. М. Таланчук, М. И. Рожкова, Н. Е. Щурковой.

Воспитание – это процесс целенаправленного влияния взрослых на детей, целью которого выступает накопление ребенком необходимого для жизни в обществе социального опыта и формирования у него принимаемой обществом системы ценностей [4, с. 4]. Но на вопрос о том, что такое духовно-нравственное воспитание, можно ответить, только если мы сможем определить, какова его сущность и материя, то есть сфера, качество, которое мы формируем в этом процессе. Если говорить о физическом воспитании, то речь идет о развитии телесных навыков и качеств, а если о психическом образовании, мы имеем в виду формирование интеллектуальных способностей.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что духовно-нравственное воспитание – это воспитание чувств и морально-этических установок, нравственного облика, проявление нравственного поведения в рамках семьи, общества и государства в целом, а так же во время процесса воспитания усваиваются духовно-нравственные нормы жизни, передаются приняты национальных ценностей и овладение общечеловеческой, культурной, духовной и нравственной ценностью.

Философский анализ категории «ценность» позволил выделить особенности ее толкования. Так, Аристотель определял, что ценности воспринимаются людьми по-разному. В частности, в оценке счастье проявляется единство изменчивого и устойчивого, особенного и всеобщего. Ученые эпохи Возрождения (М. Кузанский, М. Монтень, Э. Роттердамский) провозглашали высшей ценностью человека. В эпоху Просвещения утверждали: только на основе ценностных ориентаций справедливого общества можно

формировать духовные потребности человека, и на их основе индивидуальные ценностные суждения. Представители немецкой философии (Гегель, Кант, Фихте, Шеллинг) отмечали, что нравственные, духовные ценности априорно присущи внутреннему миру человека, его душе [2, с. 28].

В. А. Караковский к общечеловеческим ценностям относит следующие: человек, семья, работа, знание, культура, отечество, земля, мир, позволяющие ребенку стать действительно реальной социальной ценностью [3, с. 19].

Затрагивая тему общечеловеческих ценностей, можно говорить непосредственно о работе педагогов. Перед преподавателями стоит задача нравственного воспитания учащихся, усвоение основных ценностей, развитие у них культурной устойчивости и духовно-нравственной безопасности. Таким образом, личность преподавателя играет огромную роль в образовательном процессе. В этическом образовании преподаватель дает ученикам не только знания; влияет на них своим поведением, всем своим внешним видом. Честность, быстрота реакции, доброта, справедливость – обязательные профессиональные качества преподавателя.

Так, Е. В. Бондаревская считает, задача педагогов по формированию ценностных ориентации личности состоит в том, чтобы поддерживать индивидуальность, единство и неповторимость каждой личности, опираясь на ее способность к культурному саморазвитию; развивать и открывать заложенные природой способности и дарования; формировать общечеловеческие нормы гуманистической морали (доброты, взаимопонимания, любви и веры), культуру общения; воспитывать уважение к закону, нормам коллективной жизни; развивать гражданскую и социальную ответственность (проявляется в заботе о благополучии своей страны); приобщать детей к культурным ценностям, отражающим богатство общечеловеческой культуры своего Отечества и народа; развивать потребность в высоких культурных и духовных ценностях [1, с. 52].

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что система дополнительного образования в этом процессе соответствует важному социальному порядку, который должен быть направлен на поддержку общей культуры личности, широкой научной эрудиции и гуманитарных наук и, прежде всего, на формирование любви к человеку. Аксиологические и культурные подходы, следовательно, определяют современную концепцию образования, согласно которой профессионально подготовленный учитель должен быть продуктом культуры нации, человечества. Поэтому дисциплины гуманитарного цикла, в частности педагогические дисциплины, следует рассматривать как составную часть духовной культуры общества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская, Е. В. Ценностные основания личностно ориентированного воспитания / Е. В. Бондаревская // Педагогика, 1995. – № 4. – С. 46-53.
2. Долженко, В. А. Культурологические основы педагогического знания // Духовность личности: методология, теория и практика: сб. науч. тр. / гл. ред. Г. П. Шевченко. – Вып. 1 (7). – Луганск: Изд-во Восточноукр. нац. ун-т им. В. Даля, 2005. – С. 28-44.
3. Караковский, В. А. Стать человеком. Общечеловеческие ценности – основа целостного учебно-воспитательного процесса / В. А. Караковский. – М. : Творческая педагогика, – 1993. – 80 с.
4. Смирнов, С. А. Педагогика: педагогические теории, системы, технологии: учеб. для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / С. А. Смирнов, И. Б. Котова, Е. Н. Шиянов и др.; под ред. С. А. Смирнова. – М. : Издательский центр «Академия», 2000. – 512 с.

## **РАЗВИТИЕ КООРДИНАЦИОННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ КАК СПОСОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕЛА В ПРОСТРАНСТВЕ**

Вопрос физиологических (моторных) возможностей человека считается одним из наиболее существенных и важных в различных науках, таких как: педагогика, психология и физиология физического воспитания и спорта. Он становится более значимым для практики воспитания всецело сформированной личности, так как имеет сильную связь с неделимым комплексом задач: подготовкой ученика к существованию, выбором специальности в согласовании с предрасположенностями и возможностями, отбором для занятия определенным видом спорта. На эту тему множество ученых – Л. П. Матвеев, Г. Н. Сатиров, П. Ф. Лесгафт, Б. А. Ашмарин до сих пор не прекращают своих дискуссий.

В наше время существует множество инновационных программ, в которых изучаются различные вопросы, связанные с развитием двигательных способностей, одно из основных мест захватывают координационные способности (КС).

Это объективно и обосновано. Современный мир требует быструю адаптацию человека к внешней среде, поэтому возрастает роль таких качеств личности, как умение стремительно ориентироваться в пространстве, деликатно разграничивать собственные мышечные ощущения и корректировать их уровень напряжения, также стабильность вестибулярного аппарата. КС содержат в себе такие определения, как ощущение ритма, умение свободно расслаблять мышцы, способность стремительно и рационально функционировать в модифицирующихся обстоятельствах, умение удерживать баланс. Данные возможности имел в виду русский известный ученый, доктор педагогических наук, профессор Л. П. Матвеев, который на страницах журнала «Физическая культура в школе» писал, что в век научно-технической революции (НТР) «грубая сила все больше уступает место тонко усовершенствованным разносторонним способностям, косные навыки – динамическому богатству двигательных координации. Уже современные профессии на производстве и транспорте требуют, если можно так выразиться, двигательной интеллигентности, высокой устойчивости и лабильности функций анализаторов. В дальнейшем эти требования, надо думать, еще больше возрастут...» [4, с. 8].

Один из важных пропагандистов в области физического воспитания школьников Г. Н. Сатиров отмечал: «Не овладев этим комплексом качеств и способностей, нельзя научиться управлять собой, своим телом, своими движениями ...», т. е. невозможно создать накопительное умение (или способность) регулировать свои движения. Развитие вышеназванной накопленной способности составляет основную проблему и окончательную задачу общего среднего образования. Многие российские и иностранные эксперты ни один раз акцентировали внимание и аргументировали данную идею [5, с. 2].

Координационные способности – это потребность целенаправленного формирования и диагностики возможностей приемлемо регулировать движениями и корректировать их. Проблемы развития и диагностики комплекса КС еще не очень хорошо изобретены, поэтому для тренеров и учителей физической культуры предполагают значительные проблемы.

Объясняется это некоторыми факторами. Существует научная и методическая литература, в которой КС обозначают различными определениями и суждениями, конечно, это препятствует формированию у педагога целостного понятия о концепции подобного рода возможностей и путь их развития.

В нашем государстве и за границей собран огромный материал, посвященный данному вопросу, напечатанный в разных публикациях, которые никак не систематизированы и малоизвестны. Также его не используют в своей практической деятельности педагоги физической культуры.

Обучающиеся обычно наслаждаются координационными упражнениями, так как они обычно очень высоко эмоциональны. Но такие упражнения могут принести толк только лишь при обязательном выполнении поочередного и целенаправленного исполнения, неоднократного и изменчивого повторения. Координационными упражнениями пользуются не только на уроках физической культуры, множество таких элементов подходит для внеклассных и внешкольных занятий, тренинг юных спортсменов, в качестве индивидуальных домашних заданий. Главное уметь верно применять данные упражнения.

Именно поэтому не удивительно, что на координации построено все хореографическое искусство, начиная от первобытных плясок и заканчивая современными уличными направлениями. Координация в хореографии – это профессиональный союз движений в определенном виде, во времени, пространстве и образе. Это умение сочетать и варьировать движения в конкретной технике и стиле. На уроках хореографии КС развиваются постепенно, изолируя сначала одну часть тела, потом вторую, третью, а затем из одновременно включающихся изолированных частей тела получается сама координация. Со временем можно развивать координацию с помощью увеличения скорости ритма, дополнять различными позами и фиксациями, а так же играть с пространством.

Существует метод Франклина – это пластичность и подвижность человеческого мозга, он показывает, как можно использовать свой мозг для улучшения работы тела. Этот метод подойдет людям, деятельность которых связана с движением. Так, его используют в Лондонской школе королевского балета, в Нью-Йоркской школе искусств Juilliard, Венской музыкальной консерваторией, лучшими танцовщиками мира и спортсменами высокого уровня. В методе Франклина смысл заключается в том, чтобы соединить воедино тело, ум, здоровье, мотивацию и образ в одну логическую цепочку. Соединить все дисциплины восточной и западной науки, спортивную психологию и соматик-дисциплины для получения определенного формата, которым смогут пользоваться не только профессионалы, но и обычные люди.

Соматические принципы пробуждают осознанность к своему телу, помогают найти с ним контакт и воссоздать целостность. Это тело в полной взаимосвязи со своим сознанием и духом. Соматические практики охватывают всю двигательную систему: работа через прикосновение, работа с образами, работа с экспериментами в разных областях науки.

Кроме метода Франклина существует техника Александра, которая помогает понять, как двигается наше тело в повседневной жизни и улучшить баланс внутри тела с помощью мышления, это позволит нашему телу двигаться легко, свободно и сбалансированно.

Множественные изучения минувших десятков лет определили, что разновидность координационных демонстраций человека в физиологическом воспитании, быту и спорте довольно своеобразна. По этой причине взамен ранее существующего термина «ловкость», как выяснилось весьма неоднозначного, внедрили в теорию и практику определение «координационные способности». Проанализировать представление о КС, ключевые аспекты, разновидности и характеристики данных способностей и понять данные проблемы возможно с позиции теории управления движениями, создавшей

великим русским психико-физиологом Н. А. Бернштейном. В концепции управления движениями одним из ключевых определений, на базе которого возводятся прочие, считается определение «координация движений» – «организация управляемости двигательного аппарата» [1, с. 34].

Возникает необходимость отметить тот факт, что координация движений занимает особое значение среди двигательных функций для танца. Различаются три основных ее вида:

- нервную;
- мышечную;
- двигательную.

Для нервной координации характерно чувство ритма, равновесия, различных поз, осанки; для мышечной – групповое взаимодействие мышц, обеспечивающее устойчивость; двигательная координация обеспечивает процесс согласования движений тела и интеграции этой информации в движение в пространстве и во времени. Учитывая выше сказанное, мы можем определить, что тело, как самостоятельная единица, является частью симфонии скоординированных движений.

При выполнении гимнастических, метательных движений, спортивных, игровых моторных операций исполнители имеют различие во всевозможных координационных способностях, как в количественном, так и в качественном соотношении. По этой причине в самом совокупном варианте под КС мы подразумеваем способности человека, характеризующие его стремление к наилучшему управлению двигательным воздействием и регулировке им.

Итог формирования ряда определенных КС, своего рода их синтез, является определение «общие координационные способности». Под общими КС необходимо осознавать возможные и реализованные способности личности, характеризующие его стремление к наилучшему управлению и регулировке разными согласно происхождению и смыслу двигательными действиями. КС имеются и выражаются в ходе исполнения настоящих двигательных операций (либо определенных видов деятельности, к примеру, спортивно-игровой).

Следует отличать простые и сложные КС. Простыми считаются, к примеру, КС, проявляемые в ходьбе и беге, а наиболее сложными – в различных видах борьбы и спортивно-игровых занятиях. Касательно простой можно считать умение четко воссоздавать пространственные характеристики движений и более сложной – умение стремительно менять моторные действия в обстоятельствах неожиданной перемены ситуации.

Существует также определение «потенциальные способности». Под такими способностями не стоит подразумевать предел, потому как никто не способен прогнозировать способности развития у учащегося разных моторных возможностей. Об этом свидетельствует увеличение достижений в разных видах спорта, в таких как: фигурное катание, акробатика, гимнастика и различных спортивных играх. Здесь КС выступают как один из ключевых условий достижения значительных итогов.

На протяжении многих лет понятия о функционировании мозга потерпели значительные перемены. Такие ученые как И. М. Сеченов и И. П. Павлов впервые открыли такие подходы, которые затрагивали связь двигательного аппарата с координацией движений. В частности, И. П. Павлов открыл, что механизмы координационной деятельности ЦНС – синтез возбужденности и торможения в центрах, которые участвуют в этой либо другой двигательной работе организма. Он доказал, что за координационные движения отвечает лобный отдел головного мозга, а также, что



случайные движения получаются вследствие единой работы двигательного аппарата и иных анализаторных систем [3, с. 10].

Новатором в представлении метода регулирования движениями стал Н. А. Бернштейн. Ученый выяснил, что взаимозависимый комплекс систем возведения движений зависит от разных отделов нервной системы, которые объединены двигательными выходами (сенсомоторная и лобная кора, мозжечок, красное ядро, спинной мозг) и с подвластной им глубиной (основным способом мускулами).

Условный уровень формирования и улучшение данных степеней у разных людей крайне разнообразен. Непосредственно данный факт разъясняет такой феномен, что одни ребята с появлением на свет и в процессе занятий физической активностью добиваются хороших плодов в формировании КС, прочие – при овладении спортивными процессами или играми.

На сегодняшний день множество российских и иностранных ученых (Н. А. Рокотова, В. С. Гурфинкель, Г. Миллер, К. Прибрам, Д. М. Мак-кей и др.) продолжили изучать основы управления движениями, которые были изначально описанные Н. А. Бернштейном, а также расширили понятие о концепции центральной регуляции двигательных действий.

Вплоть до середины 70-х гг. минувшего столетия были только самые общие взгляды на то, что свойства любого спортсмена, находятся в зависимости от полного восприятия личных движений и окружающей обстановки. Учеными было доказано, что обязаны быть взаимосвязи качеств нервной системы: динамичности, силы, физической активности, уравновешенности с признаками КС, проявляющимися в характерные черты в небезопасных обстоятельствах либо в ситуациях, требующих скорости адаптации двигательных действий. Но, как объективно говорил на этот счет доктор психологических наук Е.П. Ильин: «До сих пор эти механизмы больше предполагались, чем изучались» [2, с. 13].

Установление проблемы о связи КС с физиологическим формированием и соответствующими возможностями: силовыми, скоростными, выносливостью, гибкостью обладает огромной ролью. В теоретическом смысле – это формирование связи между признаками, определяющими различные степени биологической особенности личности: психомоторику и телосложение в целом. В практическом смысле разрешение данной проблемы даст возможность лучше регулировать процессом формирования различных КС в согласовании с определенными познаниями о количественной грани и взаимосвязи среди данных разными степенными признаками людской особенности.

Итоги исследований многих ученых доказывают тот факт, что совокупность координационных способностей в большей степени определена центрально-нервными воздействиями, а если говорить точнее психофизиологическими механизмами управления и регулирования. Другая совокупность – это физические способности, которые находятся в огромной зависимости от морфологических условий, биохимического и гистологического перестроения в мышцах и во всем организме. Педагогические эксперименты продемонстрировали, что приемлемая комбинация координационных упражнений и упражнений на формирование кондиционных возможностей представляет собой очень результативную работу в плане повышения двигательных способностей и физической активности в целом [6, с. 4].

Делая вывод, необходимо констатировать то, что российские и иностранные эксперты фактором своих личных отличий в скорости и легкости получения познаний, навыков и способностей наблюдают возможности человека, в том числе и координационные. Но такие способности считаются еще очень обобщенными и

недостаточнообъясняются в данном вопросе. Поэтому решения необходимо находить в естественных данных – анатомических и физиологических задатках, находящиеся в основе проявления и формирования разнообразных моторных возможностей. Непосредственно в анализе и разборе естественных, а конкретнее врожденных, наследственных и генетических обстоятельств, скрывается настоящая причина индивидуальных отличительных черт в течение КС, а кроме того двигательных навыков и умений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Берштейн, Н. А. О ловкости и ее развитии / Н. А. Берштейн. – М. : Физкультура и спорт, 1991. – 288 с.
2. Ильин, Е. П. Психофизиология физического воспитания / Е. П. Ильин. – М. : Питер, 1983. – 413 с.
3. Лях, В. И. Координационные способности: диагностика и развитие / В. И. Лях. – М. : ТВТ Дивизион, 2006. – 290 с.
4. Матвеев, Л. П. Теория и методика физической культуры: учебн. для институтов физ. культуры / Л. П. Матвеев. – М. : Физкультура и спорт, 1991. – 543 с.
5. Сатиров, Г. Н. Образовательная направленность урока // Физическая культура в школе / Г. Н. Сатиров. – 1967, № 4. – 11 с.
6. Филиппович, В. И. Двигательная ловкость: о роли, значении ловкости // Легкая атлетика. – 1980, № 7. – 4 с.

*Н. А. Морозов*

#### ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ И ЕЕ ЧЕРТЫ

На сегодняшний день изучение традиционной культуры Испании по-прежнему остается актуальным, ведь испанская культура зародилась много тысячелетий назад. Как показывают археологические раскопки, древний человек на территории Испании обитал 1,3 млрд лет назад. Эту проблематику изучали такие деятели как Р. Альтамира-и-Кревеа, О. Горяинова, Т. Каптерева, И. Левина и многие другие.

Древнейшим свидетельством испанской материальной культуры является наскальная живопись эпохи палеолита, которая достигла расцвета в период Мадлен (15-8 тыс. лет до н. э.). К этому периоду относится живопись Альтамирской пещеры, находящейся в Астурии, у Кантабрийского моря. В этой пещере несколько огромных залов длиной до 280 м.

В III тыс. до н. э. культура Испании под влиянием эгейской цивилизации, минуя ряд исторических этапов, переходит от палеолита к культуре эпохи бронзы (энеолит). В это время (III тыс. до н. э.) жители Пиренейского полуострова знакомятся с обработкой металлов. От этоливического периода в истории культуры Испании остались сведения о древнейших рудниках, групповых погребениях, возникновении ремесел, появлении торговли с другими странами и образованием впервые в истории европейской культуры городской цивилизации.

В первой половине II тыс. (приблизительно с 1700 г. до н. э.) в районе Альмерии возникает новый центр культуры под названием Эль Аргар и сама культура получила название аргарской.

В первой половине I тыс. до н. э. в древнейшей культуре Испании наступает эпоха железного века. Носителями этой культуры считают кельтов, занимавшихся выплавкой железа. Их племена обосновались на севере Испании и заняли к 800 году до н. э.

значительную территорию. Смешавшись с иберами, как утверждает официальная история Испании, кельты основали новую этническую общность, известную под названием «кельтиберийская раса» (*la raza celtíbera*) [3, с. 13].

За последние десять веков I тыс. до н. э. пиренейская культура в большей или меньшей степени испытала влияние финикийцев, греков, карфагенцев и особенно римлян, которые неузнаваемо преобразили эту культуру. Романизация длилась почти два века и привела к полной ассимиляции локальных культур Иберийского полуострова.

Вместе с романизацией в Испании, как и в других провинциях, римляне устанавливали свои законы, создают школьную систему, распространяют народную, т. е. разговорную латынь, способствуют расцвету литературного творчества, о чем свидетельствуют произведения Марциала, Лукана, Квинтилиана. В эпоху романизации распространяются идеи христианства, первоначально прислужного, а затем превращающегося в государственную религию (католицизм). К этому же времени относится появление муниципии как своеобразной формы городского управления.

Самой романизированной оказалась южная Испания, особенно Андалусия. Здесь было сооружено множество памятников, арены, театры, ипподромы. Через морские порты Андалусии велась торговля металлами, оливковым маслом, вином, пшеницей и др. товарами.

Культура Испании XIV-XVI вв. имеет свои особенности, которые выделяют ее из ряда других европейских культур. Эта специфика определяется особенностями социально-исторического развития Испании. Она объясняет неполноту, незавершенность, а в чем-то и ущербность испанского Ренессанса по сравнению с европейским Возрождением.

Испанская культура воспринимала Ренессанс, испытывая влияние итальянского Возрождения. Начиная с XV в. в Испании появляется очень много переводной литературы с итальянского языка. Очень тесными были отношения между испанскими и итальянскими писателями, поэтами, художниками. Большим авторитетом в Испании пользовались Данте, Петрарка, Боккаччо, Гвидо Гвиницелли, а также деятели античной культуры: Овидий, Гораций, Вергилий.

Наиболее всестороннее обоснование принципов испанского классицизма представлено в работах Игнасио де Лусана (1702-1754), который в общем ничего нового не дает для понимания философскоэстетической сущности этого направления, а скорее повторяет идеи, содержащиеся в «Поэтическом искусстве» французского критика и поэта Никола Буало, а также в работах итальянских исследователей классицизма [1, с. 55]. Основные принципы Лусана: приоритет разумного начала в культуротворчестве, подражание природе, создающее не саму реальность, а ее иллюзию, воссоздание действительности не такой, какой она есть, а какой должна быть и т. д. Наиболее выдающимся мастером испанской культуры XVII в., близким по своей художественной практике к классицизму был Хуан Руис де Аларкон (1581-1639). При этом следует подчеркнуть, что классицизм в испанской культуре наибольшее значение получит в XVIII в.

Просвещение в испанской культуре явилось переходным этапом, когда в ее недрах вызревали новые тенденции. Одновременно с этим процессом устаревшие нормы и ценности еще цепко продолжали удерживать свои позиции. В отличие от европейской культуры восемнадцатый век в культуре Испании представляет зрелище глубокого экономического и культурного упадка, о чем свидетельствуют все еще прочные феодальные порядки, тяжелое бремя феодальных повинностей в сельской глубинке, застой в промышленности и др.

Несмотря на упадок и застой испанская культура эпохи Просвещения в некоторых своих формах достигла довольно высокого развития. Это отразилось, например, в науке, особенно в таких ее отраслях, как химия, география, геодезия, ботаника, медицина.

Как и другие европейские культуры, просветительская культура Испании второй половины XVIII в. пережила новации, связанные с входившим в то время в моду вычурным, капризным стилем рококо́, эстетика которого оставила свой яркий след в картинах Луиса Парато, а также в натюрмортной живописи Луиса Мелендеса. Но главная сфера, где доминирует рококо, это не столько изобразительное искусство, хотя и оно тоже, сколько быт, мода, костюм, эстетика жилища, а лучше сказать дворцов испанской знати, жаждавшей чего-то нового, неожиданного, необыкновенного, что не было бы похоже на преувеличенный драматизм барокко или на помпезный стиль классицизма. Это желание в полной мере удовлетворял рокайльный стиль с его бледно-пастельными красками, нарочитой эротичностью, пристрастием к пасторальным мотивам и фривольным галантным сценам.

Уходит в прошлое культура Испании эпохи Просвещения с ее острейшими общественными проблемами, экономической отсталостью, утопическими надеждами на рациональные реформы, способные радикально преобразовать национальную действительность, с ее художественными новациями. На смену веку Просвещения, который иногда в литературе трактуется как совершенно бесплодное для испанской культуры время, приходит век XIX, вносящий новые тенденции в ее развитие.

Испанская культура этого периода вступает в следующий период – время, когда происходят бурные события в ее истории. В начале века – это наполеоновские, а затем карлистские войны, пять революций, Первая республика и Реставрация бурбонской монархии. А вместе со всей этой исторической хаотичной мозаикой общая экономическая отсталость, доставшаяся Испании от предшествующих эпох. Причем весьма любопытным фактом, наблюдающимся и в других культурах, является опережающее развитие духовной культуры Испании и продолжающееся отставание ее материальной культуры. На протяжении всего XIX в. Испания оставалась аграрной страной, в экономике которой сохранялось влияние феодальных отношений. Прогрессивные изменения, преобразовывавшие материальную культуру, накапливались очень медленно и часто провоцировали негативные процессы, затрагивая коренные интересы крестьянской массы (например, обезземеливание, поизперизация и проч.), составлявшей большинство населения Испании.

Духовная культура Испании преобразуется быстрее, чем материальная. Эти процессы особенно заметны в художественном творчестве, где в первые десятилетия XIX в. господствует романтизм, к середине этой эпохи важное место в социокультурном процессе занимает реализм, а в ее конце складывается новое направление – модернизм, сочетающийся с реалистическими традициями. При этом, писала Т. П. Каптерева: «Следует подчеркнуть, что испанский романтизм и реализм, особенно в ранний период, отмечены влиянием нраво- и бытописания, получившими название «костумбризм» (от испанского слова «costumbre» – нрав, обычай)» [2, стр. 176].

Музыкальное искусство, как и другие виды испанской культуры этой эпохи, длительное время развивалось в русле романтизма и дало миру таких выдающихся композиторов, как Исаак Альбенис, Эприле Грападос, Мануэль де Фалья. Инновационным в испанской музыке этого времени является образование «больших» и «малых» жанров.

Испанская культура XX в. Началась с осознания национальной интеллигенцией необходимости радикальных реформ в жизни общества.

В литературе модернистские тенденции в немалой степени влияют на художественное сознание и литературную практику таких писателей, как Унамуно, Барроха, Асорин, Вальс Инклан др.). С другой стороны, в музыкальном искусстве продолжает удерживать свои позиции народная музыка, большим престижем пользуется творчество композитора Мануэля де Фальи, притягивает интерес и эстетические вкусы испанской публики музыкально-хореографический жанр сарсуэлы, культивируемый Вивесом, Серрано и др. композиторами.

Во второй половине XX в. в испанской художественной культуре появляются самые различные формы и жанры в том числе так называемый «независимый театр», критикующий политическую систему, театр абсурда, поэтико-символический театр и др. В музыкальном творчестве господствуют такие формы авангардизма, как градгизм и додекофонизм. На музыкальном небосклоне испанской культуры появляется множество талантливых исполнителей, таких как гитарист Андрес Сеговия, артист Никанор Сабапта, известные оперные певцы – Монтсеррат Кабалье, Тереса Берганса, Доминго Пласидо, Хосе Каррерас, Альфредо Краус, Кармен Севинас и др., балерины Мария Тенси, Кэтти Клавихо и др.

Современная культура Испании – это не только кино, литература, живопись, музеи и монастыри, песенно-музыкальное и танцевальное искусство, т. е. жанры, возникшие в предшествующее время. Современная культура Испании славится художественным дизайном, различными видами прикладного искусства, культурой жилища, которое отличается повышенной комфортностью, или точнее говоря суперкомфортностью (мраморные полы, мраморные каминные, солнечные батареи, распределение музыки по всей жилплощади, спутниковые цифровые антенны нового поколения, пять спален, шесть ванн и прочее).

Вследствие проведения анализа и изучения традиционной культуры Испании удалось выяснить, что она довольно своеобразна, индивидуальна и очень разнообразна.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Альтамира-и-Кревеа, Р. История Испании / Р. Альтамира-и-Кревеа – М. : Иностранная литература, 1951. – 511 с.
2. Каптерева, Т. П. Искусство Испании очерки / Т. П. Каптерева. – М. : Искусство, 1989. – 386 с.
3. Левина, И. М. Искусство Испании / Левина И. М. – М. : Искусство, 1966. – 265 с.

*Я. А. Турчаникова*

### САМОБЫТНОСТЬ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Полиэтническое и субэтническое разнообразие культурного пространства регионов Украины положительно влияет на обогащенность его наследия. В разных регионах можно найти общие черты этноментальности, фольклора и народных традиций. Это и есть составляющие украинской народной культуры. Человек XXI века должен сохранить и передать традиции наших предков нынешнему поколению, ведь все новое появляется из прошлого.

Под определением «традиция» ранее подразумевали слово «предание», которое означает переход информации от наших предков, славян, каждому новому поколению. В процессе передачи традиций, как особой формы социального и культурного опыта,



происходило унаследование привычек, ценностей, норм, образцов поведения, идей, вкусов, взглядов, общественных установлений и др.

В. Л. Бойко считает, что «традиция – это то, что передается от поколения к поколению как общепринятое, общеобязательное, проверенное прошлым опытом. Цель традиции заключается в том, чтобы закрепить и воспроизвести в новых поколениях определенные способы жизнедеятельности, типы мышления и поведения. Формой проявления традиции являются обычаи и праздники» [1, с. 77]. В многонациональной Украине, при наличии стольких регионов и соседей, существуют такие же давние традиции, которые находят место и в наше время. Так на Рождество принято колядовать, петь песни от дома к дому, желать мира и процветания, засеивать хозяевам полы хаты пшеницей или ячменем, что по повериям приносит в дом благосостояние и счастье. А Пасха является главным православным праздником. В этот день встречают воскресение Христа. С вечера люди ходят в церковь и в красивых корзинах несут разнообразные кушанья для освящения. А по возвращению начинают разговляться. В этот день принято здороваться друг с другом словами «Христос Воскрес», а в ответ получать «Воистину Воскрес». Традиции многонациональной Украины достаточно разнообразны из-за ее контрастных регионов, а именно Полесье, Подолье, Карпаты, Закарпатье, Центр.

Народный танец, один из древнейших видов народного искусства, складывался и развивался под влиянием географических, исторических и социальных условий жизни. Он конкретно выражает стиль и манеру исполнения каждого народа, при этом, неразрывно связан с другими видами искусства, а особенно с музыкой. Народный танец является коллективным трудом, который переходит из поколения в поколение, из одной местности в другую. В процессе этого он обогащается и совершенствуется [2, с. 363].

С этнографического взгляда Западная Украина имеет наиболее сложный и разнообразный танец, потому что включает в себя около 8 районов. В разнообразной культуре населения Карпат хранится много специфических черт, обусловленных особенностями горного ландшафта, изолированностью быта и определенной мерой его консервативности. Этот регион является историко-культурной общностью, в которой сочетают «территориально-административные и культурные процессы, обусловленные существованием... мировоззренческих принципов» [3, с. 5].

В следующей зоне – Полесье особенно сказывается географическое положение и климатические условия, а также соседство с другими народами. Своеобразная местность, особый род занятий породили в этом краю и своеобразную манеру исполнения танцев. Здесь преобладают более мелкие осторожные шаги с прискоком, мало чем похожие на движения танцев украинских степных регионов. Наиболее распространенными в этих краях являются такие танцы как «Кругняк» (крутиться, вертеться) и «полесский гопак» (разновидность общественного гопака). В Полесье входят: Волынская, Ровенская, север Киевской и Житомирской, юго-восток Львовской и некоторые части других областей. Из географического положения видно, что на творчество Полесья большое влияние имеют соседние государства – Польша и Белоруссия.

Подольем называют район, примыкающий к Карпатам и выходящий к границе с Венгрией, Румынией, Чехией. Она включает в себя Хмельницкую, Тернопольскую, Дрогобыжскую, юго-запад Ивано-Франковской областей. В этих местах издавна развивались овцеводство, скотоводство, имеющие решающее значение в оформлении быта и культуры этого края. В танцах преобладают трудовые и игровые темы. Повсеместно бытуют в этой местности такие танцы, которые чаще всего строятся на

игровом элементе и на отношениях между участниками. Очень распространены тут обрядовые пляски и хороводы.

В состав центрального украинского региона входят такие области: Киевская, Полтавская, Сумская, север Харьковской, Черкесская, юг Житомирской, север Днепропетровской и Запорожской областей. Этот район очень богат танцевальной культурой. Здесь бытуют гопак и казачки, веснянки, хороводы и прочие танцы. Нужно отметить, что на создание украинского хореографического искусства огромное влияние оказали культуры соседних народов: России, Белоруссии, Польши, Венгрии, Крымского ханства и др.

Карпаты являются самым насыщенным регионом и в этнографическом плане большая зона. Эту местность населяет множество больших и малых народов. Культура здесь очень богата и своеобразна, подчас даже контрастна одна другой. Тут, как нигде, сказывается близость и влияние соседей. Каждый район и область очень своеобразный и неповторимый. Гуцулы, буковинцы, бойки, станиславцы, верховинцы и множество других народностей, населяющих Карпаты, – все имеют свою песню, танец, свой костюм, свои обряды и обычаи. Так, на Гуцульщине сохранились обрядовые танцы, которыми сопровождалась свадьба в честь невесты и жениха и популярные козачковые танцы «Гайдук», «Кругляк», «Козак», а популярнейшим танцем является «Аркан». На Бойкивщине обрядовые свадебные танцы связывают с вручением подарков. Танец «Тополя» исполняют в доме жениха, образуя круг. Также этот район славится такими танцами как «Звезда», «Чабан», «Бойковчанка», «Верховина», а популярной среди бойков является «Полька». На Лемкивщине танец «Викручана» тоже связан с вручением подарков, но его исполняют под специальную мелодию в фигуре «ряд». Исполняются также танцы «Каричка», «Круглый» и «Обертак». И не менее яркой среди этих районов выступает Буковина, в которой также имеются свои особенности и исполняются такие танцы как «Кругла», «Ганка», «Сирба», «Гора» и популярный «Аркан», но со своими особенностями.

У Закарпатья прошлое неразрывно связано с восточными словаками. Этот район многонационален. Хореография Закарпатья сопровождалась влиянием и взаимосвязью украинцев с другими народами, которые в то время проживали на одной территории. В первую очередь это русичи, украинцы, венгры, румыны, цыгане, словаки, немцы, всего насчитывается около 80 национальностей, которые столетиями живут рядом и перенимают одни у других мелодичную музыку, танцевальные движения, трактуя их по своему и переделывая их на свой лад.

Танцы полны необычайной жизнерадостности, своеобразным пылом, характерных движений, которых нет в других украинских танцах. Примером этому служит так называемый пружинный ход, вращательные движения («сверло», «смена»), часто используются парные обороты. Примером таких танцев служат «Коломийка» исполняется в сопровождении шутовой песни, «Тропотянка» построенный на пружинном ходу, «Увиванец» построенный на парных оборотах. Своеобразные пристукивания, подскоки, положения рук, которые формируют основу танца, придают ему оттенок старинного народного танца.

Исходя из изложенного, можно сказать, что более раскрыто и полно можно узнать страну, если узнать все ее регионы и их взаимосвязь. Как многонациональные страны могут создавать такой колорит традиций и культуры в общем. Следовательно, информационное обеспечение широких кругов сторонников многолетних традиций украинских регионов знаниями об их самобытности и особенности имеет цель сохранить их для будущих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, В. Л. Танцевальные композиции и этюды танцев народов мира / В. Л. Бойко, О. С. Бердовский. – К. : Муз. Украина, 1971. – 135 с.
2. Григорович, Ю. Н. Энциклопедия «Балет» /ред. Ю. Н. Григорович, – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Мурзина, И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: дис. д-ра культурологических наук : 24.00.01 «Теория и история культуры» / И. Я. Мурзина. – Екатеринбург : Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького, 2003. – 237 с.

*Д. Г. Черепанха*

**АНСАМБЛЬ БАЛЬНОГО ТАНЦА «STARDANCE»**

В современном мире бальный танец набирает все большую популярность. Этот вид хореографии совмещает в себе спорт и искусство. В спортивном танце спорт и искусство объединились самым органичным способом, являя зрителю гармонию сильных и красивых тел мужчины и женщины, слившихся ритмом и мелодией и отражающих всю широту оттенков проявления любви, гордыни, ревности, драмы, личностной яркости и индивидуальности каждого из партнеров.

Танец является пульсом, сердцебиением, жизненным ритмом, который выражается во всем: во времени и движении, в счастливых и радостных, в грустных и печальных мгновениях. История танцев начинается ещё с древних времен, ведь сколько существует человечество, столько существует и потребность выражать свои чувства. Танец считался чем-то сакральным, даже священным, он помогал людям достичь внутренней гармонии с природой и миром, общению с божествами.

На сегодняшний день существует множество разнообразных направлений танцев, которые заставляют биться быстрее не одно сердце. Одними из старейших видов, но оттого не менее популярными, являются бальные танцы. «Бальный танец – танцы которые служат для массового развлечения и исполняются парой или большим количеством участников...» [1, с. 56].

Зародилось это направление в эпоху Возрождения как танец привилегированных классов, а современный бальный танец начал формироваться после 1945 года. «Результатом стремительного развития бальной хореографии стал выход танца на спортивную арену» [2, с. 5].

В начале 1970-х гг., в связи с масштабной популяризацией бальных танцев, на территории Украины насчитывалось более четырех тысяч кружков и ансамблей, деятельность которых пропагандировала данный вид хореографического искусства. Среди самых известных украинских коллективов бальных танцев, основанных в 1970-1980-е гг., стоит отметить деятельность ансамблей: «Созвездие» (г. Кременчуг, рук. О. Кулиш), «Проминь» (г. Запорожье, рук. Л. Бочковик), «Каштан» (г. Киев, рук. Б. Калиниченко), «Ритм» (г. Киев, рук. В. Корзинин), «Апрель» (г. Харьков, рук. И. Назарова), «Грация» (г. Полтава, рук. П. Горголь), «Горизонт» (г. Харьков, рук. О. Литвинов) «Грация» (г. Николаев, рук. Л. Сливняк, О. Заборовская, В. Почтаренко), «Радуга» (г. Сумы, рук. О. Ждановский), «Каскад» (г. Киев, рук. А. Касьянов), «Юность» (г. Кривой Рог, рук. С. Подлясова), «Проминь» (г. Черновцы, рук. С. и В. Хомицкие), спортивно-танцевального клуба «Виктория» (г. Севастополь, рук. В. Елизаров и Н. Маршева), студий современного бального танца Херсонского Дворца пионеров (рук. Г. Лебедева),

Дома культуры киевского трамвайно-троллейбусного управления (рук. Г. Мигда) и самодеятельного кружка бального танца «Ролл» (г. Донецк, рук. О. Ждановский) [3, с. 34-35].

В хореографическом мире считается, что хореограф не может стать качественным преподавателем танцев, если он не прошёл через профессиональную деятельность, связанную с исполнением в профессиональных ансамблях и коллективах. Педагоги, не прошедшие исполнительскую деятельность в профессиональных ансамблях, не имеют базовых знаний, относящихся к исполнению отдельных движений танца, относящихся к нюансам и специфике проведения концертных мероприятий, относящихся к психофизиологическим особенностям, возникающим у исполнителей в ходе изучения сложных и трюковых движений, перед, во время и после выступлений.

Стоит отметить, что насущная необходимость обеспечения внешкольных учебно-воспитательных заведений специалистами, которые бы осуществляли хореографически-педагогический процесс, обладая опытом научной и методической работы, в начале 1990-х гг. поспособствовала созданию в высших учебных заведениях секций и кафедр хореографии, которые готовили учителей, методистов, руководителей хореографических коллективов в учебных и внешкольных заведениях, детско-юношеских спортивных школах, интернатах, школах искусств, центрах эстетического воспитания учащейся молодежи, дворцах культуры, танцевальных клубах и тому подобное.

Ансамбль «Стар данс» был создан в 2003 году на базе Луганского государственного института культуры и искусств по инициативе его первого руководителя, преподавателя кафедры хореографического искусства, президента Федерации танцевального спорта Луганской области, судьи высшей категории – Елены Владимировны Березиной. Участниками коллектива стали студенты специализации «Бальная хореография», в числе которых чемпионы Украины, полуфиналисты чемпионатов мира.

Несколько лет подряд руководитель коллектива трудиться над созданием оригинальных ансамблевых номеров. Их отличительной особенностью является добавление в тренировочный процесс командной технической подготовки. Это связано с целостностью, где независимо от перестроений, танцовщики должны демонстрировать высокий уровень исполнительского мастерства.

Так свою первую сольную программу «Сквозь страны и континенты» (2006 г.) ансамбль представил зрителю в качестве тематического путешествия по местам, где зарождались, развивались и становились популярными современные бальные танцы.

В первый состав вошли: Андрей Федоренко, Татьяна Ивженко, Александр Березин, Лили Горгодзе, Артем Иржевский, Максим Власов, Яна Смоленская.

**В 2012 году в рамках Творческого центра «Красная площадь, 7» состоялся концерт «EuroDance 2012».** В программе были представлены общепринятые во всем мире танцы европейской и латиноамериканской программы, а также постановки с подбором современного и неожиданного музыкального материала.

**В следующем году участники коллектива представили программу «Fireworks».** Своё мастерство показали студенты всех курсов специализации «Бальная хореография» и выпускники Академии. Балетмейстеры Е. Березина и Л. Горгодзе представили публике популярные танцы латиноамериканской и европейской программ. Ансамбль «Star dance» порадовал зрителей не только хорошей техникой исполнения, а и запоминающимися номерами с интересными образами и оригинальными поддержками.

Характеризуя тематику и содержание вышеуказанных номеров, важно подчеркнуть то, что творчество коллектива приближено к решению сложных форм сюжетности в

хореографии, а главный вклад руководителя состоит в популяризации и развитии спортивного бального танца.

С 2015 года коллектив успешно возглавляет преподаватель кафедры Максим Григорян.

Репертуар коллектива необычный и многогранный – от общепринятых во всем мире танцев европейской и латиноамериканской программ до оригинальных стилизованных. Участники ансамбля бального танца «Star dance» Луганской государственной академии культуры и искусств (ЛГАКИ) имени Михаила Матусовского представили новую концертную программу «Любить вопреки». Премьера состоялась 13 февраля на сцене Творческого центра «Красная площадь, 7» в ЛГАКИ.

«Участники концерта – выдающиеся танцоры нашей Луганской Народной Республики. Это как в прошлом, так и в настоящем чемпионы, вице-чемпионы, бронзовые призеры. Состав коллектива можно назвать «звезды», потому что, говоря о каждом танцоре, можно сказать о его титулах, о легендарном выступлении и т. д.», – отметил художественный руководитель и балетмейстер ансамбля, преподаватель кафедры хореографического искусства ЛГАКИ Максим Григорян.

Также в концерте принимали участие студенты прошлых выпусков. Это Евгений Шевченко, Алена Юдицкая, Черепаха Дмитрий, Зайцева Елена, Екатерина Синявская.

Помимо студентов на концерте с сольным номером выступили чемпионы ЛНР по латиноамериканским танцам Дмитрий Коробейников и Юлия Сергиенко. Репертуар коллектива необычный и многогранный – от общепринятых во всем мире танцев европейской и латиноамериканской программ до оригинальных стилизованных. Участники коллектива являются победителями Международных и Всероссийских фестивалей бального танца: «Краснодар – Open – 2016» (г. Краснодар); «Южная Столица» (г. Ростов-на-Дону – 2017 г.); «Moscow Dance festival – 2016» (г. Москва); «Виват – России – 2017 (г. Сочи).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Балет : Энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. – М. : Сов. Энцикл., 1981. – 623 с.
2. Кашевський, О. В. Сучасний бальний танець: навч. посіб. / О. В. Кашевський. – Луцьк. : Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. – 208 с.
3. Коротков, А. С., Тараканова А. П. Все про танець : довідник / А. С. Коротков, А. П. Тараканова. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2005. – 90 с.



## ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Т. С. Миттелу*

## МАСКА В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ

Костюм и грим являются важными составляющими образа персонажа в традиционном театре китайского народа и является одним из основных инструментов, с помощью которых актер передает свое настроение зрителю. В создании соответствующей сюжету атмосферы, художественного образа и в последующем его раскрытии характерно использование ярких цветов, причудливых масок и сложных костюмов, где каждая деталь, каждый оттенок имеют свое значение.

История масок и грима начинается с династии Сун (960-1279). Простейшие образцы грима были обнаружены на фресках в гробницах этой эпохи. При династии Мин (1368-1644) искусство грима плодотворно развивалось: улучшались краски, появлялись новые более сложные орнаменты, которые мы можем увидеть в современной пекинской опере.

Существует несколько различных теорий происхождения грима:

Первая теория: первобытные охотники раскрашивали свои лица, чтобы отпугнуть диких животных. Также в прошлом так поступали и разбойники, чтобы запугать жертву и остаться неузнанным. Возможно, позже грим стали использовать и в театре [2].

По второй теории, происхождения грима связано с масками. Во времена правления династии Северная Ци (479-507) был великолепный полководец Ван Ланьлин, но его красивое лицо не внушало страха в сердца воинов его армии. Поэтому он стал надевать на время боя ужасающую маску. Доказав свою грозность, он стал и более удачлив в боях. Позже об его победах были сложены песни, а после появилось и танцевальное представление в масках, демонстрирующее штурм крепости врагов. По-видимому, в театре маски заменил грим.

Согласно третьей теории, в традиционных театрах и операх использовали грим лишь потому, что представление устраивалось на открытых площадках для большого количества людей, которым с расстояния было не просто разглядеть выражение лица актера.

Маска как вид грима существует только в китайском театре, представляя собой искусное сочетание цветов и линий, раскрывающее зрителю характер персонажа. Появление маски относится к периоду расцвета пекинской оперы в правление императоров Тунчжи (1856–1875 гг.) и Гуансюя (1871–1908 гг.), и самые первые шаги в этом искусстве можно наблюдать на картинах, изображающих жизнь поколения придворных актеров, создавших базу для развития жанра пекинской оперы – Сю Баочэна (?–1883), Хэ Гуйшаня, Му Фэншаня (1840–1912) и др. [1].

Начало XX века ознаменовало рождением целого ряда талантливых актеров, впоследствии привнесших новые черты в развивающийся жанр пекинской оперы, открыв эпоху новых течений и направлений, что не могло не сказаться и на развитии маски как выразительного инструмента: усложняется техника исполнения, пробуются новые сочетания цветов. Маска используется в создании внешнего вида и последующем раскрытии характера персонажа определенную символическую систему, понять которую можно, лишь в достаточной мере изучив культуру Китая, традиционные представления о моральных достоинствах и ценностях. С одной стороны, так маска, следуя традиции, отождествляет внутреннее и внешнее персонажа, с другой – напротив, отделяет собственно актера от

исполняемой им роли: после нанесения грима происходит полное отрешение и слияние с образом.

Первоначальная функция маски заключалась в создании сценической атмосферы и красочности, но, по мере развития жанра, она становится показателем характера, будучи при этом тесно связанной с культурноэстетическими представлениями китайского народа.

Отметим, что маска как вид грима существует только в китайском театре, представляя собой искусное сочетание цветов и линий, раскрывающее зрителю характер персонажа. Появление маски относится к периоду расцвета пекинской оперы в правление императоров Тунчжи [4].

В создании соответствующей сюжету атмосферы, художественного образа и в последующем его раскрытии характерно использование ярких цветов, причудливых масок и сложных костюмов, где каждая деталь, каждый оттенок имеют свое значение, понятное зрителю.

3. Красное лицо символизирует храбрость, честность и верность. Типичным персонажем с красным лицом является Гуань Юй, полководец эпохи Троецарствия, знаменитый своей преданностью императору Лю Бэю.

2. Красновато-фиолетовые лица также можно увидеть у благонравных и знатных персонажей. Возьмем, к примеру, Лянь По в знаменитой пьесе «Генерал мирится с главным министром», в которой гордый и вспыльчивый генерал поссорился, а после и помирился с министром.

3. Черные лица указывают на смелого, отважного и бескорыстного персонажа. Типичными примерами являются генерал Чжан Фэй в «Троецарствии», Ли Куй в «Речных заводах» и Вао Гун, бесстрашный легендарный и справедливый судья эпохи династии Сун.

4. Зеленые лица указывают на героев упрямых, импульсивных и полностью лишенных самообладания.

5. Как правило, белые лица свойственны властным злодеям. Белый цвет также указывает на все отрицательные стороны человеческой природы: коварство, лукавство и измену. Типичными персонажами с белым лицом считаются Цао Цао, властолюбивый и жестокий министр в эпоху Троецарствия, и Цин Хуэй, хитрый министр династии Сун, который погубил национального героя Юэ Фэя [3].

Если у актера линии грима синхронные – это положительный персонаж, если ассиметричный рисунок – это отрицательный персонаж.

Яркие цвета костюмов и масок не только помогали в раскрытии характера персонажа, но сохранили и свою основную функцию: создание художественного мира, притягательного для зрителя своей реалистичностью и в то же время невозможностью, создание отдельной вселенной.

Все вышеуказанные ампула относятся к категории под общим названием «цзин» (ампула мужчины с ярко выраженными личными качествами). Для комедийных персонажей в классическом театре существует особый вид грима – «сяохуалянь». Маленькое белое пятно на носу и вокруг него указывает на недалекого и скрытного персонажа, например, Цзян Ганя из «Троецарствия», который лебезил перед Цао Цао. Также подобный грим можно встретить у остроумного и шутливой мальчика – слуги или простолюдина, присутствие которого оживляет все представление.

Еще один ампула – шуты-акробаты «учоу». Маленькое пятнышко на их носу также указывает на хитрость и остроумие героя. Подобных персонажей можно увидеть в романе «Речные заводы» [5].

Таким образом, символы в масках играли особую роль на протяжении развития и становления жанра пекинской оперы; исследование системы символов, скрытых во внешнем облике сценического образа, может дать незаменимый материал в изучении китайского театра во всем его разнообразии. Без понимания этой системы, ее принципов, влияния на нее китайской культуры трудно представить себе исследование искусства костюма и маски, роли цветов, использованных в них, скрытой семантики деталей и многого другого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Го, Вэйгэн. История грима. Шанхай: Издательство «Литература и искусство», 1992. С. 14-15.
3. Мэй, Ланьфан. Сценическое искусство китайской пекинской оперы. Пекин: Издательство «Китайский национальный театр», 1962. – С. 26.
6. Оксфордская иллюстрированная энциклопедия в 9 томах. Т. 5. Искусство. – М. : Весь мир, 2001. – 480 с.
7. Тужилин, А. В. Современный Китай / А. В. Тужилин – СПб. : Тип. М. Аленовой, 1910. – 341 с.
8. Цзяо, Цзюйинь. Современный китайский театр. Пекин: Издательство «Китайский национальный театр», 1985. – С. 345.

*Л. В. Федечко*

### ЛУГАНСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ОБЛАСТНОЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ П. Б. ЛУСПЕКАЕВА В ВОЕННЫЕ ГОДЫ

На русские театры возложена историческая миссия сохранения духовного стержня славянской нации. Таким слаженным коллективом, из года в год исповедующим русский психологический театр, является Луганский академический областной русский драматический театр имени П. Б. Луспекаева.

Сегодня уже немногие могут назвать имена первых мастеров сцены театра, тех, кто его создавал в далеком 1939 году XX столетия, кто определял направление его развития. Театр пережил много событий и потрясений, выстоял и продолжает радовать зрителей своим искусством.

22 июня 1941 года – черная дата в истории страны. Начало Великой Отечественной войны 1941 – 1945 годов. Коллектив театра становится в боевой строй, чтобы оружием своего искусства сражаться с врагом. Концертные бригады обслуживают воинские части, выступают в госпиталях, на шахтах, заводах.

Из театра на фронт ушли практически все мужчины – работники цехов театра. Стремилась на фронт и актеры, несмотря на имеющуюся бронь.

В сентябре 1941 по приказу Комитета по делам искусств Украины театр был расформирован. Однако актеры решили его сохранить. В истории военных лет это, пожалуй, один из тех случаев, когда сознательно не был выполнен военный приказ.

Театру предоставили возможность выехать в Узбекистан, а там он получил назначение в город Наманган. В Наманган труппа прибыла 5 декабря 1941 года и сразу же приступила к работе. Спектакли проходила в помещении бывшего ТЮЗа, в Доме офицеров, в клубе маслозавода. Не имея в достаточном количестве театрального реквизита, актеры, что называется на одном энтузиазме, играли свой репертуар, понимая, что узбекский зритель по их игре будет судить не только о ворошиловградской актерской

школе, но и о театре в целом. Выступления в Намангане проходили до 8 апреля 1942 года [2].

В историю Великой Отечественной войны героической страницей вписан «Миусс-фронт». Это был настоящий фронт, где на отрогах Донецкого кряжа 395-ая и 383-ая шахтерские дивизии в октябре 1941 года остановили наступление врага. Фронт на востоке Украины стабилизировался. Театр в апреле 1942 года отзывают в Ворошиловград. С каким нетерпением коллектив ждал встречи с домом, со своими родными, и, конечно, зрителями!

20 апреля 1942 года театр прибыл в родной город. Базовой площадкой для его работы был определен Дворец культуры им. Ленина. Актеры сразу же сформировали концертные бригады и стали выступать в госпиталях, в воинских частях, иногда и на передовой, находящейся в десятках километров от города. Одновременно шел поиск пьесы, которая была бы созвучна этому военному времени. Выбор пал на героико-романтическую драму В. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов».

Над спектаклем «Фельдмаршал Кутузов» театр работал чуть больше двух месяцев. Премьера состоялась 9 июля 1942 года.

...Зал Дворца культуры им. Ленина был переполнен. В партере преобладали люди в военной форме – ходячие раненые солдаты из ближайшего госпиталя. Галерку заполнили женщины и вездесущие городские мальчишки. Открылся занавес... и своеобразным аккомпанементом спектаклю стал гул над Ворошиловградом вражеских самолетов и грохот зенитных орудий, но ни один зритель не покинул зал [2].

10 июля 1942 года враг перешел в наступление и был уже в пригородах Ворошиловграда. Руководство театра получает приказ о срочной эвакуации. После налета вражеской авиации и массированного обстрела территории, коллектив театра на автомашинах вырывается из горящего города.

Прибыв в Казахстан, они отправились к новому месту назначения театра в город Акмолинск, в котором труппа и работала с 25 августа 1942 года по 30 августа 1943 года. Следует отметить, что Акмолинск в 40-е годы не был «театральным» городом, да и просто городом его можно было назвать с натяжкой. В 1942 году он был переполнен людьми, эвакуированными вместе с заводами и фабриками, институтами и учреждениями, для которых искусство театра было так же важно, как и продуктовые карточки.

Работать довелось в помещении, где до войны выступал городской любительский театр. Из труппы театра на фронт уходят несколько актеров и главный художник. Руководство вынуждено пригласить в профессиональный коллектив актеров из художественной самодеятельности, а также режиссера и самоучку-художника. Позже труппу пополнили приглашенные актеры из Ташкента.

Через два месяца в Акмолинске был открыт первый в истории города, театральный сезон 1942 – 1943 годов. Открыли его спектаклем «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева, который в родном городе сыграли только один раз.

Жизнь в эвакуации была трудной и насыщенной. Репетиции, спектакли и многочисленные шефские концерты в воинских частях и госпиталях. Театр побывал в самых отдаленных населенных пунктах, где спектакли местное население видело впервые в жизни.

В начале августа 1943 года, возвратившись из очередной поездки, коллектив неожиданно получает новое назначение – в Дагестан, в город Махачкалу.

В Дагестане, как и в Акмолинске, театр был очень востребован. Ежедневно 6-8 выступлений, шефство над военным госпиталем, выезды со спектаклями, в гг. Буйнакск, Дербент, села и рабочие поселки.

Затянувшиеся гастролы, работа в эвакуации в Узбекистане, Казахстане, Дагестане стали для театра школой гражданского мужества. Коллектив окреп и возмужал профессионально.

Статистика тех лет впечатляет: театром в прифронтовой полосе дано 16 спектаклей, 136 концертов. В тылу для воинских частей и госпиталей – 30 спектаклей, 320 концертов [1].

3 ноября 1943 года театр получает телеграфный вызов облисполкома о возвращении в освобожденный Ворошиловград.

Из воспоминаний актрисы театра В. А. Синявской:

«... В феврале 1943 года Ворошиловград был освобожден. Израненный город начал налаживать мирную жизнь. Возвращались жители, эвакуированные заводы. Возвратился и Русский драматический театр. Центральная часть города была сильно разрушена. Однако некоторые административные здания сохранились. Среди них был и Театр юного зрителя, расположенный на улице им. Ленина. В этом здании после ремонта и начал свою культурно-просветительскую деятельность Русский драматический театр.

Меньше месяца потребовалось на переезд, поиск уцелевшего здания для размещения реквизита, репетиций. 5 декабря 1943 года театр открыл сезон спектаклем «Жди меня» К. Симонова.» [2].

1944 – 1945 годы. Город залечивал раны, нанесенные войной. И людям, пережившим страшные потери и лишения, нужно было вернуться к реалиям мирной жизни. Требовался праздник. И его дарил своим зрителям театр.

Спектакли шли почти каждый день, без выходных. Все жила ожиданием писем с фронта, сообщений боевых сводок по радио. Актеры труппы безошибочно угадывали по интонации диктора Юрия Левитана, о чем пойдет речь: о затяжных боях или об освобождении еще одного города, а глядя в зрительский зал с радостью замечали, что кроме шинелей и солдатских телогреек на зрительницах были дамские шляпки, а на мужчинах – нарядные галстуки. Посещение театра для каждого из них было не только личным событием, но и широко обсуждалось в семье, во дворе, на улице.

А коллектив жил своей насыщенной жизнью, в которой были новые спектакли, успех, радостные моменты, юбилеи, новые лица, неудачи и огорчения.

Израненный войной театр нуждался в обновлении. Прежде всего, это касалось труппы актеров. Остро не хватало молодых исполнителей. Руководство принимает решение о создании театральной студии.

Из воспоминаний актрисы В. А. Синявской:

«... На здании театра было помещено скромное объявление о наборе юношей и девушек на учебу в театральную студию. В уютном, небольшом фойе на втором этаже (в старом здании Театра юного зрителя), собрались абитуриенты, страстно влюбленные в театр и мечтавшие о нем. Среди них выделялся высокий, худощавый, изящный юноша с красивым смуглым лицом и необыкновенно большими черными глазами. Его красиво посаженную голову украшали темные непослушные волосы. Павел (Луспекаев) без тени смущения подходил то к одной группе абитуриентов, то к другой; легко знакомился, прислушивался к оживленным разговорам, спрашивал, какое настроение у членов экзаменационной комиссии, кто что читал, показывал. Сам он на экзамене по актерскому мастерству читал последний монолог Чацкого из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Читал, как чувствовал, понимал – вдохновенно!» [5].

Преодолевая трудности, театр живет полной жизнью и даже празднует юбилеи: Но главной все же была творческая жизнь коллектива – выбор пьес, репетиции и премьеры спектаклей, гастрольные поездки.



В театральной афише 1944 года значатся спектакли: «Свадебное путешествие» В. Дыховничного и Н. Слободенного, «Поединок» («Капитан Бахметьев») Бр. Тур, Л. Шейнина, «Офицер флота» А. Крона, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Последняя жертва» А. Н. Островского, «Женитьба» Н. Гоголя и другие.

...1945 год. Предчувствие скорой победы над врагом не покидало коллектив. Готовясь к мирной жизни, театр решает обратиться к классическим театральным постановкам. В творческом «портфеле» театра появляются спектакли: «Без вины виноватые» А. Островского, «Он пришел» Дж. Пристли, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «На дне» М. Горького, «Поздняя любовь» А. Островского, «Собака на сене» Лопе де Вега [4].

В том далеком 1945 году произошло еще одно событие, которое оставило заметный след в истории театра. Приказом по театру от 4 октября 1945 года главным режиссером театра назначается Петр Львович Монастырский.

Монастырский Петр Львович, театральный деятель, народный артист СССР. Родился в Одессе 17 июля 1915 года. В 1935 году стал актером Одесского ТЮЗа. В 1940 окончил режиссерский факультет ГИТИСа (курс профессора Б. Е. Захавы). Работал в театрах Воронежа, Ярославля, Красноярска, Новосибирска, Ворошиловграда.

В творческой «копилке» Петра Львовича было немало ярких спектаклей, которые вошли в «золотой фонд» перечисленных театров: «Дело Артамоновых», «Мать», «Зыковы» М. Горького, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Ричард III» В. Шекспира, «Иркутская история» А. Арбузова, «Варшавская мелодия» Л. Зорина, «Ревизор» Н. Гоголя, «Дальше... Дальше... Дальше!» М. Шатрова, «Утиная охота» А. Вампилова и много других [3].

Отступая из города 14 февраля 1943 года, оккупанты, в попытке задержать продвижение войск Юго-Западного фронта, взорвали и сожгли на Пушкина почти все сооружения. Улица лежала в руинах. Было разрушено и здание Горно-коммерческого клуба (Народного дома), который на протяжении многих лет являлся центром культурной жизни города.

От здания театра остались только обгоревшие стены и сводчатые перекрытия зрительного зала. Руководство области принимает решение восстановить театр. После освобождения города начались работы по восстановлению зданий и благоустройству улиц.

По инициативе первого секретаря обкома партии А. Гаевого решено восстановить здание театра. План восстановления и реконструкции областного театра русской драмы в Ворошиловграде стал частью общего плана реконструкции всей улицы Пушкина.

В июле 1945 была утверждена авторская бригада для разработки проекта театра во главе с архитектором-художником А. С. Шеремет. Величественные наружные колонны, оригинальные светильники у входа, широкая площадь с цветочными клумбами. Как писала газета «Ворошиловградская правда»: «Все в этом театре – от зрительного зала с его массивным бархатным занавесом, такими же стильными креслами... сделано с любовью, красиво, нарядно... Морем света бесчисленных ламп заливается вечером это замечательное здание...»[4].

Сотни жителей города выходили на воскресники по разборке руин, по благоустройству площади перед театром. Так, общими усилиями к 1949 году театральное здание было почти восстановлено, и «заказчик (областной отдел искусств обкома партии), не ожидая сдачи здания, начал его эксплуатацию».

Сегодня театр хранит традиции предыдущих поколений, воплощает в жизнь лучшие их достижения, создает спектакли, зовущие к размышлению над важными и волнующими всех нас вопросами бытия.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Давыдова, И. Театр шахтерского края : Страницы истории / И. Давыдова. – Донецк: Донбасс, 1990. – 87 с.
2. Зайцев, В. Театр наших судеб. Луганский академический областной русский драматический театр имени П. Б. Луспекаева : Страницы истории / Автор-сост. В. М. Зайцев. – Луганск, 2013.
3. Кукурекин, Ю. Луганск театральный : литератур.-художеств. изд. / Ю. Кукурекин. – Луганск : Копицентр, 2007. – 96 с.
4. Луганский областной русский драматический театр : 60 лет / сост. Т. Г. Какобьян. – Луганск, 1999. – 20 с.
5. Прозоровский, Л. М. Из прошлых лет : театральные мемуары / Л. М. Прозоровский. – Москва : ВТО, 1958. – 196 с.

*Е. М. Букаева*

### **ФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ СРЕДСТВАМИ ТВОРЧЕСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ**

Сценическая культура исполнителя является предметом исследования в искусствоведении, психологии художественной деятельности, педагогике и т. д. Однако детальное изучение таких теоретических материалов позволило констатировать поверхностное восприятие сценической культуры, проблемы ее формирования.

Преимущественное большинство работ сосредоточены исключительно на внешнем виде исполнителя и профессиональных тонкостях исполнения, критериях оценивания исполнительского мастерства.

Теоретический анализ понятия «сценическая культура» свидетельствует о том, что данное понятие является предметом рассмотрения достаточно большого количества работ. Однако детальное изучение таких теоретических материалов позволило констатировать поверхностное восприятие сценической культуры, проблемы её формирования.

Преимущественное большинство работ сосредоточены исключительно на внешнем виде исполнителя и профессиональных тонкостях исполнения, критериях оценивания исполнительского мастерства. Также хотелось бы подчеркнуть направленность исследований, которые носят исключительно узконаправленный характер. Можно смело констатировать тот факт, что основной объем научных изысканий различных авторов лежит в плоскости изучения сценической культуры исполнителей – вокалистов, преподавателей вокала и т. д.

О. А. Фомина, в развивающей программе для начинающих вокалистов, рассматривает сценическую культуру исполнителя исключительно с точки зрения его пластики, основным ограничением которой является, по мнению автора, работа с микрофоном [6].

М. Р. Рамазанова в статье «Проблема сценической культуры и сценического образа в современном эстрадно-вокальном исполнительстве», также обходит понятие «сценическая культура» и основной упор делает на компонентах сценического образа: грим, мимика, дикция, костюм, дополнительная атрибутика исполнителя [4].

Статья Н. А. Голубевой «Проблема формирования сценической культуры у школьников в процессе занятий в кружке эстрадного пения» обнаруживает конструктивно

сложное и сомнительно точное определение понятия «сценическая культура» [5]. В понимании Н. А. Голубевой «сценическая культура» – личностное качество исполнителя, обеспечивающее реализацию художественного содержания произведения искусства в процессе его исполнения на сцене с целью решения задачи приобщения к искусству массового зрителя. Она представляет собой комплекс личностно-значимых качеств, которые проявляются в процессе творческой по характеру музыкально-исполнительской деятельности и способствуют раскрытию степени освоения исполнителем художественно-образного содержания музыкального произведения, представляющего собой объект общественного музыкального сознания».

К личностно значимым качествам, по мнению автора, относятся психологические качества личности и его поведенческие характеристики, способствующие успешности сценической деятельности исполнителя в области эстрадного вокала.

К важным психологическим качествам вокалиста-исполнителя в области эстрадного искусства Н. А. Голубева относит:

- эмоциональность;
- высокая самооценка;
- наличие самоконтроля и саморегуляции;
- развитые творческое воображение, способность к фантазии.

Кроме того, акцентирует внимание на положительных поведенческих характеристиках исполнителя-вокалиста таких как:

- развитые коммуникативные качества;
- способность к быстрой адаптации к изменяющейся ситуации;
- способность к следованию высоким образцам эстрадно-вокального исполнительства;
- наличие выраженного желания выступать перед публикой;
- склонность к импровизации;
- владение комплексом сценических действий в совокупности телодвижений, жеста, мимики.

С точки зрения автора, они отличаются относительной устойчивостью и постоянством проявления и рассматриваются как склонность человека вести себя определенным образом в разнообразных ситуациях.

Далее, выше указанные психологические качества исполнителя, а также их положительные поведенческие характеристики рассматриваются как компоненты сценической культуры.

Существует также ряд работ, которые рассматривают понятие «сценическая культура» и её аспекты в хореографии. Так, например, статья «Сценическая культура как средство развития эмоционально – волевой сферы дошкольника» М. А. Михалиной [2], раскрывает понятие «сценическая культура» как совокупность поведенческих мер и психологических установок исполнителя, которые способствуют реализации основной задачи выступления на сцене – приобщения к искусству массового зрителя, воспитания в исполнителе уважения к сцене и к аудитории, а также заинтересованности обеих сторон (исполнителя и зрителя) в представляемом материале.

Безусловно, существуют некоторые исследования, посвящённые определённым аспектам театральной сценической культуры. Н. Л. Прокопова в статье «Сценическая речевая культура как часть интегрированной системы культуры», центральное понятие исследования рассматривает как культурный образец, сформировавшийся на основе речевой культуры реальной действительности и представляющий собой

коммуникативный речевой процесс, в котором вербальные и невербальные средства передачи информации существуют на паритетных началах.

Диссертационное исследование И. Г. Склера «Эстетика сценического творчества актёра на материалах системы К. С. Станиславского» носит общий философско-культурологический характер, который содержит анализ эстетических воззрений К. С. Станиславского, с точки зрения выдающихся теоретиков и практиков театрального искусства [5].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в научном поле существует ряд исследований, центром внимания которых является сценическая культура исполнителя. Однако проанализированные нами источники свидетельствуют об ограниченном их количестве, и узконаправленном рассмотрении определённых аспектов данной проблемы в поле конкретных дисциплин в системе подготовки будущих специалистов, или носят характер развивающих программ для воспитанников самодеятельных коллективов, преимущественно вокального направления.

Учитывая отсутствие конкретных определений понятия «сценическая культура» для всех видов сценического искусства – вокального, хореографического, театрального, чтецкого и т. д., возникает необходимость в определённой конкретизации и универсализации данного понятия, а также анализа его неотъемлемых основных компонентов.

На основе анализа изученных и вышеизложенных пониманий понятий «сценической культуры» исполнителя, была предпринята попытка сформулировать унифицированное понятие и его базовые составляющие, как для самодеятельного, так и для профессионального сценического творчества, которые детально будут рассмотрены далее.

Сценическая культура исполнителя является предметом исследования в искусствознании, психологии художественной деятельности, педагогике и т. д. Анализ теоретической базы проблемы исследования позволил синтезировать уже изученные существующие аспекты и расширить круг понимания понятия «сценическая культура» для сценических видов искусств.

Анализируя практические работы сценического творчества и теоретические исследования, данная проблема ставит перед нами два основных вопроса: что я делаю? (что я буду делать?), и как я это делаю? (как я это буду делать?). Именно ответы на данные вопросы, ещё на этапе замысла, необходимы для создания художественной целостности номера, в соответствии представлениям сценической культуры.

Основываясь на поставленных вопросах, можно подразумевать под понятием «сценическая культура» – синтез двух его основных компонентов: содержательного и формального.

Содержательный компонент сценической культуры, отвечая на вопрос «что я буду делать?», предполагает базовый этап создания будущего номера исполнителя – подбор репертуара, который должен соответствовать возрастным особенностям, половой принадлежности, морально-этическим нормам, и, безусловно, формату предстоящего мероприятия.

Формальный компонент сценической культуры, в свою очередь, включает в себя несколько основных элементов, таких как:

- эстетический;
- психофизический;
- исполнительский;
- дисциплинарный.

Эстетический компонент включает в себя подбор грима, костюма, реквизита, дополнительных средств художественной выразительности для создания законченного визуального образа, в соответствии с подобранным репертуаром и смысловой нагрузкой номера.

Психофизический компонент – это и сценическая выдержка, и актёрское мастерство: эмоциональность, мимика, жесты, пластика в целом.

Исполнительский компонент предполагает конкурентоспособный уровень исполнительского мастерства в заявленном жанре.

Дисциплинарный компонент, который необходимо формировать в процессе рабочих занятий, репетиций. Дисциплина в понятии сценической культуры исполнителя занимает особое место. Это фундамент, на котором строится всё отношение к творческому процессу.

Дисциплина в сценической культуре как солиста исполнителя, так и творческого коллектива, заключается в следующих основных принципах:

- не опаздывать на репетицию;
- бережно относиться к сценическому костюму;
- уважительно относиться к руководителю и/или своему коллективу и т. д.

Участие любого солиста или творческого коллектива в фестивалях и конкурсах разных уровней необходимо. Это даёт почву для самореализации, самосовершенствования, а также, творческой коммуникации солистов и творческих коллективов.

Расхожее выражение «на других посмотреть, себя показать», с учётом правильного понимания и сформированности у исполнителей сценической культуры, приобретает продуктивное значение. Межкультурные, жанровые коммуникации способствуют профессиональному росту, творческой неуспокоенности, переосмыслению своей деятельности, постановке новых целей, расширению репертуара, постоянному поиску новых форм воплощения и. т. п.

Таким образом, формирование сценической культуры исполнителей любого жанра, с учётом выше изложенных критериев, требует, в основе своей, условий конкурентности.

Наиболее оптимальным и благоприятным конкурентнообразующим фактором является фестивальная форма, которая предполагает творческую борьбу и соперничество. Именно процесс подготовки, который включает в себя все этапы создания номера, является наиболее благоприятной платформой и педагогическими условиями для формирования сценической культуры исполнителя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Голубева, Н. А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.scienceforum.ru/2017/2601/31287>
2. Михалина, М. А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psychology.snauka.ru/2015/03/4695>
3. Прокопова, Н. Л. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vivliophica.com/articles/culture/156295>
4. Рамазанова, М. Р. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://educontest.net/ru/284949>
5. Скляр, И. Г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/estetika-stsenicheskogo-tvorchestva-aktera-na-materialakh-sistemy-k-s-stanislavskogo#ixzz5CJG29xKj>
6. Фомина, О. А. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/3048427/page:8/>



**МУЗЫКАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА  
В ИНТЕРПРЕТИРОВАННЫХ ПОСТАНОВКАХ  
ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА**

Театр, многогранный, величественный и воодушевляющий, является нам в образе достаточно помпезном, с бархатным тяжелым занавесом, хрустальными люстрами, художественными потолками, богатейшими костюмами и залом, который замирает в предвкушении оркестровой увертюры. Театр и драматургия являют собой пространство непрерывного поиска, синтеза, эксперимента. Так слияние искусств, будь то музыка, хореография или же пантомима, предоставляет художественному творчеству новые резервы и дополнительные возможности в познании прекрасного, в создании качественно новых художественных ценностей. Музыкально-пластический подход является важной основополагающей частью в зарождении смысловой композиции постановки качественного спектакля.

Теоретический анализ проблематики свидетельствует о том, что в начале XX века проблема музыкально-пластической культуры как один из аспектов внешней актерской техники приобрела особую остроту. В своих трудах данную тему затрагивали К. С. Станиславский, Т. Л. Щепкина-Куперник, В. Э. Мейерхольд, Андре Моруа. Так, создатель системы воспитания актёра Станиславский, настоятельно акцентировал необходимость повышения музыкально-пластической культуры актеров театра. Он постоянно говорил о недостаточной натренированности физического аппарата. По мнению Станиславского, создание потока непрерывно сменяющих друг друга пластических форм является одной из важнейших обязанностей режиссера, и чтобы успешно ее осуществлять, он должен выработать в себе привычку наблюдать жизнь во всем богатстве ее пластических проявлений. Также, особое внимание данной теме уделял Всеволод Мейерхольд в своих экспериментах в области «условного» театра. Однако эта точка зрения не выдерживает критики, поскольку в данный период становления режиссуры как самостоятельной творческой профессии все выдающиеся режиссеры уделяли пристальное внимание пластике актёра. Что касается музыкального оформления чеховских пьес, по словам Т. Л. Щепкиной-Куперник, только в музыке Чехов признавал пафос и романтизм и «отдавался их очарованию». Поэтому писатель обогащал свои произведения музыкальными мотивами и мелодическими формами, которые пронизывали ритм его рассказов, речевые высказывания персонажей, они часто упоминались в тексте, вводились для сравнения жизненных явлений, заполняли паузы в сюжетном движении. А по словам французского писателя Андре Моруа, «любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению. Создается впечатление, что в свой театр он пытался перенести ощущение нежности, воздушной легкости, меланхоличной и хрупкой красоты», присущее музыкальным произведениям.

Антон Павлович Чехов – русский писатель, великий драматург и «первая любовь» Художественного театра. С его работами связано подлинное рождение МХТ, который оказался лучшим интерпретатором его произведений. Первыми спектаклями театра стали драмы Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». До этого пьесы Чехова ставились на сцене трижды, и все три постановки оказались неудачными. Не вписавшиеся в каноны старого русского театра, поставленные в МХТ чеховские драмы «звучали» совершенно по-новому. Заботясь о том, чтобы как можно глубже выразить идею чеховских пьес, режиссура Художественного театра создавала такую сценическую атмосферу спектакля,

которая сразу же сообщала зрителю необычайно верное ощущение правды всего происходящего на сцене. В русском актерском и режиссерском искусстве XX века поиски в области пластической выразительности играли существенную роль при работе над драматическими спектаклями. Пластика и танцевальные композиции чеховских пьес возносят сценическое действие в новую эмоциональную сферу, часто способствуют раскрытию главной мысли спектакля, обнаруживают глубинную суть его художественной структуры. Пластическая режиссура, в данном случае, является прежде всего, музыкально-пластическим подходом к анализу драматургии Антона Чехова и созданию смысловой композиции представления. Она проявляется также в стремлении воспитать синтетического актера, в мастерстве построения массовых сцен, в использовании пластической выразительности актера, создающего роль и образ представления в целом. Музыка в драматургии Чехова озвучивает образы и ситуации, является важным строительным материалом в композиции пьес. Лирическая, музыкальная атмосфера одухотворяет жизнь, изображенную писателем, приближает к нам образ автора, со всей непосредственностью включает читателей в жизнь чеховских героев. Музыкальное начало сказывается у Чехова в языке произведений, в особом внимании к звуковым образам, в музыкальности композиции, в общей лирической интонации. Чеховская драматургия – это удивительный пример органического синтеза двух видов искусств – литературы и музыки. Прозрачность и легкий юмор, летучий темпоритм спектакля, пластика, музыкальность – то, что Антон Чехов хотел показать читателю, зрителю через призму книг и театра. Все эти качества просматриваются в большинстве работ великого драматурга. Особенно бы хотелось отметить спектакль Московского художественного театра, который, на мой взгляд, завершил одновременно одну эпоху этого театра и начал новый отсчет. Речь пойдет о «Трех сестрах» поставленного в 1940 году режиссером В. И. Немировичем-Данченко и художником В. В. Дмитриевым. Необычность постановки выражалась именно в способности передать поэтическое звучание слова, в тандемном подходе работы режиссера и актеров, в поиске новых этюдных решений, ведущих к жизненной правде и наполненности образа; здесь были законы музыки – с ее вводом и движением голосов, с ее строящим и не иллюстративным назначением ритма и темпа. Гармоничность, пластичность, музыкальность, поэтичность – общие качества мхатовских «Трех сестер» 1940 года, которые, в последствии, определили и значение декораций Дмитриева. Художнику впервые удалось выразить те свойства чеховской поэтики, которые характеризовали не столько место действия, сколько само «внутреннее действие».

Так, музыкально-пластический подход в интерпретированных постановках драматургии А. П. Чехова открыл новые горизонты, а образцы новаторского воплощения идей многих известных режиссеров, в данной области исследования, заслужили широкого признания среди профессионалов сцены во всем мире.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дадянова, Т. Пластичность и выразительность как категории эстетики / Т. Дадянова. – М., 1997. – 266 с.
2. Морозова, Г. В. Пластическое воспитание актера. – М., 1998. – 240 с.
3. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 3. – М., 1954. – 429 с.

**КРИЗИС ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА РОССИИ КОНЦА XIX ВЕКА  
КАК ПРЕДПОСЫЛКА СОЗДАНИЯ  
МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА**

В XIX веке русский театр в своей истории продолжает процесс, в первую очередь, острого реагирования на политический и социальный вид изменений в России, а также – соответствует множеству литературных изменений. Но к концу XIX века он претерпевал свой творческий и управленческий кризис.

По мнению многих исследователей, в это время Российский театр уже не может довольствоваться наличием старого репертуара, ему необходимо стремление показать современную, острую идею, такую, которая бы чувствовала время современного человека.

Театровед Г. А. Хайченко отмечал, что публикой ожидалось какие-то новшества, в силу того, что театр перестал нести радость, что особенно выражалось в кругах лиц, приближенных к театральному искусству. Также стоит отметить что, представления этого «нового» были различными. В обществе говорилось о проявлении кризиса в театре, обговаривалась необходимость изменений в той сфере деятельности, которая называется творчеством. Кроме того, множество «знатоков» театра желали появления «интимной близости» пьес и жизни, возникновения обычных реальных сюжетов. Такие представители публики, с развитым вкусом, которые не желали видеть «плохую игру актеров и плохие пьесы», заставляли дирекцию театров изменять направление настроения касательно тактики театрального дела, видоизменять содержание репертуара и состава труппы [8].

Кроме того, в России на то время существовала сеть русских Императорских театров, которые были созданы еще в начале 19 века, и находились под управлением «министерства двора Его Императорского Величества».

Профессор В. Н. Дмитриевский подчеркивает, что «в подчинении двора было три театра в Петербурге – Александринский (русская драма), Мариинский (опера и балет) и Михайловский (русская и французская драма) – и два в Москве – Большой (опера и балет) и Малый (русская драма)» [2, с. 32].

Исследователь русского театра В. А. Альков отмечает, что «центром театрального драматического искусства был московский Малый театр. В конце 80-х годов XIX века этот театр переживал свой очередной кризис. Он проходил его еще в то время, когда была проведена большая реформа сценического реализма М. С. Щепкиным; обновлением репертуара творчеством Н. Гоголя. Ко второй половине 40-х годов наступает новая кризисная полоса, которая совпала со смертью актера Малого театра П. С. Мочалова. Выход был дан драматургии Островского, театрального драматурга и писателя тех лет, и выход не только репертуарный, но и сценический. Это был новый путь, путь отказа от «лиризма» и нарастание объективности» [1].

Политическая реакция 80-90-х годов особенно остро сказалась на судьбе Александринского театра. Засилье бюрократов в руководстве театра пагубно влияло на его репертуар, делало театр далеким от прогрессивного общественного движения. И все же в эти годы Александринский театр был значительным явлением в художественной жизни России.

В это время, в Москве в наибольшей степени было отмечено проявление кризиса старого театрального жанра, который сложился в XIX веке, такого из видов искусств,

которому издавна принадлежали выражения особой значимости в истории формирования культурной степени человека.

В 1899 году актриса М. Н. Ермолова замечала: «...Наш театр начинает становиться безжизненным трупом» [9, с. 31]. Многие из ведущих умов и поклонников театральной сцены не могли находиться в стороне и быть безразличными к направлениям судьбы русского театра. «Знаменитое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным, как броненосец, облепленный ракушками от долгого стояния в бухте», так выражал положение вещей и свое мнение В. И. Немирович-Данченко [6, с. 48].

Стоит отметить, что в то время в России проявление заботы в процессе сохранения престижа власти и спектр соображений бережливости оказывались против реализации множества художественных идей. Происходило создание волокиты, непрерывных трений промеж конторы и театра. Весь приоритет власти над театром и сценой необходим был концентрироваться в руках сценического художника, такой замысел не осенял мысли правителей театра.

«В обществе под влиянием большего знакомства с западноевропейской литературой и театром зародились новые запросы к драме и сцене, появились новые веяния и вкусы; прежние, как бы застывшие формы художественного творчества, обычные шаблонные сценические приемы стали казаться устаревшими, фальшивыми, публика стала гораздо требовательнее и нервнее. А между тем, эти новые веяния почти не коснулись Малого театра, он словно непроницаемо окутанный прежнею своей атмосферой, остался без перемен, не ответил ничем на запросы публики и, упоенный прежнею своею славою, отверг, в строгом ригоризме огулом, веяние художественного новшества. Даже репертуар его остался прежним», так описывал в тот момент Н. В. Давыдов, который был большим наблюдателем деятельности Малого театра [3, с. 154].

Следует отметить, что все вышеописанные события составляли суть содержания «кризиса театра», который сложился на конец XIX века в России.

Именно конец XIX – начало XX века ознаменовался общественно-политическими, экономическими, научными и культурными изменениями. Становление индустриализации в Западной Европе, а затем и постиндустриальной цивилизации заложило экономическую основу для роста благосостояния и, как результат, высвобождение новых ресурсов для развития.

Стоит отметить, что для художественной ситуации в России конца XIX – начала XX века возникновения различных художественных и артистических объединений стало принципиально важным. После долгого забвения, анализируя художественные процессы этого периода, позволяющие понять механизмы стилевых трансформаций, на первый план выходят художники, которые являются учредителями театральных реформ, как в постановочном плане, так и духовном.

Л. П. Климова отмечала, что своими действиями на сцене мейнингейцы впечатлили культурное общество Москвы. Ряд Мейнингейских спектаклей заставил задуматься о значении режиссуры, как об организующей основе спектакля, о внешних составляющих театрального действия, то есть его декорациях, костюмах и бутафорской стороне, и наиболее остро проявился вопрос о сценической толпе [6].

Русским театром были обнаружены его слабые моменты, недостатки и вся его «не уникальность» в последствие постановок всех этих частей. Вследствие этого, вопрос о реформировании театра становился все более актуальным в кругах русской театральной общности.

Русский историк литературы А. Н. Веселовский, так отзывался о спектаклях мейнингейцев: «Пробуждается живой интерес к оригинальности их приемов, так ярко выступающей; хочется узнать её тайну, усвоить её русской сцене, которая должна же когда-нибудь воспрянуть от усыпления» [9, с. 58].

Стоит подчеркнуть, что основным принципом мейнингейства является как можно ближе к действительности и её правде, преодоление сценической лжи. Выражением принципа является проявление историчности или этнографичности, ориентируясь на характер и время действия пьесы, а также элементы точного воссоздания действительности, где необходима историчность, где действует принцип «театр как музей».

В связи с этим, многих деятелей театральных кругов России натолкнуло на мысль к формированию абсолютно нового театра, где возможно было бы осуществить назревшую театральную реформу. Стало понятным, что театру необходимы изменения: в его методах сценической игры, режиссуре, характере репертуара, организации управления.

К тому же, к концу XIX века театр был важной составляющей досуга городского населения Российской империи, впрочем, малодоступной для малоимущих жителей. Зарождения в городах новейших форм массовой культуры, прежде всего кино, поставило театр в неконкурентоспособное положение. Необходимо было искать пути решения этой проблемы, ведь на кону стояло выживание театра как такового. Последнее, по мнению многих антрепренеров, мог обеспечить общедоступный театр.

К началу XX века русский театр был приведен к весьма плачевному состоянию. Такой ход дел был связан в основном с тем, что реалистическое направление в сценическом репертуаре стало приходить в упадок, т. е. русский театр находился в состоянии глубокого кризиса. Его сменяли направления декламации, нарочитой театральности, и, самым главным являлась полная нехватка и недостаток реальной действенной школы актерского мастерства. Данные проблемы все более захватывали всех представителей российской театральной общественности.

Именно в период произошедшего театрального кризиса весной 1897 года, одной из значимых ступеней, которая повернула театральные события к необходимому антикризисному направлению, являлась встреча в Москве в ресторане «Славянский базар» В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, выдающихся деятелей искусства. Им было предначертано привести изменение судьбы русского театрального дела и стать основателями Московского художественного театра (МХТ).

Стоит отметить, что главным и важным явилось то, что каждый из гениальных реформаторов театра России, считали, что реформа необходима, и совместно обсудив кризисную ситуацию, которая сложилась в театральном искусстве Российской Империи, пришли к единственно правильному, по их мнению, выводу: необходимо создание нового театра. Следует отметить, что будущие гениальные деятели реформы театра России в то время сами не знали, какого вида он должен быть [5].

Немирович-Данченко впоследствии отмечал: «Мы были только протестантами против всего напыщенного, неестественного, «театрального», против заученной штампованной традиции» [5].

МХТом были внесены большие изменения и устремления в развитии как национальной русской театральной, так и мирового театра. Основателями ставилась цель: «... создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр ...» [7, с. 175], который «... должен служить душевным запросам современного зрителя» [7, с. 119]. Таким образом, реформа, осуществленная театром, охватила все направления театральной жизни – вопросы репертуара, режиссуры, актерского искусства, организации театрального



быта; в МХТ впервые за историю театра была сформирована методология творческого процесса.

Можно подытожить, что главной предпосылкой создания Московского Художественного театра стала находящаяся в стадии глубокого кризиса отечественная театральность, скудный репертуар и малое количество общедоступных театров для широких масс населения с понятным и интересным репертуаром, а также желание общества к новаторству и реформам в театральном искусстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арабажи, К. Вишневый сад // Новости и биржевая газета. 1904. 4 апр. № 92.
2. Дмитриевский, В. Н. Театр, зритель, критика: диссертация док. искусств. наук. / В. Н. Дмитриевский. – Л., 1991. – 248 с.
3. Дорожкина, В. Т. Давыдов Николай Васильевич / В. Т. Дорожкина // Тамбовская энциклопедия. – Тамбов, 2004. – 215 с.
4. Климова, Л. П. Режиссёрская реформа Московского Художественного театра / Л. П. Климова // У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. – Л., 1976. – С. 61–63.
5. Начало МХАТа – Станиславский и Немирович-Данченко [Электронный ресурс], 2013. – Режим доступа: <http://velikayakultura.ru/russkiy-teatr/nachalo-mhata-stanislavskiy-i-nemirovich-danchenko>, свободный.
6. Немирович-Данченко, В. И. Из прошлого / В. И. Немирович-Данченко. – М., 1938. С. 242.
7. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в восьми томах [Электронный ресурс] / ред. тома Г. В. Кристи. – Т. 5. – М., Искусство, 1958. – 417 с. – Режим доступа: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskiy/tom5.pdf>, свободный.
8. Хайченко, Г. А. Народный театр / Г. А. Хайченко // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895-1907). – Кн. 1. Зрелищные искусства и музыка. – М., 1968. – 441 с.
9. Эфрос, Н. Московский Художественный театр / Н. Эфрос, 1898 – 1923 гг. – М. П. 1924. – 450 с.

*В. В. Маринков*

#### ТВОРЧЕСКИЙ ПРОДУКТ КАК МОТИВАЦИОННЫЙ ВЕКТОР

Достаточное количество методологических подходов, теорий, концепций, призванных описывать и объяснять природу человеческого поведения, не столько помогает практикам социального управления, сколько затрудняет их ориентацию, побуждая к поиску и выбору простых и понятных решений. На сегодняшний день на лицо проблема взаимодействия теоретиков и практиков в области мотивации поведения. Существует разрыв в определении основных понятий и детерминант, регулирующих труд и его мотивацию. Особенно это противоречие актуально для людей, чья профессия призвана реализовывать те или иные технологии мотивации, управления поведением в коллективе, обществе [1, с. 7].

Ещё Демокрит понимал, что нравственной оценке подлежит не сам поступок человека, а его мотивация, чем нравственная оценка и отличается от утилитарной: «Быть хорошим человеком, – утверждал он, – значит не только не делать несправедливости, но и не желать этого»; вместе с тем «враг не тот, кто наносит обиду, но тот, кто делает это намеренно» [3, с. 84]. Обслуживая практические потребности деятельности людей, человеческая психика должна обеспечить не только мотивацию и ориентацию, но и целеполагающую направленность действий. Для этого в ней широко разрабатывается существующая в зачаточной форме и у животных способность «опережающего отражения» действительности (П. К. Анохин) или способность создания «моделей потребного будущего» (Н. А. Бернштейн) [3, с. 68].

В современной культуре актуализируется проблематика, связанная с исследованием мотивов, средств и методов художественно-проектной деятельности субъекта, специфики его миропонимания, ценностного мироощущения.

Культура обеспечивает социализацию людей, выступает совокупностью значений, ценностей, норм, которыми овладевает личность в процессе своего развития и становления. Она устанавливает ценностные, нормативные и символические рамки или пределы родовой жизни человека. Следовательно, ее назначение состоит в обеспечении участников и субъектов социальной жизни средствами социокультурной регуляции.

Современная ситуация в обществе, сложившаяся в социальных и трудовых отношениях в XXI веке, многими учеными расценивается как критическая. Многочисленные исследования, проведенные в конце XX- начале XXI веков, показали, что система мотивации в нашей стране, несмотря на достаточную устойчивость, потерпела структурные изменения в сторону усиления роли материальных стимулов [2, с. 3]. Смещение мотивации на уровень первичных, базовых потребностей представляет собой большую проблему для развития как отдельной личности, так и общества в целом. Поэтому сегодня весьма явно заявляет о себе необходимость формирования такой системы мотивации, которая способствовала бы сбалансированному развитию как базовых, материальных потребностей личности, так и духовных, высших социальных потребностей.

Поэтому чем более многообразен состав этих предметов, потенциальная ценностность которых актуализируется тем или иным образом в конкретных аксиологических ситуациях, тем богаче эмоциональная жизнь субъекта. Но для того, чтобы те или иные объекты вошли в «поле аксиологического притяжения» субъекта, нужно, чтобы оно обладало широким и сильным энергетическим потенциалом, позволяющим ему втягивать в свое эмоционально-ценностное пространство все более разнообразные и новые жизненно-реальные и художественные объекты, – такова «прямая и обратная» диалектическая взаимосвязь субъекта и объекта в аксиосфере культуры [4, с. 197–198].

Многообразие самих форм ценностного осмысления действительности объясняется тем, что качественно различные объекты ценностного отношения вызывают и качественно различные переживания: например, эмоциональная реакция на созерцаемые мной реальные лес, море, горы, небо должна существенно отличаться – по самому характеру переживания – и от восприятия изображения леса, моря, гор, неба в картине или поэме, и от переживания мотивации моего поведения по отношению к лесу или морю, и от экстаза, возбуждаемого представлением об этих природных явлениях как инобытии потусторонних сил или как места жительства богов и т. д.; следовательно, особенности эстетического удовольствия, художественного катарсиса, угрызений совести, религиозного транса, патриотического чувства, удовлетворения от обретения смысла жизни и т. д. как разных форм ценностного отношения оказываются обусловленными особенностями предметов данного отношения.

Искусство в присущих ему формах стремится выразить это неповторимое своеобразие человека: оно должно культивировать глубоко творческое начало во всем – и в постижении истины, и в преобразовании мира [1, с. 52]. Открывая внутренний мир личности, искусство приобщает нас к наиболее развитым формам ее жизнедеятельности, к некоему личностному и социальному идеалу. В этом смысле искусство – самая человеческая форма общения и приобщения к вершинам человеческого духа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брестский, А. И. Лучшие идеи для театральных постановок / А. И. Брестский – Москва: «Издательство АСТ», 2009. – 219 с.
2. Левин, В. А. Воспитание творчества / В. А. Левин. – Томск: Пеленг, 1993. – 71 с.
3. Статья «Игровые театрализованные формы в клубной работе» Журнал «Досуг». – 2005; № 4.
4. Царев, М. И. Мир театра: Книга для учителя / М. И. Царев. – Москва: Просвещение, 1987. – 227 с.

*Е. А. Марченко*

**СЦЕНАРИЙ КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФОРМА  
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

Сегодня, находясь на этапе социально-культурных и научно-технологических трансформаций, повышается спрос на художественно-образную организацию праздничных мероприятий. В связи с этим заметно вырос интерес к сценарно-режиссёрским разработкам и технологиям. Как создать хороший, грамотный сценарий? Этот вопрос волнует каждого, кто вступает на путь сценарного творчества. К проблеме сценарной драматургии неоднократно обращались известные теоретики и практики театра, кино, радио, телевидения, а также театрализованных представлений и праздников. Известны взгляды на сценарную драматургию праздничных действий Д. М. Генкина, Д. Н. Аля, А. И. Чечёткина, А. А. Коновича, А. Д. Силина, О. И. Маркова, Г. Д. Литвинцевой и других. Однако многие теоретические разработки устарели, и примеры из практики прошлых лет не воспринимаются. Современные условия требуют новых форм, поэтому актуальность данного вопроса обусловлена разными аспектами в деятельности режиссера – сценариста. В связи с чем мы предпримем попытку проектирования модели режиссёра-сценариста, отвечающей современным требованиям. Здесь невольно хочется вспомнить слова великого режиссёра Г. Товстоногова, который говорил: «Искусство – всегда процесс, всегда поиск, всегда движение» [4, с. 32].

Создание сценария – процесс долгий, сложный и трудоемкий, включающий в себя множество творческих операций. Компетентное выполнение этой работы предполагает глубокую эрудированность сценариста в области литературы и искусства, художественной народной культуры и современной развлекательной индустрии досуга, гражданскую зрелость, развитые творческие качества : фантазию, воображение, наблюдательность, драматургическую логику, художественное мышление. Сценарий театрализованного представления и праздника всегда имеет два аспекта: художественный и психолого-педагогический. Смысл художественно-педагогического воздействия на личность заключается в том, что участники театрализованного представления являются и объектом воспитательного воздействия, и субъектом воспитания. Совершенно естественно, что если в процессе таких взаимоотношений сцены и зала нарушается равновесие и объект воспитания остаётся лишь в роли зрителя, не проявляя себя как субъект, то эффективность представлений значительно снижается. Сценарий играет существенную роль в успешном проведении любого мероприятия. Нельзя дать сценаристу рецепт, гарантирующий высокий идейно-тематический уровень произведения, но создать сценарий «технологически» грамотно – одно из главных профессиональных качеств режиссёра-сценариста.

Понятие «сценарий театрализованного представления» в специальной литературе пока ещё не получило однозначного толкования. Д. М. Генкин пишет: «Сценарий – это

подробная литературно-режиссёрская разработка содержания театрализованного праздничного действия»[1, с. 50]. А. И. Чечётин определяет «сценарий» как способ фиксации «единого действия представления во всём объёме выразительных средств»[5, с. 101]. А. Д. Силин делает акцент на режиссёрский аспект сценария, «это описание действенно-событийной линии с развёрнутыми и подробными постановочными ремарками»[2, с. 14]. Нами предпринята попытка разработки рабочего определения дефиниции «сценарий театрализованного представления». Это текст, в котором представлена художественно-творческая разработка его содержания, не предназначенная для чтения людьми. В современной практике написания сценариев театрализованных представлений можно выделить следующие драматургические методы организации собранного материала: метод компиляции, метод монтажа и драматургический метод (авторский сценарий).

Любое театрализованное представление начинается с творческого замысла. Замысел включает в себя разработку основной мысли, где отчетливо видны тема, идея, содержание, элементы творческого процесса: действующие лица, события, конфликт, строгая логичность композиционного построения, жанр и стиль. Зрелищный сценарий должен иметь крепкий фундамент – идейно-тематическую основу. Поэтому сценарий театрализованного мероприятия должен отвечать на два важнейших вопроса: «о чем?» – это тема и «для чего?» – это идея. Сутью любого сценария является наличие действия, так как оно есть основа драматургии. Согласно утверждению К. С. Станиславского, «сценическое действие – это стремление к сверхзадаче по линии сквозного действия»[3, с. 443]. Если действие – это основа сценария, то вторым его компонентом является конфликт, который делает сценарий полноценным, образы яркими и запоминающимися. С понятием «конфликт» тесно связано и понятие «сюжет». Сюжет является композиционной основой сценария. Построение сюжета и развитие действия по нарастающей линии побуждают к созданию сценарно-режиссерского хода. Сценарно-режиссерский ход должен быть выражен в трех видах: декоративно-образном, музыкально-образном, образно-игровом. Все три вида должны быть следствием одного смыслового хода построения в сценарии темы. В сценарно-режиссерском ходе находит свое рождение конфликт. Определив идейно-тематическую основу и найдя сценарно-режиссерский ход, можно приступить к сценарной композиции, включающей в себя элементы: пролог, экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку, финал, эпилог. От того, насколько данные элементы будут гармонизировать между собой, взаимодействовать в сюжетной конструкции, соподчиняться и дополнять друг друга, зависит эмоциональное и эстетическое восприятие ее зрительской аудиторией. Завершенная внутри себя композиционная структура театрализованного представления делится на эпизоды. Важным моментом в построении композиции является то, что каждый последующий эпизод должен быть подготовлен заранее. Тема, идея, замысел, решение, композиция, действие, конфликт – понятия, обязательные для любой драматургии, в этом проявляется родство драматургии театрализованных представлений с драматургией театра и эстрады, с которой её объединяет сценический характер воплощения материала.

Таким образом, являясь литературным произведением, произведением драматургии, а зачастую и музыкально-драматургическим, сценарий театрализованного представления включает в себе все основные компоненты, присущие драматургии. Процесс сценария направлен на достижение педагогических целей и осуществление практических задач. Он подчинён ряду логически обоснованных закономерностей, проявляющихся в

последовательности его этапов создания. Недооценка практиками одного из этапов работы приводит к ошибкам и неудачам на последующих этапах сценарного мастерства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Генкин, Д. М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д. М. Генкин, А. А. Конович. – М. : Сов. Россия, 1984. – 134 с.
2. Силин, А. Д. Театр выходит на площадь / А. Д. Силин. – М. : ВНМЦ НТ и КТР МК СССР, 1991. – 178 с.
3. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1998. – 489 с.
4. Товстоногов, Г. А. Т 50 Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссёра. Сост. Ю. С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого. – Л. : Искусство, 1980. – 303 с.
5. Чечетин, А. И. Искусство театрализованных представлений / А. И. Чечётин. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.

*А. А. Стаханова*

### СПЕЦИФИКА ИНТЕРАКТИВНОЙ ИГРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ ЭСТРАДНО-ЦИРКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Интерактивная драматургия является относительно новым понятием в современной драматургии эстрадно-циркового представления. Этот факт подтверждается небольшим количеством исследователей, которые рассматривали отдельные аспекты этого понятия в своих научных работах.

Структура эстрадно-циркового номера идентична структуре любого драматического действия. Здесь должен быть своеобразный экспозиционный момент, необходима завязка действия. Номер не может существовать и без развития, напряженность которого зависит от конкретных задач постановщика. Кульминационный момент в таком номере выражается чаще всего как контрастный перелом, без которого не может быть необходимой полноты развития всего сценария. Завершается эстрадно-цирковой номер, как правило, разрешительным моментом, который приводит действие к относительной завершенности.

Драматургия эстрадно-циркового представления по своей сути составляет полифункциональное явление. Это особое проявление народного мировоззрения и ментальности в зрелищных культурных формах. Массовые праздники, зрелища и эстрадно-цирковое искусство имеют глубокие общие корни, что ведет свое начало от первобытных зародышей карнавально-смеховой культуры – площадных гуляний.

Отметим, что существование эстрадно-циркового зрелища как определенного направления новой драматургии, уже раскрывалось в исследованиях В.А. Владимирова [1], А.З. Житницкого [3], С.М. Макарова [4] и др. Однако сегодня подобных исследований не хватает, в частности, по направлению интерактивной драматургии, что представляет значительный недостаток в развитии науки об эстрадно-цирковом искусстве.

Модель эстрадно-циркового зрелища вместе с моделью массовых праздников и зрелищ других видов искусств (театр, кино, телевидение и т.д.) имеет общий характер, снятие вышеупомянутых нравственных регуляторов, ощущение полной свободы и неисчерпаемости человеческих возможностей. Смеховые элементы, инверсии, гротеск, пародии, преимущество игровых форм – все эти черты массового праздника присущи и для эстрадно-циркового действия. Однако, в отличие от перевернутого мира первого, эстрадно-цирковое зрелище – это своеобразное отражение возможного будущего.



«Искусство будущего» - именно так называют эстрадно-цирковое искусство некоторые специалисты.

Основой зрелищной культуры интерактивной драматургии, в частности эстрадно-циркового зрелища, является праздник и игра. На празднике – все равны, пространство эстрадно-циркового представления завоевывает особое зрелищное содержание, а ее драматургия дает возможность зрителю переживать целый спектр эмоций, которые не находят своего отражения в современной жизни. «Все виды и формы празднования выливаются в древние ритуалы, обряды, «игрища», которые, как правило, были довольно четко очерченные и определенные во временном и пространственном планах» [5, с. 98].

Подробнее остановимся на второй составляющей эстрадно-циркового зрелища, определенного нами, – игре или интерактивной игровой драматургии.

Эстрадно-цирковое представление состоит из номеров, каждый из которых имеет драматургическое построение, трюковое наполнение и актерскую игру артиста, который исполняет номер. Яркое проявление игры (игры в маске, образе) находим в номерах жанра клоунады. Клоун, шут. «Представления скоморохов часто называли игрой. А слово «игра» означало радость жизни: играет солнышко, играет молодое вино, играют свадьбы», - находим в работе Ю. А. Дмитриева «Прекрасное искусство цирка» [2, с. 11]. В современном цирковом лексиконе встречаем также следующее: «играть спектакль», «играть свою роль», «игра с публикой», «сюжетно-игровая сценка» и другие.

При рассмотрении циркового представления в контексте игры обратимся к труду Й. Хейзинга «Homo Ludens» [6], целью которого была попытка сделать понятие игры частью понятия культуры. Идеи Й. Хейзинга об игре дают нам возможность закрепить и расширить этот вопрос.

По Й. Хейзингу, «игра есть нечто большее, чем только физиологическое явление или физиологически обусловленная психологическая реакция. Игра сама по себе переходит границы чисто биологической или, хотя бы, чисто физической деятельности. Игра – это функция, которая наполнена содержанием. Каждая игра что-то значит» [6, с. 21].

Исходя из этого, мы не можем назвать игрой только комический образ артиста, только комические приемы воплощения этого образа. «Мимику клоуна, комическую или вызывающую смех, можно только в общем смысле этого слова называть игрой. Комическое действие тесно связано с глупостью. Игра, однако, вовсе не глупа. Она находится в противопоставлении «мудрость – глупость» [6, с. 26].

В чем же выражена сущность игры эстрадно-циркового представления? Для ответа на этот вопрос опишем основные признаки игры по Й. Хейзингу. Он делит их на те, что имеют отношение к игре вообще, и те, что имеют отношение к так называемым социальным играм. Поэтому «любая игра является прежде всего свободным действием. Игра по принуждению не может оставаться игрой.

Так, по Й. Хейзингу, игра отделяется от обычной жизни местом и продолжительностью. Ее третий отличительный признак – замкнутость, ограниченность. Она «разыгрывается» в указанных границах города и времени. Ее влияние и содержание находятся в ней самой [6, с. 29].

Поэтому это новый и позитивный признак игры, который присущ интерактивной драматургии. Игра начинается и в определенный момент заканчивается. Она «разыгрывается». Пока она идет, в ней есть движение вперед и назад, чередование, очередность, завязка, развязка. Игра сразу же закрепляется как культурная форма. Однажды сыгранная, она остается в памяти как некое духовное творение или духовная ценность, передается от одних к другим и может быть повторена в любое время. Это свойство повторения – одно из важнейших свойств игры. Оно распространяется не только

на всю игру в целом, но и на ее внутреннее построение. Почти все высокоразвитые формы содержат элементы повтора, рефрена, чередования.

Элементы повтора, рефрена и чередования используются также и в интерактивной драматургии эстрадно-циркового представления. Однако в отличие от игры, разыгранная эстрадно-цирковая игра не может быть повторена в любое время. Она появляется «здесь и сейчас», в конкретно назначенное время, в конкретно назначенном месте.

Таким образом, особое свойство повторения игры имеет четкую закономерность и четко определенные границы, образуя подобие, так сказать, закономерной или разумной игры. Особая природа игры присутствует в номерах различных эстрадно-цирковых жанров. Эстрадно-цирковое зрелище имеет прямое отношение к игре, однако существуют и принципиальные отличия: цирковое представление происходит здесь и сейчас, его нельзя приостанавливать, начинать сначала или переносить на другое время; зритель не может вносить в нее свои правила – он или принимает правила игры, или нет. Следовательно, понятия драматургии эстрадно-циркового представления и зрелищной культуры не вполне расходятся. Однако мы отделили не все положения по этому вопросу, а только те функции, которые тождественны со спецификой искусства цирка и составляют неотъемлемую часть театральной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Владимиров, В. А. Цирк как феномен культуры. Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17. 00 .01 / В. А. Владимиров. – М., 1986. – 23 с.
2. Дмитриев, Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1996. – 528 с.
3. Житницкий, А. З. Актуальные проблемы теории драматургии цирка: Драматургия коверной клоунады – генезис, эволюция, типология, композиционные приемы и современное состояние: Дис. канд. искусствования: 17. 00. 01/ А. З. Житницкий. – М., 1985. – 182 с.
4. Макаров, С. М. Народные традиции клоунады: Автореф. дис. канд. искусствоведения: 17. 00. 01 / С. М. Макаров. – М., 2014. – 26 с.
5. Силин, А. Д. Массовые театрализованные представления и праздники: проблемы режиссуры, проблемы организации. – М. : Советская Россия, 1987. – 411 с.
6. Хейзинга, Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс – Традиция, 1997. – 413 с.

*А. Н. Скубченко*

### СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

Актуальность данного исследования определяется потребностями педагогики в осмыслении повседневной реальности дошкольного детства в контексте перманентной социальной неустроенности, перенасыщенного и разноречивого информационного поля, что порождает массовые психологические состояния напряженности, тревоги, неуверенности. Особенно важно в этой ситуации определить возможности воспитания, не претендующего на исправление природы ребенка, но стремящегося, говоря словами Л. С. Выготского, к «овладению естественным процессом», в котором «человек как определенный биотип превращается в человека как социотип, животный организм становится человеческой личностью».

Этот взгляд на воспитание ребенка сделал актуальной проблему образования и воспитания школьников средствами театрального искусства и позволил нам обратиться к театральной деятельности не только как к самостоятельному разделу художественного

воспитания детей, но и как к мощному синтетическому средству развития их творческих способностей. Ведь искусство театра представляет собой органический синтез музыки, танца, живописи, риторики, актерского мастерства, сосредоточивает в единое целое средства выразительности, имеющиеся в арсенале отдельных искусств, и тем самым создает условия для воспитания целостной творческой личности, чем способствует осуществлению цели современного образования [1, с. 25].

Таким образом, научная значимость избранной мною проблемы исследования определяется актуальностью изучения возможностей педагогического влияния (границ, требований, условий) на изначально естественное, протекающее в русле стихийной социализации и выражающееся в театральной деятельности развитие творческих способностей детей младшего школьного возраста. Такое обобщенное понимание проблемы настоящего исследования соответствует тенденциям развития психолого-педагогического знания в области творческих способностей и значения театрализации.

Педагогические аспекты общей проблематики детского творчества в целом и творческих способностей в частности рассматриваются, как правило, по отношению к какой-либо деятельности. Проблемы развития театрализованной игры в младшем школьном возрасте исследовали такие учёные, как Д. В. Менджерицкая, О. Шульга, Т. И. Петрова, Е. С. Петрова, Е. Л. Сергеева, Л. В. Артёмова, Э. Г. Чурилова, М. Д. Маханёва, Б. М. Теплов и др [3, с. 15-20].

Несмотря на очевидность эмпирических фактов, доказывающих важность и актуальность вопроса развития творческих способностей детей, можно отметить, что недостаточно исследована возможность развития творческих способностей детей младшего школьного возраста средствами театрализованной деятельности как наиболее близкими и интересными для ребенка.

Актуальность обозначенной проблемы определяется необходимостью решения возникших противоречий между потребностями педагогической теории в осмыслении значимости театрализованной деятельности, с одной стороны, и недостаточной теоретико-методологической разработанностью данного вопроса в научных исследованиях, с другой; в наличии потенциальных возможностей театральной деятельности и ее малой реализацией в педагогической практике.

Указанные противоречия определяют проблему исследования: оптимальных условий театральной деятельности, которая обеспечивает развитие творческих способностей у детей младшего школьного возраста.

Актуальность, теоретическая значимость проблемы для педагогической науки и практики обусловили выбор темы исследования: «Специфические особенности и педагогический потенциал театрализованных представлений для детей младшего школьного возраста»

Известно, что для творчества необходимы комфортная психологическая обстановка и наличие свободного времени, поэтому главное условие успешного развития творческих способностей – тёплая дружелюбная атмосфера в детском коллективе. Важно постоянно стимулировать ребенка к творчеству, проявлять сочувствие к его неудачам, терпеливо относиться даже к странным идеям, несвойственным в реальной жизни. Нужно исключить замечания и осуждения [4, с. 9].

Воспитание творческих способностей детей будет эффективным лишь в том случае, если оно будет представлять собой целенаправленный процесс, в ходе которого решается ряд частных педагогических задач, направленных на достижение конечной цели. Развитие творческих способностей тесно связано с развитием воображения ребенка, поэтому именно воображение можно считать одним из составляющих творческих способностей.

Ведущей является зависимость, воображение формируется в процессе творческой деятельности. Специализация различных видов воображения является не столько предпосылкой, сколько результатом развития различных видов творческой деятельности.

Воображение – способность человека к построению новых образов путем переработки психических компонентов, приобретенных в прошлом опыте. В воображении происходит образное предвосхищение результатов, которые могут быть достигнуты при помощи тех или иных действий. Для воображения характерна высокая степень наглядности и конкретности. Ведущим механизмом творческого воображения, в котором целью выступает создание именно нового, еще не существовавшего предмета, служит процесс привнесения какого-либо свойства предметов другой области. Как показывают исследования Л. С. Выготского, воображение детей беднее, чем у взрослого человека, что связано с недостаточным личным опытом. Автор делает вывод о необходимости «расширять опыт ребенка, если мы хотим создать достаточно прочные основы для его творческой деятельности...» [2, с. 12].

Детское воображение имеет образный характер, его функционирование – это особого типа переработка образов, которая осуществляется через способность отчленять свойства образа от других его свойств и переносить на другой образ.

Современная парадигма образования вступает в противоречие с традиционной концепцией развития ребенка младшего школьного возраста средствами театральной деятельности, утверждавшей, что приобщение ребенка к театральному искусству в этом возрасте ограничивается лишь обучением детей элементарным выразительным умениям и формированием конкретных навыков исполнительского мастерства.

Ориентируясь на вышесказанное, можно отметить высокую степень значимости театральной деятельности для развития творческих способностей детей младшего школьного возраста

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что младший школьный возраст даёт прекрасные возможности для развития способностей к творчеству. И от того, насколько были использованы эти возможности, во многом будет зависеть творческий потенциал взрослого человека. Таким образом развитие творческих способностей позволило нам выяснить, что творческие способности – это индивидуальные особенности качества человека, которые определяют успешность выполнения им различного рода творческой деятельности. Творческие способности детей проявляются в мышлении, общении, в различных сферах процесса жизнедеятельности, и они характеризуют личность в целом.

Творчество является одним из наиболее важных механизмов детского воспитания и самовоспитания. Само развитие творческих способностей возможно у всех детей, независимо от их уровня интеллекта и способствует более успешному решению любых жизненных проблем.

Исходя из классификаций творческих способностей (креативности) Дж. Гилфорда, А. Н. Лука, А. К. Марковой, кандидатов психологических наук В. Т. Кудрявцева и В. Синельникова, можно сделать вывод, что, несмотря на различие подходов к их определению, исследователи единодушно выделяют творческое воображение и качества творческого мышления как обязательные компоненты творческих способностей [3, с. 4].

Анализ существующих образовательных программ и методических пособий приводит нас к выводу, что «театральная деятельность» – это наименее разработанный раздел в системе художественного воспитания младшего школьника, который характеризуется отсутствием единой целостной методики и образовательной технологии, отвечающими современными требованиями.

Таким образом, основной целью театральной деятельности является обеспечение интеллектуального, нравственного и эстетического развития школьника; воспитание творческой индивидуальности ребенка; пробуждение интереса и отзывчивости к искусству театра и актерской деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова, Г. С. Возрастная психология. – М. : Деловая книга, 2000. – С. 124.
2. Алиева, Е. Г. Творческая одаренность и условия ее развития. – М. : ИП РАН, 2001. – С. 35.
3. Атаева, А. В. Творчество – основа педагогической деятельности. // Начальная школа плюс ДО и ПОСЛЕ. – 2012. – № 5. – С. 12.
4. Васильева, М. О., Юнг Т. О Развитии творческого потенциала дошкольника // Дошкольное воспитание. 2011. – № 2. – С. 9.
5. Левин, В. А. Воспитание творчества. – Томск: Пеленг, 1993. – С. 86.

*Я. А. Шевченко*

### **ФОРМИРОВАНИЕ У ЗРИТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИИ ПОТРЕБНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ САМОРАЗВИТИИ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

Формирование у зрительской аудитории потребности в творческом саморазвитии, которое существенно значимо в жизни любого человека. Потребности исполняются намного тщательнее, ведь потребность в творчестве существует практически у каждого индивида на планете.

Теоретической основой данной проблематики являются научные труды отечественных и зарубежных исследователей по определенным аспектам проблем творческого саморазвития средствами театрализованного представления, составляют труды зарубежных и отечественных исследователей: И. Канта, А. Шопенгауэра, П. Гольбаха, Н. Дубинина и др., в изучении потребностей и их классификаций. Основным методом исследования является потребность творческого развития, изучение потребностей в целом, их виды и классификации. В выпускной квалификационной работе я стремилась отразить основные моменты потребностей творческого развития зрительской аудитории и потребностей в целом в указанной концепции.

Понятие «потребность» в работах А. Маслоу трактуется как особое внутреннее ощущение нужды человека, которая и есть главным источником активности человека [7, с. 352]. Выделяется еще внутреннее ощущение нужды человека, понимающее его зависимость от условий и средств существования. А вот активность, которая направлена на осуществление потребности, регулируемая осознанной целью, выступает деятельностью. Активность личности проявляется только тогда, когда ее потребности выполнены. Также Маслоу утверждал : «Я обнаружил, что...понятие самоактуализации оказалось очень похожим на чернильные пятна Роршаха. Чаще всего употребление этого понятия больше говорило мне о человеке, который им пользуется, чем о самой реальности, стоящей за этим понятием» [7, с. 252].

В современном обществе большинство людей не обращают внимания на ценности духовные, тем самым становятся пассивными и отказываются быть ответственными. Такая ситуация провоцирует падение важности творческой потребности, они стремительно стали второстепенными. Огромное внимание уделяют проблеме выживания и пассивным формам досуга. Как утверждает В. П. Зинченко, «каждый человек –



уникальная личность, а не вещь для манипулирования» [2, с. 355]. Изменение положения культуры в последнее время коснулось и сферы театрального искусства.

Поменялось понимание потребности творческого саморазвития, место творчества в жизни общества перешло на задний план, если раньше он был лидером размышлений в обществе, то сейчас считается, что театр просто место отдыха. А ведь чем больше развиты творческие способности, тем сильнее возрастает обращение к литературе, музыке, театру и влияет на духовное развитие. Б. Е. Захава [1, с. 332] Изменение условий жизни в творческом развитии требует четкого рассмотрения и социального взаимодействия. На наш взгляд, для того, чтобы могли реализоваться творческие потребности, необходимо создавать соответствующие условия для освоения культурных и духовных ценностей и повышения качественного досуга. Анализ теоретической базы исследования позволил сделать вывод о невероятно малом количестве литературных источников, каких-либо методических разработок, в которых рассматривалась бы проблема развития потребностей в творческом саморазвитии именно средствами театрального искусства, в целом, и театрализованных представлений, в частности.

По утверждению Э. А. Левина, [3, с. 81-84] «основными факторами культуры и повседневности являются мир вещей и моделей поведения». Формы мышления и многие другие являются производными от потребностей человека. Такой процесс, как самопознание, А. Маклаков определяет следующим образом: «Процесс познания себя, своих потенциальных и актуальных свойств, личностных, интеллектуальных особенностей, черт характера, своих отношений с другими людьми.» [5, с. 592].

Результаты нашего исследования подтверждают значимость человеческих потребностей как источников исследования каждодневной культуры. Однако проведенное исследование позволяет лишь наметить перспективы для дальнейшей разработки данной проблематики.

В заключение стоит сказать о том, что потребности – один из главных необходимых компонентов в жизни любого человека, которые нужно реализовывать с момента поступления. Необходимо, в первую очередь, заботиться о состоянии потребности саморазвития, всячески развивая собственную личность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. – М. : Просвещение, 1978. – 332 с.
2. Зинченко, В. П. Человек развивающийся / В. П. Зинченко, Е. Б. Моргунов. – М. : Тривола, 2014. – 304 с.
3. Левин, Э. А. Самовоспитание – внутренняя «работа над собой», воспитание изнутри / Э. А. Левин // Директор школы. – 2008. – №9 – С. 81 – 84.
4. Макклелланд, Д. Мотивация человека / Д. Макклелланд. – СПб. : Питер, 2007. – 672 с.
5. Маклаков, А. Г. Общая психология / А. Г. Маклаков. – СПб. : Питер, 2004. – 592 с.
6. Маралов, В. Г. Основы самопознания и саморазвития / В. Г. Маралов. – М. : Академия, 2004. – 256 с.
7. Маслоу, А. Мотивация и личность / А. Маслоу. – СПб. : Питер, 2013. – 352 с.

## КИНО-, ТЕЛЕИСКУССТВО

*В. К. Дунин*

### ИМИДЖ КАК ИНСТРУМЕНТ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ТЕЛЕЗРИТЕЛЯ

Современное телевидение на пространстве, которое в течение без малого 73 лет называлось СССР, оказалось в непростой ситуации. И в России, и особенно на Украине, не говоря уже о странах Прибалтики, электронные СМИ не первое десятилетие претерпевают контентный голод. Теледеятели бывших союзных республик столкнулись с этим явлением в первые годы утверждения в них рыночных отношений. Эти отношения, перерождавшие экономику, не могли не увлечь на свою орбиту средства массовой информации. И в первую очередь – визуально-вербальные. Ибо они, эти СМИ, в равной степени способны манипулировать человеком-зрителем, воздействуя как на его рационально-мыслительную сферу, так и на сферу чувственно-эмпирическую.

Промышленно-экономическому комплексу, как известно, приходится действовать в условиях бескомпромиссной конкуренции, борьбы за потребителя продукции. И тут без промоушена этой самой продукции промышленникам не обойтись.

Надо ли напоминать о том, что на данном этапе телеэкран – самое эффективное демонстрационное окно. Оно есть в каждом доме и квартире, в офисе, вузе и школе, что сообщает телевидению, пожалуй, самое большое могучее силовое поле, которое способно мощно, в краткий срок осуществлять продвижение товара и продукции к потребителю.

Именно все эти обстоятельства не могли отвратить ТВ от коммерциализации. ТВ и коммерциализировалось, получив в рыночной стихии свою бизнес-нишу.

Нам, однако, не хотелось бы, чтобы из того, что высказано выше, мог бы быть сделан вывод вроде такого: отечественное ТВ, мол, хорошо устроилось – пользуется повышенным спросом у рекламодателей, и значит, есть у него достойный стабильный доход. Что еще нужно ему?

Ответ таков: в начале этого тезиса нами упоминалось, что телевидение постсоветского периода, с первых месяцев работы в рыночных условиях и по сей день сталкивается с острой нехваткой контентного разнообразия. Причина проста: конкуренция, как вид борьбы за зрителя, не минула ТВ на большие количества экранных программ, чем это было при деятельности до вступления в рынок.

Оригинальные программы создаются трудно и затратно. Их не обеспечишь только собственными усилиями, а конкурентная жесткость безжалостно подгоняет телеорганизации, тем более, что их на профполе возникло и продолжает появляться очень много.

Телеиндустрия была вынуждена прибегнуть к разного рода заимствованиям экранной продукции на стороне. Самым распространенным заимствованием является франшиза (кроме других значений термин этот имеет и такое: покупка права на использование бизнес-модели другой компании).

Многое из экранных проектов, пользующихся популярностью у зрителей ТВ каналов постсоветского пространства, является не чем иным, как обычной франшизой телепроектов из США и стран Западной Европы. Наглядным свежим примером такого заимствования является программа «Маска», с недавних пор выходящая в эфир по вечерам в субботу на московском Первом канале, которым руководит К. Л. Эрнст.

Красочная, загадочная, с элементами мистицизма, помещенная в жанровые рамки ток-шоу, она имеет большую перспективу завоевания зрительского внимания.

Но если кому-то может показаться, что такой подход к выстраиванию контентного набора программ, как франшиза, является легким путем к беспечной жизни ТВ организаций, тот глубоко ошибается. Проблемных трудностей при этом возникает достаточно. Назовем две немаловажные из них: первая – это психо-эмпирические адаптации смыслового контекста программ заимствованных, например, западного ТВ, к ментальным особенностям восприятия его отечественными телезрителями. И вторая трудность: она касается точного подбора ведущего, способного в силу своих природных психомоторных качеств органично вжиться в контекстную структуру адаптированного шоу.

Как раз вопросы последней позиции, суть которых заключена в заголовке этого текста, будут кратко рассмотрены далее.

Для начала две цитаты. Первая от ведущего программы «Новости культуры» канала Культура РФ Владислава Флярковского: «Главное слушать. Слушать не ради того, чтобы показать человеку, как он тебе интересен, а чтобы знать, что тебе спросить дальше. Это основное мое правило». [1, с. 98].

Вторая принадлежит Лари Кингу, патриарху ТВ США: «Реджис Филбин и Кэти Ли Джиффор – хорошие примеры ведущих ток-шоу... Они не прибегают к попыткам играть. Если сюжет передачи или рассказ их гостя настраивают на сентиментальный лад, они не стесняются проявить свои чувства. Люди в студии и те, которые сидят дома около телевизоров, видят это и позитивно реагируют на откровенность и на очевидную искренность ведущих» [2, с. 21].

У каждого из этих высказываний очевидное профессиональное поведенческое правило, которого каждый из авторов обязательно придерживается в экранных коммуникациях разных жанров и форматов. Относительно кредовости таких правил надо отметить, она объективно может приобретаться двумя путями. Во-первых, в результате профессионального опыта человека. Во-вторых, благодаря получению им в вузе системных профессиональных знаний по организации и проведению телекоммуникации. О первом пути в наше время можно совсем не говорить или говорить, как об исключении. Что же до второго пути – системной подготовки журналистских кадров, то определенная часть высших учебных заведений обеспечивает достаточно солидную базовую теоретическую подготовку выпускников модераторской специализации. Но здесь следует напомнить, что современная деятельность тележурналистов технологически смонтирована таким образом, что каждый из них является не только генератором идей экранных проектов и их автором, но и ведущим этих комплексных коммуникаций.

Как известно, имидж телеведущего – это способ достижения цели. Он во многом зависит от конкретного человека – его носителя. Теоретики имиджмейкинга в ряду девяти главных универсальных характеристик имиджа первой выделяют именно адекватность. Эта характеристика, в частности, обуславливает то, что степень отличия прототипа от имиджа должна быть минимальной. Имидж должен быть правдоподобным. «Бесконечно меняя свой имидж, подгоняя его под финансовый заказ или политическую конъюнктуру, тележурналист, в конце концов, терпит фиаско. Каждый раз он теряет доверие целевой аудитории, а потому теряет ее, ибо выглядит в глазах аудитории беспринципной марионеткой» [3, с. 96].

Формированием профессиональных ведущих, которым предстоит работать в современных рыночных условиях, занимаются на кафедре кино-, телеискусства ЛГАКИ уже на протяжении десяти лет по программе «Мастерство телеведущего». Преподавание

ведется на основе классической образовательной парадигмы и современных образовательных стандартов в условиях острой конкуренции в отрасли и с учетом развития Интернета как альтернативной площадки производства, размещения и доставки контента.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лукина, М. Технология интервью / Мария Лукина. – М. : Аспект Пресс. 2003. – 189 с.
2. Кинг, Л. Как разговаривать с кем угодно, как угодно и где угодно / Лари Кинг. – М. : Альпина Бизнес Букс, 2006. – 212 с.
3. Мельник, Г. С. Общение в журналистике: секреты мастерства / Галина Мельник. – 2-е изд., перераб. – СПб. : Питер, 2008. – 235 с. : ил.

*И. В. Костев*

### «ЖИВОЕ» СЛОВО В ЭФИРЕ

Практическое овладение техникой речи дает возможность диктору, ведущему выражать свои мысли правильным и ясным языком, гибким и звучным голосом, способным привлечь внимание слушателей, зрителей, влиять не только на их сознание, но и на чувства, воображение, волю. Такая речь – уже искусство, однако не редкие случаи, когда встречается визгливый голос. Он, как мне кажется, быстро утомляет партнера, снижает доверие к слову говорящего, его можно оценить, как легкомысленного, заводного, ненадежного и не уверенного в себе. Надо заметить, что тембр голоса порой влияет на степень восприятия информации. Диктору, ведущему больше доверия, если тембр звучания произнесенной им информации отвечает эмоциональной окрашенности ее содержания. Проанализируйте такой пример: фразу «молчите негодяи, – плебеи», сказанную низким голосом, воспримут более решительно, чем эта фраза прозвучит тенором или фальцетом. Низкий, звучный металлический голос говорит об энергии, твердости, решительности. Монотонный голос означает неуверенность, скованность, краткость.

Что касается представительниц прекрасного пола, то, практикуя некоторыми приемами говорения тоненьким девичьим голосом, это не делает их моложе в глазах мужчин, к тому же производит впечатление капризности и позерства. Такой женщине просто не верят, причисляя ее обращение к одной из уловок к манипуляции. И наоборот – больше доверяют женщине, что говорит более низким голосом. Возможно, человечество обязано возникновению данного феномена сексуальной стороне отношений: большая часть мужчин убеждена, что в их спутницах снижение частотных характеристик голоса возникает на фоне сексуального возбуждения, желания. Низкий голос мужчин также не менее ценится представительницами противоположного пола – он якобы сигнализирует им мужество, уверенность, силу, интеллигентность собеседника и добавляет личности, сексуальности.

Абсолютной нормой считается некоторое снижение голоса в конце фразы – это придает уверенность и убедительность сказанному. И наоборот, привычка некоторых повышать тон в конце фразы приводит к недоразумению: собеседнику невольно слышится в речи скрытый вопрос. И он, сам того не желая, делает выводы о неуверенности говорящего в достоверности переданной им информации, начинает подозревать его в неискренности. Вот поэтому необходимо настойчиво, шаг за шагом осваивать языковое мастерство. В нашей работе «живое слово» остается главным оружием, главной

действующей силой. Отсюда особое внимание к звучанию слова, к дикции, к четкой, ясной, правильной речи. Когда каждое слово выражает чувства, волю, а чистый гибкий голос передает все оттенки мыслей, совершенно необходимые для диктора, ведущего, для каждого, кто говорит публично. Речь вялая, монотонная затуманивает смысл, теряет смысл и не воспринимается зрителями и слушателями.

Я могу с вами говорить о самых разумных и актуальных вещах, если они будут монотонно, скучно изложены, то вы их не примете как мне надо, а значит, меня не поймете.

Еще Демокрит придавал огромное значение слову как орудию мысли и познания. В древнегреческом красноречии говорить короткими фразами считалось также нежелательно, как и длинными периодами. Стиль должен соответствовать предмету разговора. И во все времена, если речь многословная или слишком краткая, если она высокопарная или, наоборот, стиль ее слишком низкий, то она не достигает цели и не будет воспринята слушателями и зрителями.

Прежде чем я дам несколько рекомендаций будущим дикторам, репортерам, ведущим, журналистам – всем, кто будет работать в телевизионном или радионном эфире, хочу еще и еще раз подчеркнуть: любая публичная речь прежде всего должна быть достаточно слышимой, а это зависит от хорошо поставленного голоса, умение пользоваться им в различных условиях. Умение владеть голосом тесно связано с развитием фонационного (звукового) вдоха. Звучание голоса и языка вместе с тем зависит и от ясности, выразительности произношения дикции. И – последнее. Эфирная речь должна быть достаточно правильной, соответствовать нормам литературного языка. Только наличие всех этих условий дает возможность дикторам, ведущим журналистам передать все эмоциональное, эстетическое богатство нашего языка.

Автор известного словаря произношения С. И. Ожегов писал: «Общественная деятельность, пресса, литература, радио, звуковое кино стали достоянием широких масс. Надо чтобы и речь была правильной и выразительной» [1]. Задача диктора, ведущего, журналиста, что выходят в эфир, – научиться констатировать и доносить до зрителей, слушателей факт, заключенный в том или другом языковом выражении. Это предполагает изучение основ логики звучащей речи. Этот процесс следует распределить следующим образом: от постепенного частичного разбора отдельных понятий – к составным частям текстового периода в целом. Затем определить сверхзадачу, т. е. логическую перспективу создания всего материала: статьи, интервью, информационного материала, репортажа и прочее. На первом этапе будущие дикторы, ведущие, журналисты должны научиться ясно, четко, грамотно и последовательно доносить зрителям и слушателям определенные понятия, конкретные факты.

Второй этап воспитания культуры звучащего слова предполагает работу будущих дикторов, ведущих, журналистов над текстом. Цель – выработка умения правильно, целенаправленно, точно пользоваться данным текстом, точнее воздействовать на своего партнера-зрителя или слушателя. Как известно, любое предложение состоит из главных – знаменателей и вспомогательных- служебных слов. Итак, умение выделить опорные, ключевые слова с помощью правильных ударений и пауз до и после этих слов и обеспечить ту интонацию, то звуковое равновесие, что даст возможность услышать не равнинную, монотонную, серую, трудную для восприятия невыразительную речь, а яркий, сочный, выпуклый рельеф речевого произведения. В звучащей речи своя, неповторимая, определенная логика, что порой не совпадает с грамматическими правилами. Анализ мнения, заключенный в тексте, определение объекта, подлежащего – (кто, что?) и объекта



сказуемого (что делает?) позволит заставить текст звучать не так, как он написан, а как того требует заключенная в нем языковая логическая мелодия. Нужен анализ текста.

Далее, надо уметь выработать навыки разбивки текста на языковые такты. Работу над текстом я называю «партитурой текста». В созвучном языке слово или несколько слов, выражающих одно видение, одно представление, есть первичная, неделимая единица, названная языковым тактом. После каждого языкового такта важно сделать паузу, чтобы в этой паузе дать слушателю представить себе объект повествования и его действия. Желательно определить продолжительность логических пауз, потому что это существенно влияет на смысл предложения, или речевого отрезка. Нельзя забывать о том, что каждый языковой такт организует звучание составляющих его слов с помощью ударения. Цель ударения – выделить наиболее важные для сообщения мысли слова, выражающие суть того, о чем говорится в тексте. «Ударение – указательный палец, что отличает самое главное слово во фразе», – писал К. С. Станиславский. Существуют три вида ударений. Изучение этих видов в практической работе над текстом является важной стороной повышения качества звучания языка в эфире. На первом этапе следует тренироваться, работая над газетной или журнальной статьей, желательно записывая все это на магнитофон. Затем – работа над сложным художественным, классическим текстом (Пушкин, Шевченко, Гоголь, Достоевский, Толстой, Леся Украинка) и т. д.

Очень важен процесс изучения так называемой логической инверсии. В отличие от многих западноевропейских языков, наша речь предполагает различные перестановки слов, языковых тактов, складов и целых предложений в сложносочиненных и сложноподчиненных предложениях. Любая перестановка слов в предложении, что меняет прямое мнение о порядке слов, называется логической инверсией. Научиться определять ее наличие необходимо, потому что часто при нарушении прямого по логике порядка слов инверсированное слово переносит собой на новое место звучания, присущее ему при прямом порядке слов, и образует самостоятельный такт с собственным акцентом. Чтобы добиться правильного звучания предложения при инверсии, нужно знать особенности ее применения. И вот когда уже есть определенный результат в тренировке на материале прозы, можно перейти к стихам, потому что они сложнее и чаще построены на инверсии. Рекомендую добавить в свой материал, репортаж или даже информационную заметку небольшую, уместную в данном контексте рифмованную или стихотворную цитату – это украсит текст и сделает его выразительнее. Вопрос в том, насколько точно и выразительно прочитан и донесен этот текст. Часто грамматическая инверсия не совпадает с логической, поэтому, изучая функции знаков препинания в грамматике, надо знать, как они существуют в звучащем языке.

Один из важнейших компонентов – выработка, умение определять логическую перспективу информационного, публицистического, литературного материала («новости», интервью, беседа, рассказ, статья). Уметь выделить главное, не упустив при этом второстепенного, что поможет ясно, четко, последовательно привести своих зрителей к финалу, конечной цели, ради которой создавался этот произведение. «Только когда мы изучим в целом и несем перспективу всего произведения, можно красиво распределить составные части в гармонических соотношениях и выпукло лепить их в словесной форме», [3] – писал К. С. Станиславский. Очень важно также ознакомиться с особенностями орфоэпии, то есть правильно произносить те или иные слова. Ведь написание и звучание тех же слов весьма различаются. Времена меняются и меняются стиль языка, звучание слова и даже размещение ударений. Здесь на помощь приходят словари: орфоэпические, толковые, специальные словари для работников телевидения и

радио. Они верные помощники будущим дикторам, ведущим, журналистам, всем, кто собирается посвятить свою жизнь работе в эфире.

*Н. А. Беззуб*

### РОЛЬ ЛОГИЧЕСКОГО УДАРЕНИЯ ДЛЯ ВЕДУЩЕГО ТЕЛЕПРОГРАММ, РЕПОРТЕРА

Для начала я хочу рассмотреть, что же такое логическое ударение? Логическое ударение в речи необходимо для того, чтобы выделить какое-то слово или фразу из общего текста, чтобы подчеркнуть их значимость. Это ударение используется для противопоставления одного слова другому или для усиления значения слов. Выделено слово (или группа слов) может быть с помощью усиления или ослабления звука, повышения или понижения тона на ударяемом слове, замедления темпа речи при произнесении слова или группы слов. Вот, например, фраза «я пойду гулять» может быть произнесена в 3 разных ударениях, отчего поменяется её эмоциональный окрас.

Ударное слово может быть выделено, если с остальных слов предложения снять или почти снять ударения, если специально замедлить темп речи при произнесении важного для донесения мысли слова (или предложения), если особенно повысить (или понизить) голос на главном для смысла предложения слове. Наконец, в некоторых случаях на ударном слове может быть сделано подчеркивающее ударение, то есть такое ударение, которое резко выделяет ударное слово, вызывая у слушателя ощущение, что вне данного предложения имеется противопоставление. В этом случае повышение (или понижение) голоса на ударном слове бывает более резкое и сильное, чем при обычном ударении.

Станиславский говорил об ударении: «Ударение – это указательный палец, отмечающий самое главное слово в фразе или такте!». В предложении может быть одно главное ударение и несколько второстепенных и третьестепенных. Иначе говоря, одно сильное и одно или несколько средних и слабых ударений. Фраза с одинаковыми ударениями на всех словах ничего не значит, она бессмысленна, так же, как и фраза, в которой нет ни одного ударного слова. Одно и то же предложение, в зависимости от перемещения в нем логических ударений, может каждый раз наполняться новым смыслом. Это будет зависеть от того, что хочет сказать говорящий.

В сценической речи существуют такие виды ударений:

- 1) тактовое ударение – это ударение на слове внутри речевого такта.
- 2) фразовое ударение 1 – это выделение главного по смыслу речевого такта в предложении.
- 3) фразовое ударение 2 – когда с помощью фразового ударения выделяется целая фраза в отрывке [1].

Вот пример, в котором встречаются оба вида фразового ударения:

«Глаза у него были несравненные – большие, черные, с таким взглядом, который, когда мы встречались с ним, казалось, только и составляет единственное, что есть в данную минуту в мире. Ничего, казалось, нет сейчас вокруг нас, только этот взгляд существует. Когда я вспоминаю Маяковского, я тотчас же вижу эти глаза – сквозь обои, сквозь листву. Они на меня смотрят, и мне кажется, что в мире становится тихо, таинственно. Что это за взгляд? Это взгляд гения». (Ю. Олеша. «Ни дня без строчки») [1].

В этом отрывке очень большое количество речевых тактов, в каждом из них есть свое тактовое ударение. Сложность чтения подобных отрывков заключается в том, что в

начале работы большое количество речевых тактов и тактов ударений затрудняет чтение. Читающему начинает казаться, что все в отрывке является главным, что невозможно довести чтение до конца. В таких случаях нам на помощь приходит совет Станиславского, учившего актеров снимать лишнее ударение для того, чтобы выделить главное. Он рекомендовал снимать ударения с тех слов, которые читающий хочет сделать менее заметными и предлагал специальный прием: нужна выдержка, спокойствие, « нарочито неторопливая, бескрасочная интонация, почти полное отсутствие ударений...» [2].

То, что Станиславский называет «бескрасочной интонацией», есть монотон-речь на одной (или почти на одной) высоте. Монотонная речь сама по себе однообразна и может утомить слушателя, но если ее применить как контраст по отношению к главной части предложения, особенно фразовому ударению-2, она, напротив, поможет это ударение выделить. Сила речи не в громкости, а в звуковых контрастах.

Нельзя не сказать, что графическое изображение ударений разной силы чрезвычайно несовершенно и весьма приблизительно отражает движения человеческого голоса (его повышения, понижения, усиления и т. д.) на ударных словах или на выделяемых речевых тактах и целых предложениях. Любое графическое обозначение усиления, повышения голоса и т.п. всегда условно. Графический разбор следует применять тогда, когда анализу подвергаются более сложные предложения.

Телеведущий несомненно должен обладать хорошей и понятной для зрителя речью, умением и навыками проведения логико-аналитического анализа. Изученные правила логики сценической речи, и не только, помогут ему в этом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. «Логика сценической речи». Запорожец Татьяна Ивановна. Издательство «Просвещение» Москва 1974 г. – 128 с.
2. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 8 т. Т. 2 Ч. 1 Работа над собой в творческом процессе переживания. – М. : Искусство, 1954г. – 424 с.

*К. А. Головина*

### СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ С ГЛАВНЫМ ГЕРОЕМ ФИЛЬМА-ПОРТРЕТА

Каждому начинающему режиссёру, журналисту, документалисту предстоит столкнуться с жанром фильма-портрета. Фильмы-портреты о конкретном человеке подразделяют на исторические (о человеке, который оставил след в истории и его ныне нет в живых) и о современнике, т. е. о человеке, ныне живущем. И мало кто, идучи снимать живого человека, задумывается, какие последствия для этого человека может возыметь отснятый материал. Об этом всегда нужно помнить, потому что мы не психологи, только играем в них, задавая герою каверзные, тяжелые вопросы и наблюдая за наворачивающимися у героя слезами. Проблемой верного, деликатного и в тоже время меткого и действенного подхода к своему герою занимались известный кинорежиссёр и педагог Роман Ширман, режиссёр и оператор документального кино Александр Гутман, киновед, кинокритик и документалист Сергей Муратов и др.

При создании фильма о персоналии, которой ныне нет с нами, мы несём ответственность перед родными, друзьями и всеми, кто этого человека любит. Мы не имеем права осквернять память, искажать факты. Но с историческими личностями

работать всё же проще. Мы уже имеем готовую биографию, наша задача лишь преобразить её в интересный по повествованию, «смотрибельный» материал, насытить художественными приёмами. Всё-таки творим канву повествования мы сами. И то, в каком свете мы захотим представить героя, на самого героя уже никак не повлияет.

Когда вы приступаете к съёмкам фильма о современнике, вы должны помнить несколько очень нехитрых правил, о которых мы часто забываем при взаимодействии с живым человеком.

Тема и личность, о которой вы собираетесь снимать, должна вас «греть». Если во главе не стоит ваш живой интерес, вы не раскроете персонажа. Материал получится очень формальным, сухим и протокольным. Общение с героем будет доставлять дискомфорт вам обоим. Люди всегда чувствуют заинтересованность и незаинтересованность. Представьте, человек решается рассказать вам свои секреты, а вы в ответ просто зеваете. Представили? А теперь примерьте на себя [2, с. 246].

Вообще метод с примеркой на себя я бы посоветовала использовать чаще. Всё, что вы намереваетесь проделать с чужой психикой, проверьте сначала на себе. Стоит ли задавать этот щепетильный вопрос или это уже слишком? Не заденет ли моего героя, если попрошу показать фотографию его умершего родственника? И т. д. [1, с. 24].

Если с вашей стороны не будет никакого сопереживания и участливости к судьбе героя – лучше не лезьте к нему в душу. Равнодушие всегда считывается. Вы будете задавать грубые, ранящие вопросы просто потому, что вам нужна информация, вести себя с героем и его проблемами небрежно, нарушать границы и в придачу запечатлеть на камеру, как он мучается. В то же время, если вы сопереживаете человеку, помните о его эмоциях, понимаете или хотя бы пытаетесь понять его боли, вы сможете ненавязчиво подобраться к самым сокровенным моментам его жизни.

Очень важно познакомиться лично с героем, узнать его немного поближе без камеры, еще до начала съёмки. Так вы будете знать, чего можно ожидать от человека, его манеру общения, его темперамент. В зависимости от того, какой он-ваш герой, вы будете себе чётче представлять, какой он-ваш фильм-портрет. Потому что главным драматургом в такого рода кино является сама судьба человека.

Очень важно помнить, что мы идём к живому человеку, который скорее всего до нас никогда и нигде не снимался. Как «общаться» с камерой, человек не знает, и это может перечеркнуть работу. И в моем личном опыте, и в опыте моих коллег так было. Вы общаетесь с героем тет-а-тет и преград никаких нет. Человек увлеченно рассказывает вам о своей судьбе, о том, что его волнует, делится своими соображениями, и вы думаете: «Вот он! Мой герой, он идеален!». Как только включаются камеры, его как будто подменяют: вы слышите абсолютно серый, пресный, местами слишком правильный и оттого скучный рассказ, и не понимаете, что происходит. Камера имеет очень большой фактор влияния на поведение человека. Только вы можете повлиять на поведение своего собеседника, «смягчив сковывающий эффект камеры» [1, с. 30].

Как это сделать? Попробуйте записать человека как бы не для вашей работы, а просто так, чтоб он немного привык к камере. Самая большая проблема, когда неформальное общение резко обрывается и начинается процесс настройки камеры, звука, света. В этот момент, по моим личным ощущениям, герой становится очень одинок и беспомощен. Его уже ни о чём не спрашивают, только тычут ему светом в глаза и просят занять выгодный ракурс, как на выставке. Мой личный метод преодоления такого барьера заключается в непрерывности контакта. Не забывайте о своём герое, как только вам понадобилось настроить технику. Продолжайте говорить с ним, задавайте любые

вопросы, даже если мозг ваш в этот момент занят выстраиванием кадра и другими техническими нюансами, не молчите, не оставляйте героя «одного».

Постарайтесь внушить спокойствие своему герою, для этого вы сами должны быть спокойны. Даже если вы нервничаете, это можно превратить в фишку. Можно сказать своему собеседнику: «Ты знаешь, у меня у самого такая работа впервые, я, если честно, нервничаю не меньше твоего!». Тем самым вы дадите понять, что вы такой же человек, вы на равных и не представляете никакой угрозы.

Рядом с вами и с вашей техникой герой должен ощущать себя в безопасности, для этого нужно время. Не ждите, что на первых минутах он выдаст вам откровенные, честные «вещи». Обычно всё только начинается, когда начинают садиться аккумуляторы!

Помните, вы снимаете и для того, чтоб ваш герой смог потом посмотреть фильм о себе. Ни в коем случае не лишайте его этого права! Обязательно покажите готовую работу сначала ему, посоветуйтесь, обсудите, только потом придавайте всеобщей огласке.

Как ни крути, а универсальной памятки по работе и взаимодействию с персонажем фильма-портрета не напишешь. Каждый случай индивидуален. Но стоит помнить одно хорошее правило: Вы снимете, уйдёте и забудете, а человеку жить с этим дальше. Если снимаете человека в беде, в нищете – постарайтесь хотя бы чем-то помочь, или помочь своим материалом, придав его огласке. Оставьте после себя хороший след.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Муратов, Сергей Александрович Телевизионное общение в кадре и за кадром: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / С. А. Муратов. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 201 с.
2. Ширман, Р. Н. Ш 64 АЛХИМИЯ РЕЖИССУРЫ. Мастер-класс. К. :ЗАО «ТЕЛЕРАДИОКУРЬЕР», 2008 – 448 с.

*Е. В. Каура*

### **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ С СОБЕСЕДНИКОМ В ИНТЕРВЬЮ**

Как известно на данный момент, интервью во всем своем многообразии является одним из самых распространенных жанров на ТВ. Интервью (английское interview – беседа) – «целенаправленная, зафиксированная беседа, предназначенная для распространения в печати (по радио, ТВ)». В другой интерпретации, в учебнике «Телевизионная журналистика», изданном МГУ, дается определение: интервью — «жанр публицистики, представляющий собой разговор журналиста с политическим, общественным или иным деятелем по актуальным вопросам» [3, с. 75]. Если обратиться к семантике английского слова интервью, то оно состоит из префикса inter, имеющего значение взаимодействия, взаимонаправленности, и слова view, одно из значений которого – взгляд, мнение. Стало быть, интервью – обмен мнениями, взглядами, фактами, сведениями. Является одним из методов получения информации в журналистике. Следовательно, интервьюер обязан уметь психологически воздействовать на своего собеседника, чтобы расположить его к содержательному разговору и получить как можно более качественную и полную информацию, уметь считывать вербальные и невербальные знаки своего оппонента, создавать необходимую атмосферу для того, чтобы интервью шло в необходимом формате и настрое. Именно на психологические аспекты работы с жанром интервью и направлено это исследование.



Над проблемой правильной классификации видов интервью и специфики работы с каждым из них, построением концепций и алгоритмов беседы работали многие авторы, среди которых М. М. Лукина [4, с. 20], С. Квале, [7, с. 10-27], А. Н. Дедов, [1, с. 36], С. МакКрэм, Х. Лотт [5, с. 10-42], Л. В. Енина, [2, с. 1-15], С. А. Муратов, [6, с. 56] и многие другие, именно на труды этих деятелей образования и культуры мы будем полагаться в своей работе.

Наличие проблемной ситуации заключается в том, что многие начинающие работники медиасферы делают упор в своих работах на техническую подготовку, работу с сухими фактами и выбором клишированных, уже прошедших «проверку» временем и их старшими коллегами вопросов для своего собеседника, забывая об индивидуальном подходе и психологических приемах в работе с интервьюируемым, не соотнося между собой характера человека, его психологического и физического состояний, времени, места и тематики предстоящего разговора, считая это незначительными мелочами.

Исходя из вышеизложенного, необходимо проанализировать и соотнести важность психологических методов работы с собеседником в интервью в реалиях современного ТВ. Вычленив самые необходимые и основополагающие принципы работы интервьюера для получения качественного экранного продукта в жанре «Интервью».

Несмотря на очевидное многообразие типов интервью, все они имеют ряд постоянных структурных блоков, последовательное движение по которым обеспечивает полную целостность в конечном итоге общения с героем. Вводная часть беседы играет очень важную роль в композиции будущего экранного продукта вне зависимости от выбранного автором типа интервью. Именно здесь необходимо заинтересовать собеседника, привлечь его к сотрудничеству, т. е. «настроить» его на совместную работу. Интервьюируемому сообщается также о примерной продолжительности беседы, о возможности ее анонимности, а также о ее целях и дальнейшем использовании результатов. На начальной стадии беседы особую роль для установления и поддержания контакта играет невербальное поведение интервьюера, свидетельствующее о понимании темы и цели беседы, о его располагающем настрое по отношению к собеседнику.

Неизменного алгоритма вводной части беседы не существует, репертуар фраз и высказываний журналиста должен быть обширен и вариативен, индивидуален для каждой новой ситуации и для каждого нового собеседника. Важно наличие отчетливого представления о ее целях и задачах, их последовательная реализация, установление прочного контакта с собеседником посредством подготовительных «нейтральных» и приятных, интересных для вашего оппонента вопросов, позволяющих переходить к следующему, второму этапу.

Его характеризует наличие общих открытых вопросов по теме беседы, вызывающих как можно больше свободных высказываний собеседника, изложение им своих мыслей, мнений и переживаний относительно выбранной темы. Такая тактика позволяет интервьюеру накопить определенную фактическую информацию относительно мнения героя о выбранной теме, его заинтересованности, настроении, а также получить новые сведения, из которых могут получиться интересные или более углубленные ответвления от обозначенной в начале интервью цели разговора.

Успешное выполнение этой задачи позволяет перейти к этапу подробного прямого обсуждения основной темы встречи. (Эта логика развития беседы реализуется и внутри развития каждой частной смысловой темы: следует от общих открытых вопросов переходить к более специфическим, конкретным). Таким образом, третьим этапом беседы становится подробное исследование содержания обсуждаемых проблем, событий, вопросов и явлений. Это кульминация беседы, один из самых сложных ее этапов,

поскольку здесь все зависит только от автора, от его умения задавать вопросы, слушать ответы, наблюдать за поведением собеседника. Содержание этапа подобного любого интервью полностью определяется конкретными целями и задачами данной беседы.

Завершающая фаза – это окончание беседы. Переход к ней возможен после успешного и достаточно полного проведения предшествующего этапа интервью, когда гость ответил на все вопросы и основная тема была достаточно обширно раскрыта со всех интересующих сторон. Как правило, здесь в той или иной форме делаются попытки ослабить напряжение, возникающее в ходе беседы, и выражается признательность за сотрудничество. Если беседа предполагает свое последующее продолжение, то ее завершение должно сохранить готовность собеседника к дальнейшей совместной работе.

Конечно, описанные этапы интервью не имеют жестких границ. Переходы между ними являются постепенными и плавными. Однако «перескакивание» через отдельные фазы беседы может привести к резкому снижению достоверности получаемых данных, нарушить процесс общения, диалога собеседников.

Вербальное общение в процессе беседы в общем смысле предполагает умение правильно обращаться к своему собеседнику, задавать вопросы и слушать его ответы. С помощью вопросов можно: вести процессы передачи информации собеседником в определенном направлении, соответствующем программе беседы; взять инициативу в беседе; активизировать собеседника, чтобы от монологической речи перейти к диалогу; дать возможность собеседнику проявить себя, доказать свои знания, продемонстрировать свои мнения, оценки, взгляды и позиции.

Интервью требует успешной реализации журналистом профессионального умения слушать, наблюдать, говорить.

Невербальное общение включает в себя такие формы самовыражения, которые не опираются на слова и другие речевые символы. Его ценность состоит, в частности, в том, что оно спонтанно и проявляется бессознательно. Невербальное общение содержит достаточно элементов, которые позволяют убедиться в достоверности того, что сказано словами.

Другим важным фактором является межличностное пространство – как близко или далеко собеседники находятся по отношению друг к другу. Обычно, чем больше собеседники заинтересованы друг в друге, тем ближе они располагаются. При этом социальное расстояние для неформальных социальных и деловых отношений составляет от 1,2 до 3,7 м, причем верхний предел более соответствует формальным отношениям. На расстояние между собеседниками может повлиять и стол, если во время беседы он не используется по своему прямому назначению, т. е. на нем не пишут, не рисуют и т. п. Стол может ассоциироваться в подобном случае с высоким положением и властью, что может сразу же придать беседе вид ролевого общения. По этой причине удобнее в некоторых случаях проводить беседы, сидя рядом с собеседником на стульях, стоящих под углом друг к другу.

Невербальное общение позволяет точнее понять сказанное. В том случае, когда невербальные «сообщения» противоречат сказанным словам, следует особенно внимательно отнестись к этому обстоятельству. На противоречивые жесты и слова собеседника следует отвечать подчеркнуто продуманно, оставляя себе время для оценки происходящего и принятия решения. Например, говорящий соглашается с вами, но проявляет при этом признаки сомнения: делает частые паузы, задает вопросы, его лицо выражает удивление и т. п. В данном случае возможно высказывание такого типа: Похоже, Вы к этому относитесь скептически? И с чем это может быть связано? Подобное

высказывание выражает внимание к тому, что говорит и делает собеседник, не вызывая у него беспокойства или защитной реакции.

Таким образом, важно понимать, что эффективность любого вида интервью зависит не только от внимания к словам говорящего, но и в не меньшей степени от понимания невербальных сигналов – жестов и мимики говорящего. Умение журналиста анализировать содержание вербального и невербального общения позволяет правильно интерпретировать содержание беседы и, следовательно, повышает уровень достоверности ее результатов.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Дедов, А. Н. Технологии телевизионной журналистики. Учебное пособие. – Курган: Курганский гос. университет, 2017. – 153 с.
2. Енина, Л. В. Практика журналистского общения: учебное пособие для вузов. – Юрайт, 2018. – 75 с.
3. Кузнецов, Г. В. И Основы телевизионной журналистики. – Москва: Издательство МГУ, 1998. – 237 с.
4. Лукина, М. М. Технология интервью. – Аспект Пресс, 2008. – 192 с.
5. МакКрэм, С., Лотт Х. Как интервьюировать детей. Руководство для журналистов и других. – ЮНИСЕФ (2-е издание), 2000. – 44 с.
6. Муратов, С. А. Диалог: Телевизионное общение в кадре и за кадром. – Искусство, 1983. – 159 с.
7. Квале, С. Исследовательское интервью. – Смысл, 2003. – 301 с.

*В. Ю. Кононцев*

#### **ДРАМАТУРГИЯ ИНТЕРВЬЮ**

После подготовительного этапа, включающего определение целей интервью, проведение предварительного расследования, назначение встречи и разработку стратегии, можно приступать к интервью. В самом общем смысле – это разговор двух людей или более с целью получения новой информации. Однако не обычный, из череды тех, которые образуют наши повседневные межличностные коммуникации. Интервью – разговор, который строится по определенным правилам профессионального журналистского общения. Протекает оно в вопросно-ответной форме, когда журналист спрашивает, а собеседник отвечает. Поэтому формула успеха заключается в том, насколько профессионально задаются вопросы и как полно на них отвечают.

**Встреча с собеседником. Приветствие.** Тактика приветствия зависит от конкретной ситуации, степени близости с героем, его социального статуса. Конечно, есть идеальные «на все времена» формы приветствия социально и стилистически нейтральные «Здравствуйте!»; «Добрый день!». В большинстве случаев фантазия и творческий подход будут здесь явно неуместны.

Однако слишком холодное и формальное приветствие может послужить сигналом того, что журналист предпочитает держаться от собеседника на определенной дистанции и не хочет претупить барьер формального вопросно-ответного взаимодействия. Чтобы смягчить форму приветствия, в него можно добавить персональное обращение: «Здравствуйте, Михаил (Иванович)!». То есть, от того, в каком ключе, официальном или неофициальном, беседа начнется, зависят ее тактика и конечные результаты.

Прембула интервью. «Разминка». Коротким и на первый взгляд ничего не значащим разговором в начале интервью вы можете достичь больших результатов, чем в продолжение всей беседы. Но с таким же успехом можно и разрушить поставленные цели.

Американские исследователи утверждают, что при встрече незнакомцев первые четыре минуты беседы определяют, как правило, весь последующий разговор.

В традициях нашего общения начинать разговор, варьируя общие фразы, устанавливающие дружелюбную атмосферу: «Здравствуйте! Очень приятно с вами познакомиться! Как дела? Какая скверная (прекрасная) погода сегодня!». Таков социальный этикет, с помощью которого люди устанавливают между собой первоначальный контакт и «наводят мосты» для дальнейшего общения.

По реакции собеседника на первое обращение внимательный журналист сразу определит психологическое состояние своего героя: а) в каком он расположении духа; б) спешит он или нет; в) проявляет ли интерес к разговору; г) будет ли вести откровенную беседу или намерен скрывать и дозировать информацию[1].

В начале разговора надо максимально устранить все возможные барьеры общения, однако «разминка» не должна быть затянутой. Внимательно наблюдайте за собеседником и при появлении знаков нетерпения или спешки переходите непосредственно к теме интервью.

Придерживаться нейтральных, приятных собеседнику тем. Предмет разговора не должен касаться потенциально таких провокационных сфер, как политические взгляды, доходы, межнациональные отношения, религиозные убеждения и т. п.

Найти точки пересечения интересов: общие увлечения, общие знакомые.

Не фокусировать разговор на собственной персоне, а стараться узнать как можно больше о собеседнике.

Проявить интерес к окружающей обстановке, но избегать критических замечаний и советов по ее поводу.

Снять напряжение помогает смех. Уместны шутки, анекдоты, но только в том случае, если есть уверенность в собственном вкусе и чувство меры. Если ваш собеседник не обладает чувством юмора, ваши усилия могут погубить дело.

Расположить человека помогают комплименты. При этом надо избегать чрезмерного, тем более неискреннего восхищения – оно всегда бросается в глаза. Сдержанная, умеренная похвала всегда предпочтительнее.

**Стратегия и тактика интервью.** Все это желательно продумать заранее, на этапе подготовки, параллельно или после составления вопросника. В стратегические задачи интервью входит создание определенных условий коммуникации, способствующих достижению целей интервьюера при наиболее полной информационной отдаче интервьюируемого. Это может показаться профессиональной банальностью: удача или провал интервью зависят от того, нашел ли журналист подход к своему собеседнику, сумел ли «подобрать ключ» к нему. Журналисты еще говорят: надо «почувствовать собеседника», «настроиться на его волну», «попасть в его систему координат». Тогда, утверждают они, и выйдет толк.

**Логика, хронология или импровизация.** Планируя очередное интервью, журналисты, как правило, много внимания уделяют семантической составляющей своих вопросов, их смысловому наполнению. Действительно, от того, что вы спросите у собеседника, во многом зависит то, что он ответит. Но не все. Не менее важным и стратегически значимым компонентом интервью является правильно выбранная последовательность задаваемых вопросов. Установить нужный порядок в перечне вопросов – задача, которую журналист должен решать в каждом отдельном случае. Конечно, сценарных разработок интервью может быть безгранично много, как беспредельно разнообразны события, человеческие судьбы и связанные с ними истории.

Но все же и здесь просматриваются закономерности, позволяющие выбрать оптимальную тактику в бесконечном, казалось бы, разнообразии ситуаций.

Существуют три стратегических принципа последовательности задаваемых вопросов – хронологический, логический, импровизационный. В первом случае в центре внимания – события; во втором – предметы общественного обсуждения; в третьем – человеческий характер.

Не менее важно выстроить список задаваемых вопросов по значению. Большинство журналистов придерживаются нестрогих правил планирования интервью.

Преамбула интервью, или «разминка», – это разговор для «наведения мостов», его тема может и не перекликаться с основной задачей интервью.

В начале интервью задаются нетрудные для собеседника, например, фактические вопросы. Однако, если вы предполагаете, что ваш герой будет стремиться уйти от ответа, можно пойти на маленькую хитрость, например, расширить тематическое поле беседы.

Далее можно приступать к основным вопросам. Заинтересовать собеседника, заставить его «шевелить мозгами» – цель любого интервьюера, с кем бы и по какому бы поводу он ни говорил.

Интересный вопрос – это и подарок интервьюируемому: он, как палочка-выручалочка, выведет его на хороший ответ. При этом интересный вопрос – очень индивидуальное понятие. То, что покажется нестандартным одному герою, на другого навеет скуку [2, с. 9].

К подобному типу вопросов следует отнести вопрос, точнее даже сказать – обстоятельства, которые предлагаются для вашего героя. Такие обстоятельства более подробно смогут раскрыть характер вашего собеседника. Так, я в своём интервью с актёром театра и кино Михаилом Голубовичем предложил открытки, на которых изображены жизнь и быт казаков. Михаил Васильевич очень близок к казацкой тематике. Мало того, что он играл в фильмах казаков, но еще и умеет ездить верхом и прекрасно владеет шашкой. Предлагая взглянуть на эти открытки, я добавил, чтобы он оценил характер персонажа, и что было до и после момента, который изображен на открытке. Таким образом, преодолевая такие обстоятельства, мой герой стал откровеннее и ближе ко мне как собеседнику. Он стал более открыт.

Самый главный вопрос, ради которого интервью и затевалось, стоит припасти напоследок. Жесткие или неприятные для героя вопросы никогда не задаются в начале разговора.

Очень важен заключительный этап интервью, в котором, как правило, заранее можно спланировать только время окончания. Соблюдать договоренность о продолжительности интервью – хороший тон. Желательно также завершать разговор на позитивной ноте. Даже если в конце задавались нелюбезные вопросы, надо попробовать «увести» разговор в сторону, заговорить о чем-нибудь приятном для собеседника, чтобы ни у кого не осталось неприятного осадка.

Составляя вопросы и разрабатывая сценарий интервью, не стоит забывать, что главная роль в нем принадлежит вовсе не журналисту, а его собеседнику. Именно он является основным коммуникатором, в его распоряжении информация, и в принципе он волен поступать с ней как угодно. Журналист же, как это ни обидно звучит, является лишь транслятором, передаточным звеном между своим собеседником и обществом. Эта банальная мысль на практике нередко забывается, и в центре разговора часто оказывается не информатор, а журналист. Беседа в итоге концентрируется не на ответах, а на вопросах, которым придается большее значение, чем информации как таковой. Такой осозанный или неосозанный журналистский эгоцентризм ведет к профессиональной «глухоте»,



неумению слушать, когда задаваемые вопросы не вытекают из ответов, а собеседник оказывается на информационном поле пассивным игроком.

Очень важно правильно завершить разговор, не ссылаясь на то, что надо бежать на следующую встречу, но обязательно сказав приличествующие этикету слова. Начинающие журналисты часто не представляют себе, что на завершающем этапе интервью могут произойти самые неожиданные вещи. Например, уже после слов прощания ваш герой может, наконец, решиться сказать то главное, ради чего и согласился на эту встречу. Поэтому нельзя ослаблять внимания до последнего момента, когда за вами закроется дверь. Не стоит стесняться и еще раз постучать в дверь, если вы вспомнили, что забыли спросить что-то очень важное, например, уточнить написание имен и фамилий или попросить разрешение на публикацию фотографий из семейного альбома.

Стратегически правильно вовремя не только начать, но и закончить интервью. Точность и пунктуальность – необходимое условие для того, чтобы впечатление о репортере сложилось благоприятное. Непозволительно опаздывать на интервью. Но не менее плохо задерживать собеседника сверх времени, которое оговорено заранее. В конце концов, у него могут быть запланированы другие дела, и даже если из-за деликатности он в этом не признается, затянувшийся разговор может вызвать вполне понятное раздражение, поскольку помешает ему выполнить намеченное.

Конечно, трудно заранее спланировать, как завершится интервью. В идеале это происходит естественным образом, когда и репортер, и интервьюируемый приходят к обоюдному выводу, что все вопросы исчерпаны. Однако в большинстве случаев при завершении разговора надо следовать двум основным правилам: «уходить с достоинством» и «не злоупотреблять гостеприимством». Есть еще золотое правило – уходить так, чтобы у собеседника осталось желание общаться с вами еще, готовиться к новой встрече.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шаблинская, О. Лев Дуров вызывает журналистов на дуэль / О. Шаблинская // Аргументы и факты. 2001. – №32. – С.2-8.
2. Лукина, М. М. Технология интервью: учебное пособие для вузов. / М. М. Лукина. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 87 с.

*Д. Р. Подобный*

### **НАРУШЕНИЯ НОРМ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА И ПУТИ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ**

Язык – плод многовекового труда и творчества народа, его национальное достояние. Русский язык, в свою очередь, имеет богатую и сложную историю. В нашем прошлом было много волн преобразований и заимствований из других языков. Русский стал языком межгосударственного общения и культурно-идеологического взаимодействия между всеми народами Советского Союза. Русский язык распространяется везде, в странах Запада и Востока. Интерес к его изучению возрастает на всех материках нашей планеты. В результате всех этих процессов возникла необходимость стандартизировать устную и письменную речь. Создаётся литературный, кодифицированный язык, который является основным средством, обслуживающим коммуникативные потребности общества. Он

противопоставляется диалектам и профессиональному жаргону. Изучение языка помогает открыть законы его развития, правила его употребления и способы обогащения.

Особенностью литературного языка в любом государстве и любой культуре является *нормативность* (наличие общепринятых, общеобязательных норм). Нормы произношения и ударения называются орфоэпическими. Их соблюдение облегчает и ускоряет взаимопонимание в процессе общения, как для носителей языка, так и для изучающих его. Произношение гласных, согласных и слов заимствованных формируют три основные группы правил в русской орфоэпии.

### Оглушение согласных

При произношении согласные звуки преобразуются согласно законам уподобления и оглушения [1, с. 112–116]. По этим правилам в конце слов звонкие согласные меняют характер своего звучания, и звучат как схожие глухие (звуки [г] и [к], [б] и [п], [д] и [т] и т. д.). Как правило, эта норма не нарушается, за исключением звонкого согласного [г] в конце слова. Он должен звучать как взрывной глухой [к], но часто произносится как фрикативный глухой [х]. Такое произношение признаётся диалектным (характерным для южных говоров), и недопустимым для речи дикторов, ведущих и прочих ораторов. Исключение составляет слово «бог», которое вполне допустимо произносить как бо[х]. В положении перед гласными, сонорными согласными и [в] звук [г] произносится как звонкий взрывной согласный. Часто встречаются ошибки в произношении сочетания согласных «чн». В соответствии с нормами современного русского литературного языка это сочетание произносится в одних случаях исключительно как [чн]: вечный, брачный, аммиачный, заочный, смачный, злачный, посадочный. Произношение [шн] требуется в женских отчествах — Савви[шн]а, Фомини[шн]на, Ильини[шн]а, Кузьмини[шн]а — и сохраняется в словах горчи[шн]ый, коне[шн]о, пере[шн]ица, праче[шн]ая, пуся[шн]ый, скворе[шн]ик, яи[шн]ица. Есть и двоякое произношение — було[шн]ая и було[чн]ная, копее[шн]ный и копее[чн]ый, моло[шн]ый и моло[чн]ый, порядо[шн]ый и порядо[чн]ый. Для смысловой дифференциации слов служит различие в произношении сердце[чн]ый (удар) и сердце[шн]ый (друг). А уж слова «точно» и «тошно» ни один носитель языка в здравом уме не перепутает.

### Гласные и их ударения

К нормам произношения гласных относят нормы ударения. Они изучаются акцентологией (лат. *accentus* — ударение). В русском языке ударение свободное, то есть может находиться на любом слоге, в отличие от некоторых языков мира, где ударение закреплено за определенным слогом — в чешском и финском языках — 1 слог, в польском и грузинском — предпоследний, в армянском и французском — последний. Русское ударение может перемещаться с одной значимой части слова на другую в разных его формах и однокоренных словах. Основная функция ударения — фонетическое объединение слова. Но встречаются слова, где ударение играет смысловоразличительную роль – мука - мука, пили – пили. В многосложных словах, кроме основного ударения, появляется и второстепенное (побочное) : лавинообразный, четырехэтажный. Чаще всего акцентологические ошибки встречаются при образовании следующих форм различных частей речи:

Употребляемые с существительными и числительными предлоги могут принимать на себя ударение, делая самостоятельную часть речи безударной – без вести, без году, без толку, за зиму, за руку, за душу, за год, из виду, из лесу, из носу, на гору, на спину, на

стену, на два, на шесть, на сто, по лесу, по морю, по полю, по два, по сто, по трое, под ноги, под вечер, под вечер, под нос, под руки.

Краткие прилагательные имеют ударение на первом слоге основы в мужском, среднем роде и мн. числе [2, с. 114–117]. В женском роде оно переходит на окончание: боек – бойка, весел – весела, глуп – глупа. Двойное ударение встречается в форме множественного числа – бледны и бледны, близки и близки, голодны и голодны, густы и густы, дружны и дружны, жирны и жирны, пусты и пусты, тесны и тесны, тупы и тупы, холодны и холодны.

Ударение в глаголах прошедшего времени может стоять на основе во всех формах (бить, брить, класть, красть, мять, шить), на основе во всех формах, кроме формы женского рода в которой переходит на окончание: брала, была, взяла, гнала, драла, звала, на приставке во всех формах, кроме формы жен. рода (донял, замер, занял, запер, нанял, начал, отбыл, принял, убыл). Двойное ударение встречается в формах глаголов дожил – дожил, допил – допил, задал – задал, нажил – нажил, отнял – отнял, отпил – отпил, подал – подал, поднял – поднял, продал – продал, прожил – прожил, пролил – пролил, раздал – раздал.

В глаголах с окончанием «ировать» выделяют две группы: с ударением на “и” (блокировать, гарантировать, дебатировать, дирижировать, дисквалифицировать, информировать, копировать, суммировать) и с ударением на “а” (бомбардировать, гравировать, гримировать, группировать, пломбировать, премировать, формировать и др.).

У страдательных причастий прошедшего времени ударение в форме женского рода падает на окончание (взятый – взята, витый – вита, изжитый – изжита, начатый – начата, принятый – принята), в других – на приставку. В причастиях на – бранный – дранный – званный ударение падает на приставку (добрана, забрана, задрана, зазвана, избрана, прибрана, прерванный, призванный, содранный).

Полагаю, что из всего сказанного мною, можно сделать вывод: знание и умелое использование законов и норм русского литературного языка ведёт к значительному повышению культуры речи общества. Соблюдая нормы и правила мы лучше понимаем друг друга.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Данцев А.А., Нефедова Н.В. «Русский язык и культура речи для технических вузов. – Ростов н/Д : Феникс, 2002. – 320 с.
2. Оссовская М.П. Практическая орфоэпия: учеб. пособие. – 5-е изд., стер. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2019. – 124 с.

*Д. Е. Шевченко*

### ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО СЛОВЕСНОГО УДАРЕНИЯ

Русское ударение невозможно свести к единому закону или к ряду относительно простых правил. Задача этой работы – дать некоторое понятие о таком сложном механизме, который представляет собой система русского ударения.

Словесное ударение – усиленное произношение одного из слогов слова, благодаря которому этот слог оказывается выделенным по звучанию среди остальных. Правильная постановка ударения в русских словах очень трудно дается иностранцам, связано это с двумя особенностями русского словесного ударения: разноместностью и подвижностью. Свойство ударения – способность находиться на любом слоге слова и любой морфеме –

называется разноместностью. Есть немало языков с ударением, закрепленным за определенным слогом слова (чешский – на первый слог, польский – почти всегда на предпоследнем слоге). Благодаря разноместности ударение в русском языке может быть использовано для различия слов (замок- замоК, хлопок - хлопОк) [1].

В русском языке есть слова различной длины: односложные, двусложные, трехсложные и т. д., но больше всего мучений в отношении ударения доставляют говорящим односложные слова. Односложные слова, которые изменяются, не остаются односложными во всех формах (Дом – дома – дома – домом и т. д.). Следует называть их не односложными словами, а словами с односложной основой. Среди таких слов обнаруживается вторая особенность русского ударения – подвижность (флаг, флага, флагу – враг, врага, врагу). Падежные окончания у них одинаковые, а ударения разные. А вот в женском роде (стена – стену, цена – цену). Благодаря подвижности ударение может быть использовано как средство различения грамматических форм одного слова. Таких случаев много в склонении существительных [1].

Среди слов, постоянно употребляемых нами, есть три, имеющие довольно замысловатое расположение ударения в падежных формах (рука, нога, голова). Рука – рукаИ – рукаЕ – рукаУ – рукаОй – о рукаЕ – рукаИ – рука – рукаАм – рукаАми – о рукаАх. Здесь различаются по ударению именительные падежи ед. и мн. числа, один падеж, который отличается от всех остальных: в ед. числе – винительный падеж (рукаУ), во мн. числе – именительный и винительный (рукаИ). Далеко не все слова устойчивы, как эти три слова [1].

#### **Колебания ударения и литературная норма.**

Колебания ударения, например, в слове *река* колебание ударения свойственно отдельным формам, а не всем формам слова (стена – стена – стенам). Немалую роль играет влияние на литературный язык местных народных говоров, а также профессиональной речи. Неизбежно влияние слов с подвижным ударением на слова с неподвижным ударением и наоборот, а также смешение разных типов подвижности. Слова переходят их одного типа в другой, а при этом неизбежна такая стадия, когда у них сосуществуют старые и новые формы, т.е. происходит колебание ударения в этих формах. Колебание ударения – явление неизбежное, но в принципе нежелательное. Ведь в этом случае различия в месте ударения не служит для различения смысла [1].

Установить, что в данный момент является в языке нормой, а что отклонением от неё можно только тщательнейше рассмотрев факты в их взаимоотношении. Для выявления нормы надо представлять себе направление развития языка, что невозможно сделать, если не учесть все колебания, все отклонения от нормы.

#### **О некоторых закономерностях русского ударения.**

В самой системе русского ударения есть предпосылки для возникновения колебаний. Если перечислить даже не все, а только некоторые случаи колебания ударения в русском языке, возникает на первый взгляд впечатление хаоса и неразберихи, может даже показаться, что в русском ударении «всё возможно». Но это только на первый взгляд. Внимательное изучение тех же факторов позволяет установить достаточно строгие закономерности, обнаружить никогда не нарушаемые правила.

Подчеркну в заключение одну важную сторону изложенных закономерностей. Многое в этом рассказе о русском ударении должно было показаться сложным. Иначе не может быть, так как система русского ударения очень не проста. Но интересно то, что изложенные достаточно сложные правила фактически известны всякому, хорошо

владеющему русским языком. Практическое владение языком включает в себя знание многих закономерностей, но знание интуитивное, неосознанное, такое, в котором говорящий не отдает себе отчета.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Книга о русском языке / отв. ред. И. С. Ильинская. – М.: Знание, 1969.



## БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ, ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЕ И ИНФОРМАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

*А. В. Бобрышева*

### ИННОВАЦИИ В ДОКУМЕНТНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ОБСЛУЖИВАНИИ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ НА ЛУГАНЩИНЕ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ст.)

На пороге нынешнего тысячелетия библиотечная сеть Луганщины переживала сложный период. Как утверждает исследователь Л. Н. Сорокина, библиотеки «испытывали на себе последствия экономического кризиса и, вместе с тем, получили определенный опыт противостояния таким неурядицам» [4, с. 18]. В конце 1990-х годов, согласно Постановлению Кабинета Министров Украины от 30.05.1997 г. о нормативах обеспечения библиотеками и клубными учреждениями, была упорядочена сеть библиотек всех видов. Количество государственных библиотек Луганской области сократилось с 616 в 1996 году до 589 в 2000 году. В связи с закрытием и реструктуризацией угледобывающих предприятий в этот период профсоюзные и технические библиотеки сливались с государственными или прекращали свою деятельность. Особенно остро стоял вопрос формирования документальных ресурсов. Так, фонд государственных библиотек области с 1996 по 2001 год сократился на 150 тыс. экземпляров, нехватало книг по экономике, менеджменту, психологии, философии, современной учебной, справочной, деловой, производственной правовой и научно-популярной литературы [1].

Несомненно, это лишь часть тех трудностей, которые испытывали библиотечные учреждения. Однако в таких сложнейших условиях основной миссией библиотек Луганщины, как социальных и общественных институтов, было названо обеспечение свободного доступа к информации, культурных ценностей и выполнение просветительских, воспитательных и креативных функций. Среди приоритетных направлений деятельности в этот период выделялись: формирование позитивного имиджа библиотеки и библиотекаря, предоставление пользователям оперативной информации по социальным, экономическим и политическим вопросам, создание региональных центров по вопросам местного самоуправления, проведение творческих акций, компьютеризация и информатизация, внедрение инноваций в систему обслуживания пользователей, поиск альтернативных источников финансирования, фандрейзинг, развитие маркетинга, библиотечной рекламы, развитие библиотечного сервиса, развитие системы методического обеспечения и повышения квалификационного уровня библиотечного персонала [2]. Таким образом, происходящие во внешней среде изменения содействовали корректированию коммуникативных практик библиотек Луганской области, стремящихся к развитию востребованности пользователями, несмотря на трудности.

На развитие коммуникативных практик публичных библиотек в начале XXI столетия существенно повлияла компьютеризация и автоматизация. Подключение библиотек районов и городов Луганщины к сети Интернет осуществлялось преимущественно благодаря подготовке проектов на получение грантов от благотворительных организаций. В 2002 году современную компьютерную технику и выход в Интернет имели только три областные библиотеки и Рубежанская централизованная библиотечная система, в которой благодаря полученному гранту был открыт «Интернет-центр» на 7 рабочих мест. В 2006 году такие же центры были открыты

в городах Антрацит и Красный Луч, а уже в 2008 году практически все центральные районные библиотеки были компьютеризированы, 97% из них имели доступ к Интернет. После этого началась работа над компьютеризацией библиотек-филиалов централизованных библиотечных систем.

Одним из первых масштабных проектов в условиях компьютеризации стал представленный на сайте универсальной научной библиотеки им. М. Горького «Информационный портрет Луганского региона», отражающий информацию об экономическом и социальном развитии районов и крупных городов области. Все районные и городские централизованные библиотечные системы передавали информацию для этого проекта в электронном виде, что позволило активизировать использование библиотеками новых технологий. Этот проект заложил базу цифровизации регионального культурного наследия.

В первом десятилетии XXI ст. компьютеризация и подключение библиотек Луганской области проходила довольно интенсивно, о чем свидетельствуют как количественные, так и качественные ежегодные показатели результатов их работы. В 2012 году по итогам конкурсного отбора международной программы «Библиомост» публичные библиотеки Луганской области стали лидером в Украине по оснащению компьютерной техникой. В феврале 2013 года на сайте Луганской областной государственной администрации было указано: «Модернизация библиотек является важной инвестицией в осовременивание инфраструктуры нашего региона и обогащение культурно-образовательной жизни его жителей, что включает доступ каждого, а особенно социально незащищенных слоев населения, к компьютерам и Интернету в публичных библиотеках» [2].

Следует отметить, что использование новых технологий в коммуникативных практиках не только дало толчок в развитии библиотечного сервиса, но и изменило профессиональное самосознание информационно-библиотечных специалистов, позиционирование библиотечных институций в социальном и культурном пространстве региона. В отчетах главного методического центра государственных библиотек Луганщины в этот период отмечено, что приоритетными стратегическими целями достижения позитивных результатов в трансформации библиотечного пространства являются: переход от библиотеки первого поколения к «библиотеке 2.0», формирование новых услуг для пользователей, социальное партнерство, инициативы и инновации, полезные для граждан, проектный менеджмент.

В последующие годы стали внедряться совершенно новые для библиотек нашего региона услуги. В частности, активизировалось взаимодействие публичных библиотек с органами местного самоуправления. В 2013 году на базе Регионального тренингового центра был реализован проект «Библиотека-власть-общественность», в рамках которого проводились тренинги для начальников отделов культуры городских исполнительных комитетов и районных государственных администраций «Публичная библиотека и общественность (как Интернет может изменить библиотеки на пользу общественности)», для председателей сельсоветов – «Сельская библиотека и общественность (представление современных услуг для сельской библиотеки)». Для пользователей районных библиотек стали внедряться инновационные программы по обслуживанию, например, программа для молодых мам «Мамы в Интернете» Новосветловской ЦБС, профориентационный проект «Ищем профессию вместе с библиотекой»Ровеньковской ЦБС, творческая площадка и студия звукозаписи «Драйв собирает таланты» в Антрацитовской ГЦБС, образовательный проект «Университет третьего возраста» Новопсковской ЦБС и многие другие. Развитие получили учебные и консультативные услуги как для пользователей, так и для

библиотекарей, предоставляемые дистанционно через Интернет. Особое внимание уделялось таким категориям читателей, как люди с ограниченными возможностями, люди третьего возраста, социально незащищенные граждане и т. д. В 2004 году на базе Антрацитовской ГЦБС для людей с ограниченными возможностями по зрению был открыт клуб «Белая трость», успешно действующий по сей день. Значимым событием стало открытие на базе Луганской областной универсальной научной библиотеки имени М. Горького информационно-ресурсного центра «Джерело» в 2008 году, позже переструктурированного в специализированный отдел, оснащенный тифлооборудованием и тифлопрограммами для незрячих и слабовидящих пользователей, книгами шрифтом Брайля и т. д. Таким образом, 2000–2014 годы – это время технологического переоснащения библиотек, развития автоматизации и появления инновационных библиотечных услуг [3].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бібліотеки Луганщини: огляд діяльності державних бібліотек у 1996 – 2001 роках / упоряд. : Аксьонова Г. В., Масленникова С. Л. – Луганськ : Книжковий світ, 2002. – 32 с.
2. Луганська область за результатами конкурсного відбору за програмою «Бібліоміст» стала лідером в Україні з оснащення публічних бібліотек комп'ютерною технікою [Електронний ресурс] // Луганская областная государственная администрация : официальный сайт. – Режим доступа: [http://loga.gov.ua/oda/press/news/dep\\_culture/luganska\\_oblast\\_za\\_rezultatami\\_konkursnogo\\_vidboru\\_za\\_programu](http://loga.gov.ua/oda/press/news/dep_culture/luganska_oblast_za_rezultatami_konkursnogo_vidboru_za_programu).
3. Сулова, В. Б. Методическая служба Луганской Республиканской универсальной научной библиотеки им. М. Горького: исторический аспект / В. Б. Сулова // Библиотека. Статус особого значения: сборник материалов Открытой научно-практической конференции к 120-летию основания Луганской Республиканской универсальной научной библиотеки имени М. Горького (г. Луганск, 5-6 декабря 2017 г.). – Луганск, ООО «Пресс-экспресс», 2017. – С. 97– 109.
4. Шлях крізь століття: з історії державних бібліотек Луганщини. – Луганськ / упоряд. Л. М. Сорокіна : Книжковий світ, 2002. – 24 с.

*Ю. Г. Дышловая*

#### **ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА СРЕДСТВАМИ ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСОВ СВОБОДНОГО ДОСТУПА**

Одна из важнейших функций библиотеки учебного заведения – информационное обеспечение учебного процесса. Библиотечно-информационное обслуживание ориентировано на стратегически важные процессы деятельности учебного заведения: управление, преподавание, организацию самостоятельной работы студентов, исследование по проблемам науки. Качество реализации информационного обслуживания зависит от взаимосвязанных между собой процессов: грамотно выбранной политики комплектования библиотечного фонда, организации справочно-информационного обеспечения, предусматривающего раскрытие библиотечных фондов посредством баз данных, каталогов, картотек и т. д. и предоставлении, таким образом, необходимой информации своим пользователям.

Фундаментальной задачей, стоящей перед библиотекой учебного заведения, является формирование ее основного фонда документов, соответствующего профилю учебного заведения, согласно учебных планов и программ. Стремясь к повышению уровня информационного обеспечения учебного процесса, библиотеке необходимо активно

формировать фонды, обеспечивать высокий уровень удовлетворения потребностей читателя и проводить работу по комплектованию, а затем пополнению учебного фонда библиотеки. Для реализации данного системного требования библиотека имеет возможность обращаться самостоятельно и предоставлять своим пользователям доступ к разнородным электронным образовательным и научным ресурсам свободного доступа.

Электронный ресурс свободного доступа – любой электронный ресурс, предоставляющий бесплатный контент, либо не требующий регистрации для доступа. Свободный доступ – бесплатный, быстрый, постоянный, полнотекстовый доступ в режиме реального времени к научным и учебным материалам, реализуемый для любого пользователя в глобальной информационной сети без каких-либо ограничений, как по инструментам доступа, так и по дальнейшему использованию (например, лицензионных).

Ежегодно стремительно нарастает объем документов и данных, предоставляемых в свободном доступе и представляющих интерес для библиотек как ресурсы, имеющие научное, образовательное и культурное значение. Например, Google Scholar при анализе более 2 миллионов документов предоставленных в сети 2018 году определил, что 54,6% от указанного объема составляют документы свободного доступа [1].

В настоящее время наибольшей активностью использования отличаются следующие электронные ресурсы свободного доступа:

1. электронные библиотеки (КиберЛенинка, Публичная Интернет-библиотека, Открытая Русская Электронная Библиотека РГБ (OREL), Библиотека Максима Машкова, Русская виртуальная библиотека, Научная Фундаментальная электронная библиотека (ФЭБ), Библиотека «Артефакт», Научная электронная библиотека, Электронная библиотека образовательных и просветительских изданий);

2. энциклопедии и справочники интернета (Рубрикон, Мир энциклопедий, Универсальная Энциклопедия Кирилла и Мефодия, Глоссарий, Словари на сервере Российской информационной сети, Энциклопедии и справочники на сервере РНБ, Энциклопедия Microsoft Encarta, Русский биографический словарь, Энциклопедия «Кругосвет», All-in-one);

3. каталоги библиотек (Российская Государственная Библиотека (РГБ), Российская национальная библиотека (РНБ), Государственная публичная научно-техническая библиотека (ГПНТБ), Государственная Публичная Историческая Библиотека России (ГПИБ), Ресурсы российских корпоративных библиотечных систем).

Представленные выше электронные ресурсы свободного доступа включают широкий спектр учебной, учебно-методической и научной литературы, т. е. электронные документы, используемые для целей учебного процесса. Сервисы электронных ресурсов свободного доступа включают не только возможность простого и расширенного поиска (по ключевым словам, автору, году издания и иным параметрам), но и (опционально) возможность копировать часть книги, писать конспект он-лайн, откладывать книгу на виртуальную полку, цитировать часть содержания книги и прочее.

Все представленные электронные ресурсы свободного доступа предназначены для целей образования и науки и отвечают следующим обязательным требованиям:

- неанонимность – все электронные документы имеют конкретного автора;
- структурированность – все электронные документы упорядочены по одному или нескольким признакам (по теме, укрупненной группе специальностей, по автору, дисциплине и проч.);
- постоянство (долговременность хранения);

- оперативная и полная индексация, возможность полнотекстового поиска по всему информационному массиву [2].

Электронные ресурсы свободного доступа позволяют обеспечить учебный процесс современными актуальными источниками информации, облегчают и упрощают поиск информации. Преподавателю электронные ресурсы свободного доступа дают возможность соблюсти нормативные требования ГОС ВО и строить процесс обучения на электронных версиях книг, учебных пособий, которые появляются раньше, чем выходят из печати их бумажные версии. Для студентов электронные ресурсы свободного доступа – это возможность готовиться к занятиям и вне стен учебного заведения, из дома, из любого места, где есть выход в Интернет, быстро и просто находя необходимые книги.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Воропаев, А. Н. Электронная книга и электронно-библиотечные системы / А. Н. Воропаев, К. Б. Леонтьев. – М.: Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2010. – 60 с.
2. Калягин, Г. В. Электронные информационные ресурсы: общие понятия, классификация, производители, общие правила работы / Г. В. Калягин // Информационные компетенции преподавателя и сотрудника в современном исследовательском университете. – М. : КАНЭИР, 2013. – С. 185-197.

*Е. В. Сидорченко*

### **ЗНАЧЕНИЕ РАЗВИТИЯ СИСТЕМ ДОКУМЕНТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЦИОННОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ УПРАВЛЕНИЯ**

В современных условиях для повышения эффективности управления необходимо уделять особое внимание совершенствованию работы с документами. Документированная информация составляет основу управления, его эффективность в значительной степени базируется на производстве и потреблении информации. В современном обществе информация стала полноценным ресурсом производства, важным элементом социальной и политической жизни общества. Качество информации определяет качество управления. Организация работы с документами влияет на качество работы аппарата управления, организацию и культуру труда управленческих работников. От того, насколько профессионально ведется документация, зависит успех управленческой деятельности в целом. Таким образом, правильная организация работы с документами предполагает, прежде всего, формирование документов по группам назначения и принципам подготовки оформления. При всей необходимости и важности знания того, как составлять и оформлять документы, не менее значимым является умение организовать работу с ними на всех этапах прохождения документов от момента создания до реализации управленческого или иного действия.

В отечественной литературе изучением возникновения и развития систем документации занимались такие авторы, как И. П. Крюков, Н. Н. Кушнаренко, Л. Н. Кузнецова, Е. В. Степанова и другие. Многие современные публикации профильных журналов, сборников научных конференций направлены на решение актуальных проблем работы с документами в современных условиях, защиты документированной информации, терминологии, истории делопроизводства, правового обеспечения документирования деятельности управленческого аппарата, влияния новых информационных технологий на организацию документооборота и документирование.



В процессе развития документационного обеспечения постепенно сложились определенные документные комплексы – системы документации: например, система распорядительной документации, система документации по бухгалтерскому учету и отчетности, система документации по личному составу, система отчетной документации и др.

При работе с документами очень важно знать, к какой системе документации относится тот или иной документ – это во многом определяет требования к структуре и содержанию документов, к их оформлению.

В любой классификации важно основание – признак или признаки, в соответствии с которыми объекты классификации разбиваются на классы.

Отдельные виды и разновидности документов составляют систему документации. До настоящего времени в документоведении не существует непротиворечивой научной классификации видов и разновидностей документов. Важнейшим признаком для классификации документов является его содержание.

Чтобы документ имел юридическую силу, процесс его создания регламентируется и осуществляется по установленным правилам.

Выполнение единых правил оформления документов обеспечивает: юридическую силу документов, организацию быстрого поиска документов, оперативное и качественное составление и исполнение документов, более активное использование ПЭВМ при составлении документов. Любой документ состоит из ряда составляющих его элементов (дата, текст, подпись и т. д.), которые называются *реквизитами*.

Документ, зафиксировав (отобразив) информацию, тем самым обеспечивает ее сохранение и накопление, возможность передачи другому лицу, многократное использование, возвращение к информации во времени.

Как носитель информации документ выступает в качестве непереносимого элемента внутренней организации любого учреждения, предприятия, фирмы, обеспечивая взаимодействие их частей. Информация является основанием для принятия управленческих решений, служит доказательством их исполнения и источником для обобщений, а также материалом для справочно-поисковой работы. В управленческой деятельности документ выступает и как предмет труда, и как результат труда, так как принятое решение записывается, закрепляется в документе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, В. И. Делопроизводство: организация и ведение: учебно-практич. пособие. М. : КНОРУС, 2007. 256 с.
2. Дёмин, Ю. М. Делопроизводство: Подготовка служебных документов, 2003, 219 с.
3. Костомаров, М. Н. Классификация и кодирование документов и документной информации (классификация документов) // Секретарское дело. – 2003. – № 10-11.

*Л. А. Авчинникова*

### **ИНФОРМАЦИОННО-ДОКУМЕНТНАЯ СРЕДА ВУЗА В КОНТЕКСТЕ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА**

В условиях развития информационного общества особую остроту приобретают проблемы оптимизации работы с системами документации. Внедрение электронного документооборота в образовательных учреждениях обусловило необходимость

разработки унифицированных электронных форм служебных документов различных групп учебной, кадровой, финансовой документации.

Традиционная модель образовательного процесса сопровождается огромным массивом документации, что приводит как к нерациональному расходу временного, трудового и материального ресурса, так и к нарушению последовательности и мобильности информационных процессов между структурными подразделениями, что может негативно отразиться на эффективности управления образовательным процессом.

Проблему документной коммуникации рассматривали И. А. Золотарева, В. И. Артемьев, Г. Г. Асеев, Ю. Н. Столяров, А. В. Соколов, А. А. Соляник, Н. Б. Зиновьева, Л. П. Шевякова, А. Н. Шелестова, Н. Н. Кушнарченко и др.

В сфере образования чаще всего применяются мультимедиа, гипертекст и Интернет, поскольку сегодня документы в вузе существуют не только на бумажных носителях, но и в виде электронных версий и аналогов бумажных документов, самостоятельных электронных документов [1, с. 134].

На сегодня большинство образовательно-научных учреждений составляют сводную и аналитическую отчетности в MS Excel, MS Word, сталкиваясь с проблемами унификации документов. Поэтому в вузах стоит задача – автоматизация документооборота. Несомненным позитивом является успешное функционирование автоматизированных систем работы с документами, таких как «АСКОД», «Атлас Док» «ДОК-ПРОФ2.0», «Megapolis. Документооборот», «ФОС-Док», «Docs Vision» и др., которые дают возможность в автоматизированном режиме формировать: учебную нагрузку, рабочие, учебные планы, расписания занятий и прочее. Использование системы электронного документооборота в вузе повышает эффективность управления документационными и информационными процессами; делает объективным процесс оценки студентов; формирует электронную базу данных документного массива вуза; защищает документацию от несанкционированного доступа, систематизирует процессы делопроизводства и документооборота.

Система электронного документооборота вуза (учебно-организационная, учебно-научная) обеспечивает образовательный процесс и должна быть доступной преподавателям, студентам и работникам образовательного учреждения в пределах их полномочий. Она есть неизменной в течение учебного года, должна иметь удобный распространенный формат для воспроизведения электронными средствами на бумажные носители. Поэтому, внедрение электронных форм в вузе является необходимым условием для качественного информационно-документационного обеспечения организации образовательного процесса.

Для обеспечения качественной образовательной деятельности особое значение имеет информационно-коммуникационная среда вуза – это наличие условий, обеспечивающих деятельность пользователей с информационными ресурсами, используя при этом интерактивные средства современных ИКТ. Компонентами информационной образовательной среды являются: сайты, библиотеки, электронные учебные программы, методические разработки, ресурсы Интернета и подсистемы, которые обеспечивают реализацию функций документооборота, мониторинга и управления образованием [4, с. 44].

Одним из основных свойств информационной среды является его открытость. Открытая образовательная среда (Open Educational Environment) представляет собой «единое информационно-образовательное пространство, построенное с помощью интеграции информации на традиционных и электронных носителях, компьютерно-

телекоммуникационных технологий взаимодействия, включает виртуальные библиотеки, распределенные базы данных, оптимально структурированный учебно-методический комплекс и расширенный аппарат дидактики, в котором действуют принципы новой педагогической системы» [3, с. 105].

Изменения технологий обучения – системное экспериментирование, апробация и применением инноваций в образовательном процессе и т. п. – требуют надлежащего технического обеспечения и контроля за их эффективностью. Они должны быть управляемыми, что невозможно сделать без соответствующего документационного обеспечения. Поэтому разработка дистанционных курсов в электронной системе MOODL обеспечивает формирование профессиональных компетенций, предусмотренных стандартами образования, диагностику, контроль знаний студентов. Система MOODLE является составляющей информационно – образовательной среды, соответствующей международным стандартам электронного обучения ориентирована, прежде всего, на обеспечение интерактивного взаимодействия между участниками образовательного процесса. Система дистанционного обучения Moodle, самая популярная из таких платформ, широко используется многими государственными и частными учебными организациями мира и открывает новые перспективы для обучения. На сегодня Moodle – одна из самых популярных платформ электронного обучения. Она переведена более чем на 100 языков, и ею пользуются крупные университеты во всем мире [6, с. 42].

Учитывая современные научные достижения в области документоведения, электронных коммуникаций, можно утверждать, что эффективное функционирование документационно-коммуникационной системы вуза зависит от многих факторов, в частности: внедрение системы электронного документооборота во всех подразделениях вуза; ведение единой системы регистрации движения документов, создание электронного обмена регистрационными данными о документах между всеми подразделениями вуза; внедрение сквозной системы контроля исполнения документов на всех структурных уровнях, возможность оперативного доступа руководителей к информации; создание единой базы данных нормативных документов вуза, системы протокольных документационных фондов и обеспечение оперативного доступа к необходимой документации; использование системы электронного документооборота для обмена нормативной документацией.

Таким образом, информационно-документационное обеспечение вуза – важное звено образовательно-коммуникационного пространства в условиях обеспечения качества высшего образования. Внедрение системы электронного документооборота в вузе упорядочивает и систематизирует работу по документационным потокам, решает проблемы обеспечения полноты аналитических данных, дублирование информации, упрощает поиск необходимых документов и оптимизирует их использования и хранения. Применение в образовательном процессе интерактивных средств современных информационных технологий обеспечивает доступ вуза в открытое мировое информационно-образовательное пространство.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асеев, Г. Г. Электронный документооборот / Г. Г. Асеев. – К. : Кондор, 2007. – 500 с.
2. Делопроизводство [ДОУ] / О. И. Замыцкова, М. И. Басаков. – Ростов н/Д : Феникс, 2009. – 375 с.
3. Мамина, Р. И. Роль и значение библиотеки в информационном пространстве / Р. И. Мамина, Е. В. Пирайнен // Библиотечная сфера. – 2016. – № 4. – С. 39-45.
4. Машенко, Н. Е. Документные ресурсы в контексте информационного общества / Н. Е. Машенко // Библиотечное ведение и документальная информация. – № 4 (63). – 2016. – С. 105-110.
5. Столяров, Ю. Н. Документный ресурс / Ю. Н. Столяров. – М. : Либерия, 2001. – 152 с.

6. Эшназарова, М. Ю. Moodle — свободная система управления обучением // Образование и воспитание. – 2015. – № 3. – С. 41-44.

*Е. О. Голубничая*

## **ДОСУГ, РЕКРЕАЦИЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БИБЛИОТЕК: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Понятия «рекреация» и «рекреационная деятельность» используются в различных сферах человеческой жизни. Свое воплощение в качестве функциональной составляющей они нашли и в работе библиотек. Однако при характеристике деятельности библиотеки, направленной на организацию свободного времени читателей и пользователей, ученые-библиотековеды используют также такие термины, как «досуг», «досуговая деятельность» и «социокультурная деятельность». На первый взгляд, эти три термина идентичны, однако, существуют некоторые различия. Поэтому для изучения терминологических аспектов деятельности библиотек необходимо идентифицировать данные понятия и сравнить их между собой, однако, исследований такого рода существует мало, чем обуславливается актуальность данной научной работы. Целью исследования является рассмотрение понятий «рекреация», «досуг» и «социокультурная деятельность» в общенаучной трактовке и в рамках библиотечных исследований, а также анализ их соотношения между собой.

Прежде чем дать определение рекреационной деятельности в рамках библиотечного исследования, необходимо идентифицировать генезис данного термина в других сферах человеческой деятельности.

Сам термин «рекреация» появился в 60-е гг. предыдущего столетия и сразу же стал использоваться в нескольких научных сферах – культурологической, психологической, экономической, медицинской, туристической, поэтому он имеет несколько трактовок. Как отмечает Н. Ф. Максютин, «дать ему какое-либо обобщающее определение пока не представляется возможным» [5, с. 48]. С латыни термин переводится как «восстановление» и представляет собой деятельность, направленную на регенерирование психологического, интеллектуального и физического самочувствия здорового человека, когда он чувствует усталость, восстановление энергии, израсходованной в процессе труда. В век научно-технического прогресса рекреация все чаще охватывает не столько физическое состояние человека, сколько его интеллект и психоэмоциональную сферу, ресурсы которых истощаются гораздо сильнее и быстрее. В конце XX века данное понятие стало использоваться и в сфере библиотечного исследования, когда традиционная функциональная сторона библиотек начала стремительно меняться, а сфера ее деятельности и взаимодействия с социумом расширяться.

«Рекреационная деятельность – один из комплексных видов жизнедеятельности человека, направленный на оздоровление и удовлетворение духовных потребностей в свободное от работы время» [6, с. 205].

Существует и такое определение рекреационной деятельности: «Рекреационная деятельность представляет собой активность в свободное время, ассоциирующуюся с положительными эмоциями и имеющую социально благоприятные характеристики» [11].

Е. В. Мирошниченко и Е. А. Белецкая определяют рекреационную деятельность как «развлекательную, реабилитационную функцию библиотеки, направленную на эмоциональную разрядку, приятное и полезное проведение досуга» [7, с. 63].

Очень близким к понятию «рекреация» является термин «досуг». «Досуг – время, потраченное на развлечения. Он входит в функции полезности людей в дополнение к потреблению ими товаров и услуг. Обеспечение средствами досуга, включая культурный отдых, спорт или индустрию развлечений, является важным сектором современной экономики» [8, с. 128]. Также данный термин определяется как «проведение свободного времени, совокупность видов деятельности для удовлетворения физических, духовных, социальных потребностей в свободное от работы, домашней занятости время» [10, с. 137]. В трудах А. Д. Жаркова досуговая деятельность определяется как «целенаправленный процесс создания условий для мотивированного выбора личностью предметной деятельности, определяемый ее потребностями, интересами» [2, с. 19].

Говоря о соотношении терминов «досуг» и «рекреация», И. О. Щепеткова подчеркивает, что понятие «рекреация» несет больше медицинскую нагрузку, чем биологическую, оно представляет собой те действия, которые необходимы для смены видов деятельности, смены обстановки, восстановления сил человека до медицинской нормы. Терминологическую близость понятиям «рекреация» и «досуг» придали работы советских ученых – так называемой «школы рекреационной географии», которые считали, что каждое рекреационное мероприятие также должно иметь элементы, направленные на всестороннее развитие. «Досуг же, – как отмечает исследовательница, – является в еще большей степени социальной категорией, отражающей общественную и духовную сущность человека» [12, с. 123]. Смысловое наполнение понятия «досуг» в первую очередь зависит от системы ценностей, жизненного уклада, особенностей менталитета, исторический и культурных условий.

В настоящее время ученые, изучающие понятие «досуг» и его терминосистему, все чаще рассматривают данный термин в дихотомии – «работа-досуг», в которой он выступает как специфическая сфера деятельности. «Досуг в современных работах выступает как сфера саморазвития личности, проявления ее сущности, способностей, как возможность самореализации и самоактуализации каждого человека, как сфера воспитания личностных и гражданских качеств, сфера расширения культурного кругозора и обмена духовными ценностями» [13].

Н. Ф. Максютин использует термин «культурно-досуговая деятельность» и определяет ее как «процесс создания, распространения и умножения духовных ценностей» [5, с. 8]. Под культурно-досуговой деятельностью публичных библиотек Т. Б. Ловкова понимает «целенаправленную, структурированную, рационально осмысленную активность библиотек, связанную с формированием, удовлетворением и возвышением жизненно-насуточных духовных потребностей пользователей в целях всестороннего и гармонического развития личности в пространстве досуга» [4, с. 8].

В теоретических трудах по библиотековедению все чаще используется термин «социокультурная деятельность». Процесс теоретического осмысления и практического воплощения данной функции библиотеки получил широкое распространение в 90-х годах прошлого столетия, главным образом в работах Р. С. Мотульского. Он делал акцент на том, что библиотеки должны использовать свои возможности для решения задач, связанных с общественными изменениями. В современных условиях библиотеки реорганизуют многие аспекты собственной деятельности таким образом, что она так или иначе имеет социокультурные черты и имеет те же характеристики, что и понятие «досуг» (проводится в свободное время, отличается свободой выбора и инициативностью индивидуумов и социальных групп, имеет те же направления, цели и задачи). Огромный вклад в теоретическое обоснование социокультурной деятельности внес ученый А. Д. Жарков. Под такой деятельностью, по мнению автора, следует понимать



«целенаправленный процесс создания условий для мотивированного выбора личностью предметной деятельности или перцептивно-коммуникативный процесс, определяемый ее потребностями, интересами, способствующий усвоению, сохранению, производству и распространению духовных и материальных ценностей в сфере досуга» [2, с. 10].

Как подчеркивают в своем исследовании С. Н. Братановский и В. В. Линник, «понятие «социокультурная деятельность» складывается из двух комбинаций – «социальная деятельность» и «культурная деятельность» – и определяется как «процесс реализации социальной активности человека или группы людей через выявление, сохранение и создание культурных ценностей путем занятия различными видами творчества, а также деятельность, направленная на саморазвитие, самореализацию и самосознание личности» [1, с. 118]. Авторы утверждают, что социокультурная деятельность библиотек является не только сферой дополнительных возможностей популяризации книг и чтения, но и отражением жизнедеятельности общества, которое принимает в ней участие. Объектом такой деятельности могут выступать группы населения, объединенные различными признаками: социальными, демографическими, отдельные индивиды. Библиотеки в данной сфере взаимодействия конкурируют со всеми остальными институтами досуга, которые обеспечивают информацию и организацию досугового пространства. Самое главное, в чем является преимущество библиотек в досуговой сфере, по мнению ученых, – осуществление организации досуга бесплатно.

М. В. Коптяева определяет социокультурную деятельность как «целенаправленный, специально организуемый социальными институтами процесс приобщения человека к культурным ценностям общества и активного включения самой личности в этот процесс» [3, с. 253]. Исследовательница выделяет несколько видов данной деятельности: «преобразовательная, познавательная, ценностно-ориентационная, коммуникативная и художественное творчество как особый вид деятельности» [3, с. 253]. Главной функцией социокультурной деятельности, в том числе и библиотечной, автор называет формирование социальной активности человеческой личности, создание и развитие культурной среды, которая требует особой организации.

Некоторые исследователи подчеркивают, что, несмотря на то, что досуг является важной составляющей работы библиотек, он во многих аспектах является явлением недостаточно изученным и не имеющим широкой базы практических и методических рекомендаций. «В деятельности библиотек по организации досуга существует ряд нерешённых проблем: не в полной мере разработаны критерии эффективности работы библиотеки как центра досуга; недостаточно интенсивно ведётся мониторинговое исследование по использованию форм культурного досуга в условиях библиотеки; преобладают литературные темы, хотя круг интересов молодежи значительно шире. На наш взгляд, стоило бы усилить научно-методическую работу в этом направлении» [9].

Делая вывод из всего вышесказанного, следует отметить, что понятия «рекреация» и «досуг» имеют очень близкие по смыслу значения и обозначают деятельность человека в нерабочее время, направленную на оздоровление, восстановление сил после работы, отдых и саморазвитие. В контексте деятельности библиотек упоминаются как данные термины, так и понятие «социокультурная деятельность». Досуг и социокультурная деятельность библиотек определяется профилем их работы и отличается разнообразием тематики и форм, ее главные функции – коммуникативная, развивающая, информационная, ценностно-ориентационная. Главное преимущество досуговой работы библиотек – ее бесплатность для населения, которая позволяет использовать данное преимущество для популяризации библиотечных услуг и сервисов в современном информационном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Братановский, С. Н. Правовая организация управления библиотечным делом в России / С. Н. Братановский, В. В. Линник. – М. : Директ-медиа, 2014. – 233 с.
2. Жарков, А. Д. Технология культурно-досуговой деятельности / А. Д. Жарков. – М. : МГУК, 2002. – 288 с.
3. Коптяева, М. В. Социокультурная деятельность библиотеки им. В. Г. Белинского / М. В. Коптяева // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2008. – № 56, вып. 23. – С. 252-260.
4. Ловкова, Т. Б. Культурно-досуговая деятельность библиотек: терминологический аспект / Т. Б. Ловкова // Библиотековедение, 2004. – № 5. – С. 32–35.
5. Максютин, Н. Ф. Педагогические ресурсы досуга / Н. Ф. Максютин. – Казань : Медицина, 1996. – 140 с.
6. Масляк, П. О. Рекреаційна географія : навчальний посібник / П. О. Масляк. – К. :Знання, 2008. – 348 с.
7. Мирошниченко, Е. В. Деятельность библиотеки по организации досуга населения: терминологический аспект / Е. В. Мирошниченко, Е. А. Белецкая // Библиосфера. – 2012. – № 2. – С. 62–67.
8. Осадчая, И. М. Экономика. Толковый словарь / И. М. Осадчая. – М. : ИНФРА-М, 2000. – 840 с.
9. Потемкина, А. В. Библиотеки и досуг молодежи / А. В. Потемкина // Виртуальное методическое объединение библиотек и организаций, работающих с молодежью. – Электр. ресурс. – режим доступа к журн.: [http://vmo.rgub.ru/lib\\_activity/practice/rgbm\\_8.php](http://vmo.rgub.ru/lib_activity/practice/rgbm_8.php)
10. Райзберг, Б. А. Современный социэкономический словарь / Б. А. Райзберг. – Москва : ИНФРА-М, 2009. – 629 с.
11. Теоретические основы рекреационной деятельности / Справочник.ру : [Эл. ресурс]. – режим доступа : [https://spravochnik.ru/turizm/rekreaciya\\_kak\\_samostoyatelnoe\\_napravlenie\\_v\\_sfere\\_turizma/znachenie\\_i\\_ponyati\\_e\\_rekreacionnoy\\_deyatelnosti\\_v\\_turizme/](https://spravochnik.ru/turizm/rekreaciya_kak_samostoyatelnoe_napravlenie_v_sfere_turizma/znachenie_i_ponyati_e_rekreacionnoy_deyatelnosti_v_turizme/).
12. Щепеткова, И. О. Досуг как научная категория : разнообразие подходов к изучению / И. О. Щепеткова // Дискуссия. – 2015. – № 6 (58). – С. 21-128.
13. Ярошевич, Т. М. Досуг : теоретические аспекты, структура, содержание / Т. М. Ярошевич // Культурология. – 2014. – № 1. [Эл.ресурс] : <https://online-science.ru/userfiles/file/wopjqlh0sxixqovbh6odr4c2gchgiegh.pdf>.

Л. А. Жуля

**ПРОБЛЕМА КАДРОВОГО МЕНЕДЖМЕНТА  
В СОВРЕМЕННОЙ БИБЛИОТЕКЕ**

Библиотека давно утратила роль монополиста в области предоставления информации. Реальное положение дел характеризуется оттоком высококвалифицированных сотрудников, возрастанием численности персонала среднего возраста и работников без специальной подготовки. Это вызывает ряд проблем, которые следует учитывать в кадровом менеджменте библиотек.

*Обеспечение квалифицированными кадрами.* В XXI веке преимущество будет у тех библиотек, которые вложили значительные средства в отбор и подготовку сотрудников, наиболее подходящих для выполнения соответствующих видов работ. Необходимы знание компьютерной техники, навык работы с электронными ресурсами, способность выдерживать большие нагрузки, умение решать и брать на себя ответственность. Кадры определяют успех деятельности библиотеки, играют колоссальную роль в её развитии. Принципиальное значение приобретает мастерство сотрудников, их интеллектуальный уровень, имидж, способность находить общий язык и работать с социальными партнёрами, умение позиционировать библиотеку в обществе.

*Определение критериев оценки результатов деятельности, загруженности персонала.* Библиотека является сервисной организацией, которая должна предоставить пользователям определённые услуги. Критерии оценки качества этих услуг – ещё одна актуальная тема профессионального сообщества. Об этом свидетельствует тот факт, что библиотечное обслуживание включено в структуру государственных услуг. Однако результат процесса обслуживания не всегда можно измерить и выразить количественно. Качество услуг и загруженность персонала зависит от профессионального уровня сотрудников библиотеки, тесно связанного с системой повышения квалификации [2].

*Методическое и профессионально-образовательное сопровождение публичных библиотек.* Библиотекам требуется активная методическая помощь в освоении новых технологий обслуживания пользователей, стратегического и проектного планирования, в разработке нормативно-регламентирующей документации, маркетинговых и многих других нововведений. Приоритеты методической деятельности изменились, т.к. наряду с традиционными функциями у библиотеки появились новые – прогностическая, рекламная, социологическая. На методистов возложена важная профессиональная задача – содействовать устойчивому развитию библиотек и наращиванию их кадрового потенциала [1].

*Совершенствование системы мотивации сотрудников.* Одна из стратегических задач библиотеки - система непрерывного профессионального образования. В свою очередь, эффективность системы повышения квалификации определяется уровнем мотивации специалистов на профессиональный рост. Поскольку материальное стимулирование применяется редко, особое место занимает мотивация достижения – совершенствования, интеллектуального и профессионального развития. Библиотека, в которой есть саморазвивающиеся руководители и сотрудники, имеет серьёзный потенциал роста. К другим видам нематериального стимулирования относят признание ценности работника, предоставление ему творческой свободы, создание условий для отдыха и досуга, внедрение скользящего графика и т. п.

*Обеспечение карьерного роста и продвижения сотрудников.* Для новичка в библиотечном деле перспективы продвижения по должностной лестнице крайне ограничены. Существует определённое противоречие между требованиями к уровню профессиональной компетенции библиотечных специалистов и их реальным уровнем. Из-за несостоявшейся партнёрской связи «библиотека – сотрудник» многие из них не находят удовлетворения в работе и покидают библиотеку. Отсутствие возможностей карьерного подъёма, зависимость заработка от фиксированного оклада, а не от результатов труда и подлинного делового вклада приводят к постепенному угасанию энтузиазма, развивают инертность и желание «не переработать». Поэтому требуется внедрение программы развития персонала и формирование кадрового резерва из числа молодых специалистов, и нужно делать это согласно правилам менеджмента [3].

*Развитие системы наставничества.* Наставничество - одно из направлений работы по управлению персоналом, которое можно использовать как механизм передачи знаний и создания корпоративной культуры в библиотечной системе. При этом выгоды получают все участники процесса, включая библиотеку в целом. Наставничество является элементом горизонтальной карьеры самого ментора, признаком доверия к нему со стороны руководства. Главное, чему нужно учиться самим наставникам – четко формулировать образ желаемого конечного результата и согласовывать его со всеми заинтересованными лицами.

*Диагностика и оценка компетенций сотрудников, определение степени их соответствия кадровой стратегии библиотеки.* Понятие «компетенции» используется

при оценке знаний и опыта, необходимых для эффективной профессиональной деятельности сотрудников библиотеки. К основным компетенциям можно отнести гностическую. С помощью научных знаний библиотекарь улучшает процесс своей деятельности и одновременно развивает свою зрелость как специалист и личность в целом. Информационная компетенция библиотекаря связана с модернизацией общества, с развитием информационных технологий, расширяющих границы библиотеки. Однако это направление библиотечного обслуживания в нынешних реалиях чаще рассматривается как вспомогательное, так как библиотеки для увеличения посещаемости больше акцентированы на культурно-досуговых формах работы [1].

*Создание необходимых условий для эффективного использования знаний, опыта, квалификации сотрудников.* Библиотечный коллектив обладает рядом специфических особенностей. Наряду со специалистами ведущих отраслей науки к работе привлекаются сотрудники творческой направленности, что вызывает сложности при создании команды единомышленников. Важно предоставить каждому члену коллектива возможность реализовать те качества, которые обеспечивают перспективу развития библиотеки, одновременно снимая напряжённость в межличностных отношениях [1].

Таким образом, изучение противоречий библиотечного кадрового менеджмента поможет предотвратить ошибки в управлении персоналом, повысить эффективность формирования, использования и развития трудового потенциала библиотек.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бабосов, Е. М. Социология управления : учеб. пособие / Е. М. Бабосов. – Минск: ТетраСистемс, 2001. – 287 с.
2. Кравченко, А. И. Социология менеджмента: учеб. пособие / А. И. Кравченко. – М. : Юнити, 1999. – 366 с.
3. Шекова, Е. Л. Менеджмент в сфере культуры : опыт России и США : учеб. пособие / Е. Л. Шекова; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, Менеджер-центр. – СПб. : СПбГУКИ, 2003. – 135 с.

*М. В. Козавчук*

### ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К УЧЁТУ И ОБЕСПЕЧЕНИЮ СОХРАННОСТИ АРХИВНОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ

Любая организация в процессе своей деятельности создает документы (документы кадрового учета, бухгалтерские документы, организационно-распорядительную документацию и т. д.). Правила работы с ними регламентированы на законодательном и нормативно-методическом уровне.

Особенности хранения архивных документов в организации обусловлены задачами ограничения несанкционированного доступа к документам, содержащим персональные данные работников, и эффективного поиска нужной информации.

В системе хранения архивных документов выделяют два вида, стадии: текущее хранение и последующее хранение.

Текущее (оперативное) – это использование и хранение документов с момента их создания до момента передачи дела, в котором они сгруппированы, в архив. Текущее хранение дел осуществляется по месту их формирования. Текущее хранение дел можно разделить на два подвида:

- хранение документов в процессе их исполнения;

– хранение исполненных документов.

Во время исполнения документы находятся у исполнителя, там они хранятся в специальных папках. На этих папках имеется с надпись «На подпись», «Срочно» и так далее, а также фамилия, инициалы, телефон исполнителя.

Исполненные документы подшиваются и хранятся в делах в соответствии с номенклатурой дел. Текущее хранение документов предполагает процедуру их формирования в дела в соответствии с утвержденной номенклатурой.

Текущее хранение документов означает их хранение в подлинниках. Поэтому в кадровых службах организаций все приказы хранятся в подлинниках. Копии приказов по личному составу: приему на работу, поощрениям, взысканиям, увольнению и так далее дополнительно помещаются для хранения в личные дела работников.

Порядок организации текущего хранения личных дел:

– личные дела в бумажном виде хранятся в папках, которые прошиваются по страницам и нумеруются;

– обложки личных дел также нумеруются, и им присваивается порядковый номер дела, который соответствует общему количеству дел;

– текущему хранению в отделе кадров организации подлежат личные дела только на работающих сотрудников. После увольнения сотрудника его личное дело извлекается из папки и оформляется для передачи на архивное хранение;

– личные дела уволенных сотрудников хранятся в архиве в алфавитном порядке.

Текущее хранение кадровых документов, картотек, книг учета и другие осуществляется, как правило, в помещениях кадровых служб организаций, которые оборудованы специальными шкафами или сейфами, которые запирают на замок и опечатывают. Копии номенклатуры дел, размещенные на шкафах, а на корешках обложек дел – номера дел в соответствии с номенклатурой облегчат поиск документов.

Трудовые книжки работников хранятся в сейфе руководителя отдела кадров, там же хранятся печати, штампы, бланки документов, ключи от сейфов для хранения документов.

Работникам кадровой службы запрещается при выходе из помещения оставлять документы или служебные записи на рабочем столе, а также работающий компьютер. В конце рабочего дня работники кадровой службы должны поместить все массивы документов, находящихся в процессе их исполнения, в металлический шкаф, закрыть его и опечатать. Ключи от шкафов сдаются руководителю отдела кадров под роспись в соответствующем журнале.

Черновики и редакции документов, испорченные бланки в конце рабочего дня уничтожают, для этого может применяться специальная бумагорезальная машина. Компьютеры в конце рабочего дня блокируются и отключаются от сети.

Кроме того, технология хранения и учета кадровой документации предполагает обязательную подпись работников, подтверждающую получение на руки копий и выписок из них.

Основанием последующего (архивного) хранения документов является экспертиза их ценности, и далее следует: оформление дел, составлении описей, составление актов о выделении к уничтожению документов и сдача дел в архив организации.

Документы должны храниться в условиях, обеспечивающих их защиту от повреждений, вредных воздействий окружающей среды и исключаящих утрату документов. Как правило, для этого в помещении архива устанавливают металлические шкафы, сейфы, шкафы-стеллажи и т. п. Не допускается размещение документов на полу, подоконниках, в не разобранных кипах. Изъятие документов из дела с постоянным сроком хранения допускается в исключительных случаях и производится на основании



распорядительного документа руководителя организации с обязательным составлением в деле заверенной копии документа и акта об изъятии подлинника.

В целях обеспечения сохранности документов по личному составу увольняемых работников в результате реорганизации или ликвидации юридических лиц, а также социальной защищенности граждан, учредителям вновь образующихся коммерческих и некоммерческих организаций включают в свои учредительные документы правила учета и сохранности документов по личному составу, а также своевременной передаче их на государственное хранение при реорганизации или ликвидации юридического лица [3].

Ответственность за организацию работы по хранению кадровых документов, первичных учетных документов несет работодатель. Ответственность за ведение, хранение, учет и выдачу трудовых книжек несет специально уполномоченное лицо, назначаемое приказом (распоряжением) работодателя.

Все документы по личному составу должны обязательно сдаваться в архив организации.

Для оперативного поиска документа в случае надобности служит номенклатура дел. Номенклатура дел – это утвержденный систематизированный перечень дел в учреждении, в котором указаны сроки хранения дел в установленном порядке.

Основными задачами составления номенклатуры дел являются [1]:

- оптимальные группировка документов и формирование дел;
- определение сроков хранения документов;
- основа для составления описей дел постоянного и временного (свыше 10 лет) хранения, а также для учета дел временного (до 10 лет включительно) хранения;
- обеспечение быстрого и эффективного поиска документов в процессе работы с ними.

Существуют следующие разновидности номенклатуры дел:

- типовые номенклатуры дел;
- примерные номенклатуры дел;
- индивидуальная номенклатура дел конкретной организации;
- сводная номенклатура дел организации;
- номенклатура дел структурного подразделения.

Типовая номенклатура дел устанавливает состав дел, заводимых в делопроизводстве однотипных организаций, и является нормативным документом.

Примерная номенклатура дел устанавливает примерный состав дел, заводимых в делопроизводстве организаций, на которые она распространяется, с указанием их индексов, и носит рекомендательный характер.

Типовые и примерные номенклатуры дел используются для составления индивидуальной номенклатуры дел.

Сводная номенклатура дел организации составляется на основании номенклатур дел структурных подразделений, разработанных по аналогичной форме.

Номенклатура дел структурного подразделения составляется сотрудником подразделения, ответственным за делопроизводство, согласовывается с архивом организации, подписывается руководителем подразделения и утверждается руководителем организации.

При составлении номенклатуры дел сотрудники руководствуются учредительными документами, положениями о ее структурных подразделениях, штатным расписанием, номенклатурой дел организации за прошлый год, описями дел постоянного и временного (свыше 10 лет) хранения, регистрационными формами, ведомственными и типовыми

перечнями документов с указанием сроков их хранения, типовыми и примерными номенклатурами дел [2].

Каждое дело, включенное в номенклатуру, имеет индекс. Индекс дела состоит из индекса структурного подразделения и порядкового номера дела по номенклатуре в пределах подразделения. Индексы дел обозначаются арабскими цифрами. В номенклатуре дел рекомендуется сохранять одинаковые индексы для однородных дел в пределах разных структурных подразделений; для переходящих дел индекс сохраняется.

Таким образом, законодательство устанавливает срок и условия хранения документов, составляющих архивный фонд, а также порядок их уничтожения. Контроль за сохранностью документов, относящихся к архивному фонду, осуществляют органы управления архивным делом. Органы управления архивным делом вправе также обращаться с соответствующими запросами в органы прокуратуры. Однако возбуждение уголовного дела или производства по административным правонарушениям по основанию пропажи (не сохранности) документов возможно лишь в строго ограниченных случаях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, В. И. Передача документов на архивное хранение / В. И. Андреева // Справочник секретаря и офис-менеджера. – 2008. – № 9. – С. 44–52.
2. Бурова, Е. М. Архивоведение (теория и методика) : учебник для вузов / Е.М. Бурова, Е. В. Алексеева, Л. П. Афанасьева; под ред. Е. М. Буровой. – М. : Изд. дом МЭИ, 2012. – 482 с.
3. Козлов, В. П. Документ и проблемы его сохранности / В. П. Козлов // Делопроизводство. – 2010. – № 2. – С. 2–28.

*А. Н. Комиссаренко*

### КАНАДСКИЙ ОПЫТ СОЗДАНИЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭЛЕКТРОННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Зарубежный опыт в области культуры дает возможность найти ответы на вопросы и избежать ошибок. Т. А. Щукина считает, что именно Канада смогла создать собственную, эффективно действующую модель культурной политики. Ее главными целями является поощрение творчества и обеспечение доступа граждан к национальной и зарубежной культуре [1, с. 2].

Канада лидирует в оцифровке произведений, поскольку сканирование книг проводится на национальном уровне. Стратегия по оцифровке вышла в свет в 2016 году. Она ставит целью:

- оцифровать 90 % всего культурного наследия страны до 1917 года;
- 50 % монографий, опубликованных до 1940 года;
- все научные журналы до 2000 года;
- все микрофильмы и аудиозаписи, находящиеся под угрозой уничтожения;
- архивные фонды;
- исторические карты и генеалогические материалы [3].

Возглавляет этот проект LibraryandArchivesCanada (LAC) – государственный департамент, ответственный за сбор и хранение культурного наследия страны.

В Канаде существует развитая система библиотек, которая финансируется из государственного бюджета. Библиотекам в культурной программе отводят ключевую роль. Правительство Канады активно поощряет информатизацию и информационную

подготовку населения. Так, основными направлениями являются: активная поддержка автоматизации путем обеспечения граждан современными средствами связи и источниками информации; развитие вузовской науки и превращение образования в «экспортный продукт» [2].

Добиться этих целей помогают библиотеки. Правительство Канады понимает важность библиотечной системы и финансирует их на достаточном уровне. Финансирование библиотечной сферы на период с 2005 по 2010 год составляло треть национальных расходов на культуру.

Канадские библиотеки активно закупают электронные издания. Библиотечные работники уделяют особое внимание организации электронных ресурсов. Генеральный директор Совета городских библиотек Канады Джефферсон Гилберт указывает на необходимость создания электронного каталога с единым списком, включающим как электронные, так и традиционные издания.

Важной особенностью в электронном каталоге является релевантность поиска. Самые спрашиваемые издания поднимаются вверх списка или наоборот. Подобный принцип существует в популярных поисковиках. Канадские ученые также позаимствовали из известных поисковиков, например, Яндекса способность исправлять опечатки при наборе текста. Программа при обнаружении ошибки предлагает правильные варианты запроса. Это значительно упрощает поиск и экономит время пользователю. Также зарубежные коллеги предлагают при просмотре того или иного документа предоставлять похожие по теме издания, которые могут заинтересовать пользователя.

Важным аспектом канадские специалисты видят рассылку пользователям об изменении и обновлении каталога при условии подписки на данную функцию. Вместе с этим немаловажную роль они отводят интеграции с социальными сетями. Эта функция позволяет делиться ресурсами со знакомыми и друзьями, в результате чего растет популярность библиотеки.

Также важным аспектом библиотекари из Канады считают постоянную ссылку на страницу каталога. Это позволяет добавить страницу с запросом в закладки браузера и вернуться к ней по истечению некоторого времени, не производя поиск повторно. Однако все рекомендации по усовершенствованию каталога в большинстве случаев существуют только в теории. Лишь некоторые библиотеки Канады пользуются данными функциями выборочно. Процент их использования не достигает и десяти единиц.

Специалисты в области библиотековедения утверждают, что полноценный открытый доступ к электронным ресурсам можно создать только при альянсе общедоступных и научных библиотек. Д. Веларде замечает, что «открытый доступ – центральная часть нашего понимания» [4]. Однако он прогнозирует недолгое существование электронных библиотек Канады. Он утверждает, что помощи государства в финансировании цифровых библиотек недостаточно. По мнению Д. Веларде, электронная библиотека может существовать при условии, что часть фонда будет иметь доступ на платной основе. Такая система поможет накопить средства на дополнительное финансирование и приобретение недостающих изданий. Это сделает эффективнее расходование средств библиотеки.

Таким образом, зарубежные коллеги заимствуют опыт коммерческих сайтов, предлагают позитивные программы развития, создают новые условия для привлечения пользователей. Но, на наш взгляд, все эти предложения существуют чаще всего только в теории. Исходя из статьи В. А. Макарова «Эффективная модель культурной политики: канадский опыт цифровых библиотек», мы видим, что свои предложения библиотеки не очень стремятся осуществить. Лишь единицы применяют то или иное новшество.

Электронные библиотеки постепенно переходят на платный доступ, как это случилось с крупнейшим цифровым ресурсом Канады «Canadiana», а сами электронные библиотеки существуют недолго [1].

Тем не менее одним из успешно организованных проектов с учетом предлагаемых инноваций является ThesesCanadaPortal. Портал доступен на двух языках – английском и французском, но используя google-сервис «переводчик» можно легко ориентироваться на портале.

В поисковых коллекциях можно найти подраздел «Поиск по библиотекам». В этой подрубрике можно увидеть две специально созданные поисковые системы – Аврора и Вуаля. Зайдя в поисковую систему Аврора вводим фамилию известного классика – А. С. Пушкина на английском языке и видим, что система предложила исправление фамилии фразой «Может вы имели ввиду...». После выбора предложенного варианта открываются 211 результатов по запросу, а в поисковой строке предлагают поиск по ключевому слову используя с ним словосочетания. Таким образом, мы видим реализованные на практике предложения канадских библиотекарей по усовершенствованию электронного каталога.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что канадский опыт позволяет узнать о разработке и внедрении инноваций в библиотечную деятельность. Ведущие библиотекари Канады разработали систему инноваций в электронном каталоге. Поскольку любая электронная библиотека содержит ресурсную базу, то каталог становится необходимым звеном между пользователем и документом.

Новую систему каталога применили на практике лишь некоторые электронные библиотеки, в частности, успешно реализовал новый проект ThesesCanadaPortal. Поисковая система в электронном каталоге предлагает правильный вариант при опечатке слова. Кроме ключевого слова или фразы предлагается словосочетание с ним, а также при выборе документа предлагают поделиться ссылкой на сайт. Данный портал включает в себя сеть библиотек и архивов Канады. При выборе документа подается список библиотек, где он находится, и карта с обозначением расстояния до библиотеки. Причем список охватывает библиотеки по всему миру.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Макаров, В. А. Эффективная модель культурной политики: канадский опыт цифровых библиотек / В. А. Макаров. // Библиотечное Дело. – 2014. – № 16. – С. 2-5.
2. Соколов, А. Канада: на путях построения инновационного общества. / А. Соколов // США – Канада: экономика, политика, культура. – 2005. – № 6. – С.23-36.
3. Building a Canadian National Heritage Digitization Strategy [Electronic resource] // Library and Archives Canada. – 2016. – URL: <https://www.bac-lac.gc.ca/eng/about-us/Pages/national-heritage-digitization-strategy.aspx>.
4. Marchionini, G. Progress Toward Digital Libraries: Augmentation through Integration [Electronic resource] / G. Marchionini, E. Fox // LernTechLib. – 1999. – URL: <https://www.learntechlib.org/p/63874/>.

УДК 028.02

*А. А. Лебединская*

### ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ ЧТЕНИЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ

Учет возраста читателя является основой работы библиотекаря с пользователями. В подборе литературы для детей необходимо учитывать как биологический, так и

психологический возраст, которые не всегда совпадают. Для библиотекаря важны знания в области возрастной психологии, ведущие деятели которой в свое время разработали много теорий, касающихся возрастной периодизации.

Проблему возрастной периодизации изучал Л. С. Выготский. Каждый психологический возраст, по Выготскому, характеризуется складывающейся к началу каждого возрастного периода социальной ситуацией развития. Социальная ситуация развития – это «совершенно своеобразное, специфическое для данного возраста, исключительное, единственное и неповторимое отношение между ребенком и окружающей его действительностью, прежде всего социальной» [4, с. 153]. Структура психологического возраста, по мнению автора, включает социальную ситуацию развития, определяющую «образ жизни ребенка или его социальное бытие», в процессе которого развиваются новообразования в сфере сознания и личности [6].

Проблемами усвоения ребенком способов родовой человеческой деятельности как основы развития его специфически человеческих способностей занимался Д. Б. Эльконин. В статье «К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте» Д. Б. Эльконин представил развернутую периодизацию психического развития ребенка от рождения до 17 лет [7]. В соответствии с периодизацией Д. Б. Эльконина, в младенчестве в эмоциональном общении с близким взрослым возникают потребности и мотивы делового сотрудничества и освоения предметного мира, которые реализуются в предметной деятельности в раннем возрасте. В дошкольном возрасте в игровой деятельности развиваются потребности и мотивы той деятельности, которая становится ведущей в следующем, младшем школьном возрасте. В подростковом возрасте на первый план выходит интимно-личное общение со сверстниками [6, с. 143].

При любых условиях обучения и воспитания психические функции и психические свойства ребенка не находятся на одном и том же уровне развития. В отдельные периоды возникают наиболее благоприятные условия для развития разных сторон психики. Некоторые из этих условий имеют временный, преходящий характер. Возрастные периоды, когда условия для развития тех или иных психических свойств и качеств будут наиболее благоприятными, называют сензитивными периодами. Если упущен сензитивный период, то в дальнейшем соответствующие качества развиваются с трудом и не достигают совершенства [5, с. 184].

В России проблеме психологических особенностей чтения посвящены работы Л. И. Беленькой: «Дети 10–11 лет как читатели художественной литературы», «Дети-читатели художественной литературы: типологические особенности чтения на разных этапах детства», «Ребенок и книга: О читателе восьми-девяти лет». В своих работах Л. И. Беленькая опирается на теорию развития ребенка Л. С. Выготского. Автор считает, что для каждого возраста характерны свои особенности художественного восприятия литературы – тип отношения к произведению и способ его освоения.

Беленькая разработала возрастную периодизацию для детей и подростков, для которой характерно выделение типологических особенностей чтения на разных этапах детства [1]. Беленькая выделяет три типа читателей:

- первый – дети 7-9 лет;
- второй – дети 10-11 лет;
- третий – дети 12-13 лет.

В возрасте 7-9 лет у ребенка, в соответствии с особенностями его психики, на первый план выступают определенные эстетические качества произведения. Это прекрасное, героическое, комическое, веселое. Также ребенком выделяются художественные компоненты произведения как: эпизод, конкретные эмоционально



окрашенные детали, поступки героев, от восприятия которых он идет к более глубокому восприятию произведения в целом. Ребенок обладает особыми возможностями для эстетического восприятия книги. Но эти возможности проявляются в определенных условиях. Поэтому большую роль в данный период играет грамотное руководство чтением ребенка.

Для читателя 7-9 лет характерна повышенная эмоциональность, которая является внутренним побудителем активности ребенка при восприятии литературного художественного образа. При чтении у ребенка возникает эмоциональная заинтересованность, личностное отношение к героям и ситуациям книги, что помогает более глубоко понять и правильно воспринять прочитанное [3].

Дети 10-11 лет представляют собой своеобразную категорию читателей. Это возрастной период определяется как переходной от детского к подростковому. Его отличает резкое изменение ценностных ориентаций в области чтения художественной литературы. Меняются количественные и качественные характеристики чтения, появляется избирательное отношение к литературным жанрам, меняются критерии оценки литературного произведения.

В отношении к книге у ребенка 10-11 лет сочетаются две противоположные тенденции: тяготение к бесконечному разворачиванию событий и одновременно потребность в четкой сюжетной завершенности произведения. Существенной особенностью читателя переходного типа является понимание отличий языка литературного от языка естественного. Приходит осознание специфичности литературного языка.

Переходный период от детского к подростковому – один из труднейших этапов литературного развития ребенка. Он характеризуется отставанием выраженности побуждения от возникновения самого побуждения – явлением, которое психологи рассматривают как одну из особенностей онтогенеза, отчетливо проявляющуюся в отношении детей 10-11 лет к литературе. Противоречие между возникающей тенденцией к осознанию особенностей художественного текста и возможностью выразить, реализовать эту тенденцию приводит ребенка к разладу между эмоционально-непосредственным восприятием и пониманием художественного произведения [2].

В возрасте 12-13 лет у ребенка появляются характерные для подростка психологические черты. Зарождается новое, «подростково-эстетическое», отношение к литературному произведению. Но подросток еще не имеет достаточного опыта в теоретическом осмыслении конкретных литературных произведений. Это отношение проявляется прежде всего в том, что подросток 12-13 лет, в отличие от 10-11 летнего, воспринимает героя уже не как совокупность тех или иных, волнующих его поступков, а как живой неповторимый характер в единстве свойственных ему не только внешних, но и внутренних проявлений, т. е. как смысловое художественное целое. В нем читатель этого возраста весьма ценит его словесную форму. Подросток «испытывает удовольствие от речевой характеристики, в синтаксическом целом – фразе, абзаце, законченном смысловом отрывке – ощущает интонацию и ритм; чувствует художественный смысл – единство звучащего и значимого слова – в контексте» [1].

Основываясь на вышеизложенном, учитывая психологические особенности детей и подростков на каждом возрастном этапе, библиотекарь может развивать и воспитывать их культуру чтения, более осмысленно подбирать литературу для юных читателей. Эти знания помогут более эффективно применять принцип от «общего к частному» в работе по воспитанию культуры чтения школьников.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Беленькая, Л. И. Дети-читатели художественной литературы: типологические особенности чтения на разных этапах детства / Л. И. Беленькая. – М. : Русская школьная библиотечная ассоциация, 2010. – 207 с.
2. Беленькая, Л. И. Дети 10-11 лет как читатели художественной литературы (типологические особенности) / Л. И. Беленькая // Социально-психологические проблемы чтения. Тип читателя, переходный от детского к подростковому. Сборник научных трудов Выпуск 3. – М. : ГБЛ, 1977. – С. 5-38.
3. Беленькая, Л. И. Ребенок и книга: О читателе восьми-деяти лет / Л. И. Беленькая. – М. : Книга, 1969. – 167 с.
4. Выготский, Л. С. Собрание сочинений В 6-ти т. Т.4. Детская психология / под ред. Д. Б. Эльконина. – М. : Педагогика, 1984. – 432 с
5. Крутецкий, В. А. Психология : учебник для учащихся пед. училищ / В. А. Крутецкий – М. : Просвещение, 1980. – 352 с
6. Шаповаленко, И. В. Возрастная психология (Психология развития и возрастная психология) / И. В. Шаповаленко – М. : Гардарики, 2005. – 349 с.
7. Эльконин, Д. Б. К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте / Д. Б. Эльконин. – Воронеж : НПО «МОДЭК», 2001. – 417 с.

*Е. Ю. Ракова*

**ПЕРЕПОДГОТОВКА И ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ  
БИБЛИОТЕЧНЫХ КАДРОВ ЛУГАНЩИНЫ**

Информатизация библиотек принципиально меняет социальный заказ на подготовку библиотечных кадров. Возрастает потребность в специалистах, вооруженных новой профессиональной идеологией, способных активно развернуть целенаправленную деятельность по разработке и внедрению в библиотечное производство новых информационных технологий, обеспечить оптимальное использование библиотечных ресурсов [6].

Новая социально-культурная парадигма развития библиотечного дела и его техническая модернизация являются основными факторами формирования новой профессионально-образовательной политики в отрасли. Сегодня происходят значительные изменения в нормативной, организационной и научно-методической базе образовательной инфраструктуры. Заметное место в кадровой профессионально-образовательной политике отводится системе дополнительного библиотечного профессионального образования, что позволяет совершенствовать знания кадрового состава отрасли, адаптировать библиотекарей к решению производственных задач в новых условиях. Дополнительное образование играет важную роль в перестройке библиотечной отрасли и в освоении и ретрансляции инновационного библиотечного опыта [3].

Одной из основных задач системы дополнительного образования является создание механизма профессиональной социализации личности библиотекаря, скорейшего включения его в осмысленную профессионально-продуктивную деятельность. Высшая профессиональная библиотечная школа нацелена на подготовку дипломированных специалистов, однако между понятиями «специалист» и «профессионал» существуют серьезные различия. Специалист способен воспроизводить и использовать полученные знания, умения и навыки в конкретной предметной области, а профессионал имеет собственную, самостоятельно выстроенную тактику профессиональной деятельности, собственные представления о смысле, содержании, средствах и результатах этой

деятельности, для него характерен индивидуальный стиль профессионального поведения. Кроме того, он стремится постоянно анализировать свою работу и управлять ею, осуществлять взаимодействие с другими специалистами [4].

Система дополнительного образования является важным инструментом превращения библиотекаря-специалиста в библиотекаря-профессионала. Она способствует этому процессу, стимулируя профессиональную рефлексию работника, творческий подход к продуктивной деятельности, развивая конструктивно-созидательное мышление. Вторым важным принципом дополнительного образования – инновационность обучения. Термин «инновационное обучение» как альтернатива традиционному нормативному началу использовался западной педагогикой в конце 1970-х годов и означал освоение принципиально новых педагогико-дидактических приемов в целях активизации процессов социализации личности, включая профессиональную социализацию. Динамично развивающаяся сегодня библиотечная практика постоянно рождает инновации, трансформируя организационно-функциональную структуру библиотек, технологию их деятельности. Оперативная трансляция библиотечных инноваций в сферу профессиональной деятельности, включение ее в качестве базового компонента в учебный процесс – вот основные функциональные задачи системы дополнительного профессионального библиотечного образования, ориентированной на содействие внедрению нововведений [1].

В последние годы стал отчетливо проявляться принцип диверсификации образовательного процесса, выражающийся в вариативности организационных структур, форм, уровней, сроков и содержания обучения, в расширении диапазона профессиональной востребованности образовательных программ и проектов. Начался процесс формирования многоуровневой системы дополнительного образования.

Значительно расширили свою деятельность в области дополнительного профессионального библиотечного образования все центральные библиотеки регионов. Образовательная функция становится более значимой для муниципальных библиотек, особенно тех, которые активно осваивают инновационные библиотечные технологии [5].

В системе дополнительного профессионального образования существенную роль играет принцип модульного построения его содержательной структуры. При этом на различных уровнях системы в качестве базовых содержательных модулей выступают, как правило, не стабильные дисциплинарные циклы, а проблемно-ориентированные курсы, трансформируемые в зависимости от цели и задач образовательной программы и контингента слушателей. Современный этап библиотечно-библиографической деятельности с полным основанием можно считать временем коренных преобразований. Автоматизация информационных процессов, быстрое развитие электронных сетей связи и конкуренция на рынке информационной продукции и услуг не оставили библиотеке выбора: она призвана либо войти в мировое информационное пространство, либо отказаться от притязаний на получение доступа к совокупному общественному знанию.

В связи с этим остро встает вопрос о формировании системы повышения квалификации и переподготовки библиотечных кадров (СПКПК). Одной из форм СПКПК являются семинарские занятия, которые начали внедряться еще в 20-е годы XX столетия. По мнению большинства специалистов, семинары остаются не только наиболее распространенной, но и наиболее действенной формой повышения квалификации. В настоящее время существуют следующие типы семинарских занятий:

- учебные, предназначенные для освоения нового материала;
- информационно-методические (постоянно действующие), являющиеся средством информации об актуальных проблемах библиотечного дела, достижениях библиотечной

науки, новых формах и методах работы;

- исследовательские, целью которых (наряду с обобщением опыта работы) является обучение навыкам аналитико-исследовательской работы, что особенно важно в связи с внедрением элементов маркетинга в деятельность библиотек.

Семинарские занятия, в свою очередь, можно подразделить на следующие виды:

1) Учебные:

- семинары по изучению основ библиотечного дела (разновидности: школы молодого библиотекаря, изучение библиотечного минимума и т.д.);

- семинары-практикумы по изучению новых, ранее неизвестных форм и методов работы.

2) Информационно-методические:

- семинары многотемные, включающие большой круг вопросов (основная задача – информирование обучающегося);

- семинары тематические.

3) Исследовательские:

- семинары с защитой рефератов;

- семинары по овладению методикой исследовательской работы;

- проблемные группы и т. д. (аналогичны научно-практическим и научно-теоретическим конференциям).

Такая классификация семинаров позволяет более четко дифференцировать семинарские занятия и определить их место в общей структуре повышения квалификации (СПК). Анализ публикаций и опыт работы библиотек свидетельствуют, что не все виды семинаров разработаны в одинаковой степени и нашли широкое применение в СПК (наиболее разработанными оказались учебные и информационно-методические семинары).

Наряду с семинарами существуют и специализированные формы повышения квалификации, которые не имеют определенной периодичности занятий, унифицированных программ, рассчитаны на ограниченный круг участников и большую самостоятельную подготовку. К ним относятся так называемые школы передового опыта. В соответствии с типологическими особенностями школы передового библиотечного опыта организуются для изучения и распространения методов и приемов работы передовых библиотек, их демонстрации для овладения определенными навыками работы. Они предназначены для подготовленных библиотекарей. Планировать открытие школ заранее невозможно, пропустить через них большой контингент слушателей также нельзя. Школа передового опыта должна функционировать в обычном порядке, предоставляя обучающимся возможность практического овладения новыми приемами и методами работы. Ее методический центр должен оценить, можно ли перенести опыт в другие библиотеки и даст ли это положительный результат. Следовательно, всякое новшество требует экспертной оценки и выработки соответствующих рекомендаций по внедрению.

Специализированной формой обучения являются также стажировки специалистов в лучших библиотеках. Они проводятся в целях углубления и совершенствования практической и теоретической подготовки библиотекарей, помогают работнику адаптироваться к новым условиям, быстро овладеть новыми приемами и методами работы. Результаты исследований показывают, что сочетание семинаров-практикумов и стажировки дает наибольший эффект в обучении.

Практикуется также выездная форма повышения квалификации, в частности командировки в информационные центры для изучения новых информационных систем и

передового опыта библиотек. Эта форма ориентирована в первую очередь на руководящий состав библиотек.

К специализированным формам повышения квалификации следует отнести и деловые игры. Если ранее их использовали в основном для повышения управленческой квалификации, то теперь ситуационное обучение все шире применяется как метод функциональной специализации.

Таким образом, библиотечное образование приобретают в средних профессиональных (колледж культуры и искусств) и высших профессиональных (академия) учреждениях. Деятельность библиотеки определяется профессиональным уровнем ее специалистов. Переподготовка и повышение квалификации специалистов является главным звеном системы непрерывного образования.

Исследователь И. В. Демьянова в статье «Повышение квалификации и профессиональная переподготовка кадров вузовских библиотек» утверждает, что для категории библиотечных работников переподготовка – важнейшее условие вхождения в новое для них профессиональное сообщество, гарантия социальной защиты и будущего служебного роста. Особо следует подчеркнуть роль дополнительного профессионального библиотечного образования как действенного инструмента реорганизации библиотечного дела в целом. Сегодня это самая широкая площадка освоения новых идей, концепций, технологий. Именно в системе дополнительного образования инновационный библиотечный опыт аккумулируется, изучается, оценивается, а затем транслируется в практическую деятельность. Исходя из многофункциональной и очень важной роли дополнительного профессионального библиотечного образования в развитии отрасли, государственная образовательная политика в этой области направлена сегодня на создание многоуровневой системы переподготовки и повышения квалификации библиотечных кадров, способной привести их совокупные профессиональные знания, умения и навыки в соответствие с задачами поступательной модернизации библиотечного дела. В условиях, когда в связи с переходом системы повышения квалификации на коммерческую основу и отсутствием у большинства вузовских библиотек средств для оплаты стоимости обучения на курсах и семинарах, организуемых нашими библиотечными учебными центрами, вопросы повышения квалификации, как правило, решают на уровне областных методических центров. В большинстве вузовских библиотек города сложилась собственная практика обучения и повышения квалификации [2].

Для развития научной деятельности и подготовки кадров информационных работников большую роль сыграло появление в стране двух информатик. Первая из них представляет собой научно-техническую дисциплину, изучающую методы и средства обработки информации преимущественно с использованием технических устройств и сложных систем. Этими проблемами занимается Институт проблем информатики Российской академии наук. Вторая информатика, являясь общественно-научной дисциплиной, изучает основные свойства научной (то есть проверенной на достоверность) информации, вопросы создания, сбора, хранения, обработки (с акцентом на интеллектуальный анализ и синтез), поиска и распространения информации, а также ее использования в общественной практике.

Таким образом, в настоящее время для переподготовки, повышения квалификации и дополнительного образования библиотечных специалистов существуют следующие типы и виды: семинары (учебные, информационно-методические, исследовательские), конференции, мастер-классы и курсы (десятидневные, годичные).



ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека в системе непрерывного профессионального образования. – Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2000. – 56 с.
2. Демьянова, И. В. Повышение квалификации и профессиональная переподготовка кадров вузовских библиотек / И. В. Демьянова // Педагогика: традиции и инновации: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2012 г.). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/63/>.
3. Концепция дополнительного профессионального библиотечного образования в Российской Федерации // Российская библиотечная ассоциация. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rba.ru>.
4. Кузнецова, Т. Я. Дополнительное профессиональное библиотечное образование: концептуальные основы / Т. Я. Кузнецова // Национальный цифровой ресурс Руконт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/164032>.
5. Непрерывное образование в объективе времени : моногр. / сост. Е. В. Астахова, Н. А. Лобанов; под науч. ред. Н. А. Лобанова, В. Н. Скворцова. – СПб.; Харьков, 2014. – 236 с.
6. Плотинский, Ю. М. Модели социальных процессов : учеб. пособ. для вузов / Ю. М. Плотинский. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Логос, 2001. – 286 с.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

А. А. Войтенко

ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ И ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

В процессе исторического развития жанра хоровой обработки можно отметить несколько этапов. Первый относится к концу XVIII – началу XIX веков. Этот этап раннего собирательства и фиксации народных песен отличается стремлением обработать народные образцы с учетом классического музыкального мышления, а именно: с использованием функциональной гармонической системы с опорой на триаду главных функций (*T-S-D*), структурной периодичности с симметричной системой кадансов, фактурных приемов (хоральная фактура, сопровождение романсового типа: бас-аккорд, мелодические фигурации и т. д.). Эти приемы были обусловлены доминированием популярных форм музицирования и отразились в ранних сборниках народных песен, например, в «Собрании народных русских песен с их голосами» Н. Львова–Прача. При несомненной ценности и важности данного сборника, положившего начало систематизированному изучению видов и жанров народного творчества, подобный подход свидетельствует о том, что природные, специфические закономерности народной музыки (ладовые, структурные, фактурные) при этом не учитывались.

В XIX в. особую актуальность приобрела проблема выявления специфики народного распева, голосоведения, особенностей многоголосия. Она очень волновала композиторов–классиков: М. Глинку, А. Даргомыжского, представителей «Могучей кучки» и их современников, что отразилось на качественно ином отношении к народному песенному творчеству. Так, наряду с интенсивным собирательством и фиксацией образцов, а в конце XIX века и стремлением изучить и выявить закономерности музыкальной организации песен, формируется и новый подход к обработке. В частности, на первый план выходит стремление сохранить и подчеркнуть особенности напевов (например, несимметричность построений, ладовую специфику, элементы импровизационности и т. д.), осмыслить принципы многоголосия и в соответствии с ними выстроить принципы обработки. В соответствии с этими особенностями классики русской музыки создавали и собственные сочинения в духе жанров народной музыки.

Основоположник украинской классической школы Н. Лысенко стал общепризнанным авторитетом, корифеем в этой области, уделив проблемам обработки народной песни особое внимание. В своих обработках Н. Лысенко внимательно следил за мелодической выразительностью и рельефностью хоровых голосов. Это заметно в обработках «Ох і закувала та й сива зозуленька», «Ой ти, зірочка, та й вечірняя». В лучших его хоровых аранжировках фактура отражает природу народного многоголосия, приближается к стилю протяжных полифонических песен. Здесь видим плавное, мелодически содержательное голосоведение, которое в основном основано на вариантном развитии интонационного рисунка народной песни, типичное для народного многоголосия переменное количество голосов, употребление параллельного движения, унисонов, характерных кадансов. Заметно стремление Н. Лысенко использовать свободное движение голосов, вариантность подголосков и различного типа полифонию для более глубокого воплощения музыкального образа. В некоторых аранжировках композитор в кульминациях вводит контрапункт.

Как отмечает Л. Корней, глубокое понимание специфики народной песни и отражения ее в хоровых обработках определило новаторство Н. Лысенко в работе с фольклорным материалом. Новаторские черты проявляются:

- в сохранении в обработках метроритмической переменности и импровизационной свободы ритмики, свойственных народной песне;
- в ладовой специфике обработок, основанной на соединении элементов тональной и модальной гармонии, что придает звучанию терпкость и своеобразный ладовый колорит;
- хоровое письмо имеет полимелодическую и вариантно-подголосочную природу, что составляет основу народного контрапункта;
- композиционная организация опирается на куплетно-вариационный принцип, при создании которого композитором широко используются приемы полифонического варьирования.

В первые годы XX в. плеяда молодых украинских композиторов, продолжателей дела Н. Лысенко, начала поиски новых путей обработки народной песни. Заметно стимулировало эти поиски вызревание новых общественно и художественно важных проблем и задач, стоящих на почве духовного оживления всей художественной жизни начала XX в. Композиторы К. Стеценко, А. Кошиц, С. Людкевич, Н. Леонтович стремились выявить и раскрыть внутренние качества народной песни, разработать новые средства ее художественного осмысления.

Ориентация на высокую культуру акапельного хорового пения и богатство ее выразительных средств обусловлена функцией обработки как своеобразной концертной транскрипции песни с ярким авторским толкованием ее содержания и образов.

Ранние обработки Н. Леонтовича почти не возвышаются над уровнем обычных гармонизаций. Усилия композитора направлены на то, чтобы наметить общее настроение и рельефно провести народную мелодию.

Подражанием игре на музыкальных инструментах средствами хора в свое время интересовались многие хормейстеры, но эти приемы применялись преимущественно для определенной детализации ситуации, о которой говорится в песнях (например, «На вулиці скрипка грає» А. Кошица, «Ой на гороньці» К. Стеценко).

Но, пожалуй, наиболее творческие и реформаторские изменения жанр обработки народной песни претерпел в творчестве Н. Леонтовича. В его наследии обработка народной песни для хора занимает главенствующее значение. Именно в этом жанре композитор создал наиболее значительные образцы и сумел создать ряд новых принципов, ставших основополагающими в следующие периоды развития.

Композитор обращается ко всем жанрам народной песни. К некоторым образцам – несколько раз, что свидетельствует о стремлении найти вариант, который максимально сможет раскрыть образный строй и музыкальные возможности песни. Отсюда – основное качество обработок Н. Леонтовича: подчеркивание характерной черты в мелодии, поиск таких средств развития, которые смогли бы многогранно раскрыть емкость музыкального образа. Это приводит к использованию:

- методов интонационного развития и симфонизации обработок (модификация интонаций, интонационно-ладовое обострение);
- разнообразных методов полифонического развития: народных (вариантно-подголосочный склад фактуры, терцовые удвоения, использование вторы) и композиторских (в том числе – имитационных, которые не типичны для украинской

народной музыки: простые имитации, канон, контрастные контрапунктирующие голоса, сложный контрапункт);

– мастерское владение методами хорового письма, использование приемов хоровой оркестровки, тембровых переключек, звукоизобразительных приемов; самостоятельность хорового письма, хор является не сопровождением к народной мелодии, а полноценным участником в создании образа;

– лаконичность формообразования, создание сконцентрированных по образно-эмоциональному и музыкальному воплощению миниатюр; подвергается трансформации формообразование, классическая куплетно-вариационная форма приобретает черты сквозного развития, рондальности, часто – репризной трехчастности; композитор не использует все строфы песни для максимальной сжатости высказывания.

Развитие жанра хоровой обработки на рубеже XIX-XX веков идет в нескольких направлениях. С одной стороны, можно наблюдать развитие классических традиций Н. Лысенко, Н. Леонтовича, К. Стеценко и других, а с другой – новаторские идеи, переосмысление и обогащения стиля письма, гармонического языка и других средств музыкальной выразительности. К этой группе хоровых обработок можно отнести аранжировки М. Скорика, В. Зубицкого, Е. Станковича, Л. Дычко и др. Для них характерны сохранение гармонических и структурных особенностей народной песни, при этом размыкается форма, обогащается гармонический язык, вносятся признаки инструментальной музыки. Одной из характерных тенденций является использование речевого интонирования, заимствованного из новаторских находок композиторских техник – шепота, *glissando*, *Sprechstimme*. Другой, как продолжение традиций Н. Леонтовича, – инструментализация хора, преобразования хора в подобие оркестра. Последний выразительный прием даже более распространен в современной практике хорового письма. Инструментализация проявляется главным образом в создании такого типа сопровождения, которое приближается по звучанию к оркестру. Требование к хористам в плане виртуозного владения вокальными техниками значительно расширяет возможности хорового исполнения, позволяет, например, вводить быстрые пассажи, имитирующие игру на инструментах. Этот прием сближает хоровую обработку XX–XXI веков с приемами эпохи барокко, когда виртуозное начало высоко ценилось в вокальной музыке.

Интересные образцы обработок народных песен возникают под влиянием современных приемов академического языка – расширение тональности, появление аккордов нетерцовой структуры, расслоение общей хоровой фактуры, нарушение равномерной пульсации, типичной для народно-танцевальных образцов; традиционная куплетная структура обработки также может быть расширена путем введения джазовых импровизаций. В тематическом плане – это возрастание роли тембровых красок, регистровых сопоставлений, ритмических фактурных вариаций; в ладовом – усиление хроматизации, широкое внедрение модальности, полиладовости; в гармоническом – осложнение вертикали с использованием неаккордовых звуков, расширенная трактовка принципа кварто-квинтовым, терцово-секундовым построением аккордов, созвучий, функциональные наслоения.

Важное значение приобретают сонористические приемы. Сонористика как темброво-колористическая категория, наиболее свойственная музыкальному языку XX века, не является порождением только наших дней. Интерес к игре звуковых красок проявляется на протяжении всей истории развития музыки и иногда связан с аналогичными тенденциями в других видах искусства. Новые средства вокально-хоровой

выразительности (речитация и скандирование, говор и крики, глиссандирующее звучание и т. д.), что нередко встречаются в современных партитурах, имеют свою «предысторию». Использование этих средств выразительности в современной исполнительской практике – стремление преодолеть барьер между музыкальной и речевой интонацией, сохранить в музыке специфику неточно фиксированной высоты звучания, его «шумовую» сторону.

Возрождение старинных фольклорных традиций в музыке XX века – это не только требование времени, пора нового подхода к анализу народной песни, открытие все новых возможностей интонационного, ладового, тембрального порядка, новых средств создания вертикали. Это еще и продолжение гликинских традиций, традиций классиков русской музыкальной культуры прошлого века. Р. Щедрин сочетает былинный эпос с современным письмом, Ю. Буцко строит полифонию на основе знаменного распева. Л. Дычко обращается в своем творчестве к старинным обрядовым песням, а Л. Захлевный в обработку белорусской народной песни вносит политональность, сближает принципы академического и народного пения, использует *glissando*, наложение голосов.

Таким образом, в жанре обработки украинской народной песни XX века существуют две основные тенденции:

1. Тенденция к сохранению традиционных методов обработки, заложенных Н. Лысенко, Н. Леонтовичем.
2. Тенденция к расширению палитры методов обработки путем включения авангардных приемов, методов джазового письма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вокальные приёмы и особенности джазовой стилистики. Статьи о вокале [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://demidovavika.narod.ru/stati\\_o\\_vokale/vokalnie\\_priyomi\\_i\\_osobennosti\\_dzhazovoi\\_stilistiki/](http://demidovavika.narod.ru/stati_o_vokale/vokalnie_priyomi_i_osobennosti_dzhazovoi_stilistiki/)
2. Гордийчук, М., М. Д. Леонтович. Очерк о жизни и творчестве. – К., Музична Україна, 1956. – 98 с.
3. Головинский, Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков / Г. Головинский. – М., Музыка, 1981. – 279 с.
4. Грица, С. Історія української музики. Том 3 / С. Грица, М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1990. – 424 с.
5. Нестьев, В. Аспекты музыкального новаторства / В. Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., Сов. Композитор, 1982. – С. 11-29.
6. Творчість М. Д. Леонтовича // упор. В. Золочевский. – К., Музична Україна, 1977. – 215 с.

*К. А. Войтенко*

### ИСТОРИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ МЕССЫ КАК МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ И ЖАНРА В ДОКЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

Эволюция мессы («месса» от лат. *Mittere* – «отпускать» или *missio* – «миссия, послание») начинается с момента появления христианской религии. Известны свидетельства современников ранних христиан о том, что они собирались ночью и пели песнопения и молитвы, посвященные Богу. Такое пение развивалось одновременно с формированием структурных разделов литургического действия, подвергалось неоднократным преобразованиям и видоизменениям. Одной из таких реформ было структурирование множества напевов, сложившихся за века существования христианства, в систему осмогласия, предпринятое в VIII веке Иоанном Дамаскиным. Аналогичные процессы обобщения, расширения и развития музыкальной части мессы были произведены упоминавшейся реформой Пия V. Смены стилей, эпох определяли смену



типов мессы – средневековой, ренессансной, барочной, классицистской, романтической, наконец, современной. Рассмотрим некоторые этапы становления мессы как музыкального жанра.

Структура ординария окончательно сформировалась в период между VII и XI веками и включает четыре основных раздела, в которых гимническое пение перемежается с псалмодическим чтением молитв. Литургическое действие современной мессы складывается из следующих элементов: начальные обряды (включают вход настоятеля, обряд покаяния, пение гимна «Слава в вышних Богу»), Литургия слова (включает чтение отрывков из Ветхого и Нового заветов, Евангелия, Деяний Апостолов, проповеди, Символа веры), Евхаристическая литургия (включает приготовление алтаря и даров, евхаристических молитв, «Отче наш», причащения и молитвы по причащению), завершающие обряды.

Среди христианских обрядов месса – один из наиболее впечатляющих и воздействующих на душу человека. Это глубокое психологическое переживание причащения Христовых Тайн; непосредственное единение слова, музыки и изобразительного искусства (иконопись) и наполненность глубокими символами ставят целью погружение души человека в область горнего, отрешение от внешнего материального мира.

Музыкальная часть мессы также формировалась постепенно. Вначале это было одноголосное пение, развитие многоголосия происходило прежде всего в рамках богослужения, а дальнейшее развитие инструментария привело к введению в богослужебную практику и органного исполнительства.

Стабильные музыкальные разделы ординарной мессы, как правило, связаны с неизменяющимися текстами богослужения, а именно:

1. «*Kyrie eleison*» (Господи, помилуй)
2. «*Gloria*» («*Gloria in excelsis Deo*» – Слава в вышних Богу)
3. «*Credo*» («*Credo in unum Deum*» – Верую во единого Бога)
4. «*Sanctus*» («*Sanctus dominus Deus Sabaoth*» – Свят Господь Бог Саваоф) и «*Benedictus*» («*Benedictus qui venit in nomine Domini*» – Благословен Грядущий во Имя Бога)
5. «*Agnus Dei*» («*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*» – Агнец Божий, взявший на себя грехи мира).

Кроме того существует ряд разделов, связанных с изменяемыми текстами, а также в отдельные самостоятельные музыкальные части могут быть выделены текстовые разделы «*Gloria*» («*Laudamus*»), части «*Credo*» («*Et incarnatus*», «*Crucifixus*», «*Et resurrexit*», «*Confiteor*»), часть «*Sanctus*» («*Hosanna*») и другие. До реформы Пия V в структуру мессы могло входить достаточно произвольное количество частей, для каждой из них существовало множество напевов. Папа не только регламентировал структуру текстов и их порядок, но и закрепил за ними конкретные напевы грегорианских хоралов с целью унификации многообразия существовавших вариантов исполнения одних и тех же текстов. Это привело к большой стабильности текстомзыкальной формы мессы, к закреплению семантического значения отдельных напевов, часть из которых сохраняется до настоящего времени (например, мелодия секвенции «*Dies Irae*»). Кроме одноголосных и многоголосных грегорианских напевов нередко использовались и народные напевы.

В музыке грегорианского периода месса имела следующие стабильные черты. Музыкальная структура включает следующие разделы: «*Introitus*», «*Kyrie*», «*Gloria*», «*Graduale*», «*Alleluia*», «*Sequentia*», «*Credo*», «*Offertorium*», «*Sanctus*», «*Agnus Dei*», «*Communio*», Благодарение Богу.

Таким образом, структура древней монодической мессы, сформировавшаяся в

результате длительного многовекового развития и становления, стала эталонной для создания более поздних авторских образцов.

Около 1364 г. месса «*MessedeNostreDame*» Г. де Машо стала первым авторским произведением на канонический текст ординария. В ней стабильным признаком жанрового канона была литургическая мелодия («*cantusfirmus*»), чаще всего помещавшаяся в основном голосе произведения – теноре. С середины XV века интонации «*cantusfirmus*» начинают пронизывать все голоса на основе техники имитации. Автором мессы, в которой впервые все части были объединены одним «*cantusfirmus*», принято считать Дж. Данстейбла (ок. 1390 – 1453 или 1459).

Рассмотрим некоторые особенности мессы Г. де Машо. Произведение складывается из шести канонических частей: «*Kyrie eleison*», «*Gloria*», «*Credo*», «*Sanctus*», «*Agnus Dei*», «*Ite missa est*». Произведение написано для четырех мужских голосов, вопреки сложившейся традиции трехголосного пения. Центральным в смысловом и музыкальном отношении является раздел «*Credo*», наиболее протяженный и значимый по своему содержанию. В отличие от других месс этого периода произведение Г. де Машо объединено единой стилистикой, общностью интонационного строя, музыкальные повторы придают дополнительное единство. Полифонический стиль, в котором написано произведение, позволяет автору свободно использовать голоса (в пределах рамок полифонии строгого стиля), они часто перекрещиваются, в результате свободы возникают созвучия нетерцового строения. Вместе с тем широко проявилось мелодическое дарование композитора: линии голосов подчинены «*cantus firmus*», однако, часто композитор использует контрастную развитую мелодическую линию в качестве контрапункта.

Интенсивное развитие инструментария в XV–XVII веках позволяет вводить в контекст богослужения органное, а затем и оркестровое исполнительство. В период барокко в Италии, Франции и Германии получила широкое распространение практика «альтернативного» исполнения псалмов, т. е., попеременное пение и повтор гимна на органе, за исключением раздела «*Credo*». Такая традиция возникла, несомненно, из практики антифонного пения (попеременно двумя хорами). Как правило, псалом исполнялся монодически (или хором), а затем получал развитие в инструментальной импровизации.

Музыка Возрождения дала высочайшие образцы мессы в творчестве Г. Дюфай, И. Окегема, Я. Обрехта, Ж. Дебре, О. Лассо, Дж. Палестрины, А. Вилларта, Дж. Габриели, Т. де Виктория и других. В эпоху барокко в связи с интенсивным развитием инструментальной, а главное – оперной музыки, развитие культовых жанров, в том числе и мессы отходит на второй план. Среди наиболее ярких образцов можно назвать величайшее произведение И. С. Баха – Высокую мессу *hmoll* («Большая католическая месса»). Кроме того, И. С. Баху принадлежат 4 коротких мессы, 4 отдельных части «*Sanctus*» и обработка мессы Дж. Палестрины, что свидетельствует о значимости данного жанра для композитора. Не останавливаясь на анализе данного произведения, которое многократно рассмотрено с различных ракурсов в исследовательской литературе, отметим некоторые его особенности:

- предельная глубина и философская сконцентрированность музыкального содержания; эмоциональная насыщенность;
- отточенность и сбалансированность музыкальных форм;
- написана для солистов, хора и оркестра с *bassocotino*;
- 27 номеров цикла объединены в пять традиционных частей, типичных для католической мессы;

– особенностью музыкального наполнения является отсутствие цитируемых григорианских напевов, музыкальный материал авторский;

По сути, это монументальное сочинение раздвигает рамки церковного исполнительства. Из-за больших масштабов, технической сложности, требующей профессионального исполнения (так, начальное «*Kyrie*» – двойная fuga), масштаба и глубины замысла, обладающего самостоятельным художественным значением, не может быть исполнена в практике церковного богослужения.

Таким образом, на данном историческом этапе месса, сохраняя некоторые свои жанровые признаки (а именно – неизменным остается текстовая структура, глубина и философская составляющая содержания), выходит за рамки своего прикладного предназначения, становясь самостоятельным концертным жанром, благодаря введению сольных партий как в оркестровых, так и вокальных, развитой структуре номеров, введению признаков концертности (диалогичность, элементы виртуозного начала и т. д.).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Далгат, Дж. Военный реквием Б. Бриттена Текст. / Дж. Далгат // Б. Бриттен Военный реквием. Клавир. – Л. : Композитор, 1971. – С. 59.
2. Денисов, А. Месса в XX веке: интерпретации жанровых констант / А. В. Денисов // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире. – Режим доступа : <https://elibrary.ru/item.asp?id=30555473>, с регистрацией. – Загл с экрана.
3. Друскин, М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Л. : Музыка, 1976. – 167 с.
4. Иванов-Борецкий, М. В. История мессы / М. В. Иванов-Борецкий. – М. : Сов. комп. – 1990. – 28 с.
5. Кальченко, Е. Месса в музыке XX века : к проблеме неоканона / Е. В. Кальченко. – Дис. ... канд иск. М. 2016. – 281 с.
6. Кюрегян, Т. С. Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал: учебное пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. – Москва: Московская консерватория, 2008. – 259 с.
7. Левик, Б. Месса / Б. В. Левик // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М., Советская энциклопедия, 1976. – Стб. 555-558.
8. Немкова, О. В. Католические жанры в отечественной музыке XX века / О. В. Немкова // Музыкальная академия, 2008. – № 2. – С. 108-113.
9. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1981.
10. Студеникова, С. В. Жанр реквиема в отечественной музыке: история, традиции, современность: авт. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Студеникова Светлана Владимировна. – Саратов, 2010. – 37 с.
11. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

*К. А. Войтенко*

#### ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ПРОБЛЕМА ПОНЯТИЯ «ОБРАБОТКА»

**Обработка** – это жанр композиторского творчества, сочинение, основанное на фольклорном материале, сохраняющее важные структурные особенности первоисточника и предназначенное для различных исполнительских коллективов (вокальное, хоровое, инструментальное). В жанре обработки можно видеть концентрированное выражение проблемы «композитор и фольклор», называемой также проблемой композиторского фольклоризма.

В наше время эта проблема не только продолжает существовать, но и оборачивается новыми гранями. Характерное для XX столетия обновление музыкально-

стилистических норм также отразилось в работе композиторов с фольклором и спровоцировало многообразие подходов. Динамичные и многосторонние процессы, начавшиеся в конце XIX – начале XX столетия, затронувшие все мировое искусство и распространившиеся на новые территории и культуры, могут быть охарактеризованы через категории интенсивности и экстенсивности.

В музыке обработкой называют преобразование оригинального нотного текста музыкального произведения, преследующее определённые цели, как, например, адаптация его для исполнения любителями музыки, не обладающими высокой техникой, использования в учебно-педагогической практике, исполнения другим составом инструментов.

В таком широком смысле это слово используется по отношению к любому музыкальному тексту – народному или авторскому, который композитор использует в своем творчестве.

Однако существует другое, более узкое определение, обозначающее самостоятельный жанр. Как правило, в его основе лежит гармонизация народной мелодии для исполнения в вокальном, хоровом, вокально-инструментальном, инструментальном вариантах. В качестве основы композиторских преобразований могут выступать не только народные мелодии, но также и произведения других композиторов, которые необходимо адаптировать для необходимого состава исполнителей.

Несмотря на то, что чаще всего термин «обработка» применяется по отношению к фольклорным образцам, он объединяет в себе различные виды трансформации музыкального текста, такие как гармонизация, аранжировка, переложение, оркестровка, транскрипция, парафраза (свободная фантазия), редакция. Все приведенные виды так или иначе связаны с переносом музыкального текста для исполнения другим составом исполнителей. Исключение составляет только последняя разновидность – редакция, которая предполагает видоизменение нотного текста с целью создания более удобного варианта исполнения на том же инструменте. Например, фортепианные сонаты В. Моцарта существуют в редакциях К. Мартинсена и В. Вайсмана, Б. Гольденвейзера, Б. Бартока, М. Пауэра и М. Фрэя.

С. Ожегов трактует слово обработать в значении «воздействовать на кого-нибудь», Д. Ушаков определяет глагол «обработать» в нескольких значениях: подвергнуть выделке, отделке, какой-нибудь производительной операции; отделать, привести в законченный вид, сделать более совершенным; воздействовать на кого-нибудь, что-нибудь в желательном направлении; с выгодой для себя сделать, закончить.

По мнению А. Ф. Ушкарева, обработка – это «видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее приспособление его для определенных целей: усложнение или облегчение по сравнению с первоисточником, приспособление для иного исполнительского состава, усовершенствование произведения и т. д., связанное с творческим вмешательством в оригинал. К обработке относится такой вид музыкального творчества, как создание сопровождения к вокальной или инструментальной мелодии. Иногда обработку инструментальной музыки виртуозного или свободного характера, в которую вносится много индивидуального творчества ее автора, называют транскрипцией» [23, с. 176].

Несколько иную трактовку понятий «обработка» и «аранжировка» предлагает М. В. Медведева. Термин «аранжировка» (от французского слова «arranger» или немецкого «arrangieren» – приводить в порядок, устраивать [16, ст. 193]) исследовательница трактует так. Это «приспособление определенного произведения, как народного, так и авторского, к возможностям и особенностям конкретного

исполнительского коллектива (или одного исполнителя), ставящее своей целью максимальное раскрытие заложенного в первоисточнике художественного образа <...>. При аранжировке произведения необходимо сохранить его основной напев, последовательность опорных тонов, основные функции голосов, ладогармонические и метроритмические особенности, форму и стилистическое единство; можно изменить тональность, фактуру и голосоведение» [Там же, с. 50–51].

Медведева также определяет понятие «обработка» следующим образом. Это «сочинение новых голосов (вокальных и инструментальных партий) на основе первоначального музыкального материала (одно- или многоголосного), направленное на всестороннее развитие художественного образа первоисточника с помощью широкого использования различных музыкально-выразительных средств <...> При обработке видоизменению в той или иной степени могут быть подвержены все вышеперечисленные компоненты музыкального языка. Таким образом, обработка, являясь видом авторского творчества, предполагает довольно большие изменения первоначального музыкального материала, продуктам этой деятельности свойственна значительная степень новизны <...> Аранжировку, по сравнению с обработкой, отличает большая степень приближенности к первоисточнику» [Там же, 16, с. 47–61].

О. Девуцкий дает такое определение: «гармонизация представляет собой обычно простое аккордовое изложение мелодии, народной песни, церковного напева или гласа и т. д. Однако в ней не исключена и некая композиционная работа: мелодизация голосов, введение имитаций, работа над формой» [8].

И. Коновалова [11, с. 11–12] вводит понятие «метаобработка», синонимичное традиционному термину «обработка», трактованному в широком смысле. Исследовательница предлагает классификацию жанровых явлений в системе музыкальной метаобработки по следующим признакам:

1. тип первичной образно-интонационной модели (духовная, фольклорная, авторская);
2. характеру интерпретационного замысла, эстетической и технической цели;
3. уровню взаимодействия первичного и вторичного творческих начал;
4. степени композиционного сохранения / обновления первоисточника и моделирования на его основе нового художественного целого.

Принимается следующее значение близких терминов:

– обработка в широком смысле как совокупность всех способов преобразования любого чужого музыкального текста. Включает в свою структуру также и понятие аранжировка.

– обработка в узком смысле как способ авторской трактовки народной мелодии.

Обратившись непосредственно к жанру обработки народной песни, можно обнаружить некоторые закономерности:

Изменяется место, условия и способ бытования напева, который обрабатывается. Используя напев любого жанра народной музыки, как правило, имеющий в естественных условиях свое предназначение (например, обрядовое), композитор «заставляет» его по-другому взаимодействовать с участниками процесса музицирования, помещая в условия концертного исполнения, несвойственные для народного творчества. Наиболее разительным такой контраст оказывается при использовании напева в контексте симфонического творчества, например, в симфониях П. Чайковского, Н. Мясковского, Б. Лятовского и многих других. Как правило, напев получает совершенно иное, нежели в первоначальном своем варианте, звучание и значение.



Традиционное использование обработок народных напевов в хоровых оперных сценах, как правило, связано с изображением народного быта, воспроизведением обрядов и традиций. Например, сцена проводов масленицы в опере «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.

Таким образом, изменяется целевое использование напева (в народном творчестве, как правило, оно прикладное, а в композиторском – эстетическое), условия воспроизведения, коммуникативные функции. Видоизменяется интонационная и (или) структурная организация напева. Глубина и степень этих видоизменений зависят от художественных целей, которые ставит композитор, обращаясь к обработке напева. Так ранние обработки, например, из собрания И. Прача и Н. Львова, созданные для голоса в сопровождении фортепиано, отличаются известным упрощением напевов, помещением их в рамки гомофонного стиля гармонизации с системой функциональных гармонических взаимодействий, что не всегда соответствует логике и внутренней гармонической сущности напевов, особенно старинных.

В более поздних обработках, например, классика украинской музыки Н. Леонтовича, подход к обработке народных мелодий выстроен с учетом музыкальных особенностей напевов. Целью композитора являлось вскрытие нюансов музыкального образа, заложенного в песне с учетом особенностей фактурного (подголосочного), ладового, гармонического мышления, различного для отдельных народно-песенных жанров. При этом в ряде обработок существенно видоизменились принципы формообразования в сторону усложнения, обусловленного новым смысловым контекстом и вскрытием глубинного содержательного потенциала.

В музыке композиторов «новой фольклорной волны» (Г. Свиридов, В. Гаврилин, Л. Дычко, В. Тормис, и многие другие) существенно изменяется отношение к напеву. Как правило, композиторы обращаются к напевам как исследователи, глубоко проникая в сущность тех музыкальных процессов, которые определяют особенности интонационного строения, формообразования, ритмики, ладообразования. Многие композиторы обращаются к глубинным слоям фольклора. Исследовательское отношение к народному творчеству позволило создать новые жанровые разновидности обработок, диапазон их колеблется от простых гармонизаций до органичного претворения типичных особенностей народных жанров в авторских произведениях, где народно-песенные интонации сливаются с характерными чертами стиля самого композитора. Изменяется не только условия бытования напева, его структура, содержание, но и интонационное строение, которое может быть перенесено в контекст современных композиторских техник.

Так, в ходе исторической эволюции музыки изменяется и отношение к напеву, способу его интерпретации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова, Л. Обработка народной песни для народного хора и ансамбля фольклорной песни : методические рекомендации / Л. А. Антипова. – М., Типография ГВЦ Госкомстата РСФСР, 1989. – 14 с.
2. Бекирова, Г. Обработки фольклорных мелодий в творчестве отечественных композиторов / Г. И. Бекирова // Музыкальный фольклор народов России. – 2012, № 1. – С. 59–62.
3. Веретенников, И. Аранжировка и обработка народной песни / И. Веретенников. – Белгород, издание БГЦНТ, 2005. – 83 с.
4. Девуцкий, О. Теоретические аспекты искусства хоровой аранжировки / О. Девуцкий. [Электронный ресурс]. – <http://www.dissercat.com/content/teoreticheskie-aspekty-iskusstva-khorovoi-aranzhirovki#ixzz5iQyDN4qU>.
5. Левандо, П. Проблемы хороведения / П. П. Левандо – Л.: Музыка, 1974. – 284 с.
6. Левандо, П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л., Музыка, 1984. – 123 с.

7. Лисина, Е. К определению понятий аранжировки и обработки аутентичной музыки / [Электронный ресурс]. – <https://docplayer.ru/33194086-Lisina-e-n-k-opredeleniyu-ponyatiy-aranzhirovki-i-obrabotki-autentichnoy-muzyki.html>.

8. Мазель, Л. Анализ музыкальных произведений / Мазель Л. А., Цуккерман В. А. – М., Музыка, 1967. – 534 с.

9. Медведева, М. Аранжировка как вид творческой деятельности (К проблеме обучения) / М. В. Медведева // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 47 – 61.

10. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., Советская энциклопедия, 1981. – Т. 3. – Стб. 1070–1071.

11. Ушкарев, А. Ф. Основы хорового письма: учебник / А. Ф. Ушкарев. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 231 с.

12. Хорошайло, Г. Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2005. – 33 с.

*Н. Ю. Воронай*

### **МУЗЫКА С. ГУБАЙДУЛИНОЙ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОМ КОНТИНУУМЕ**

XX век стал временем быстрых и кардинальных перемен в мироустройстве. Стремительное развитие музыкального искусства диктовало новые принципы организации целого. Обращение к фундаментальным категориям пространства и времени является актуальным в современной науке.

Объектом исследования становится музыка современного русского композитора Софии Губайдулиной. Предмет – композиторская лексика в пространственно-временном континууме.

Время и пространство в творчестве Губайдулиной – это не отдельно взятые философские единицы, а единые компоненты, трансформированные в её музыкальный язык и играющие главенствующую роль в раскрытии философского содержания её творчества. Область музыкального пространства создаётся при помощи разнообразных средств музыкально-художественной выразительности. Отметим некоторые из них:

1. Фактура. Противопоставление прозрачной и насыщенной фактуры, которое нарушает континуальность звучания, как бы создавая «сквозное» музыкальное пространство. С другой стороны, континуальность может достигаться постоянным движением внутри звукового пространства с помощью принципов алеаторики.

2. Фон. В музыке Губайдулиной – недифференцированный пласт, со своей многоликостью и утончённостью «дальних планов» и «контурных линий».

3. Динамика. Стремительные звуковые скачки – внезапное падение динамики и её нарастание с резко обособленными переходами. Или же наоборот, постепенная смена динамического плана, которая создаёт эффект удаления или приближения.

4. Новые драматургические решения, содержательная концепция сочинений, яркий тематизм, наполнение всего пространства независимыми друг от друга контрастными тематическими пластами.

5. Ритм как основа музыки, активный метр, характерные ритмические построения, использование ритмформулы как базиса в драматургии сочинения.

6. Новаторская трактовка технических и функциональных возможностей инструментов – новые технические приёмы, увеличение диапазона звучания, использование нетрадиционных инструментов с уникальными темброво-

колористическими возможностями, значительное расширение функциональности группы ударных инструментов.

Временно-пространственным ощущениям подчинены все средства музыкальной выразительности в творчестве Губайдулиной: ритм, интонация, гармония, динамика, фактура, полифония. Ее музыка обращена к слушателю прежде всего своим содержанием. Всё творчество композитора – пространственно-временной феномен, который базируется на многомерных отношениях разнообразных звуковых комплексов, понимании психологических аспектов восприятия, внутренних закономерностях музыкально-художественного образа, свойствах и структуре музыкального языка и моделируется его средствами – ритмом, мелодией, гармонией и др. «Губайдулина пришла к выводу о том, что в разные исторические музыкальные эпохи мелодия, ритм, а также гармония вступают в определённые функциональные соотношения между собой, создавая, таким образом, модели композиторского мышления, ... закономерно сменяющих друг друга: этап монодии (где «корень дерева» – это мелодия), этап гармонического мышления (в нём «корень» – это гармония) и этап господства ритма. Согласно этой формуле, ритм в XX веке является основой, «корнем» музыки» [2, с. 316].

Определив ритм как одно из самых мощных средств музыкальной выразительности, Губайдулина уделяет большое внимание ударным инструментам. Например, в концерте «Час души» на стихи М. Цветаевой для голоса, солирующих ударных и симфонического оркестра, ударные инструменты играют одну из ключевых ролей. Ритм в сочинениях композитора наделён пространственной глубиной, концентрируя в себе ярко-выраженную временную функцию. Простейшие ритмические фразы, соединяясь в крупные построения, образуют развитую иерархию временных структур. Примером может быть сочинение для ансамбля ударных инструментов с семью исполнителями «Вначале был ритм». В этом произведении композитор демонстрирует новый виток в развитии и переосмысление функциональных возможностей ритма через призму современности. Сочинение вводит слушателя в определённое «звуковое пространство», в котором как бы исчезает чувство времени.

Ощущение «бесконечности» в сочинениях Губайдулиной зачастую достигается благодаря ритмической организации музыкального материала, который соответствует времени реверберации (процессу постепенного уменьшения звука при его многократных отражениях). О времени как обобщающей категории, пронизывающей все отношения в музыке, в одном из своих интервью, композитор говорила: «По сути дела, времени не существует. Прошлое не существует, потому что оно уже прошло. Будущего не существует, потому что его всегда ещё нет. Настоящее же абсолютно неуловимо» [2, с. 12].

Психологическое восприятие времени в музыке композитора во многом определяет интонация, которая формирует коммуникативное пространство, обусловленное эмоциональностью, природными импульсами. Интонационная структура раскрывает стилевые особенности композиторского языка и тематизма, что, в свою очередь, отражается в специфическом восприятии времени или ощущению его отсутствия. Интонационно-лексический анализ музыкального письма композитора демонстрирует многообразие интонационных единиц по конфигурации, этимологии, функциональному назначению. В этих единицах можно услышать интонации, характерные разным эпохам и стилям. Однако, вследствие активного взаимодействия внутри авторского текста происходит их адаптация, взаимопроникновение и взаимообогащение друг друга путём структурно-смысловых преобразований.

Музыкальные образы Губайдулиной – это целая Вселенная, многообразная и при этом целостная, развивающаяся в различных направлениях. Константами её творчества являются смысл жизни, возможность понимания себя и других, содержательность, наполненная высокими ценностями и идеалами, смысловое понимание и объективное восприятие реальности, которое отображает видение современного мира. Автор рассматривает музыкально-художественный образ не только в контексте звуков, воспроизводимых музыкальными инструментами. Для неё это также звуки, которые окружают нас в повседневной жизни, но остаются незамеченными. Композитор пытается научить современного человека, всё больше отдаляющегося от своего природного начала, слушать окружающий мир, вернуться к духовным истокам. Как пример можно привести одно из самых масштабных симфонических произведений Губайдулиной – симфонию в двенадцати частях «Слышу... Умолкло...», написанную специально для Г. Рождественского. Апофеозом сочинения является соло дирижёра, где при полной тишине в оркестре маэстро «играет музыку жёстами». «Тишина» в творчестве Губайдулиной – это музыка окружающего нас мира, с её созерцанием длящегося мгновения, создающая ощущение полноты мгновения, которое, кажется, будет длиться вечно, но, исчерпав себя до конца, плавно перетекает в другое. Это свойство можно обозначить как «длящееся настоящее», замкнутое в пространственно-временном континууме. Сама автор отмечала: «Самое важное – это звучание мира, звучание всего, что меня окружает. Всё звучит: предметы, растения, люди, земля, звёзды. Если человек сосредоточится, то услышит это. Но это звучание слишком сложное для того, чтобы его записать, но хочется как-нибудь зафиксировать это...» [1, с. 10].

Идейно-художественная концепция композитора подчинена раскрытию и решению общечеловеческих проблем. Музыка Софии Губайдулиной наталкивает на размышления о пространстве-времени и на понимание их неразделённости. Слушая её сочинения, мы неосознанно приближаемся к познанию глубоких явлений мироздания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Губайдулина, С. О музыке, о себе / С. Губайдулина // Муз. академия. – 2001. – № 4. – С. 10–17.
2. Холопова, В. София Губайдулина / В. Холопова. – М. : Композитор, 2008. – 400 с.

*К. Р. Касеева*

### ПУТИ РАЗВИТИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

История развития американской хоровой культуры и композиторского творчества в хоровых жанрах в современном понимании достаточно ограничена во времени и связана, прежде всего, с этапами исторического освоения американского континента европейцами. Хоровая музыка отражает те национально-своеобразные особенности американской музыки, которые стали очевидны в недалеком прошлом. В конце XIX – начале XX веков на первый план вышла своеобразная по своим имманентно-музыкальным свойствам и непривычная для мышления европейского слушателя джазовая культура. Ее формирование происходило достаточно скрыто для общей массы слушателей, а проявившись и получив распространение как на американском континенте, так и в Европе, американская музыка оказала огромное влияние на формирование музыкального образа XX столетия, которое принято называть веком джаза.

Как правило, исследователей в первую очередь привлекают две области американской музыкальной культуры: джаз в его многочисленных разновидностях и авангардные экспериментальные направления академической традиции, в которых синтезировались новые философско-эстетические искания американских композиторов. В то же время произведения, написанные в традиционных хоровых жанрах, составляют основу американской музыки вплоть до конца XIX века, а в XX веке, хоть и отходят на второй план, но все же составляют значительную часть музыкального наследия. Они становятся объектом отечественного музыковедческого изучения гораздо реже. Эти факты обусловили актуальность темы данной статьи. Целью работы является рассмотрение эволюции американской хоровой музыки как самобытного явления, тесно связанного с историко-культурными особенностями развития американского государства, выявления основных характерных черт на различных этапах развития.

В истории США можно выделить несколько историко-культурных периодов, которые связаны с овладением землями Северной Америки европейскими переселенцами. В становлении американской музыкальной культуры также можно выделить несколько периодов, отчасти совпадающих с историко-политическими: 1. до начала XIX века; 2. XIX век; 3. рубеж XIX-XX и первая половина XX ст.; 4. вторая половина XX века; 5. современный этап. Каждый из этих периодов характеризуется своими особенностями развития хорового искусства.

Ранний период характеризуется «консервированием» европейских музыкальных традиций. Переселенцы были, главным образом, выходцами из третьего сословия, с достаточно ограниченным музыкальным кругозором. К тому же, необходимость выживать в новых условиях ограничивала потребность в музицировании. Достаточно долгое время основной формой было хоровое исполнение протестантских хоралов и гимнов елизаветинской эпохи, которые, таким образом, оставались практически неизменными. Одной из характерных особенностей данного периода было появление певческих школ, главной целью которых являлось обучение верующих пению гимнов. Учителя, как правило, вели странствующий образ жизни, переезжая из крупного города в близкие ему поселения и проводя там музыкальные занятия. Эти же учителя были первыми композиторами, которые обрабатывали гимны для хоров. Среди них можно назвать представителей Первой Бостонской школы: это Дж. Лайон, У. Биллингс, И. Уоттс, С. Белчер, Д. Морган, Д. Фрэнч, Д. Рид. Таким образом, хоровое пение было основной формой музицирования как в церкви, так и в быту.

Картина музыкальной жизни США преимущественно второй половины XIX века, когда выходят на поверхность скрытые процессы, достаточно многообразна, и церковная музыка, продолжая во многом определять ее облик, становится только одной из составляющих. Сохраняется роль церковной музыки, которую сочиняли преимущественно американские авторы в русле сложившихся традиций (Т. Хейстингс, Л. Мейсон, Т. Уэбб и др.). Активное включение в церковную жизнь негров, которые обладали ярким музыкальным дарованием в сочетании с самобытными традициями музицирования привело к появлению в последней трети XIX века новых духовных жанров: спиричуэла (спиричуэлс, джубилиз, англ. Spirituals, Spiritual music), а затем – госпела. Принципиально новым стало музыкально-стилистическое наполнение этих хоровых жанров. Так, например, музыкальными особенностями спиричуэлов являются: использование нетемперированного строя и глиссандирования, импровизационность (часто – коллективная импровизация), экспрессивное использование голоса в разных регистрах, сложную ритмическую организацию, применение полиритмии и различного рода нерегулярных дроблений долей, синкопированных ритмов и т. п., таких



выразительных исполнительских приемов как вибрато, трели и другие типы мелизматик:: выкрики, бендинг, блюзовое интонирование, дёрти-тоны, граул и др., сопровождение хлопками, притопами, нередко – танцевальными движениями. Одной из специфических особенностей спиричуэлов можно считать респонсорную, вопросо-ответную структуру, построенную на диалоге священника-проповедника и прихожан. Новое интонационное, ритмическое и гармоническое наполнение вливается в традиционные структуры англо-кельтской баллады и церковных гимнов, что обеспечивает структурную стабильность при самом разнообразном и экспрессивном внутреннем наполнении.

Музыкальная ситуация в XIX веке отличается многообразием проявлений, среди которых появление раннеджазовых форм, театра менестрелей и коммерциализация музыкального искусства. Развитие хорового исполнительства, кроме церковной среды, происходило во многочисленных любительских хоровых коллективах, организованных при открывшихся учебных заведениях. Академическая композиторская традиция данного периода представлена композиторами так называемой «бостонской шестерки», представителями которой являются: Дж. Пейн, Дж. Чедуик, А. Фут, Э. Мак-Доуэлл, Э. Бич, Г. Паркер и др. Характер композиторской деятельности этих авторов во многом определен традициями европейских композиторских школ, поскольку все они учились в консерваториях Европы и достаточно долгое время провели в условиях ее музыкальной культуры.

Хоровая музыка конца XIX – начала XX ст. отходит на второй план в контексте общего музыкального развития. Интенсивный интерес к инструментальным (или вокальным) джазовым формам, а также экспериментаторские тенденции, которые практически не проявились в хоровой музыке, отодвигают на второй план хоровые жанры в композиторском творчестве. В первой половине XX века на фоне расцвета американской музыкальной культуры сохраняются и развиваются традиции в следующих направлениях: по-прежнему хор занимает основное место в культовых обрядах; также продолжает развиваться хоровое исполнительство в любительской, полупрофессиональной и профессиональной формах. Как оригинальный жанр на стыке академической и джазовой традиций развивается госпел. Достаточно активно используется форма хорового исполнения в контексте нового музыкально-сценического жанра – мюзикла, однако и в этом контексте хоровые номера не выходят за пределы песенного жанра. В академической музыке хоровое направление представлено, как правило, традиционными европейскими жанрами в творчестве таких композиторов, как Ч. Айвз, П. Крестон, Д. Менотти, С. Барбер, Э. Сигмейстер и других.

Таким образом, хоровая музыка США имеет собственный, оригинальный путь развития. На протяжении нескольких веков хоровые жанры являются доминирующей формой музицирования, выполняя функции как культовой, так и светской музыки. В конце XIX в. в результате взаимодействия европейской и африканской музыкальных традиций появляется новый оригинальный жанр – госпел. В музыке XX в. хоровые жанры занимают значительное место в творчестве композиторов традиционного направления.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Манулкина, О. От Айвза до Адамса : американская музыка XX века / О. Манулкина. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.
2. Сигида, С. Ю. Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки / С. Ю. Сигида. – М. : Композитор, 2012. – 504 с.

**АКТЁРСКАЯ ПСИХОТЕХНИКА ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА**

Современные тенденции развития сценического искусства требуют от эстрадного певца личностного становления его творческой индивидуальности, развития творческих навыков, создания индивидуального стиля музыкальной деятельности. Сама идея создания творческой личности и выражение её способностей в артистизме требует поиска средств, необходимых для создания профессионализма исполнителя.

В современном мире артистизм применим не только людьми творческих профессий (певцами, актёрами, танцорами) в их деятельности, но и в семейной жизни, работе, бизнесе. И если артистизм в искусстве – явление само собой разумеющееся, то к артистизму в обыденной жизни отношение неоднозначное. Часто может показаться, что он не сочетается с моральными принципами честности, прямоты и правдивости. Артистизм для эстрадного певца – это искусство перевоплощения и внутренне, и внешне при необходимости, при этом важно оставаться самим собой, чтобы зритель не чувствовал фальши.

Цель статьи – рассмотреть актёрскую психотехнику эстрадного певца как неотъемлемую часть его сценической деятельности.

«Артистизм» как эстетическое понятие означает субъективный способ выражения личностью себя в сфере искусства и в социокультурном пространстве. Элегантность, индивидуальное чувство стиля, харизма (притягательная манера поведения, энергетика), высокий профессиональный уровень, культура речи, способность импровизировать, культура речи, владение коммуникативными навыками – всё это является составными частями артистизма.

Довольно часто приходится наблюдать, что певец много лет поёт как будто одну и ту же песню, хоть и слова разные, и музыка, и даже образ. И артист исполняет разные произведения одинаково, часто о несчастной любви или наоборот весёлые и танцевальные. Иногда это делается специально для поддержания определенного сценического образа и является частью маркетингового хода шоу-бизнеса. Некоторые же исполнители всё же перевоплощаются и показывают свои творческие силы, развивая свой артистизм. Безусловно, открытием в плане проявления артистизма стало шоу «Один в один», «Точь-в-точь». Участники показали себя не только как профессиональные певцы, но и как достойные актёры. Они изображают известных музыкантов и поющих актёров прошлого и настоящего, стараясь сделать это максимально похоже на оригинал.

Своего рода перед зрителем оживает театр песни. Стремление к такому направлению творчества появилось в XX веке. Театр песни – это не театрализация какого-то отдельного произведения, но использование разных приемов театрализации в обширном репертуаре вокалиста в зависимости от смыслового содержания песен, их характера и стиля.

Возникла необходимость созидания вокально-эстрадного мастерства в другом качестве. Для того, чтобы соответствовать этим требованиям и быть интересными зрителю, артистам необходимо обратить внимание на такую отрасль психологии, как психотехника (изучает пригодность человека к какой-либо профессии) в соединении с актёрским талантом.

Владение актёрской психотехникой в своём творчестве можно наблюдать, к примеру, в деятельности народной артистки СССР Софии Ротару. София Михайловна за долгие годы своего творчества раскрылась не только как потрясающая певица, но и как драматическая актриса. Песня сюжетная, песня-сценка, песня-этиюд заняли в ее искусстве

важное место. Она поёт «Балладу о матери» Е. Мартынова на стихи А. Дементьева, остро переживая трагедию. Она – эта самая мать, она – повествователь, который делится со слушателями неизлечимой болью. Вот оно, мастерство актёра, суметь перевоплотиться, воспользоваться всеми своими чувствами, чтобы заставить зрителя плакать.

Замечательное качество – уметь драматизировать, по-театральному играть песню, раскрывать новые выразительные возможности и новые грани самих песен. Исполняемую песню важно прожить, вникнуть в ее смысл, донести до зрителя образ, заложенный в музыке, стихах. Простое пение нот – это неинтересно слушателю. Следовательно, при исполнении любого музыкального произведения будет актуально использование исполнителем различных приёмов актёрского мастерства в сфере внутренней психотехники артиста. На первое место здесь претендуют яркие картины, которые певец создаёт внутри себя, проецируя их на зрителя. К. С. Станиславский этот компонент актерского мастерства назвал «кинолентой видений». Л. Й. Утёсов считал, что песню надо прожить как роль в спектакле. В актерских навыках большое значение имеют фантазия и воображение, без которых создание киноленты видения невозможно.

Речь идет не только о том, что певец отвлеченно, аналитически понимает, о чем поет. Конечно, проникнуть в смысл песни и выразить его – важнейшая задача. Но, если это происходит только на уровне рационального осознания, это еще половина дела. К этому обязательно добавляется эмоциональная сторона, проникновение не только в смысловую, но и в эмоционально-чувственный строй песни. И если в стремлении достичь этого результата отсутствует яркая кинолента видений, то желание «дать страсть» ведет к неорганичному проявлению чувств, ведет к актерскому наигрышу. «Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, – говорил Ф. Шаляпин, – надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие» [4, с. 42].

Исполнитель должен работать над тем, чтобы его мимика и жесты не возникали условно, а зарождались внутри благодаря эмоциональному проживанию. На сцене певец с помощью текста и мелодии словно беседует со зрителем, он повествует песню. С. С. Клитин считал, что существует определённая разница между театральным и эстрадным искусством. Театрализация – это процесс зримый, видимый, а эстрадное выступление в приоритете имеет рассказ. Исполнитель может рассказывать о человеке, о себе, о событиях, о чувствах и мыслях. Конечно, это единое свойство всех эстрадных жанров, в том числе и жанра эстрадного вокала.

Считается, что приоритетной особенностью эстрады является первостепенное значение рассказа как художественного средства описания действительности. Происходит перевоплощение эстрадного артиста. Здесь есть место фантазии и воображению, при перевоплощении в действующих героев или при погружении в обстоятельства, предлагаемые поэтом. Но музыка, аранжировка играют не менее важную роль, чем текст вокального произведения, потому что музыка – один из наиболее эмоциональных видов искусства. Музыка помогает певцу. Иногда певцы в надежде на то, что музыка сама донесёт до зрителя нужные эмоции и чувства, не очень утруждают себя работой над актёрством. Но музыкальное произведение в полной мере начинает оживать только в хорошем, живом исполнении, а это невозможно без владения актёрской психотехникой.

Существует достаточное количество способов и приёмов актёрской психотехники. Одни из них в большей степени пользуются средствами внешней выразительности, другие же применяют способы раскрытия образа песни и приёмы актёрской психотехники. Если проявление внешних актёрских выразительных средств сдержанно, но артист раскрывает слушателям образное, эмоциональное, чувственное содержание песни, то песня

превращается в небольшой рассказ. Именно это и находит подтверждение в творчестве выдающихся исполнителей эстрады: Л. Утёсова, Л. Руслановой, И. Кобзона, А. Пугачёвой, С. Ротару и других.

Следует отметить, что в наше время немодно стало пользоваться средствами внутренней актёрской психотехники. Всё большая роль отводится не эмоциям и чувствам, не жизни на сцене, а визуальным картинкам. Происходит обесценивание духовных потребностей зрителя. Да, голосовые данные певца, звучащая музыка остаются значимыми, но, к сожалению, избалованной публике по душе «хлеб и зрелища».

Вернёмся к великим мастерам внутренней психотехники. Таким исполнителем была народная артистка СССР Клавдия Шульженко. Актёрское искусство находило применение в каждой песне. Бывало, что в песню вставлялись интермедия или актёрский эпизод, основанные на драматическом действии.

«Мне всегда хочется, – писала К. Шульженко – чтобы каждая моя песня стала новеллой, – пусть маленькой, но обязательно емкой по мысли и чувствам [5, с. 76]. В «Трёх вальсах» А. Цфасмана, Б. Драгунского и Л. Давидович Клавдия Ивановна показывала жизнь одной и той же женщины в разных возрастах, пользуясь при этом исключительно средствами актёрского внутреннего перевоплощения, практически не прибегая к приёмам яркой внешней выразительности. Певица, изображая разные возрасты, меняла темп, переходила на другую манеру речи в каждом следующем куплете. Очень интересен переход между «возрастами». Буквально за несколько секунд юная подвижная девушка превращается во взрослую, своенравную женщину, а взрослая женщина становится преклонного возраста старушкой, да ещё и немного глухой. Всё это проигрывается так профессионально, так мастерски, что не остаётся сомнений в том, что Клавдия Ивановна сама очень искренне внутренне переживала возраст своих героинь. Такое исполнение песни можно считать одним из эталонов соединения в едином художественном образе актёрского мастерства и вокала.

Безусловно, не стоит отрицать тот факт, что певица обладала актёрским талантом и входила в число тех исполнителей, которые доказали, что актёрское пение является важным в становлении русской эстрады. Она считала своей учительницей певицу Н. Плевицкую, для которой визитной карточкой было сочетание вокального искусства и актёрского драматического дарования. Шульженко серьёзно относилась к урокам актёрского мастерства и была уверена, что только игра и пение в сочетании друг с другом по-настоящему разрешают исполнителю проникнуть в психологию песни, что и создаёт реальную картину жизни.

Не менее интересно будет рассмотреть владение голосом, ценнейшим инструментом певца как частью исполнительской психотехники. Голос человека является великим даром, и неправильным является пренебрежение им. Звук, голос, речь, слово, проза, песня – это то, что человек слышит от самого рождения и до последних минут жизни. Любой, даже ребёнок, воспринимает и при желании воспроизводит различные интонации, определенные звуки. Благодаря голосу, интонации, силе звука можно воздействовать на окружающих. Этому мы учимся с момента рождения. Голос родителей, бабушек и дедушек, звучание собственного голоса, звуки природы нас окружают и учат жизни.

У каждого человека тембр голоса является индивидуальным и вбирает в себя все интонации именно этого человека, его характер, фонетическую особенность, темп речи, мимику, смех. Точно так же, как в психологии выделяют особенности характера и личностные типы, так и тембр является исключительным и присущ только одной личности.

Именно в речи находит отражение душевное состояние человека, его настроение. Для эстрадного певца имеет огромное значение понимание того, что именно голос, окрашенный эмоционально, оказывает решающее воздействие на зрителя, и владение им является голосовой психотехникой как частью психотехники актёрской. Звучание голоса в процессе пения более чем тонко передаёт самочувствие вокалиста.

Для профессионального исполнения мелодичного, красивого и душевного, важно спокойное и непритворное душевное состояние. Если песня трагического содержания, то поётся она глубоко и проникновенно, чтобы и зрители пережили весь драматизм произведения.

При работе с артистическими психотехниками важно уделить внимание и голосовым психотехникам – эмоции, ощущения, дыхание. Они существуют нераздельно друг от друга.

Такие мастера, известные в психотерапии, как В. Райх, А. Лоуэн, которые основали биоэнергетический анализ, изучали работу психики человека в категориях тела и энергии. Они считали источником депрессий, неврозов, тревожности подавление собственных чувств. Проявление таких состояний, по их мнению, выражается в виде хронических напряжений в мышцах, блокирующих течение свободных энергий в теле. А эти факторы недопустимы для деятельности эстрадного певца, т. к. не позволяют в полной мере раскрыть свой певческо – актёрский талант. В. Райх и А. Лоуэн выражали большой интерес к практикам спокойного глубокого дыхания.

«Дыхание не является просто механическим процессом. Это один из спектров глубокого телесного ритма расширения и сжатия, который находит своё отражение также в пульсации сердца. Более того, оно является выражением духовности тела. Библия говорит, что сотворяя человека, Бог взял кусок глины и вдохнул в него жизнь. Идея, что воздух содержит некую силу, необходимую для жизни, является важным элементом философии индуизма, в которой её называют «праной». «Дыхание имеет непосредственную связь с состоянием возбуждения. Когда мы расслаблены и спокойны, наше дыхание свободное и спокойное. В состоянии сильного эмоционального возбуждения дыхание становится быстрым и интенсивным. В состоянии страха мы дышим резко и задерживаем дыхание. В состоянии напряжения наше дыхание становится поверхностным. Справедливо так же и обратное утверждение: глубокое дыхание успокаивает тело» [2, с. 98]. Эти рассуждения являются составной частью актёрской психотехники эстрадного певца. Применимы они и в формировании вокального дыхания и при эмоциональном напряжении, выраженном в зажатости организма.

Р. Шуман писал: «Подумать только, сколько условий должно объединяться, чтобы прекрасное предстало во всём своём достоинстве и великолепии! Нам необходимы для этого: 1) широта и глубина замысла, идейная устремлённость произведения; 2) вдохновенное воплощение; 3) техническое совершенство исполнения – гармоническое воздействие, исходящее как бы из единой души; 4) внутренняя потребность выразить и воспринять наиболее благоприятное для данного момента настроение (с обеих сторон – у слушателей и у художника); 5) наиболее счастливое сочетание условий времени, а также места и других побочных обстоятельств; 6) умение передавать впечатления, чувства, воззрения, отражение во взоре другого человека радости, даваемой искусством». [6, с. 287].

Стремясь овладеть принципами артистизма, необходимо понимать, что талант состоит не только из врождённых способностей. Это в первую очередь огромная работа, настойчивость, стремление к цели. Таким образом, талант, соединенный с трудом, из обычного исполнителя делает исполнителя, покоряющего миллионы сердец.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев – Магнитогорск : Магнит. Гос. консерватория, 1998. – 156 с.
2. Лоуэн, А. Психология тела. Биоэнергетический анализ тела / А. Лоурен – Москва. 2006. – 55 с.
3. Хорватова, Е. Клавдия Шульженко. Долгий путь к счастью // ссылка на эл. ресурс: <https://eho-2013.livejournal.com/35214.html>.
4. Шаляпин, Ф. И. Страницы моей жизни / Ф. И. Шаляпин – М., 1976. – 140 с.
5. Шульженко, К. Счастье петь для России // СЭЦ. 1975. № 1. – С. 3
6. Шуман, Р. Избирательные статьи о музыке / Р. Шуман – Москва : Музгиз 1956. – 400 с.

*В. В. Мезенцев*

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Г. СВИРИДОВА  
В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

Ученные, занимающиеся исследованием культуры конца XIX – начала XX в. писали о том, что культурное пространство представляет собой живое органическое явление, впитывающее в себя все то, что рождает творческий дух, который, в свою очередь, является неотъемлемой частью сознания своего времени. XX ст. подарило миру настоящих мыслителей-творцов, созидателей и пророков, воплотивших в своем творчестве духовно-нравственный идеал на крепком фундаменте традиций, прежде всего – национальных. Среди них особую нишу занимает Г. И. Свиридов – композитор, внесший огромную лепту не только в русскую, но и в мировую музыкальную культуру, самобытный художник, в творчестве которого краеугольным камнем являются глубинные национальные корни и духовно-эстетические принципы.

Музыка Г. Свиридова – это философия в звуках. Как любой чуткий художник, Г. Свиридов ощущал глубину политических, общественных, социально-культурных событий и видел их связи. Он не только композитор, но и автор дневниковых размышлений, рабочих тетрадей, эпистолярного наследия, благодаря которому мы можем узнать его как философа, политика, критика, литературоведа. Поэтому творческое наследие композитора требует осмысления в контексте философско-культурологического анализа, в чём состоит **актуальность** темы статьи.

Изучению творческого наследия Г. Свиридова посвящены работы множества авторов, В. Бобровский, В. Гаврилин, А. Золотов, Ю. Евдокимова, А. Сохор, А.С. Клюев и другие. Важнейшая роль в изучении и сохранении творческого наследия композитора принадлежит Александру Белоненко, благодаря которому вышла дневниковых записей Г. Свиридова «Музыка как судьба». Труд «Музыка как судьба» – не что иное, как совокупность творческих взглядов, поисков, убеждений композитора, его природы. «Записки» Г. Свиридова позволяют постичь его творческий универсум, духовно-нравственную шкалу ценностей, в которой сам процесс творчества, культурное пространство неразрывно связано не только с судьбой России, но и с судьбой всего мира.

Все творчество Г. Свиридова проникнуто необычайной жертвенностью и духовностью, он воспевает духовное самосовершенствование человека через душеспасительный смысл обличения людских пороков и укора совести. Катарсис, как онтологическое вознесение он мыслил, прежде всего, как «возрождение человеческого в человеке», реализующееся через нравственно назидательный тон его музыки. При этом

назидание не прямое, а опосредованного характера – через красоты музыкально-поэтической ткани с ее подлинно гуманистическим содержанием в онтологическое тело человека проникает божественное начало, которое способствует его духовному, нравственному восхождению.

Г. Свиридова интересовала народная душа, он всегда жил жизнью своей родины, не отворачиваясь от своей эпохи, своих убеждений. Именно поэтому все написанное им ассоциируется с неким идеалом, к которому должен стремиться любой человек, в особенности – творческая личность. Несмотря на национальные и мировые катаклизмы и метаморфозы его музыка представляет собой собирательный образ русской души.

Музыка Г. Свиридова призвана открыть человеку духовные богатства его собственной души, а также величие духа народа – таков духовно-нравственный пафос музыки Г. Свиридова и ее сверхзадача. Композитор искренне верил в душеспасительную силу искусства как такового, через его духовную, ментальную красоту. Он не считал необходимым использовать музыку в качестве хлыста бьющего укором по порочной общественной морали. Художник воспел свою родину как монолитную твердыню человеческого мужества, духовной красоты и силы и верил, что музыка, имеющая такую силу воздействия на наш разум, поможет изменить наши поступки, помочь моделировать окружающий мир, приближая его к идеалу «свиридовской».

В искусстве Г. Свиридов всегда обращал внимание на корни, исторические причины тех или иных явлений. Состояние культуры в различные периоды времени для художника – отражение нравственной и духовной картины общества.

Социально-философской предпосылкой формирования авторской стилистики, является желание сохранить национальный культурный облик России, в центре творчества Г. Свиридова – вокальная хоровая музыка, а не инструментальная, более свойственная западному музыкальному мышлению. Композитор претворяет в своем музыкальном языке народные мелодические и гармонические обороты, обогащает музыку традиционными народными образами – образы старинных народных обрядов – «Ночь под Ивана Купала» («Поэма памяти Есенина»), а также образы отражающее быт, жизнь и мироощущение крестьян – «Молотьба» («Поэма памяти Есенина»). Огромную роль играют картины русской природы – цикл романсов на стихи Пушкина («Роняет лес багряный свой убор, «Зимняя дорога»), «Метель» и т.д.

Композитор сумел прочувствовать и запечатлеть дух времени: «Эпоха, прожитая нами, мало имеет равных в истории по величине и размаху событий. XX век принёс с собой в мир много грохота, смятения, подавляющих сознание впечатлений. Музыка XX века наполнилась необыкновенным напряжением, тревогой за жизнь, за судьбу человека. Но XX век принёс и другое: небывалую силу и величие духа, новое понятие о нравственных ценностях, неистребимое в человеке желание добра и света, он вернул нас к категориям вечным» [2, с. 350]. Г. Свиридов осознавал настоящее и предвосхищал грядущее: «...мир не может успокоиться никак, взбудоражен. Ведь это не только Россия. Передел идёт всего мира» <.....> Я не мудрец, и не могу никому давать советы. Не могу... Но мне кажется, надо самостоятельно стараться разобраться во всём. Русским надо осознать себя как народ» <.....> Русский народ имеет свой собственный громадный опыт – тысяча лет государству! Это гигантский период истории. В области экономики, культуры, науки, искусства Россия достигла исключительных результатов. Это одна из крупнейших цивилизаций мира» [1].

Размышляя о современном состоянии художественной и духовной культуры, Г. Свиридов с сожалением утверждает об «убывании духовного начала искусства», целенаправленном принижении искусства «унижении и опошлении художественных

ценностей, низведения их на тротуар» [2, с. 92]. Г. Свиридов беспощадно критиковал повсеместное насаждение «искусства современного авангарда» в качестве официального государственного художественно-стиля, возникшего в противовес всей национальной интеллектуальной культуре: «Происходит подмена Русской культуры культурным суррогатом. Этот музыкальный суррогат производится в ужасающей массе, на его воспроизводство работают учебные заведения, начиная от музыкальных школ и кончая многочисленными консерваториями в столицах и крупных городах РСФСР» [2, с. 452], «Русская же мысль о музыке – утрачена, а вернее сказать, уничтожена» [2, с. 455]. Данные высказывания самого композитора, современника происходящих исторических событий, как нельзя лучше характеризуют обстановку культурной катастрофы национального масштаба. Творчество Г. Свиридова сыграло роль ковчега, на котором были созданы все условия для поддержания жизнеспособности национального искусства, его народных, самобытных истоков и защитило их от агрессивной внешней обстановки культурного катаклизма. Композитор был одержим целью сохранить русское духовное наследие для своего народа.

Важнейшие онтологические проблемы (в сфере культуры, искусства, духовной и социально-политической жизни) Г. Свиридов осмыслил в контексте истории, происходящих событий, ощущая высокую степень моральной ответственности за свое творчество. Духовность, нравственность, добро, вера, любовь, справедливость – доминантные категории в художественной системе композитора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Записки Георгия Свиридова из архива Национального свиридовского фонда «Россия как лирическая величина» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://geroykursk.narod.ru/index/0-368>.
2. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. – М: Молодая гвардия, 2002. – 798 с.

*И. А. Нестерова*

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ

Творчество композиторов нововенской школы, основной костяк которой составили Арнольд Шёнберг и его ученики – Альбан Берг и Антон Веберн, сложилось под влиянием эстетики экспрессионизма. Как утверждает в своей монографии С. Павлишин, экспрессионизм становится определяющим направлением всей музыки XX в. «Если в начале столетия у Малера и Штрауса появились лишь отдельные, неосознанные черты экспрессионизма, если в 10-е и 20-е гг. им можно было определить только творчество Шёнберга и его школы, то в мрачные годы властвования фашизма и второй мировой войны круг образов и приемы экспрессионизма использовались громадным большинством европейских композиторов, в том числе Шостаковичем. Причиной этого явилось именно соответствие выразительных возможностей экспрессионизма эпохе «возрастающих сил зла» [2, с. 162]. И в современном научном мире обращение к творческому наследию экспрессионистов является актуальным полем исследования.

Степень воздействия эстетики экспрессионизма оказалась неодинаковой для каждого из композиторов. В творчестве Шёнберга и Берга экспрессионизм проявился

более ярко и своеобразно, чем в творчестве Веберна, на которого эстетика экспрессионизма повлияла в меньшей степени.

Одними из наиболее ярких произведений, отражающих эстетику экспрессионизма стали такие произведения А. Шёнберга, как монодрама «Ожидание», музыкальная драма «Счастливая рука» и вокальный цикл «Лунный Пьеро», созданные им в атональный период. Композитор во всех своих экспрессионистских музыкальных произведениях воплощает проблему непреодолимого противоречия между человеком и обществом. В ранних экспрессионистских сочинениях («Ожидание» и «Счастливая рука») композитор выводит героев, свободных от любых общественных уз и зависимостей, изолированных от окружающей действительности. Их реакция на окружение определяется болезненно развитым воображением; но именно степень извращенности восприятия ими мира указывает, насколько глубоко их на самом деле затрагивает безразличное, холодное отношение общества [2, с. 144–145].

В более поздних произведениях композитора образный строй переносится из ограниченной сферы субъективных переживаний героя – в общественную сферу, из символично-фантастической обстановки – в условно-историческую, что свидетельствует об усиливающемся интересе Шёнберга к общественным проблемам. Герой Шёнберга находится в состоянии постоянного страха перед надвигающейся катастрофой, источником которой является общество, воспринимаемое как враждебная, всеуничтожающая масса, несущая с собой войны, голод, болезни, хаос и смерть. Ощущая неразрешимость социальных конфликтов, Шёнберг стремится уже не только к иступлённому протесту против окружающей действительности, но и к пафосному обличению наиболее ужасающих событий и явлений своей эпохи, как, например, в произведениях «Ода Наполеону» (1942) и «Уцелевший из Варшавы» (1947). Оба произведения имеют яркую политическую направленность и обличают фашизм как политическую систему и идеологию.

Другой представитель нововенской школы, А. Берг, в своих эстетических взглядах органично сочетает опору на традиции романтического искусства и новаторские устремления. Сильное влияние на мировоззрение и эстетические взгляды оказали тяжелые для Германии события 20–30-х гг. В этот период времени окончательно складывается самостоятельный стиль композитора. Проникшись протестом против ужасов войны, установления фашистского тоталитарного режима, Берг становится на позиции эстетики экспрессионизма. Подобно Шёнбергу, он стремится вместе с выражением внутреннего мира человека, чувствующего изолированность от внешнего мира, воплотить беспощадную правду жизни со всеми её отрицательными и крайне неприглядными сторонами. Такой стала его музыкальная драма «Воцтек».

Как и для Шёнберга, проблема социального конфликта становится одной из ведущих в творчестве Берга зрелого периода. Так, в опере «Лулу» проявляется стремление художника показать деградацию личности в условиях общества, где процветает борьба за «место под солнцем» любыми способами. Вместе с тем в глубоком проникновении в духовный мир героя, в сочувствии и сострадании к нему проявляется высокий гуманизм художника. Глубоко гуманистическая идея выражена и в Концерте для скрипки с оркестром, ставшим его последним произведением: человек, несмотря на все тяжести и невзгоды, должен сохранить стремление к высоким идеалам и волю к жизни.

Однако, несмотря на гуманистическую направленность, в своих сочинениях композитор не показывает выхода из сложившегося социального конфликта, что накладывает на многие его произведения оттенок обречённости и безысходности. Это делает Берга одной из самых трагических фигур в искусстве XX в.

Художественно-эстетический мир А. Веберна, в отличие от других представителей нововенской школы, оказался как бы изолированным от внешних событий. Веберн стремится к воплощению высокого эстетического идеала, который, по его мнению, должен противостоять разрушительным тенденциям, проявляющимся в современном мире и искусстве. Поэтому в его творчестве мы не найдём прямого воплощения темы войны. В своих произведениях 30-х и 40-х гг. композитор в сугубо обобщённой и несколько абстрагированной форме воплощает тему борьбы человека за свои идеалы.

Подобно Бергу, Веберн стремится к органичному сочетанию новаторских устремлений и опоры на устоявшиеся традиции. По словам исследователей творчества композитора В. Холоповой и Ю. Холопова, «цельность и гармоничность художественного мировоззрения выражаются у Веберна в поразительном единстве основных компонентов его мироощущения на всех уровнях – от восприятия явлений природы до деталей техники композиции» [3, с. 123–124]. Основа цельности художественного мировоззрения Веберна – интуитивное, но отчасти осознанное постижение общности высших законов, действующих на всех этих уровнях. «Видение, ощущение и переживание всеобщего единства как соразмерного и уравновешенного соотношения сил, по существу, совпадает с древней идеей мировой гармонии и поэтому может быть охарактеризовано этим термином» [Там же]. Результатами этих поисков можно считать последние вокальные сочинения, написанные на стихи Х. Йоне, чьи идеи о гармонии человека и природы, природы и искусства оказались близки Веберну. Поэзия Йоне, воспевавшая любовь к человеку и к Богу, стала для композитора символом любви ко всему человечеству. В этих вокальных сочинениях Веберну удалось воплотить круг лирических образов, исполненных света и чистоты, проникнутых созерцанием и лишённых драматической конфликтности и трагизма, свойственным предыдущим периодам творчества.

Герой, изображаемый художниками-экспрессионистами, эмоционально неустойчив, он находится в состоянии длительного, предельного нервного напряжения. Многие произведения художников начала XX в. отражали ужасы пережитого, ощущение безысходности и отчаяния. «Ещё никогда человек не был столь малым и не испытывал такого страха, – писал венский критик Г. Бар. – Человек возопил о своей душе <...>. Искусство тоже кричит вместе с человеком, и крик их гаснет в крошечной тьме. Искусство молит о помощи, оно призывает к духу – это и есть экспрессионизм» [1, с. 23].

В завершение, обратим внимание на субъективистскую направленность эстетики экспрессионизма, названную по меткому определению С. Павлишин «воинствующим индивидуализмом» [2, с. 136] В «Учении о гармонии» Шёнберг пишет, что художник не ставит своей целью изображение того, что другим представляется прекрасным, но ищет средства к самовыражению. Это значит, как уже было неоднократно указано выше, что для художника-экспрессиониста важным является внутренний мир отдельного человека с его переживаниями, страданиями, состояниями крайнего иступления, которые могут резко смениться состоянием умиротворённого покоя, чему мы можем найти подтверждение в произведениях литературы, живописи, музыки и других видов искусств.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая, М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
2. Павлишин, С. Арнольд Шёнберг: Монография / С. Павлишин. – М. : Музыка, 2001. – 477 с.
3. Холопова, В. Антон Веберн / В. Холопова, Ю. Холопов. – М. : Советский композитор, 1984. –



## САКРАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ О. МЕССИАНА КАК ПРИНЦИП СЕМИОТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

*Первая мысль, которую я хотел бы выразить, мысль самую главную, потому, что она стоит превыше всего, это существование истин католической веры.*

*О. Мессиаан*

В настоящий момент современное музыкознание проявляет научный интерес к изучению личности композитора в аспекте его художественного универсума, то есть, рассматривает художника как универсальную личность, не только как собственно композитора, но и в качестве философа, идеолога своего искусства, ученого-теоретика, поэта, другие возможные ипостаси, составляющие сложный интеллектуальный мир художника. Цель данного исследования состоит в осмыслении вокального цикла О. Мессиаана «Песни земли и неба» в проекции на авторское Я сквозь призму религиозного сознания и сакрального символизма.

Т. Жарких в своей монографии «Roemes pour Mi» как воплощение творческого универсума О. Мессиаана, выводит ряд ипостасей творческой личности композитора, из которых homo religious – теологическая (религиозная) компонента попадает в поле исследования. Религиозное мышление О. Мессиаана являет собой специфическую форму религиозности, в которой синтезируются как средневековый католицизм, так и христианизированный романтизм, с которым связаны экзальтированность и уход в сферы религиозного экстаза, характерный для романтиков, разлад с действительностью в религиозном преломлении, в следствии чего содержание музыки автора порывает с прозаичностью материального мира, сознательно игнорируемый он противопоставляется бесконечному восхождению к царству небесному. Теологические концепции стали основой содержания трех камерно-вокальной музыки, циклы: «Поэмы для Ми», «Песни земли и неба», «Ярави», которые были написаны на раннем этапе творчества, когда религиозное мышление было доминантным.

Следуя концепции О. Мессиаана, «Песни» – это медитации на тему любви божественной и земной, размышления об искуплении смертных грехов, радость отцовства [1, с. 23]. Обладая особым мироощущением, тип мышления О. Мессиаана находится в пространстве символа, характерном для эпохи Средневековья, представляя свою жизнь в двумерном измерении: с одной стороны, мир, где живет Бог, который дает директивы посредством знамений, с другой стороны мир человека, обязующегося эти знаки раскодировать, при этом задумываясь о загробном воздаянии, живя по Божиим заповедям.

Семиозисные акценты выделены композитором с помощью двух форм григорианики – псалмодии и юбилании, при чем первая форма служит сюжетной линии, а вторая контекстуальности. Использование григорианики уже само по себе религиозно символично. Цикл был написан для Марсель Бюлле, драматического сопрано. У О. Мессиаана происходит сакрализация тембра сопрано, он воспринимается как голос ангела. Пример тому партия ангела в опере «Франциск Ассизский», которая тоже поручена сопрано.

В песне «Антифон молчания» вербальный текст: «Ангел молчаливый, дар молчанья в моих руках, аллилуйя, я жажду молчания неба» – строчка, в которой упоминается о

молчаливом ангеле, это ничто иное как аллюзия на икону, образ Ангела благого молчания. «На ней Иисус предстает до прихода к людям, в виде безбородого юноши. За спиной – опущенные крылья. Руки сложены и прижаты к груди как при совершении причастия. На нимбе вместо креста восьмиконечная звезда. Ангел является олицетворением идеи молчаливого смирения, с которым Сын Божий перенес страдания и смерть. Еще одно толкование: «Она – выражение промыслительного долготерпения, с которым Господь ожидает обращения грешника. Идея ожидания передана жестом рук бездейственно сложенных на груди» [2]. Здесь важный для символизма мотив – мотив великой Тишины, дарящей сопричастность тайне («я жажду молчания неба»), Идея тишины не немой, а исполненной присутствия духа, животворящая тишина, в которой Бог создавал мир. Название песни обозначает ее жанровую принадлежность – это католический гимн, то есть тексто-музыкальная форма григорианского пения, в которой небиблейский текст облекается в строфическую форму. В тексте, как правило, содержатся аллюзии на священное писание и образы. Способ распевания строфы невменный и силлабический. Строфа гимна распевается на одну и ту же мелодию, которая украшается юбилейной «аллиллуйа», символ хвалы господу и религиозного ликования. Мелодический каданс каждой строфы дублируется по принципу эха, иметируя антифон.

Анализ песни «Лицо и изнанка полуночи» на уровне микроконтекста выявил изобилие культовой символики позволил выявить символические связи с музыкой. Предварительно необходимо отметить, что вербальный текст у О. Мессиана не выстраивается в длинную семантическую цепь, а состоит из разрозненных смыслово синтаксических конструкций, которые являют собой поток сознания автора, сюрреалистические образы, сменяющиеся калейдоскопически. В этих образах – аллюзии на священное писание или мистическую оккультную символику. Уже само название песни транслирует нам мистификацию образа ночи. Эта песня является как бы антитезой к образному содержанию первой песни, где главенствуют образы дня, с его союзом земли и солнца, здесь же происходит их разлад и временный переход мира под управление темных сил. Все развитие музыкально-поэтической ткани с их образностью и символикой декларируют некую программу, сюжетную канву. С драматургией по принципу развития от греховного мрака к праведному свету, покою. Здесь реализована парадигма мышления верующего человека с его религиозным страхом искупления грехов ценой самой жизни. Песня имеет черты полижанровости.

Колокольное звучания вступления – куранты, возвещающие о скором наступлении полуночи. Фактура охватывает все регистровые обертоны воображаемого колокола. Если сосчитать количество ударов последнего «колокола», то можно сделать вывод, что он отсчитывает 12 часов – легендарное время рождения Иисуса Христа. После полуночи тьма лишается своих полномочий в этом мире и начинается новый день. В 9 т. песни мы видим слово *Agneau* – один из самых сакральных символов Христианства.

Смерть главная фигура, ей посвящена песня (*pour La Mort* – для смерти), среди прочих – смертные грехи – «*Orguille*» – гордыня и «*Vanité*» – тщеславие – ее свита. Эти слова также акцентированы. Насыщение образности песни символикой смерти и грехопадения определило ее жанрово-стилевое направление – это макабр, который несет в себе средневековый образ пляски смерти (род аллегорической драмы). В основе лежит идея о бренности всего сущего и равенстве всех перед лицом смерти. Смерть представлялась карательницей грешников и благодетельницей для праведников, воплощением религиозного страха. Вербальный ряд: «Карнавал, они танцуют мои грехи, отчаянный карнавал по булыжной дороге смерти» (тт. 14-24) звучит на фоне жуткого плясового мотива, в основе которого тема из двух кварт, имеющая подчеркнута

дьявольскую коннотацию (ремарка «*feroce*» – жестоко, свирепо). Она может рассматриваться как аналог *dies irae* в «Пляске смерти» Ф. Листа. Тема постепенно обрастает полифонической фактурой – в пляску мертвых вовлечены новые участники, штрих *staccato* и ремарка *staccato sempre* придает черты дьявольского скерцо и имитирует треск и лязг костей. В данном контексте необходимо упомянуть Г. Берлиоза, К. Сен-Санса, в чем очевидно тяготение О. Мессиаана к Романтизму. Важным является присутствие романтической балладности, воплощенной в драматургии, скрепленной наличием незримого фатума. Далее колорит ладово просветляется (тт.45-52), звуковая ткань взрывается аккордами – «вспышками» света(fff), на фоне которых экзальтированно и призывно звучит голос в кульминации произведения: *père des lumières* (отец света), Shrist. Свет – символ Христа. Упоминание о семи дарах («*sept dons*»), говорит о совершении причастия, которое очистило помыслы героя от мирской суетности и стало торжеством веры в душеспасительный смысл мышления и жития в согласии с Богом, воплощением высшей совести. Финальная колыбельная воспринимается как метафорический вечный покой, она повествует о спящем в своей небесно-голубой колыбели малыше, сон которого еще не омрачен земной жизнью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Жарких, Т. В. «*Poemes pour Mi*» как воплощение авторского универсума О. Мессиаана: Монография / Т. В. Жарких. – Харьков: ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2018. – 188 с.
2. Кочергина, Н. Ангел благое молчание [Электронный ресурс] / Н. Кочергина // Издательский центр РОССАЗИЯ. – 2016. – № 1. – Режим доступа: <https://rossasia.sibro.ru/voshod/magazine/detail/33261>

*Ю. Р. Пидопрыгора*

### АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Принято считать, что движение авторской песни – это наше отечественное явление, которое возникло в 1950-е годы, когда на фоне тотального вранья и лицемерия, возведенного в государственную политику, появилась необходимость в глотке свежего воздуха, свободы, правды. Но авторская песня – явление общемировое, и возникло оно достаточно давно. Почти всегда авторы пели песни собственного сочинения под гитару. Везде такие поэты с гитарами были глубоко связаны с местной традицией, но при этом повсюду их песни содержали критику общества и государства – неважно, социалистического или капиталистического, представляли собой эксперимент с разными жанрами и обладали колоссальной способностью создавать альтернативные аудитории (прежде всего молодёжные). Популярность авторской песни была связана с общемировым всплеском молодёжных общественно-политических движений 1960-х – начала 1970-х годов, с появлением новых левых на Западе, а также диссидентского антикоммунистического движения в Центральной Европе. Родоначальниками этого направления считают появившихся в 1930-е годы зонги Бертольда Брехта и Ханса Эйслера. Простые, но эмоциональные мелодии, припевы были стимулом к совместному пению на концертах, к этому призывали сами исполнители.

До сих пор авторская песня остается предметом непрекращающихся споров. Ее противники заявляют о самоценности поэтического слова и ненужности музыкальных «подпорок» к нему. Защитники в ответ предлагают добиться такой гармонии слова и

мелодии, как у бардов. Противники авторской песни углубляются в поэтику и обличают упрощенный синтаксис и ослабленную метафоричность авторской песни. Защитники углубляются в историю и напоминают об изначальном слиянии лирики с музыкой.

Широкую популярность приобрела авторская песня в середине 1950-х годов с появлением магнитофона. В это время начали систематически сочинять песни Булат Окуджава, Александр Дулов, Новелла Матвеева, Александр Вертинский, Изабелла Юрьева. В 1960-ые годы основной упор в авторской песне делался, конечно же, не на музыку, а на слова. Раскрепощение, которое испытывало в годы оттепели все искусство, коснулось, в первую очередь, художественного слова. В тематике авторской песни в 1960-е годы явно обозначились три акцента: лирически-интимный, походно-романтический и социально-критический. Классиками жанра стали: Владимир Высоцкий, Александр Галич, Юрий Кукин, Александр Городницкий, Вилли Токарев, Александр Новиков, Вероника Долина, Олег Митяев, Виктор Берковский, Сергей Никитин, Александр Дольский, Евгений Клячкин, Вадим Егоров, Владимир Туриянский, Арон Крупп, Александр Мирзаян, Владимир Бережков, Вера Матвеева, Виктор Луферов, Александр Ткачѳв, Александр Суханов, Владимир Ланцберг, Леонид Семаков. В 1980-1990-х годах к ним добавились: Иван Кучин, Михаил Круг, Александр Розенбаум, Виктор Третьяков, Михаил Щербаков, Любовь Захарченко, творческий дуэт Алексея Иващенко и Георгия Васильева («Иваси»).

Человеческая позиция создателей песни – это огромный интерес ко всему в окружающем мире. Кажется, нет человеческого чувства или переживания, которое не нашло бы отражения в авторской песне. Чаще всего исполнители песен жанра «авторская песня» являются одновременно авторами и стихов, и музыки. Авторскими песнями, как правило, называют песни, создаваемые непрофессионалами. Эти произведения отличаются широтой охвата личных и общественных явлений, искренностью чувств, социальной правдивостью и активностью, высотой нравственных критериев.

Авторская песня была одной из форм самовыражения «шестидесятников». Романтический этап, лидером которого стал Б. Окуджава, продолжался примерно до середины 1960-х годов. Главной сферой реализации романтического начала была «песня странствий» с центральными для неё образами дружбы (друга) и дороги как «линии жизни» – пути в неизвестное и пути к самопознанию. На этом этапе авторская песня практически не выходила за пределы породившей её среды, распространяясь «от компании к компании» изустно или в магнитофонных записях. Публично она исполнялась крайне редко и, опять-таки, почти исключительно «в своем кругу» – в самодеятельных студенческих «обзорах», «капустниках» творческой интеллигенции и тому подобном, а также на туристических слѳтах, которые постепенно превратились в фестивали авторской песни. На этом этапе власти почти не обращали на авторскую песню внимания, считая безобидным проявлением самодеятельного творчества, элементом интеллигентского быта. В 1960-ые годы основной упор в авторской песне делался, конечно же, не на музыку, а на слова. Раскрепощение, которое испытывало в годы оттепели все искусство, коснулось, в первую очередь, художественного слова. В тематике авторской песни в 1960-е годы явно обозначились три акцента: лирически-интимный, походно-романтический и социально-критический.

Особняком, однако, стояли горькие и сатирические песни А. Галича, который уже в начале 1960-х годов («Старательский вальсок», «Спрашивайте, мальчишки», «За семью заборами», «Красный треугольник» и другие) обратился к резкой критике существующего строя с неслыханной для того времени смелостью и откровенностью. С середины 1960-х

годов к иронической, а позднее и к откровенно сатирической трактовке окружающей жизни обратился и Юлий Ким («Разговор двух стукачей», «Два подражания Галичу», «Мы о Марксе твердим и о Ленине...», «Моя матушка Россия» и другие). Ряд песен А. Галича («Мы не хуже Горация», «Я выбираю Свободу») и Ю. Кима («Подражание Высоцкому», «Адвокатский вальс») были прямо посвящены советским диссидентам.

Эстетика «песни протеста» была продолжена В. Высоцким. Он расширил интонационные приёмы (так, его интонационная находка – распевание согласных) и лексику песни, включив в неё обширный пласт сниженной лексики.

Важное место в творчестве многих бардов занимала тема Великой Отечественной войны. При этом, в отличие от героического пафоса песен «официальной культуры», в авторской песне на первое место выходил «человеческий аспект» войны, причинённые ею страдания, её античеловечность («До свидания, мальчики!» Б. Окуджавы, «Баллада о Вечном огне» А. Галича, «Так случилось, мужчины ушли» В. Высоцкого и многие другие песни). Видя силу воздействия такой авторской песни, власти перешли к её преследованию. Перед поэтами-певцами наглухо закрылись двери концертных организаций (в 1981 году после XXV Московского слёта коммунистической партии по линии *Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов* было разослано в регионы письмо, запрещающее предоставление любых площадок для сценических выступлений Юлию Киму, Александру Мирзаяну и Александру Ткачёву), издательств, радио- и телестудий. Их изгоняли из творческих союзов, выталкивали в эмиграцию (А. Галич), всячески поносили в печати и так далее. В то же время, благодаря «магнетиздату», авторскую песню знали, пели и слушали, переписывали друг у друга.

О жизни авторской песни в 1979-1990 годах писала регулярная самиздатовская газета Московского клуба самодеятельной песни. С ноября 1979 года, когда вышел первый номер газеты, её главным редактором был Андрей Крылов, с 1986 – Б. Б. Жуков. Газета распространялась в фото- и ксерокопиях по всей стране. Особо примечательными стали и получили широкий отклик 2 специальных выпуска газеты, полностью посвящённые памяти Владимира Высоцкого:

- специальный выпуск август – сентябрь 1980 г.;
- № 1 (11), январь – март 1981 г.

Однако отношение государства к авторам было далеко не единым. Так Союз писателей занимал позицию предельно неприязненную – «что это за поющие поэты»; в то же время Союз композиторов многое делал для авторов самодеятельной песни, считая, что их творчество (при всей самодельности их мелодий) компенсирует некоторое пренебрежение массовой песней, появившееся у профессиональных композиторов в 1960-е годы по сравнению с довоенным временем (в частности, это мнение звучало в известном документальном фильме 1967 года «Срочно требуется песня»). При всех мерах запрещения песен по другим линиям, песни С. Никитина, В. Берковского, А. Городницкого, А. Дулова и других авторов регулярно включались в нотные-текстовые сборники массовой песни и выпускались союзом композиторов. А для такого известного автора 1970-1980-х годов, как Е. Бачурин, Союз композиторов фактически стал продюсером, выпустив его первый виниловый альбом, а вскоре и второй. Также никакие гонения на авторскую песню не влияли на частоту появления по радио С. Никитина.

Среди работ профессиональных композиторов интонации авторской песни узнаваемо звучат у Микаэла Таривердиева, А. Пахмутовой, Андрея Петрова. Власти пытались «овладеть изнутри» авторской песней, взяв под «крышу» комсомола стихийно



возникавшие повсюду «клубы самодеятельной песни» (первоначально-студенческой). Но это удавалось им не слишком хорошо.

Повзрослевшие «барды»-основатели жанра продолжали разрабатывать лирическую линию, но в ней всё отчетливее звучали ностальгия по прошлому, горечь потерь и предательств, стремление сохранить себя, свои идеалы, редущий дружеский круг, тревога перед будущим – настроения, суммированные в чеканной строчке Б. Окуджавы: «Возьмёмся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке». Эта лирико-романтическая линия была продолжена в творчестве С. Никитина, А. Дольского, В. Долиной, а также бард-рокеров (А. Макаревич, Б. Гребенщиков, А. Холкин).

С начала 1990-х годов развитие авторской песни перешло в спокойное русло. Росло число «поющих поэтов» и их исполнительское мастерство, количество их профессиональных организаций, концертов, фестивалей, продаваемых кассет и дисков; оформляется даже своеобразная «классика» авторской песни (популярные альбомы «Песни нашего века»). Появляются посвящённые авторской песне передачи на радио и телевидении, например, М. Кочетков организовал и вёл телепередачу об авторской песне «Домашний концерт» на телеканале РЕН ТВ.

В странах «социалистического лагеря» в результате цензурной политики властей распространение авторской песни приняло форму полуофициальных фестивалей и встреч, концертов на частных квартирах, домашних магнитофонных записей, которые распространялись бесплатно среди друзей и знакомых или покупались на «чёрном рынке». Иногда термины «авторская песня» и «бардовская песня» употребляют как синонимы. Но, например, Владимир Высоцкий категорически не любил, чтобы его называли «бардом» или «менестрелем». Также себя к бардам не причисляет Александр Розенбаум. Хроники показывают, что в 1950-х и начале 1960-х годов наиболее употребителен по отношению к жанру был термин «самодеятельная песня» – его, в частности, применяли и сами авторы.

Владимир Высоцкий был в свое время самым ярким представителем авторской песни, в его стихах можно было услышать его отношение ко всему, что происходило вокруг. *Музыка Владимира Высоцкого – словно отдельная вселенная. По самым скромным подсчётам, число его песен переваливает за четыре сотни, и это всего за двадцать лет творчества. Любой список лучших, главных или самых известных песен Владимира Семёновича обречён на то, чтобы быть субъективным. Выделить главное подчас трудно и потому, что у Высоцкого не было стандартной музыкальной карьеры. Несмотря на наличие семи официально изданных грампластинок и участие в сборниках и радиоспектаклях, подавляющее большинство песен ушло в народ через неофициальные магнитофонные записи – «магнитоиздат» – и благодаря концертам.* При жизни Высоцкого его песни не получили в СССР официального признания. В 1968 году в печати была развёрнута кампания по дискредитации его музыкально-поэтического творчества. Вплоть до 1981 года ни одно советское издательство не выпустило книгу с его текстами. Цензурные ограничения частично были сняты только после смерти Высоцкого, когда вышел в свет сборник его поэтических произведений «Нерв» (составитель – Роберт Рождественский). Тем не менее цензорский контроль за публикациями стихов и песен Высоцкого, а также посвящённых ему газетно-журнальных статей продолжал действовать вплоть до перестройки. Высоцкий, который ни разу не удостоился концертной афиши, выражал скопившуюся в народной душе ненависть к лживой лести и штампованной фразе. Об этом просто и ясно сказал Алексей Герман: «Чем больше лести в глаза по телевизору, чем больше фарисействовало искусство, тем громче звучал голос Высоцкого»

[4, с. 359]. Легализация его творчества началась в Советском Союзе в 1986 году, когда при Союзе писателей СССР была создана комиссия по литературному наследию Высоцкого. Им были написаны гениальные песни, такие как «Охота на волков», «Я не люблю...», «Когда вода всемирного потопа», «Средь оплывших свечей и вечерних молитв...», «Он не вернулся из боя», «Сыновья уходят в бой», «В сон мне желтые огни», «Вот и разошлись пути-дороги вдруг», «Благодать или благословенье...», «За нашей спиной остались паденья...», «Моим друзьям поэтам...», «Ну вот исчезла дрожь в руках», «Белый вальс», «Этот день будет первым всегда», «И душа, и голова, кажись, болит...», «Еще ни холодов, ни льдин» и многие другие.

Творческая эволюция Высоцкого прошла несколько этапов. В его раннем творчестве преобладали уличные и дворовые песни. С середины 1960-х годов тематика произведений начала расширяться, а песенные циклы – складываться в новую «энциклопедию русской жизни». В 1970-х годах значительную часть творчества Высоцкого составляли песни и стихотворения исповедально-философского характера, поэт часто обращался к вечным вопросам бытия.

Отсутствие свободы становится привычным состоянием современного человека:

Сам виноват – и слезы лью, и охаю:

Попал в чужую колею глубокую.

«Я цели намечал свои...»

Песни В. С. Высоцкого о Великой Отечественной войне отличались особой эмоциональностью и психологической достоверностью:

Мне этот бой не забыть нипочем

Смертью пропитан воздух, –

А с небосклона бесшумным дождем

Падали звезды.

Снова упала – и я загадал:

Выйти живым из боя, –

Так свою жизнь я поспешно связал

С глупой звездой.

«Песня о звездах» (1964).

Отражение некоторых аспектов военной жизни получало часто в песнях поэта трактовку, отличающуюся от официальной версии. Например, говорить о штрафных батальонах, которые отправляли порой на верную смерть, было не принято, а поэт пишет о них песню:

У штрафников один закон, один конец:

Коли, руби фашистского бродягу,

И если не поймаешь в грудь свинец

Медаль на грудь поймаешь за отвагу.

«Штрафные батальоны» (1964).

Война предстает в песнях В. С. Высоцкого не только как глобальное событие в истории страны, но и как трагедия конкретного рядового бойца. «Охота на волков»- эта песня была написана в 1968 году, она может считаться одной из самых крамольных в творчестве Высоцкого. Она была написана им во время съёмок фильма «Хозяин тайги», хотя для самого фильма не предназначалась. Тем не менее, атмосфера сибирской тайги и потенциальной погони вдохновила музыканта. На идею загнанности в угол также повлияли недавние газетные публикации, в которых Высоцкий попал под суровый огонь критиков. Режиссёр Театра на Таганке Юрий Любимов предложил использовать песню в

спектакле «Берегите ваши лица» на стихи Андрея Вознесенского. Песня Высоцкого была единственным «инородным» элементом среди текстов Вознесенского (кстати, сам поэт был не против такого творческого подхода), но именно она привела к недовольству цензоров. После премьерного показа спектакль запретили. Почему? Остаётся лишь догадываться, с какой выдающейся самоотдачей Высоцкий исполнил свой шедевр, чтобы его достаточно абстрактный текст о бунтарском стремлении к свободе вызвал столь резкое неприятие сверху. Зато крамольная песня получила множество поклонников: Евгений Евтушенко писал Высоцкому, что «встаёт перед ним на колени» за это произведение, а Юрий Никулин называл «Охоту на волков» одной из своих самых любимых песен. «Я не люблю фатального исхода...» написана в промежутке 1968-1969 годов, эта песня была создана для приключенческого фильма «Опасные гастроли» (1969), где Высоцкий играл одну из главных ролей. В фильм песня не вошла и прозвучала в итоге в спектакле театра «Современник» «Свой остров».

Теперь мы воспринимаем песню «Я не люблю» как авторское высказывание самого Высоцкого, поскольку он с удовольствием подписался бы под каждой строкой. Неприятие холодного цинизма, выстрелов в спину, сплетен и трусости – без сомнения, это его собственная позиция. Размышления о несовершенстве человеческого бытия, стремление пробудить в человеке нравственные принципы составляет основу большинства песен В. С. Высоцкого.

*Итак, феномен Высоцкого в нашей истории настолько богат и сложен, что на его основе можно писать научные диссертации и устраивать филологические дискуссии.* Многие отечественные ценители искусства считают талант Владимира Высоцкого непревзойдённым. Своеобразный поэт-песенник с уникальным мощным голосом и смелыми текстами, бунтарь по натуре и великолепный актёр- этот человек остался благодаря своему творчеству в сердцах множества поклонников, «родом из СССР». Даже сегодня среди миллионов музыкантов имя Владимира Высоцкого остаётся на первых позициях во многих рейтингах, а поклонниками его музыки становятся люди уже в двадцать первом веке.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авторская песня: Антология / сост. Д. Сухарев. – Екатеринбург, У-Фактория, 2002, 604 с.
2. Берег надежд: песни ленинградских авторов 1950-1960-е годы /сост. А. Левитан и М. Левитан, СПб. : Бояныч Год, 2002. – 448 с., ил.
3. Авторская песня – голос свободы / Лапшина И. Н., СПб. : Молодой ученый. – 2015. – № 16. – С. 469-472., с. 1-3. URL <https://moluch.ru/archive/96/21652/> (дата обращения: 11. 03. 2020).
4. Любимцы публики / К. Рудницкий, К. : Мистецтво, – 1989 , 368 с., ил.
5. Поющая душа. Песни ленинградских авторов 1970-е годы / А. Левитан и М. Левитан, – СПб. : Всерусский собор, 2008. – 864 с.

*М. Л. Чепрасова*

#### ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. М. ЛЯПУНОВА

Во второй половине XIX века в России мощно и стремительно развивается фортепианное искусство. В первую очередь, это обусловлено тем, что открываются первые русские консерватории, выдвигается целая плеяда выдающихся отечественных композиторов (А. Г. Рубинштейн, композиторы «Могучей кучки» и Беляевского кружка,

П. И. Чайковский), появляется концертная организация «Русское музыкальное общество, а также гастрольные выступления известных западных пианистов-виртуозов.

Значительное место в истории отечественной музыкальной культуры занимает фигура русского композитора, пианиста, дирижера, музыковеда, фольклориста, редактора педагога и общественного деятеля Сергея Михайловича Ляпунова (1859-1924). Многолетнее творческое содружество с представителем и основателем новой русской школы М. А. Балакиревым предопределили выбор направления в отечественном музыкальном искусстве С. М. Ляпунова, которому он был верен до конца жизни.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что в настоящее время творчество С. М. Ляпунова не исследовано в полном объеме. Процесс исследования стиля композитора значительно усложняет тот факт, что С. М. Ляпунов сознательно уничтожил черновики и эскизы своих сочинений. Архивные разыскания последних лет дают основания для осмысления новых научных фактов, связанных с именем русского музыканта. Предметом данной статьи являются архивные фольклорные материалы С. М. Ляпунова, а также их влияние на стиль композитора.

Первый биографический очерк о Ляпунове был опубликован в 1936 в Лондоне в сборнике об известных русских композиторах, составленном Д. Абрахамом и М.-Д. Кальвокоресси. Также в написании данной биографии принимал участие и сам Ляпунов. В отечественном музыковедении выделяется группа работ о Ляпунове, которая появилась в печати в 1950-х – начале 1960-х гг. Прежде всего следует указать на публикации дочери композитора, музыковеда А. С. Ляпуновой, также стоит отметить М. Е. Шифмана, который исследовал творческий и жизненный путь Ляпунова, в своих работах он расширил биографические данные о композиторе и определил периодизацию его творческого пути. Также исследованием жизни и творчества С. М. Ляпунова занимались такие исследователи, как: Р. Дэвис, Д. Н. Кейзерман, М. Бурфорд, А. Д. Алексеев, Б. В. Асафьев, Т. А. Зайцева. Дальнейшее исследование жизненного и творческого пути С. М. Ляпунова необходимо, прежде всего, для определения и понимания стиля композитора, художественных образов его произведений. Важно и дальше проводить архивные поиски рукописей композитора для более детального изучения его творчества.

В период творческой зрелости С. М. Ляпунова в России общественная жизнь в условиях двух революций, гражданской и первой мировой войн не могла не повлиять на развитие искусства, вызвав обострение творческих противоречий между приверженцами устоявшихся традиций русской музыкальной классики XIX века и сторонников новых направлений – декадентства и модернизма. В эпоху социальных потрясений С. М. Ляпунов сохранил связь, прежде всего с реалистическим направлением. Композитор создает целый ряд самобытных произведений, которые в своем тематизме и принципах развития опираются на народные истоки. Высокая культура, строгий взыскательный вкус и мастерство, присущие творчеству С. М. Ляпунова, позволили занять ему одно из видных мест среди русских композиторов, которые оставались верны заветам Глинки и его ближайших наследников в конце XIX – начале XX века [3, с. 363–378].

Являясь автором значительных симфонических, вокальных, духовных и камерно-инструментальных произведений, основным средством выражения своего творчества композитор выбрал фортепиано. Фортепианные сочинения составили более половины всего музыкального наследия композитора.

На формирование фортепианного стиля С. М. Ляпунова большое значение оказали народные источники. С юношеских лет у композитора проявлялась любовь к русской песне, таким образом, дальнейшая творческая деятельность напрямую связана с

фольклором. Важным этапом в творчестве С. М. Ляпунова является его работа в составе песенной комиссии Императорского русского географического общества (ИРГО). Деятельность С. М. Ляпунова в песенной комиссии была мотивирована, прежде всего, собственным интересом к фольклору, а также дружеским и творческим общением с М. А. Балакиревым. Основные цели и задачи Императорского русского географического общества были сформированы председателем Т. И. Филипповым: «Мысль о том, что древняя, чисто народная русская песня гибнет и надо ее спасти от забвения, легла в основу деятельности Песенной комиссии. Поиски старинных русских песен и их запись составили первоочередную задачу всех ее экспедиций. Вторая задача – гармонизация и обработка песен для сборников различного типа <...>. И наконец, песни эти <...> могли служить для композиторов источником нового творческого вдохновения <...>» [4].

Поставленные цели Песенной комиссии полностью отвечали взглядам С. М. Ляпунова, композитор активно принимал участие в работе ИРГО, а также участвовал в научных экспедициях, что, в свою очередь, стало основанием для формирования обширных материалов, которые представляют его фольклорное наследие. С. М. Ляпунов готовил и редактировал к публикации музыкальный материал первой в истории музыкальной фольклористики научной экспедиции Песенной комиссии ИРГО на Русский Север. Песни русского народа были собраны в Архангельской и Олонецкой губерниях в 1886 году. Музыкальные материалы экспедиции 1893 года в большей степени отражают эстетические воззрения С. М. Ляпунова как композитора. Рассуждая в отчете «об экспедиции для собрания русских народных песен с напевами в 1893 году» об особенностях обрядовых и протяжных песен, композитор подчеркивает важность мелодического развития и музыкальную выразительность, которая свойственна протяжным песням, в отличие от солдатских песен, которым присуще ритмическое начало.

Его суждения позволяют определить, что С. М. Ляпунов относился к народной песне как к музыкально-художественному произведению. Особое внимание уделялось новой интонационной стилистике, которой был пронизан «музыкальный быт» отдельной деревни.

Разносторонняя деятельность С. М. Ляпунова позволила ему приобрести представления о жанровых свойствах и особенностях бытовых народных песен. В состав личной библиотеки С. М. Ляпунова вошли разнообразные издания народных песен того времени. «Нотная записная книжка 1» стала для композитора творческой лабораторией, в которой содержатся многочисленные выписки из сборников песен разных народов: малороссийские, украинские, польские, болгарские, сербские, словацкие, словенские, итальянские, греческие, французские, финские, арабские и многие другие. Основная часть материалов, посвященных фольклору и находящихся в архиве С. М. Ляпунова, была зафиксирована во второй научной экспедиции 1893 года в Вологодскую, Вятскую и Костромскую губернии.

Результатом проделанной работы стали записи сольных и хоровых причитаний, былин и духовных стихов, песен различных жанров, бытовавших в северных губерниях в конце XIX века. Среди них наибольший интерес представляют святочные поздравительные песни-колядки, а также жанр виноградия [2, с. 331–354].

В своем творчестве композитор использовал русские народные песни как тематический материал. Это можно проследить на примере фортепианных сочинений, таких как этюд «Былина», вариации на русскую тему, цикл «Святки», «Детскую песенку» из цикла «Дивертисмент», а также «Торжественную увертюру на русские темы» для большого оркестра, кантату «Вечерняя песнь» для тенора, хора и оркестра. Безусловно,



М. С. Ляпунов использовал в своих произведениях темы народных песен и других национальностей. Так, композитором написана рапсодия на украинские темы для фортепиано с оркестром, вариации на грузинскую тему для фортепиано, а в симфонической поэме «Железова Воля» использованы польские темы.

Активно изучая народно-песенную культуру, М. С. Ляпунов создавал темы, которые основаны на воспроизведении отдельных фольклорных элементов. Композитор широко использовал характерные интонационные обороты, которые способствовали формированию определенного музыкального образа. Ряд фортепианных сочинений М. С. Ляпунова очень близки к народным истокам, это прослеживается в вариационном преобразовании тем, использовании характерных для славянской мелодики трихордовых попевок, натуральных ладов и ладовой переменности, опевании опорных звуков лада, элементах речевой декламации, имитации колокольных звонов и приемов игры на народных инструментах. Также народное хоровое искусство стало предпосылкой для использования композитором разнообразных полифонических средств, которые способствуют распеванию основной темы и обогащают ее имитациями и контрапунктами.

Таким образом, стоит отметить, что главным источником вдохновения для С. М. Ляпунова стало огромное наследие русской народно-песенной культуры, которое традиционно развивалось в творчестве отечественных композиторов. В историю отечественной музыкальной культуры С. М. Ляпунов вошел как художник-реалист, а также один из самых последовательных представителей балакиревской школы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. – М. : Изд. «Наука», 1969. –391 с.
2. Истомина, Ф. М., Ляпунов С. М. Отчет об экспедиции для собрания русских народных песен с напевами в 1893 году. Отчет С. М. Ляпунова // Известия Императорского Русского географического общества. СПб., 1894. Т. 30, вып. 3. С. 331-354.
3. Келдыш, Ю. В. История русской музыки Т. 1. – М. : Изд. «Музыка» 1983г. – С. 363-378.
4. Ляпунова, А. С. Проблема русской народной песни в творчестве Ляпунова. Черновой автограф ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 97. Л. 2.
5. Теплова, И. Б. Вклад С. М. Ляпунова в историю музыкальной фольклористики XIX-XX вв.

*В. М. Чернова*

#### ФЕНОМЕН БРИКОЛАЖА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МЕТАМОДЕРНА

В настоящее время в научной музыковедческой и философской среде наблюдается тенденция повышения интереса к сложным культурным процессам, характерным для культурного поля метамодерна, в чем и состоит актуальность данной статьи. Стремясь теоретически осознать и постичь внутренние процессы искусства, исследователи занимаются проблематикой рефлексии и ее воплощения в произведениях искусства. Наблюдаются техническое перевооружение и рождаются композиционные техники, способные осуществить культурный диалог. К таким явлениям относится и бриколаж.

В концепции К. Леви-Стросса понятие «бриколажа» (с французского *bricolage*) означает особый, мифологический тип мышления, который представляет собой модифицирующий процесс символов или объектов [2]. В этом процессе участвуют не связанные друг с другом вещи, часто используемые нетрадиционным, специфическим или, проще говоря, непривычным способом. Таким образом, бриколаж – это не прямое,

условное отражение существующей реальности. Иными словами, «бриколаж» является выражением представления о неожиданном движении тел. «В наши дни бриколер – это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом. Подобно бриколажу в техническом плане, мифологическая рефлексия может достигать в плане интеллектуальном блестящих и предвиденных результатов» - так Леви-Стросс писал в своих трудах про бриколаж [2, с. 186]. В теории К. Леви-Стросса о менталитете людей традиционного общества модель бриколажа (всего их три) характеризует собой модель свободного мыслительного процесса, для которого не свойственно подчинение строгому соответствию средств и цели. Для более наглядного представления о термине «бриколаж» можно вспомнить выражение Гете: «Всё, что я могу, я хочу делать, играя...». Именно с игрой можно сравнить данный творческий метод. Исследователь-бриколер или творец-бриколер всегда будет располагать гораздо большей мыслительной и творческой свободой, нежели автор привычной орpus-музыки, поскольку главное отличие приверженца бриколажного типа мышления от предшествующих, заключается также в способе созидания и в выборе техники воплощения. Бриколер может использовать любые данные из прошлого опыта как личного, так и всеохватного, опираясь главным образом на свое видение. Ход его мысли определяется, кажущейся на первый взгляд, случайной комбинацией образов-символов, составляющие его слуховой и жизненный тезаурус. Таким образом, можно проследить прямую связь такого мыслительного и созидающего процесса как бриколаж, с юнгианской концепцией архетипов, бессознательного и синхроний. Ведь так же и в психоаналитической сфере, исследователь в качестве инструментария постижения использует интуицию, сны, фантазии, одним словом неподдающиеся логическому умозаключению способы исследований. Этот факт бессознательного учитывается и в процессе работы бриколера.

Зачатки музыкального бриколажа можно обнаружить в полистилистических техниках, но тогда бриколажный тип мышления не охватывал все уровни музыкальной композиции. Еще в музыкальной культуре середины XIX в. прослеживался будущий переломный момент в композиторской технике. Как пример можно привести Р. Шумана и его фортепианный цикл «Карнавал», включающий в себя номера с различного рода стилизацией («Паганини», «Шопен»). Таковым было зерно будущей композиторской техники, носящей название «коллаж».

Свое наибольшее развитие «коллаж» получает в первой половине XX в., особенно в искусстве живописи, откуда и пришла эта техника изначально. В музыкальной культуре данный прием не был столь обширен и востребован. И, несмотря на стремление к радикальным преобразованиям музыкального макрокосма Нововенской школы, только А. Берг активно использовал коллажный метод письма в таких сочинениях, как «Лирическая сюита» и «Скрипичный концерт». Позже Д. Шостакович так же использовал коллаж в своих произведениях (Первый фортепианный концерт). В качестве ярких примеров коллажного метода письма стоит упомянуть такие произведения, как «Sinfonia» Л. Берлио или «Hymnes» и «Orpus 1970» К. Штокхаузена.

В. Мартынов стал первым композитором, который дал определение композиторской технике, при которой осуществляется комбинаторика уже существующих в музыкальной культуре блоков и ритмо-интонационных комплексов, назвав ее бриколаж. Как говорит сам В. Мартынов, уже в юности он почувствовал кризис субъективного выражения как свершившегося факта, и осознал невозможность для композитора сказать что-то новое. В. Мартынов не мыслит себя как композитора, он – бриколер – проводник. При этом его индивидуальный творческий стиль узнаваем, а стиль являет собой не что иное, как метод работы. Композиция «Бриколаж» - яркий тому пример: мантроподобная репититивность с

использованием вариантно-аддитивных техник, статика, внеперсональность высказывания. Хочется отметить, что сочинение представляет собой метатекст, компилирующий в себе всю предыдущую музыку автора [1].

Репрезентируя собой монтажный тип конструкции, все произведение – это звуковой поток, цель которого отстранение. Внешняя примитивность и упрощенность музыкального материала – это следствие глубочайшей обоснованности: В. Мартынов стремится к со-причастности слушателя.

Известно, что все наследие В. Мартынова можно разделить на: «вещи-ритуалы», «вещи-утопии», «вещи-проводники» и «вещи-проводящие». «Бриколаж» относится к третьей группе. Его смысл заключается в том, чтобы адресовать слушателя к определенной цели, раскрыть перед ним способ или путь прикосновения к конкретной истине. Это, своего рода, перформанс, акт или способ, предоставляющий инструмент для обретения мета-цели, лежащей вне произведения. В данном случае – это инструмент достижения особого молитвенного состояния, погружения в себе с целью воссоединения с Создателем. Именно поэтому музыкальный язык предельно прост.

Исходя из семиозисного анализа «Бриколажа» В. Мартынова можно сделать вывод, что музыка, относящаяся к категории *opus post* позволяет соединить в себе прошлое и настоящее время в парадоксально гармоническом симбиозе, превращая «стену-непонимания» современной композиторской лексики в русло бриколажного типа авторского мышления в «стену-сообщение», на которой начертаны узнаваемые стилевые модели прошлого. Для В. Мартынова эти модели представляют собой объективированный символ конкретной культурной эпохи, языка, содержащего в своей духовной вертикали смыслы с архетипическим окрасом. Исходный же источник подвергается у В. Мартынова процессу мультипликации, технике снятия всех психологизирующих моментов, становясь объектом медитирования, в результате чего уничтожается его эстетическое существование и возвращается бытийственное значение. Благодаря этому слушатель становится свидетелем и соучастником потока, исключающего противопоставление прошлого и настоящего, приобщаясь тем самым к некоему ритуалу.

Подсознательно чувствуемое уничтожение традиционной музыкальной реальности бриколером является одной из основных причин непонимания и неприятия музыки В. Мартынова.

Главная тема его поиска – обретение истины, связь человеческой жизни, сознания и деятельности с Космосом и Бытием и выявление музыкальных процессов через типы этой связи, благодаря чему кардинальное значение в выводах автора приобретает проекция христианского Откровения на европейскую музыку. Отдавая предпочтение человеку космической корреляции. Это говорит о том, что музыкальное искусство должно быть направлено на отражение христианского мирозерцания и как через музыку и формы ее трансформации реализуется это Откровение и какая роль здесь отведена композитору-бриколеру.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мартынов, В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. – М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2005. – 288 с.
2. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М.: Издательский дом «Республика», 1994. – 389 с.
3. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2002. – 296 с.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

*Т. М. Друнова*

### АБСТРАКТНЫЙ ОБРАЗ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Есть множество исследований, посвященных беспредметному искусству. Впрочем, целостного исследования и теоретического осмысления художественного образа в абстрактном искусстве не велось, и в том числе даже задач такого рода не ставилось. В основном, теория абстрактного искусства не направлена на исследование истории и развития феномена абстрактного образа в изобразительном искусстве. Это связано с тем, что исследования этой области искусства производились в тот период, когда генетические процессы абстрактного художественного творчества проследить было довольно не просто. В настоящее время, мы уже имеем возможность рассмотреть художественные процессы и изменения образности в целом, увидеть разнообразные трансформации, происходящие с художественной формой и содержанием в абстрактных произведениях изобразительного искусства, характерных для различных временных и культурных пространств. Таким образом, актуальность изучения данного исследования определяется необходимостью единого научного, искусствоведческого осмысления абстрактного образа в контексте художественной культуры. Беспредметное искусство олицетворяет актуальное и многообещающее поле деятельности для исследователя, потому что является ярким примером проявления художественного, инновационного сознания.

Целью изучения данной темы является осмысление абстрактного искусства как процесса созидания художественного образа в искусстве XX века. В данной статье мы стремимся осмыслить те противоречия и возможную амбивалентность, которые могут возникать при прочтении интерпретатором, зрителем абстрактного художественного образа. Наша задача рассмотреть в позитивном ключе произведения абстрактного искусства, что бы понять, как художественный метод абстракционистов стал выразителем новых эстетических и художественных воззрений в художественной культуре XX века [1]. В рамках статьи мы ставим задачу обозначить проблемы, которые могут быть исследованы, а рассмотреть мы можем только некоторые аспекты.

Рассмотрение и анализ предмета исследования в рамках обозначенной нами темы следует начать с обращения к дефинициям.

Образ – прямой или косвенный отблеск действительности. Мышление формирует и принимает образы с помощью эмоционального восприятия. Искусство – процесс и итог выражения эмоций в виде образов [7].

Абстракционизм или же беспредметное искусство – направление искусства, отказавшееся от приближённого к реалистичному изображению форм в живописи и скульптуре. Одна из целей беспредметного искусства направлена на создание образа в изображении определённых цветовых сочетаний и геометрических форм, вызывающих у зрителя чувство полноты и завершенности композиции [7].

Абстрактное искусство XX века тесно связано с общекультурными процессами, протекающими в обществе в этот период. Абстракционизм по сути своей является художественным выражением, продуктом работы философской мысли и разнообразных исследований в области искусства, производимых на протяжении нескольких последних веков. Тем не менее, интерпретация или критика произведения абстрактного искусства

достаточно непростая задача для исследователя и зрителя, поскольку прочтение в подобных работах содержания неоднозначно, также неоднозначным является оценка художественной и эстетической составляющей. Вокруг абстрактного искусства в XX веке возникало огромное количество дискуссий. Было много споров в художественных кругах о взаимодействии смысла и образа, также были дискуссии о том, в каком направлении абстрактное искусство должно развиваться, какие инновации нужно ввести, какие цели ставят в искусстве художники и какие они должны быть в искусстве [6].

Часто художники сопровождали свои произведения, различными комментариями, теоретическими рассуждениями и объяснениями теоретических разработок. С одной стороны, это было художественное произведение, определённое изображение, образ, но с другой стороны, это было философское рассуждение. Художники рассказывали, как нужно понимать их работы. В качестве примера можно привести фундаментальную работу художника Василия Васильевича Кандинского в его книге: «О духовном в искусстве».

Василий Кандинский является одним из основателей абстракционизма и главным теоретиком русского авангарда. В своей книге он подробно описывает, что такое абстрактное искусство и что оно означает, раскрывает свои взгляды на сущность произведения искусства [8]. Беспредметное искусство – это направление не только соединившее в себе философские идеи, философское содержание и художественную форму, но и кардинально изменившее взгляд на изобразительное искусство в целом.

С древних времен беспредметное искусство присутствовало в облике орнамента или же нон-финито, но только в новейшей истории оформилось в особенную эстетическую программу – абстракционизм, который как направление в изобразительном искусстве сформировался в XX веке. Появление и становление отвлеченного искусства плотно связано с духовными смыслами, волновавшими умы европейцев на этапе XIX-XX веков. Увлечение метафизическими и утопическими доктринами охватило не только философов, но и художников, артистов, литераторов. Желание высказать невыразимое, передать чувство целостности души и материи, вселенной, космоса потребовало от живописцев поиска нового, нетрадиционного изобразительного языка, совершенно нового значения [4].

Абстракция в искусстве возникла в результате того, что в художественном мышлении стали преобладать такие процессы как универсализация и интеграция. Беспредметное искусство представляет собой новый сложный изобразительный язык и является результатом особого художественного мышления со своими правилами и эстетическими нормативами [5]. Творческая практика художников абстракционистов представляла собой поиски новых художественных языковых средств. Фактически художник изобретал новый художественный язык и одновременно предлагал способ понимания его интерпретации.

В XX веке повысился общий уровень образованности населения, что в свою очередь повлияло на возникновение новых образцов и высокохудожественных произведений искусства. Художникам абстракционистам был присущ экспериментальный характер работ, они находились в поиске новых техник, совмещали различные технические подходы, материалы. Например, в живописи использовали сочетание акварельной с акриловой краской. В фотографии абстракция может быть создана посредством наблюдения за окружающим миром и запечатления этого на камеру, например, как акриловые краски растворяются в воде. Также абстракция может присутствовать в таком современном и спорном виде искусства, как граффити [6].

В мировом искусстве XX века ключевыми фигурами абстрактного искусства



являются такие мастера, как Василий Васильевич Кандинский и Казимир Северинович Малевич, творчеством которых и на сегодняшний день интересуются современные художники. Также не менее знаменитые художники: Пит Мондриан, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Художники – абстракционисты, вырабатывая свой изобразительный язык, особое значение уделяли символике цвета, характеру формы, ритмам, различным ассоциациям.

Для современных художников большую важность в абстрактных работах имеет белый цвет и его свечение, а также само пространство, которое, с одной стороны, является источником метафизических, философских представлений и интерпретаций, а с другой стороны, делает возможным применением различных оптических эффектов, таких как световых отражений, тональных нюансов. Для зрителя белое пространство становится источником множества интерпретаций. Пространство в абстрактном искусстве имеет разную смысловую нагрузку. При сохранении абстрактности, образы порождают различные ассоциации, и абстрактные формы часто приобретают значение, потому что они существуют в культурном контексте [3].

Крайне важным в работах абстракционистов является символика цвета, так как она может иметь различные значения, порождать разнообразные ассоциации, противоположные смыслы. Например, у европейцев белый цвет символизирует торжественность, чистоту, а на Востоке он является символом траура, грусти. Часто, когда зритель смотрит на произведение абстрактного искусства, даже у одного индивида могут возникать противоречивые чувства, например радость и грусть, спокойствие и тревога. Для примера из абстрактного искусства можно привести картину В. Кандинского «Композиция VIII», где абстракция может выражать разные духовные и эмоциональные состояния человека при помощи цветовой комбинации, характера композиции, динамичности, характера использованных форм. Художники во многом опирались на психологию восприятия визуальных форм, чтобы выразить состояние духа, а с другой стороны, изображение может рассматриваться как вид мифической вселенной – отвлеченный сюрреализм, его ветвь изображающая пространственные абстракции.

Итак, абстрактное искусство – неповторимый и исключительный феномен мировой художественной культуры. Очевидно, что абстрактное искусство – это философское искусство, потому что в основе его лежат различные философские идеи, концепции. Художники абстракционисты не отражали реальность, а выражали мировоззренческую систему. Абстракция, как художественный метод, еще не полностью закончила приспособляться к социокультурному контексту нашего времени. Абстрактное искусство – это олицетворение подвижной, активной культуры. Беспредметное искусство является одной из важнейших основ художественной «генетики»: оно определило особенность динамики творческого хода, новейшего осмысления природы художественного образа и его символической функции и представляло собой объективацию новейших философских концепций и эстетических художественных взглядов.

Общество воспринимает абстрактное искусство крайне субъективно, поскольку эстетическое переживание всегда включает в себя элемент новизны. Таким образом, абстрактное искусство, его возникновение и бытие представляет естественный процесс, расширение пространства эстетического опыта.

Мы разделяем позицию американского художника, представителя кубизма и поп-арта в живописи Стюарта Дэвиса по отношению к искусству в целом и, в частности, – абстрактному. Он пишет: «Искусство не является, и никогда не было отражением природы. Любые усилия иллюстрировать природу обречены на провал. Абстрактные

художники никогда не будут пытаться скопировать не копируемое; они пытаются основать материальную осязаемость, которая образует постоянный архив внутренних природой идей и эмоций» [2].

Абстрактное искусство может нравиться и не нравится, можно найти много как сторонников, так и противников этого направления, как, впрочем, и любого другого вида искусства. Но абстрактное искусство было и останется ярким, неоднозначным феноменом художественной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абстрактное искусство как феномен художественной культуры XX века [Электронный ресурс]/ Человек и наука. – 2006. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/abstraktное-iskusstvo-kak-fenomen-hudozhestvennoy-kultury-xx-veka>.
2. Абстракционизм [Электронный ресурс]/ Википедия. – 2018. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>.
3. Абстракционизм в живописи – направление в искусстве XX века [Электронный ресурс]/ baget1. – 2018. – Режим доступа: <http://baget1.ru/style/Modernism/Abstract-art.php>.
4. Абстракционизм в искусстве XX века [Электронный ресурс]/ edportal.net. – 2002.]– Режим доступа: <http://edportal.net/referaty/kultura-i-iskusstvo/124331/>.
5. Абстракционизм и его роль в современном искусстве [Электронный ресурс]/ «ПрепоД24». – 2018. – Режим доступа: <https://prepod24.ru/readyworks/13747/>.
6. Асеева, Е.Е. Послевоенной абстрактное искусство в России (1950-80) [Электронный ресурс]/ disserCat. – 2002г. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poslevoennoe-abstraktное-iskusstvo-v-rossii-1950-80-gg>.
7. Викисловарь [Электронный ресурс]/ Викисловарь. – 2019. – Режим доступа: <https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7>.
8. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве. / В. В. Кандинский. –Л.: Фонд "Ленинградская галерея", 1989. – 73с.

*В. В. Шинкаренко*

#### СПЕЦИФИКА РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОРТРЕТА

В современном мире селфи и компьютерных технологий постепенно утрачивается духовная основа, присущая русскому художественному портрету с его особой глубиной и духовностью. Жанр портрета в его классическом понимании, к сожалению, вымывается из искусства, что свидетельствует о глубинном кризисе личности, потере современным человеком ценностей и подменой понятий, которые складывались на протяжении не одного поколения художников. Утрачиваются лучшие традиции классической русской и советской школы живописи.

Актуальность темы обусловлена тем, что русская портретная живопись – это важная страница истории русского изобразительного искусства. И здесь важна проблема преемственности традиций в изобразительном искусстве и в жанре портрета через изучение и анализ истории развития русского портрета. Без этого мы не поймем его особенностей и чем они обусловлены, в чем суть портретного искусства России.

Нужно сказать, что русская живопись и, в частности, портретная живопись, довольно изученная тема.

Для определения основной сути такого жанра живописи как портрет необходимо обратиться к трудам О. С. Евангуловой и А. А. Карева [2], Л. С. Зингер [4], Т. В. Ильиной [5, 6]. В своих работах они поднимают важные вопросы, касающиеся истоков русского портрета, тенденций развития портретного искусства, приведших к появлению светского

портрета, производят глубокий анализ отечественного искусства и жанра живописного портрета. Богатый иллюстративный материал, анализ техники живописи крупнейших портретистов позволяет почерпнуть много полезного для выяснения своеобразного и «специфически русского» в русском портретном жанре. С использованием данных материалов появляется возможность провести более тщательный анализ живописи Рокотова, Левицкого, Боровиковского и других русских портретистов, проследить эволюцию портретного жанра.

Г. В. Ельшевская в книге «Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете» [3, с. 13-39] поднимает такие важные вопросы, как глубокое изучение портретируемой модели художником, ее внутреннего, духовного мира, его преображения, своего понимания модели и отношения к ней. Книга Г. В. Ельшевской – это опыт искусствоведческого исследования проблем живописного портрета на материале русского искусства XVIII – начала XX века и советского искусства.

Ни для кого не секрет, что русское изобразительное искусство прошло путь становления и развития более быстрый, но при этом более сложный, чем искусство Европы. В европейском искусстве все проходило постепенно и формировалось шаг за шагом, идя в ногу со временем, следуя тенденциям и запросам человека, общества, церкви. И то, что в Европе развивалось, складывалось на протяжении многих веков, в России внедрялось и формировалось в течение XVII – XIX веков, в русском обществе были очень сильны православные ценности и традиции. Развитие культуры общества в целом и изобразительного искусства в частности было построено на духовной православной основе. Так называемое светское искусство в России сравнительно молодо, до XVII века его, по сути, не существовало. В том числе не существовало понятия портрета как такового. Нет традиций и технологий написания портрета. Существует лишь иконопись. Сложилась традиция и каноны написания икон;

Икона – это священное изображение лиц, событий библейской или церковной истории. В иконописи человек – нечто условное, идеальное. Это скорее изображение духа.

Постепенно к концу XVI – началу XVII века формируется такое понятие как «парсуна». «Парсуна» – ранний «примитивный» жанр портрета в Русском царстве, в своих живописных средствах находившийся в зависимости от иконописи. Период расцвета парсуны является важным этапом в развитии русского портретного искусства. Парсуна в русском искусстве – переходный этап от иконы к светскому портрету.

Целью парсуны было все же не столько запечатлеть конкретную личность (хотя черты лица в этих изображениях индивидуализированы), сколько прославить человека как представителя знатного рода.

Портрет же обязан передать индивидуальное сходство, которое отнюдь не ограничивается лишь внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность характера. Наряду с неповторимым индивидуальным своеобразием портретист выявляет в облике модели типические черты, признаки эпохи и социальной среды.

В XVIII веке начинается бурное развитие портретного искусства. Со временем мастера, пишущие портреты, все больше обращаются к живой натуре и акцентируют внимание именно на изображении реального, конкретного человека. Портретный жанр выходит на первый план. В рамках жанра собственно и происходило освоение художественных принципов Нового времени. Именно здесь осваивались новые композиционные схемы, колористические приемы. В этом жанре работали прекрасные художники, прославившие Россию и по сути создавшие русское светское искусство:

И. Никитин, А. Матвеев, И. Вишняков, А. Антропов, И. Аргунов, Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский.

Разумеется, и другие жанры имели свой значительный вес и постепенно развивались, но русская живопись берет свое начало с иконы, парсуны, портрета.

Для русского человека, глубоко верующего, с сильными православными традициями, как в иконе, в парсуне, так и в портрете всегда был важен человек. Но не просто человек а человек по подобию Божьему. Человек несущий бессмертную душу. Человек, способный сопереживать, любить, нести добро и совершать благие поступки.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что, безусловно, выдвижение портретного жанра на первый план искусства XVIII столетия не было случайным явлением. Этот процесс был подготовлен петровскими новшествами, благодаря которым Россия так вплотную приблизилась к достижениям европейской цивилизации Нового времени. Почерпнув много нового и «диковинного», русские мастера активно использовали технические приемы европейцев, но при этом им предстояло создать свою самобытную концепцию портретного образа. И этот образ базировался на иконописных традициях и имел духовную основу.

И как бы ни развивалось портретное искусство в дальнейшем, черты идеальности, нравственной символики, заложенные еще в самом начале XVII века, будут сохраняться непременно и в Петровскую эпоху, и в XIX веке, и даже в работах передвижников. И в советском искусстве художники также будут в своих работах соблюдать преемственность заложенных ранее традиций русской классической художественной школы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов, Е. В. Время петровских реформ / Е. В. Анисимов. – Л., 1989. – 496 с.
2. Евангулова, О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О. С. Евангулова, А. А. Карев. – М., 1994. – 200 с.
3. Ельшевская, Г. В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете / Г. В. Ельшевская. – М., 1984. – 216 с.
4. Зингер, Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. – М., 1986. – 328 с.
5. Ильина, Т. В. Русское искусство XVIII века / Т. В. Ильина. – М., 2001. – 407 с.
6. Ильина, Т. В. История искусств. Отечественное искусство / Т. В. Ильина. – М., 2000. – 407 с.

## СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ

*Я. Ю. Пшечук-Воронина*

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Физическая подготовка студентов творческих специальностей происходит на занятиях физической культуры в соответствии с программой по дисциплине «Физическая культура», основными целями и задачами которой являются укрепление здоровья, восстановление и повышение работоспособности учащейся молодежи, овладение технологиями современных оздоровительных систем физической культуры, формирование у них жизненно важных знаний, умений и навыков. Однако современные исследования в области теории и методики физического воспитания показывают увеличение количества студентов специальной медицинской группы, ухудшение состояния здоровья студентов, снижение их работоспособности, что влияет на качество профессиональной подготовки выпускников. Поэтому в настоящее время актуальной является проблема расширения и углубления теоретических знаний физической подготовки студентов творческих специальностей, которая содержит знания оздоровительной, профессиональной и эстетической направленности с целью повышения мотивации к занятиям по физической культуре.

В педагогической науке сложились определенные предпосылки для разработки теоретического аспекта физической подготовки студентов творческих специальностей в образовательных учреждениях высшего и среднего профессионального образования. В высшем профессиональном образовании этим вопросом занимались Ю. А. Бородин, П. Ю. Брель, Е. А. Власов, Е. Н. Грицай, А. Г. Демидов, А. Т. Ибраимов, Е. П. Игнатьева, М. М. Колокольцев, Л. В. Кузнецова, Л. Ф. Наталевич, М. Н. Оробей, К. В. Пронтенко, Л. Н. Просвирина, Л. Д. Рыбина, С. С. Ситничук, О. В. Яловенко, И. А. Ярославцева.

Решению вопросов по теоретическому аспекту физической подготовки студентов творческих специальностей в среднем профессиональном образовании уделяли И. В. Степанян, И. В. Манжелей, В. А. Коледа, В. Н. Дворак и другие. Так, И. В. Манжелей рассматривал теоретические и прикладные аспекты методической работы учителя физической культуры в среднем профессиональном образовании. В. А. Коледа и В. Н. Дворак предлагают контроль знаний студентов по основам физической культуры (основные термины и понятия теории физической культуры), истории физической культуры, социально-биологическим основам физической культуры, основам здорового образа жизни студентов.

Повышение теоретико-методического уровня студентов творческих специальностей направлено на формирование знаний общего и методического характера. До студентов в процессе учебных занятий доводятся теоретические сведения о профессиональной и эстетической направленности физической подготовки, важности формирования двигательной культуры и культуры тела как части общей культуры человека, в которой заложено отношение к физическому телу. Для успешной работы необходим ресурс состояния тела человека, что особенно важно для будущей профессиональной деятельности, когда совершенное владение красивым телом приносит эстетическое наслаждение как окружающим, так и самой творческой личности. Занятия физической



культурой, режим питания, гигиена способствуют развитию культуры тела, его пластики и позволяют совершенствовать его по законам красоты. Это подтверждают исследования В. Ю. Зиамбетова [3], В. И. Столярова [7] о связи ценностей физической культуры с эстетическими ценностями, которые проявляются в формировании стремления к физической красоте, гармоническом телосложении, творческом проявлении в двигательной деятельности, свободном владении своим телом и выразительности.

Акцентировалось внимание студентов на то, что двигательная культура взаимодействует с физической и эстетической культурой. При этом двигательная культура содержит наиболее рациональные способы выполнения двигательных действий, которые осуществляются за счет увеличения запаса двигательных навыков и общей физической подготовленности, эстетическую выразительность движений, которая включает единство содержания и формы, целесообразность движений, согласованность, плавность, динамичность, точность, легкость, грациозность, совершенство владения своим телом.

На основании междисциплинарного подхода были выделены знания (темы) методического характера, актуальные для более результативного профессионального обучения студентов на основе эстетических и биомеханических характеристик движений: пространственных, временных, пространственно-временных, ритмических, динамических, а также эстетических параметров.

Студентам сообщались знания об эстетическом значении осанки для физической подготовки, для будущей профессии, поскольку осанка как привычное вертикальное положение тела человека в покое и движении [6] является результатом соотношения всех действующих между собой сил, при котором хорошо выражены физиологические изгибы позвоночника, имеющие равномерно волнообразный вид. Так для студентов-хореографов акцентировалось внимание на балетной осанке, поскольку необходимым ее условием является устойчивость, которая характерна наличием равновесия и определяется высотой центра тяжести тела над опорой и величиной ее площади опоры [5, с. 20].

Поскольку на занятиях физической культурой основную роль играют упражнения, то важными методическими знаниями являются освоение общих принципов управления движениями на основе биомеханики движений.

В биомеханике физических упражнений различают кинематические характеристики (пространственные, временные, пространственно-временные), динамические характеристики (внутренние и внешние силы), ритмические и обобщенные (качественные) характеристики движений. К пространственным характеристикам относят положение тела, направление и амплитуду движения. Временными характеристиками являются длительность и темп движения. Пространственно-временные характеристики – это скорость и ускорение движения. Динамические характеристики выявляют причины движения и раскрывают взаимосвязь действия сил (внутренних и внешних). Внешними силами является сила тяжести и сила реакции опоры, внутренние силы проявляются в силе тяги мышц [2].

Кинематические, динамические, ритмические и качественные основы движений характерны и для танцевальных движений, что позволило разработать теоретический материал для последовательного анализа движений с элементами равновесия движения и движений с элементами динамики (вращательных движений), выявления их особенностей, основных этапов разучивания, практического освоения движений при дифференциации решения двигательных задач.

По мнению М. М. Габовича, различают устойчивое, ограниченно-устойчивое (движения с элементами равновесия) и неустойчивое равновесие (вращения, движения в динамике). При устойчивом равновесии вертикальная ось проходит через центр площади опоры, общий центр тяжести, который находится в области таза на уровне второго крестцового позвонка. При этом ограничение площади опоры, высокое положение центра тяжести, отклонение от вертикали, которая проходит через общий центр тяжести и площадь опоры приводит к нарушению равновесия [1].

Ограниченно-устойчивое равновесие характеризуется отклонением тела, при котором вертикальная проекция общего центра тяжести не выходит за границы площади опоры. Устойчивость тела определяется его возможностями активно уравнивать внешние силы, которые останавливают начинающееся отклонение и восстанавливать положение. Восстановление положения тела в равновесии определяется и биологической активностью мышц, которые представляют внутреннюю силу, не являющуюся постоянной, поэтому устойчивость характеризуется колебательным типом равновесия [4].

В движениях с элементами равновесия, которые относятся к ограниченно-устойчивым движениям, различают первую фазу вхождения в равновесие и вторую фазу удержания равновесия. В первой фазе большую роль играют высокий уровень тренированности суставов ног (минимальные мышечные затраты уменьшают период входа в равновесие), совершенствование мышечной координации тела в ритме движения. Во второй фазе удержания равновесия необходимыми условиями являются тренировка вестибулярного аппарата, минимальная амплитуда колебаний голеностопного сустава опорной ноги, сохранение вертикальной оси устойчивости тела (минимальное отклонение тазобедренного сустава в горизонтальном направлении) [1; 5].

Во вращательных движениях (или движениях с элементами динамики), которые относятся к движениям с неустойчивым равновесием, различают фазу вхождения во вращение и фазу периода вращения. Первым этапом в процессе освоения вращательного движения является формирование навыка устойчивого равновесия при вертикальной оси вращения тела. В первой фазе вхождения во вращение навык устойчивости характеризуется минимальными горизонтальными и вертикальными колебаниями головы, тазобедренного, коленного, голеностопного суставов опорной ноги, а также увеличением площади опоры ноги. Во второй фазе периода вращения необходимым является минимум горизонтальных и вертикальных колебаний в суставах опорной ноги и понижение общего центра тяжести.

Второй этап техники освоения вращения направлен на совершенствование движения маховой ноги. В первой фазе вхождения во вращение необходимым является расположение маховой ноги под углом 90 градусов к опорной ноге (наибольшее удаление маховой ноги от оси вращения обеспечивает сильный вращательный момент), скорость приведения голеностопного сустава маховой ноги к опорной ноге. Во второй фазе периода вращения особенностями являются достижение минимального горизонтального и вертикального колебания в суставах маховой ноги, фиксация с жестким сцеплением голеностопного сустава маховой ноги на опорной ноге.

Дополнительным моментом вращения являются движения рук. В первой фазе вхождения во вращение необходимо максимальное удаление суставных соединений рук от оси вращения (чем больше плечо силы, тем больше момент вращения), во второй фазе периода вращения необходима группировка рук для создания большей угловой скорости [1].

Таким образом, расширение кругозора теоретических знаний студентов творческих специальностей оздоровительной, профессиональной и эстетической направленности

физической подготовки способствует усилению мотивационной сферы студентов и повышению качества профессиональной подготовки выпускников.

#### ЛИТЕРАТУРА

4. Габович, М. М. Принципы биомеханики в методике преподавания классического танца : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Габович Михаил Маркович ; Ин-т театрального искусства им. А. В. Луначарского, Каф. режиссуры и педагогики балета. – М., 1986. – 187 с.
5. Донской, Д. Д. Биомеханика / Д. Д. Донской, В. М. Зацюрский. – М. : Физкультура и спорт, 1979. – 264 с.
6. Зиамбетов, В. Ю. Формирование эстетической культуры школьников в процессе физического воспитания : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 “Общ. педагогика, история педагогики и образования” / Зиамбетов Владик Юсупович ; Оренбург. гос. пед. ун-т. – Оренбург, 2007. – 24 с.
7. Зацюрский, В. М. Биомеханика двигательного аппарата человека. / В. М. Зацюрский, А. С. Арунин, В. Н. Селуянов. – М. : Физкультура и спорт, 1981. – 143 с.
5. Котельникова, Е. Г. Биомеханика хореографических упражнений : учеб. пособие / Е. Г. Котельникова. – Л. : ЛГИК, 1980. – 99 с.
6. Теория и методика физического воспитания : учеб. для ин-тов физ. культуры : в 2 т. / под общ. ред. Л. П. Матвеева и А. Д. Новикова. – М. : Физкультура и спорт, 1976. –  
Т. 1 : Общие основы теории и методики физического воспитания. – 1976. – 302 с. : ил.  
Т. 2 : Специализированные направления и особенности основных возрастных звеньев системы физического воспитания. – 2-е изд., испр. и доп. – 1976. – 252 с. : ил.
7. Столяров, В. И. Эстетические проблемы спорта : учеб. пособие для студентов ИФК и слушателей ВШТ / В. И. Столяров, М. Я. Сараф. – М. : ГЦОЛИФК, 1982. – 67 с.

*Е. А. Бабичева*

#### СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. А. БАРАТЫНСКОГО

«Из всех поэтов, появившихся вместе с Пушкиным, первое место бесспорно принадлежит г. Баратынскому». Первый после Пушкина, гений которого стал мерилom высоты творческих дерзаний... Каков же он, этот поэт, удостоившийся похвалы из уст самого Белинского, известного взыскательностью оценок и критических суждений?

До сих пор среди литературоведов ведутся споры о правильности написания фамилии поэта – «Боратынский» или «Баратынский». Представляется, что начертание ее через «а» в большей степени отвечает истине. Дело в том, что сам поэт многие свои письма и деловые бумаги подписывал «Боратынский», хотя известны и исключения. А вот все художественные произведения, кроме сборника «Сумерки», печатал с подписью «Баратынский». При его жизни критики использовали в своих отзывах только эту форму. Так писали Пушкин, Белинский, Толстой, Бунин, Брюсов, так, в основном, делают и сейчас в специальных и популярных изданиях. Во всяком случае в таком виде фамилия поэта появлялась под его публикациями и вошла в историю литературы [4, с. 10].

Детство Евгения Баратынского можно назвать счастливым. Он жил в дружном семейном кругу, был окружен всеобщим вниманием. Имение родителей располагалось в живописной местности. Дом, где жили Баратынские, был выстроен на высоком скате оврага, спускающегося к реке. Евгений с детства впитал горячую любовь к родному краю, часто потом приезжал сюда, навсегда сберег в душе любовь к тихой и приветливой тамбовской природе.

С 1812 по 1816 год Баратынский учился в Пажеском корпусе. В 1819 г., приехав в Петербург, вступил в лейб-гвардии Егерский полк. Здесь он познакомился с А. А. Дельвигом, В. К. Кюхельбекером, Н. И. Гнедичем, Ф. Н. Глинкой.

Участие Антона Антоновича Дельвига в судьбе Баратынского оказалось чрезвычайно плодотворным и требует особого внимания. Конечно, это не он сделал друга поэтом: талант рано или поздно проявил бы себя. Но именно Дельвиг вовремя угадал этот талант, поддержал и помог определиться. Мы помним, что Дельвиг, обладающий удивительной душевной и художественной чуткостью, еще в Лицее почувствовал гений Пушкина и с торжественностью публично предрек ему бессмертное будущее. Творческие и человеческие взаимоотношения Баратынского и Дельвига с самого начала были исполнены неподдельной симпатии и искреннего стремления помочь друг другу. Вот строки из послания Баратынского «Дельвигу» (1821), чрезвычайно показательного для взаимоотношений поэтов и их мироощущения:

Ты помнишь ли, с какой судьбой суровой  
Боролся я, почти лишенный сил?  
Я погибал, – ты дух мой оживил  
Надеждою возвышенной и новой.  
Ты ввел меня в семейство добрых муз;  
Деля досуг меж ними и тобою,  
Я ль чувствовал ее свинцовый груз  
И перед ней унизился душою?..  
Забытые фортуною слепой,  
Мы ей назло друг в друге все имели  
И, дружества твердя обет святой,  
Бестрепетно в глаза судьбе глядели [2, с. 73].

В элегии «Финляндия» (1820) заключена целая жизненная и философская программа. Впервые у поэта приходит понимание значимости человеческого существования, каким бы оно ни было, самоценности и независимости человека от жестокой действительности и неумолимого времени.

Знаменитые элегии начала 1820-х годов – «Уныние» (1821), «Разуверение» (1821), «Дельвигу» (1821), «Две доли» (1823). «Безнадежность» (1823), «Истина» (1823), «Признание» (1823), «Череп» (1824) – стали явлением в русской поэзии не только по глубине и психологической достоверности трактовки общих тем, но и прежде всего по своему характеру, творческому происхождению. В них в отличие от традиционных элегических произведений, где чувства, настроения и положения как бы заданы заранее, отчетливо проявились стремлением автора показать первопричины лирической ситуации, проследить ее развитие, соотнести единичное и общее, из частного явления сделать всеохватный вывод, за фактом личной биографии увидеть закономерность, повелевающую ходом событий [4, с. 64].

На текст знаменитой элегии «Разуверение» был написан романс Михаила Ивановича Глинки, сделавший эти стихи едва ли не самым известным и популярным произведением Баратынского.

В традиционной форме элегии Баратынский сумел воплотить богатство и сложность, противоречивость и многогранность эмоционального мира конкретного человека. В лучших элегиях Баратынского мы видим не традиционное элегическое «я» с неизменными мотивами увядания, разочарования в жизни и скорби по уходящей молодости, а индивидуальную личность, чувства которой объясняются обстоятельствами ее жизни.

Элегия как жанр очень многогранна и сильно эволюционировала в своем развитии от субъективного воплощения скорбных настроений – к элегии-размышлению, направленному на воплощение общефилософских, этических проблем.

Воспоминания о прошлом, об отце и впечатления от родного дома сплелись в удивительно искреннем стихотворении «Запустение» (1834). Этот грустный рассказ о былом непривычен для поэта-философа, конкретен биографически и географически и дает реальную возможность ощутить красоту этого некогда цветущего места.

В 1835 г. поэт выпустил второе издание произведений, которое казалось ему тогда итогом его творческого пути. Последней книгой стал сборник «Сумерки» (1842), который открывался стихотворением «Последний поэт», игравший роль своеобразного творческого манифеста [3, с. 65].

Подчеркнутая завершенность стихотворений отражает характер поэтического почерка Баратынского, всегда тяготевшего к четким и законченным формам. В жанре миниатюры, предполагающем особый лаконизм и отточенность речи, манера эта выявилась необычайно ярко [1, с. 119].

С каждым новым стихотворением самобытность Баратынского проявляется все отчетливее. Из-под его пера выходят такие шедевры русской философской лирики, как «Последний поэт», «На что вы, дни!», «Осень», которые наряду с прекрасными элегиями 20-х годов принесут позднее ему славу одного из самых глубоких лириков XIX столетия. А пропасть между ним и широкой публикой увеличивается. Ищут беззаботности и веселости, а поэт все глубже вглядывается в тайны человеческого бытия и бесстрашно обнажает в слове тревожные раздумья о мироздании.

Таким образом, самобытные элегии Баратынского с ярко выраженной индивидуальностью, мотивированностью поэтических ситуаций, расширением и углублением тем и образов, сменой настроений, использованием стилистически оправданных средств выражения разрушили, наряду с пушкинскими элегиями, сами основы классического жанра. Потеряв условно поэтические приметы, она стала ближе к жизни, богаче и свободнее по содержанию и форме. А это значит, что романтическая элегия под пером Баратынского стала частицей многообразного процесса становления реалистической литературы.

Баратынский верил, что потомки найдут в его стихах его «бытие», а его поэзия обретет читателя. Растущее внимание к поэзии Е. А. Баратынского этому подтверждение. Гуманизм, присущая тонкость психологического анализа, глубина проникновения в противоречия действительности, благородная беспощадность к себе сделали стихи Баратынского близкими и нужными нашему времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Альми, И. Л. Е. Баратынский «Все мысль да мысль!..» // Поэтический строй русской лирики. – Л. : Наука, 1973. – 353 с. – С. 108–121.
2. Баратынский, Е. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэзии. – М. : Проф-Издат, 2015. – 256 с.
3. Русские писатели. Библиогр. слов. В 2 ч. Ч. 1. / Редкол.: Б. Ф. Егоров и др; Под ред. П. А. Николаева. – М. : Просвещение, 1990. – 432 с.
4. Стеллиферовский, П. А. Евгений Абрамович Баратынский: Кн. для учащихся ст. классов сред. шк.– М. : Просвещение, 1988. – 208 с.



## **ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ И СПОСОБЫ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ**

Обучение языкам вошло в обиход как профессия в прошлом веке. Центральным в этом процессе стало появление концепции методов обучения языку – систематический набор педагогических практик, основанных на определенной теории языка и изучения языка. На протяжении всей истории учителя и лингвисты стремились найти наиболее оптимальные способы и методы обучения. Сложились разные точки зрения на эффективность применения различных форм процесса обучения. До сих пор ведутся поиски новых форм обучения и анализируются традиционные, с целью создания высокого уровня образованности учащихся.

В последние годы появилась острая необходимость использования иностранного языка во всех областях науки, производства и культуры.

Важность и открытость проблемы эффективного преподавания иностранных языков обусловили ее **актуальность**.

**Цель** работы – выявить наиболее эффективные методики обучения иностранному языку, которые можно использовать в школе.

История методов преподавания иностранных языков наиболее полно исследована и описана в работах И. В. Рахманова. Исследованием методов обучения иностранным языкам также занимались М. Я. Демьяненко, А. А. Леонтьев, Ф. Аронштейн, В. Е. Раушенбах. В нашем исследовании мы опирались на информацию, которую получили из трудов этих авторов.

В нынешней практике преподавания иностранных языков существуют некоторые типичные проблемы, заставляющие учителя обращаться к опыту своих коллег, к инновационным идеям, к науке. Среди этих проблем, трудностей и недостатков традиционной методики обучения выделяются следующие основные проблемы: низкая интенсивность речевой активности учеников; поверхностность в формировании базовых навыков и ускорение перехода от репродуктивных к продуктивным видам работы; отсутствие хороших практических рекомендаций по устранению и предотвращению пробелов в знаниях и умениях учеников, и т. д.

Исследования методов обучения показали, что все названные проблемы будут эффективно решены, если мы применим разработки различных новаторов для усиления традиционной методики обучения, что может существенно повысить качество обучения иностранному (в частности, английскому) языку.

В формировании интереса к предмету огромную роль играет личность учителя. В процессе преподавания учитель должен следовать таким правилам: выбор ситуаций, повторение и новизна, участие каждого в общении, благоприятные условия для общения, коммуникативность задач.

Преподаватель выполняет организационные, учебные и руководящие функции. Функции ученика включают в себя ознакомление с учебным материалом, обучение, необходимое для формирования языковых и разговорных навыков, а также применение изучаемого языка в решении коммуникативных задач [4, с. 36].

Залогом успешного овладения учениками иностранным языком является профессионализм учителя, который должен в своей работе не только учитывать методические принципы, лежащие в основе обучения, но и постоянно искать новые

приемы и средства обучения, которые будут делать урок увлекательным, познавательным и запоминающимся.

Наиболее полезными для этой цели являются следующие приемы и методы: коммуникативный методы, метод проектов и дискуссий, игры и ролевые игры и т. д.

Коммуникативный подход к обучению иностранным языкам, также известный как коммуникативное обучение языкам, подчеркивает необходимость изучения языка посредством подлинного общения. Коммуникативный подход связан с уникальными индивидуальными потребностями каждого учащегося. Делая язык актуальным для мира, а не для классной комнаты, учащиеся могут быстро и приятно приобрести желаемые навыки.

Проект – это специально организованный учителем и самостоятельно выполняемый учениками комплекс действий, завершающийся созданием креативного продукта. Таким образом, методом проектов является совокупность образовательных и познавательных действий, которые позволяют решить ту или иную проблему в результате самостоятельной работы детей с обязательным представлением результатов.

Дебаты (от англ. *debate, debating*) – формальный метод ведения спора, предполагающий взаимодействие сторон, которые представляют различные точки зрения на какую-либо спорную тему с целью убедить третью сторону (зрителей, судей и т. д.) [3, с. 5]. Данный метод также позволяет сформировать осознанное отношение к рассмотрению проблем, активность в их обсуждении, культуру речи, ориентацию на выявление причин возникающих проблем и установку на их решение в дальнейшем. Здесь реализуется принцип формирования критического мышления у учеников.

Многие опытные авторы учебников и методических пособий утверждают, что игры не только заполняют время, но и имеют большую образовательную ценность. Игры хорошо помогают учащимся вспомнить материал приятным, занимательным образом. Даже если игры приводят только к шуму и развлекают учеников, им все равно стоит уделить внимание и реализовать их в классе, поскольку они мотивируют учащихся, способствуют коммуникативной компетентности и развивают беглость речи.

Методика ролевых игр, которая также может отражать принцип проблемного характера при ее определенной организации и позволяет решать проблемные ситуации различной степени сложности. Она может использоваться как самостоятельно, так и в контексте метода проектов, выступая в качестве специфической формы защиты проекта. Ученики применяют опыт накопленных знаний, результаты исследования в ходе работы над проектом в реализации социально значимых ролей, растущих по значимости с прохождением цикла занятий. Такое моделирование ситуаций профессионально-делового межкультурного общения помогает ученику привыкнуть к различным ситуациям будущей деятельности, с которыми он может столкнуться в реальной жизни.

Основным принципом всех этих техник является принцип активного общения, основа которого взята из ситуации разной природы (из социальной и жизненной проблемы). Ситуации реализуются через работу в группах (командная работа), когда ученики находятся в атмосфере взаимопонимания и активного взаимодействия, разделяя не только информацию, но и эмоции. Еще одним значимым моментом описанных методов является создание дополнительной мотивации для повышенного интереса учащихся к процессу обучения. Также стоит отметить, что в современных методах важную роль играет самостоятельная познавательная деятельность учеников, поскольку это способствует лучшему запоминанию материала. Основная идея этих методов одна и та же: лучший способ обучения – это общение.

В рамках данной работы были проанализированы некоторые методы и приемы, повышающие качество обучения иностранному языку на основе изучения различных методик обучения, используемых в работе с детьми. Многие из приемов могут с успехом применяться при обучении детей младшего и более старшего возраста. Приведенные методики интересны с многих точек зрения, просты в применении и могут существенно дополнить существующие наработки преподавателей иностранного (в том числе английского) языка.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Витлин, Ж. Л. Эволюция методов обучения иностранным языкам в XX веке / Ж. Л. Витлин // Иностранные языки в школе. – 2001. – № 2. – С. 23-29
2. Демьяненко, М. Я. Основы общей методики обучения иностранным языкам: теоретический курс / М. Я. Демьяненко, К. А. Лазаренко, С. В. Мельник. – Киев: Вища школа, 1984. – 280 с.
3. Жданов, П. Парламентские дебаты: русская версия. Новосибирск: [Б. и.], 2008. – 164 с.
4. Корнаева, З. В. Об отборе коммуникативного минимума для начального этапа обучения в средней школе. // Иностранные языки в школе. – 1989. – № 1. – С. 36.
5. Кривобокова, И. Я., Логарева Т. В. Некоторые приемы обучения английскому языку на начальном этапе // Иностранные языки в школе. – 1989. – № 1. – С. 22-23; С. 52.
6. Леонтьев, А. А. Общая методика обучения иностранным языкам: хрестоматия / А. А. Леонтьев. – М. : Русский язык, 1991. – 338 с.
7. Пассов, Е. И. Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению / Е. И. Пассов. – М. : Просвещение, 1985. – 208 с.
8. Полат, Е. С. Метод проектов на уроках иностранного языка / Е. С. Полат // Иностранные языки в школе. – 2000. – № 2. – С. 3-10.
9. Рахманов, И. В., Гез Н. И., Зимняя И. А., Фоломкина С. К., Шайкевич А. Я. Основные направления в методике преподавания иностранных языков в XIX–XX вв.: в 3 ч. / под ред. И. В. Рахманова. – М. : Педагогика, 1972. – 320 с.
10. Щукин, А. Н. Обучение иностранным языкам: теория и практика: учеб. пособие. 3-е изд. – М. : Филоматис, 2007. – 480 с.
11. David Nunan. Communicative Language Teaching – 2204.
12. Scott, W. A., & Ytreberg, L. H. (2000). Teaching English to children. New York: Longman.

*С. Ю. Гамоненко,  
Ю. Р. Кузьминых*

#### МЕТАФОРА И СРАВНЕНИЕ В ПОЭЗИИ ЕЛЕНА ЗАСЛАВСКОЙ

Любовь и война – две актуальные темы, будоражащие сердца многих людей. Елена Заславская является именно той поэтессой, которая может объединить эти два понятия в одно, причём сделать это так гармонично, что читатель с первых слов чувствует весь трепет, который изображен в стихотворениях, и окунается в мир поэзии. Интимная лирика, которая совмещается с осмыслением событий на Донбассе, очень актуальна не только для людей, живущих в нашей местности, но и для каждого человека.

Автор сборника «Бумажный самолет» – представитель современного поэтического движения, стихотворения которого написаны языком, доступным для широкой аудитории. При этом метафоры и сравнения в художественном пространстве данного сборника представляют собой индивидуально-авторские средства выразительности, отображающие черты идиостиля поэтессы. В. Виноградов писал о важности изучения творчества каждого автора как некоей единой системы и о том, что это «...невозможно без воссоздания

правил или законов движения стиля отдельных его произведений в их композиционном развертывании» [3, с. 91-92].

О природе метафоры размышляли филологи А. Веселовский, Б. Томашевский, Н. Арутюнова, Н. Кожевникова и др. Так, А. Веселовский полагает, что оба тропа произошли из психологического параллелизма [2, с. 1]. Б. Томашевский называет метафору сокращенным сравнением и пишет, что возможность развернуть метафору в сравнение является доказательством того, что это действительно метафора [7, с. 219]. А. Вежбицкая считает, что метафора и сравнение различаются глубинными смысловыми структурами, утверждая, что в глубинной структуре метафоры содержится отрицание [1, с. 147].

Уточним значение избранных для анализа поэзии Е. Заславской тропов. Метафора – вид тропа, строящийся на переносе признака с предмета на предмет на основе их ассоциативной связи, субъективно воспринятого сходства. Метафора используется в художественных произведениях при описании предметов для подчёркивания их малозаметных свойств, для представления их под необычным углом зрения [5, с. 156].

Сравнение обозначает сопоставление изображаемого предмета, или явления, с другим предметом по общему им обоим признаку, т. е. третьему элементу сравнения. Сравнение часто рассматривается как особая синтаксическая форма выражения метафоры, когда последняя соединяется с выражаемым ею предметом посредством грамматической связки «как», «будто», «словно», «точно» и т. п., при чем в русском языке эти союзы могут быть опущены, а подлежащее-сравнение употреблено в творительном падеже [6].

Стихотворения из сборника «Бумажный самолет» Е. Заславской отличаются яркой образностью, выраженным эмоциональным началом. Рассмотрим наиболее значимые с точки зрения авторской индивидуальности примеры употребления метафор и сравнений в художественном пространстве отдельных произведений поэтессы.

Темой стихотворения «Презреть гравитацию» является образ неземной любви к человеку, роли стихотворения в жизни общества. В произведении главной идеей выступает стремление автора донести мысль о том, что любовь – это самое прекрасное чувство, которое существует на свете. Данное стихотворение, наполненное философской созерцательностью, отличается оригинальной образностью: метафора «нас время стирает, старается, неумолимо жмет на «delete» уподобляет время человеку. Лирический герой сравнивает себя с материалом, который легче тополиного пуха: «мы легче, чем пух топиный». Оригинальная метафора встречается и в первом восьмистишии анализируемого стихотворения:

*Стихи существуют,  
Чтобы презреть гравитацию,  
Чтобы к тебе прикасаться  
Губами и пальцами,  
В сбивчивых ямбах вдруг возникая  
Реальней реальности... [4, с. 18].*

Как нам представляется, это яркий пример метафоры-размышления: автор задумывается о том, с какой целью существуют стихотворения.

В стихотворении «Вновь крылья мои перебиты...» главной темой является предательство любимого человека. Идея данного стихотворения: предательство порою выбивает человека из колеи, но несмотря ни на что нужно продолжать жить и радоваться самому факту жизни, ведь всё, что ни происходит, происходит к лучшему. В этом произведении используется развернутое сравнение, автор его конкретизирует, уподобляя свое эмоциональное состояние бездонной шахте, фатальной битве. Метафора как в битве,

в которой заведомо ясно, что буду убита делает сравнение развернутым. В этом произведении с помощью данного тропа передаётся сложное психологическое состояние влюблённого человека, у которого срывается голос, но улыбка на губах останется, несмотря ни на что:

*Как в битве,*

*В которой заведомо ясно, что буду убита,  
Но губы мне кривит улыбка.  
Светла, снисходительна,  
Неустребима [Там же, с. 14].*

В стихотворении «*Твои поцелуи*», главной темой которого является взаимная любовь, применен прием лексического повтора сравнения. Сравнение *Мой сон, будто липовый мёд* используется для усиления эмоциональности и выразительности поэтического текста:

*Мой сон,  
Будто липовый мёд,  
Просачивается из сон.  
Мой сон,  
Будто липовый мёд,  
Из тёплых запахов соткан.  
Мой сон,  
Будто липовый мёд... [Там же, с. 30].*

В стихотворении «*Щека к щеке*» повествуется о расставании с любимым человеком. В художественной идее стихотворения присутствует стремление показать весь драматизм ситуации и одновременно намерение лирического героя достойно перенести всё, что уготовано судьбой. Это достигается обыгрыванием в его тексте сравнения-фразеологизма *чаша выпита до дна* (исходный фразеологизм – выпить чашу до дна):

*И ничего нельзя исправить,  
И чаша выпита до дна,  
И я к планете расставаний  
Как бабочка пригвождена [Там же, с. 9].*

Таким образом, анализ отдельных стихотворений Елены Заславской позволяет сделать следующие выводы: использование метафор и сравнений является яркой художественной чертой творчества поэтессы; для стиля Е. Заславской характерны как устойчивые, так и индивидуально-авторские сравнения. В стихотворениях используется уподобление нематериального материальному, неодушевленного – одушевленному. Метафоры и сравнения в поэзии Е. Заславской передают эмоциональное состояние лирического героя, отображают оригинальный авторский взгляд на мир в осмыслении вечных тем.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вежицкая, А. Сравнение – градация – метафора / А. Вежицкая // Теория метафоры: сб. – М. : Прогресс, 1990. – С. 133 – 152.
2. Веселовский, А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 101 – 154.
3. Виноградов, В. В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М. : Высш. шк., 1981. – 320 с.
4. Заславская, Е. Бумажный самолёт. Светлая лирика : сборник стихотворений / Е. Заславская. – Л., 2018. – 44 с.



5. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под редакцией проф. Горкина А. П. – М. : Росмэн, 2006. – 584 с.

6. Петровский, М. Сравнение [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-9841.htm>.

7. Томашевский, Б. В. Стилистика / Б. В. Томашевский. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1983. – 288 с.

О. О. Глущенко

### ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАИМЕНОВАНИЙ ВОИНСКИХ ПРОФЕССИЙ В ЛИРИКЕ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Михаил Львович Матусовский – популярный поэт-песенник, написавший такие всем известные песни, как «Школьный вальс», «Подмосковные вечера», «На Безымянной высоте», «С чего начинается родина?», «Летите, голуби» и многие другие.

Все годы Великой Отечественной войны Матусовский служил корреспондентом фронтовых газет, где систематически печатались его стихи, фельетоны и частушки. На войне Матусовский был ранен, награжден орденами и медалями. Во время Великой Отечественной войны были опубликованы сборник стихотворений Матусовского «Фронт» (1942), «Когда шумит Ильмень-озеро» (1944), поэмы «Володя» (1942), «Песня об Айдогды Тахирове и его друге Андрее Савушкине» (1943), «Дед», «Янис» (1944) и др.

В честь годовщины 75-летия Победы в Великой Отечественной войне я выбрала стихотворения Михаила Львовича Матусовского о войне, где используются наименования воинских профессий. С помощью «Русского семантического словаря» под общей редакцией Н. Ю. Шведовой [2] распределила их по следующим категориям:

1) общие наименования:

солдаты –

*«Лес шатается, как контуженный.  
Вдоль по фронту бежит зарница.  
Спит солдат, не дождавшись ужина,  
И ему ничего не снится» [1, с. 104];*

офицеры –

*«Всё так же низкий небосвод был безнадежно  
Но им одно пришлось учесть:  
Где было пять, там стало шесть  
Шестым качался на столбе немецкий офицер» [1, с. 76];*

2) по определённой должности, функции:

комбат (командир батальона) –

*«По много раз горевшим зданьям  
Фашисты били наугад.  
Прямым настигнут попаданьем  
В штабной землянке был комбат...  
Предав земле его останки,  
Дрожали мы на холоду.  
И кто-то из консервной банки  
Комбату выкроил звезду» [1, с. 67];*

3) по роду войск, по вхождению в воинские подразделения, формирования, разряды:

разведчик –

*«Он невнятно что-то шепчет,  
Он невидящим смотрит взглядом.  
Восемнадцать лет разведчик  
Помирает рядом со мною» [1, с. 63];*

сапер, боец орудийного расчета –

*«И, всё подготовив для ближнего боя,  
Сапёры ушли, эту ночь проработав.  
К любому огню, на сраженьё любое  
Готовы бойцы орудийных расчетов» [1, с. 55];*

стрелки, конники –

*«На портретах стрелки и конники  
Лесорубы и рыбаки,  
Новобрачные и покойники,  
Молодые и старики» [1, с. 78];*

4) стрелки; воины, непосредственно связанные с каким-н. видом оружия:

снайпер –

*«Здесь снайпер бьёт в упор,  
Таясь за валунами.  
В оптический прибор  
Здесь смерть следит за нами» [1, с. 102];*

5) по участию в воюющем формировании, в борющейся группе:

партизан –

*«Глухие взрывы за рекой.  
До фронта здесь подать рукой.  
В низинах стылая вода да северный туман.  
Обшарив за ночь весь район,  
Вступив в посёлок с двух сторон,  
Настигли немцы пятерых валдайских партизан» [1, с. 76].*

Таким образом, можно сказать, что наименования воинских профессий в лирике Михаила Матусовского занимают особое место в произведениях, так как именно с их помощью Матусовский даёт нам возможность представить всю картину тех событий, это буквально одушевляет строчки стихотворений и выражает некий боевой настрой в поэзии великого поэта-песенника.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский М.Л. Избранные произведения: в 2-х т. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Песни. – 639 с.
2. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. / РАН Ин-т рус. яз.; под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. Т. 2: Имена существительные с конкретным значением. – М., 2002. – XXXII, 762 с.

## ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАИМЕНОВАНИЙ ОРУЖИЯ В ЛИРИКЕ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО

Михаил Львович Матусовский – советский поэт-песенник, ученый, литературовед. Тематический диапазон поэзии Матусовского очень широк – он включает в себя патриотическую лирику, посвященную родной земле, любимому городу Москве. Важное место занимает в художественном наследии Матусовского опалившая юность война – это и героические балладные песни, и исполненные глубокой внутренней боли песни-реквиемы: «На безымянной высоте», «Баллада о солдате», «Солдатская вдова» и другие. Поэт всегда с пониманием и внутренним тактом относился к своим юным современникам – отсюда молодежная тематика, песни о любви и дружбе.

В конце июня 1941 года Матусовский должен был защищать диссертацию по древнерусской литературе, но на 2-й день войны был мобилизован и направлен на фронт. По ходатайству научного руководителя Матусовского, академика Н. К. Гудзия, диссертация была утверждена в его отсутствие.

Матусовский находился в качестве военного корреспондента на Западном, Северо-Западном и Втором Белорусском фронтах, был ранен, награжден орденами и медалями. Во время Великой Отечественной войны были опубликованы сборники стихотворений Матусовского «Фронт» (1942), «Когда шумит Ильмень-озеро» (1944), поэмы «Володя» (1942) и другие. Поэзия М. Матусовского полна названиями профессий, наименованиями оружия, именами героев.

Цель работы – проанализировать лексико-семантические особенности наименований оружия в стихотворениях М. Матусовского.

Для анализа методом выборки мы определили более 20-ти наименований оружия из лирики М. Матусовского. Семантическое поле определяем по «Русскому семантическому словарю» под общей редакцией академика Н. Ю. Шведовой [3].

В русском семантическом словаре наименования оружия разделяются на группы: оружие и сопутствующие ему предметы; приспособления, инструменты для обнаружения и обезвреживания снарядов, боеприпасов; воинские средства снаряжения и защиты, воинские доспехи и др. [2, с. 162].

### Оружие и сопутствующие ему предметы

**1. ОРУЖИЕ.** Всякое средство или устройство, технически пригодное для нападения или защиты, а также совокупность таких средств: «*Отец до самой темноты / Фотографировал мосты, / Людей с оружием в руках, / Спешащих утром на фронты*» [1, с. 38].

**2. АВТОМАТ.** Автоматическое стрелковое оружие с надевающимся штыком-ножом: Словно прирос к плечу солдата: «*Словно прирос к плечу солдата Автомат / – Всюду врагов своих заклятых / Бил солдат* [1, с. 546].

**3. ВИНТОВКА.** Огнестрельное оружие с винтовой нарезкой в канале ствола, с надевающимся штыком: «*Винтовку снайпера по праву теперь получит ученик. / В ней уцелели два патрона, винтовка теплою была, / Как будто в ней от рук Тогона еще осталась часть тепла*» [1, с. 73].

4. **КАРАБИН.** Облегчённая короткоствольная винтовка или ружье: «Здесь был с карабином азовский матрос, / Здесь был партизан, что щетиной оброс. / И так облепили они бронепоезд, / Как будто бы птицы прибрежный утес» [1, с. 44].

5. **КИНЖАЛ.** Холодное ручное колющее оружие с коротким одно- или двухлезвийным клинком: «Так ревниво стиснут рот, / Что сейчас легко, пожалуй, / Он от пляски перейдет / К поединку на кинжалах» [1, с. 155].

6. **НАГАН.** Револьвер особой системы: «Потом он сказал: «Погоди, мальчуган», / Полез, как за сладким гостинцем, в карман / И вынул оттуда большой, вороненый, / Начищенный семизарядный наган...» [1, с. 45].

7. **ПУЛЕМЁТ.** Скорострельное автоматическое оружие для стрельбы пулями: «И застывали на момент / Герои будущих легенд, / Благословленные крестом Тяжелых пулеметных лент» [1, с. 38].

8. **РУЖЬЁ.** Ручное огнестрельное и пневматическое оружие с длинным стволом: «Ремень тяжелого ружья, / Прибор стандартный для бритья, / Красноармейский теплый шлем / – Вся родословная моя» [1, с. 38].

9. **ЗЕНИТКА.** «Зенитное артиллерийское орудие: «Зенитки, ходя ходуном, / Заходятся в вое. / И долго горит за окном / Село фронтовое...» [1, с. 479].

10. **ШТЫК.** Холодное ручное колющее оружие, прикрепляемое на конец ствола винтовки, ружья: «Сложился, видимо, веками обряд солдатских похорон: / Здесь с примкнутыми или штыками солдаты с четырех сторон. / Лицо бурята задевая, переплелись между собой / Простая кашка полевая и желтоглазый зверобой» [1, с. 72].

11. **СНАРЯД.** Боеприпас для артиллерийского выстрела, имеющий цилиндрический корпус и заостренную головную часть, а также летательный аппарат с боевым зарядом: «Снарядов слышалось рыданье. / Бил по накатам смертный град. / И от прямого попадания / Опять не смог спастись комбат» [1, с. 67].

12. **ГРАНАТА.** Разрывной снаряд: «И если вдруг в хлебах несжатых / Меня настигнет гром гранаты / И если все же мне придется / Упасть от пули разрывной, – / Живу надеждою одной: / Что хоть одна строка найдется / В потертой книжке записной» [1, с. 77].

13. **МИНА.** Взрывной снаряд, помещаемый обычно под водой или под землей как средство заграждения: «Заложены мины на всякий случай. / Металлом набиты высотки и склоны. / По кольям — проволокой колючей / Проходит Линия обороны..» [1, с. 55].

14. **ОСКОЛОК.** Часть корпуса снаряда (бомбы, гранаты), раздробившегося при взрыве: «Осколки снарядов, колья и пни, / Стоявшие начеку, / Ориентирами в этом пути / Служили Ковальчуку» [1, с. 68].

15. **ПАТРОН.** Пуля (или дробь) с зарядом и капсюлем, заключённая в гильзе: «Сиянье северной лазури, поросший ельником овраг. / Но вот в открытой амбразуре мелькнул неосторожный враг. / Его на мушку снайпер схватит, таков у снайпера закон: / Он на врага всегда истратит один-единственный патрон» [1, с. 72].

16. **ПАРАБЕЛЛУМ.** Автоматический пистолет: «Парабеллумы делятся в сердце, / Ледяными зрачками грозя. / И от этого не отвертеться, / И уйти от ответа нельзя» [1, с. 368].

17. **ПИСТОЛЕТ.** Короткоствольное ручное оружие для стрельбы на коротких расстояниях: «Не знаю, может, правда, может, нет, / Но ходит слух: в Париже много лет, / Иль под Парижем в маленьком местечке, / Хранится тот, не сделавший осечки, / Пристрелянный дуэльный пистолет, / Которым он убит на Черной речке» [1, с. 362].

18. **ПУЛЯ.** Головная часть боевого патрона, вылетающая из ствола при стрельбе из ружья, винтовки пулемёта, револьвера: «Знать, не отлита еще такая пуля, / Нет еще

такого смертного литья, / Чтоб лишить меня дождей и гроз в июле, / Жизни и тебя, союзница моя» [1, с. 65].

**19. ГИЛЬЗА.** В огнестрельном оружии: трубка, стакан для пули, заряда: «Шла непогода над озерным краем, / Но день разлуки был от нас далек, / Когда горел в землянке под Валдаем / В снарядной гильзе робкий фитилек» [1, с. 91].

**20. ПРИКЛАД.** Часть ружья, автомата, пулемета, служащая для упора в плечо стрелка: «Тогда Ковальчук перевел к земле / Невидящий тусклый взгляд, / Потом непривычной рукой слепца / На ощупь нашел **приклад**» [1, с. 68].

**21. СТОЛ.** Трубообразная часть огнестрельного оружия, через которую проходит, получая направление полёта, пуля, снаряд: «Когда, всю ночь на славу поработав, / **Стволы** не остывают от стрельбы. / И долго после сбитых самолетов / Не сходят с неба черные столбы» [1, с. 58].

#### Воинские средства снаряжения и защиты. Воинские доспехи

**22. ПЛАЩ-ПАЛАТКА.** У военнослужащих: плащ-накидка, приспособленная также для использования в качестве палатки и носилок: «Дышит утро гречихой сладкою. / После боя рассвет спокоен. / Спит, укутанный **плащ-палаткою**, / Удивительный русский воин...» [1, с. 104].

Таким образом, можно сказать, что наименования оружия занимают особое место в произведениях М. Матусовского, так как именно с их помощью поэт точно смог передать оснащение армии во время войны и описать в поэтической форме особенности его использования. Семантика наименований в произведениях совпадает с толкованиями, предлагаемыми «Русским семантическим словарем», что подчеркивает мастерское владение поэта словом, умение использовать богатство языка.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский М.Л. Избранные произведения: В 2-х т. — М.: Худож. лит., 1982. — Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Песни. — 639 с.
2. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. / РАН Ин-т рус. яз.; Под общей ред. Н.Ю. Шведовой. Т. 2: Имена существительные с конкретным значением. — М., 2002. — XXXII, 762 с.

К. Н. Гончарова

### ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗОВАНИЯ ФЕМИНИТИВОВ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Язык – это динамичная система, которая всегда находится в процессе становления. Изменения, происходящие в ее структурных связях, тесно связаны с социальными, политическими, этнокультурными и, не в последнюю очередь, географическими факторами. Некоторые нововведения легко вписываются в язык, другим необходимо преодолеть общественное сопротивление и доказать свою значимость. Актуальность данной темы выражается во многочисленных дискуссиях, возникающих в связи с требованиями гендер-корректности, выдвинутыми представителями феминистской идеологии. В современном медиапространстве феминистский дискурс является одним из наиболее обсуждаемых, что, безусловно, привлекает внимание исследователей из разных областей гуманитарного знания. Главной задачей для них является выявление предпосылок образования новых феминитивов в русском языке и последствий их использования в повседневных коммуникативных практиках. Упомянутая проблема



изначально заинтересовала лишь незначительную часть ведущих лингвистов прошлого столетия (И. Ф. Протченко, А. В. Кирилина), но на волне глобальных социальных трансформаций не теряет своей остроты среди многих современных авторов (М. Н. Эпштейн, В. В. Беркутова, Р. В. Романов и др.), посвятивших тематике оформления, применения и оценки эффективности феминитивов несколько работ.

Именно переходный момент XIX–XX вв. характеризуется первым появлением феминитивов в русском языке, в первую очередь, обусловленным расширением сфер женского труда, увеличением количества женщин, участвующих в общественной, политической, трудовой жизни, развитием женских общественных движений. В России вышеуказанного периода начинают активно действовать организации – в частности, суфражистские, социалистические, либерально-феминистские, выступающие в защиту женской эмансипации с целью сделать заметным присутствие прекрасной половины человечества в жизни общества. Лингвисты отмечают, что «если в этот период женский труд проникал в какую-либо область производственной или общественной жизни, то возникала и потребность назвать женщину в ее новой функции» [6, с. 192-193].

На современном этапе развития культуры речи попытка внести изменения в структуру русского языка привлекает особое внимание, поскольку представители многочисленных феминистских сообществ требуют включить феминитивы не только в повседневную, но и деловую, а также – научную лексику. Нередко на создании и использовании феминитивов-неологизмов активистки настаивают ради искоренения маскулинных черт русского языка и всей русской культуры. Следует отметить, что реакция среднестатистических респондентов на эти неологизмы весьма неоднозначна, зачастую к ним относятся негативно – в том числе, и сами женщины. В качестве причины специалисты называют непривычную в фонетическом плане организацию новых слов, а также – уменьшительно-уничижительный характер суффиксов, традиционно используемых для создания феминитивов. Феминитивы в русском языке, как правило, образуются путём присоединения суффикса *-к-* к основе мужского рода или замены суффикса. Наиболее продуктивными для образования феминитивов являются суффиксы *-ш-* («диктор» → «дикторша»), *-к-* («студент» → «студентка»), *-щиц-* («продавец» → «продавщица») и *-ниц-* («писатель» → «писательница») [7]. При этом, один и тот же словообразовательный тип может как реализовываться, так и нет: например, «студентка», но не «президентка». В результате, для некоторых профессий в литературном русском языке общеупотребимое обозначение в женском роде отсутствует (например, «филолог») или же имеет пренебрежительный оттенок («докторша», по сравнению с «доктором»). Также, существуют проблемы с образованием отдельных слов: например, суффикс *-к-* довольно плохо присоединяется к словам, оканчивающимся на основу *-ер* (режиссер, актер). Поэтому, феминитивы вроде «режиссерка», «актерка» и подобные им вызывают наибольший всплеск дискуссий в медиапространстве.

Советский и российский учёный-языковед И. Ф. Протченко отмечает, что лингвисты пока не могут ответить на вопрос, почему одни слова беспрепятственно образуют формы женского рода, которые приживаются в языке, а другие – сопротивляются этому [4, с. 16]. Скорее всего, это связано с типом господствующих культурных ценностей, отображающих различные стороны развития человека внутри социума – далеко не все из них обладают положительной коннотацией: к примеру, стремление некоторых женщин стигматизировать свой материнский статус привело к предложению документально зафиксировать наиболее распространенные слова и словосочетания из их повседневного дискурса – сюда можно отнести такие варианты как «годовасие», «темба», «гиня» и сообразные им. Современный общественный деятель Р. В. Романов пишет на этот счет

следующее: «Несмотря на большой потенциал русского языка – образовывать необходимые феминитивы, – многие из них употребляются преимущественно в разговорной лексике. Употреблению в широкой аудитории им мешает, во-первых, стилистически сниженная окраска и, во-вторых, тенденция использовать мужской род для обозначения женщины в профессиональной речи» [5, с. 29].

Феминизм и сопутствующие ему гендерные вопросы нашли отражение и в языковых системах других стран. В английском языке практически отсутствует грамматическая категория рода, однако, также существуют суффиксы, образующие феминитивы:

- *ess* – *actor* – *actress* (актер – актриса), *waiter* – *waitress* (официант – официантка)
- *ine* – *hero* – *heroine* (герой – героиня)
- *trix* – *administrator* – *administratrix* (администратор)
- *ette* – *cosmonaut* – *cosmonette* (космонавт).

Для составных наименований лиц мужского пола со второй половиной *man* (пер. с англ. – «мужчина») парные обозначения лиц женского пола образуются при помощи замены *man* на *woman* (пер. с англ. – «женщина»): например, *businessman* (бизнесмен) становится *businesswoman* (бизнесвумен). Также в английском практикуется употребление нейтральной лексики, позволяющей уйти от привязанности профессии к конкретному полу, избежав таким образом предубеждений, касающихся гендерных распределений и обязанностей в обществе:

- *firefighter* вместо *fireman* (пожарный);
- *police officer* вместо *policeman* (полицейский);
- *member of Congress, representative* вместо *congressman* (член конгресса);
- *people, humans* вместо *mankind* (человечество);
- *mail carrier, letter carrier, post worker* вместо *mailman* (почтальон).

В отличие от английского, в немецком языке понятие «общего рода» отсутствует, а феминитивы образуются при помощи добавления суффикса *-in*, например, *Student* (штудент, студент) становится *Studentin* (штудентин, студентка), а также «составного» суффикса «-*ess-in*»/«-*iss-in*»: *der Prinz* – *die Prinzess-in* (принц – принцесса). Структура немецкого языка довольно гибка в этом плане, поскольку на данный момент он также тяготеет к нейтральной лексике сглаживая внимания на половой принадлежности: *liebe Studentinnen und Studenten* (дорогие студенты и студентки) принято заменять сочетанием *liebe Studierende* (дорогие учащиеся), *liebe Kolleginen und Kollegen* (дорогие коллеги) – *liebes Kollegium* (дорогое сообщество). Стоит сказать, что немецкий язык продолжает успешно развиваться в данном направлении: так, под влиянием феминизма в нем официально закрепился новый феминитив *Kanzlerin* (женщина-канцлер) в связи с вступлением А. Меркель на эту должность.

Исходя из вышеперечисленного, стоит заметить, что такой социальный феномен, как феминитивы, коснулся многих языков, ощутимо повлияв на их структуру. В русском языке данный аспект обрел противоречивый характер из-за большого количества вариантов образования новых феминитивов и устоявшихся канонов употребления мужского рода как общего для обозначения профессий. Рассуждая на тему того, войдут ли новые феминитивы в лексику русского языка, следует подчеркнуть, что данный процесс является сугубо социальным и дальнейшее его развитие зависит лишь от того, примут ли его в обществе, ориентированном на определенный набор ценностных этических представлений. Любому процессу в языке необходимо пройти проверку временем, и если же какой-либо языковой феномен внедряется на экспериментальном уровне, в результате чего носители языка перестают воспринимать его как нечто инородное и активно используют, то постепенно меняется и сама норма говорения. На современном этапе

важно осознать, что если гендерная проблематика перестанет набирать обороты и уйдет за пределы общественного дискурса, в языке останутся лишь те феминитивы, которые на данном этапе являются критически необходимыми, а остальные забудутся до следующего витка борьбы за гендерное равенство. Подобная проверка является едва ли не единственной для всех языковых механизмов, которые кардинально могут изменить нормативную базу.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Беркутова, В. В. Феминитивы в русском языке: исторический аспект // Филологический аспект. 2018. № 11 (43). – С. 6-22.
2. Кирилина, А. В. Гендер: лингвистические аспекты. – М. : Институт социологии РАН, 1999. – 155 с.
3. Кирилина, А. В., Томская М. В. Лингвистические гендерные исследования // Отечественные записки. – 2005. – № 2.
4. Протченко, И. Ф. Об образовании и употреблении имен существительных женского рода – названий лиц в современном русском языке: Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 1955. – 19 с.
5. Романов, Р. В. Сквозь призму языкового сексизма. – Екатеринбург: Ridero, 2018. – 172 с.
6. Русский язык и советское общество // Словообразование современного русского литературного языка. – М. : Наука, 1968. – 300 с. (С. 19-29).
7. Федотова, Т. В., Кулик И. В. Парадигматика и прагматика феминитивов в русском и английском языках // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ), № 7 (28), 2016. – С. 67-69.
8. Феминитивы в английском языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.wallstreetenglish.ru/blog/feminitivy-v-angliyskom-yazyke/>

*А. А. Горшкова*

### **ФОРМИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ У МОЛОДЕЖИ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ НА ОСНОВЕ ИСТОРИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ КАК СПОСОБ ПРОТИВОДЕЙСТВИЯ ФАЛЬСИФИКАЦИИ ИСТОРИИ**

В преддверии 75-й годовщины Великой Победы, которую одержали страны антигитлеровской коалиции над блоком фашистских государств, идёт массивная попытка пересмотреть итоги Второй мировой войны и фальсифицировать историю Великой Отечественной войны. Вектор усилий политической элиты и части научного сообщества ведущих стран мира исказить историческую правду о войне направлен на дискредитацию роли Советского Союза и его правопреемницы Российской Федерации в достижении Победы в массовом общественном сознании, прежде всего, молодёжи, что и определяет актуальность темы нашего исследования.

Целью исследования является анализ основных направлений фальсификации истории Великой Отечественной войны, вклада Советского Союза и советского народа в достижение Победы над нацизмом и фашизмом, а также выявление уровня знаний современной молодёжи о войне как мировоззренческой основы для противостояния попыткам исказить историю.

Постановка цели исследования требует четкого обозначения сущности понятия патриотизм. Патриотизм (греч. πατριότης — соотечественник, πατρίς — отечество) — это нравственный и политический принцип, социальное чувство, содержанием которого является любовь к Родине и готовность пожертвовать личными интересами ради неё.

Патриотизм проявляется в чувстве гордости за достижения своей страны, в сопереживании за неудачи, постигшие народ, и в уважении своего исторического прошлого. Изучение истории родной страны прививает молодёжи интерес к духовному наследию Родины. Важнейшим источником для воспитания патриотизма является история Великой Отечественной войны. Согласно социологическим исследованиям, архетип Победы в Великой Отечественной войне является событием, с которым ассоциируют себя большинство граждан России, Луганской Народной Республики (ЛНР) и Донецкой Народной Республики (ДНР). Память о войне хранится практически в истории каждой российской семьи, так как она задела самые существенные стороны общественной жизни, определив будущее развитие страны и народа.

Патриотизмом напрямую связан с исторической памятью. Историческая память – это оценочный компонент, представленный суждениями об исторических событиях и исторических фактах. Историческая память о Великой Отечественной войне даёт современной молодёжи такие необходимые понятия:

1. Представления о героических событиях войны, о совершенных советскими солдатами подвигах.

2. Ценностные ориентиры, способствующие воспитанию патриотизма [1].

В настоящее время фальсификаторы истории Великой Отечественной войны, не имея возможности отрицать исторические факты, пытаются посеять в массовом сознании, прежде всего, молодёжи сомнение в их достоверности. Целью подобного прочтения истории, которое происходит в рамках современной информационной войны, является разобщение русского народа на основе дискредитации ментальных ценностей, воспрепятствование развитию патриотического сознания, в конечном итоге – разрушение «Русского мира» и расчленение Российской Федерации.

Главным образом, источники фальсификации условно можно разделить на три группы:

1. Зарубежные фальсификации.

2. Искажение истории Великой Отечественной войны на постсоветском пространстве с целью посорить народы, которые являются наследниками Победы 1945 г.

3. Российские лжеученые и общественные деятели, которые относят себя к так называемой либеральной оппозиции.

Главными направлениями фальсификации Второй мировой войны и Великой Отечественной войны является внедрение следующих постулатов: во-первых, утверждение, что СССР и нацистская Германия несут равную ответственность за развязывание Второй мировой войны, обвинение СССР в подготовке нападения на Германию; во-вторых, идея идентичности тоталитарных сталинского (коммунистического) и фашистского (нацистского) политических режимов; в-третьих, дегероизация подвигов советских воинов и восхваление коллаборационистов и предателей Родины; в-четвертых, преуменьшение роли СССР в освобождении Европы от фашистского ига [2, с. 30].

Нами было разработано и проведено среди студентов 1-го курса Академии им. М. Матусовского анкетирование по истории Великой Отечественной войны, в котором приняло участие 27 человек. В I блоке были предложены вопросы о войне общего характера. Достаточно высокий уровень знаний студенты показали в вопросах о назначении плана «Барбаросса» (96 %); «дороге жизни» в блокадном Ленинграде (93 %); приказе Сталина № 227 (89 %); самом крупном танковом сражении Великой Отечественной войны и о маршале Г. К. Жукове (78 %); тяжёлом танке КВ, названном в честь Маршала Советского Союза К. Е. Ворошилова (74 %). Но только 44 %

анкетированных выделили важнейшую причину победы над фашистской Германией – патриотизм советского народа; 41 % студентов назвали город, который получил звание города-героя за мужество защитников в начале Великой Отечественной войны» [3, с. 55-57]. Анализ ответов свидетельствует, что 2/3 опрошенных молодых людей имеют достаточно высокий уровень знаний о Великой Отечественной войне (средний показатель 75,5 %), что, безусловно, является важной предпосылкой для формирования патриотизма и гражданской позиции.

Во II блоке вопросы анкеты касались событий на Луганщине в годы войны. 81 % студентов правильно ответили на вопрос о дате освобождения города Ворошиловграда от нацистских захватчиков и периоде действия комсомольской подпольной молодежной организации «Молодая гвардия»; 78 % знают название населённого пункта Ворошиловградской области, который был первым освобождён от немецких захватчиков; 52 % указали автора повести «Непокорённые», посвященной борьбе с фашистскими оккупантами в Донбассе; 48 % правильно указали название последнего города Ворошиловградской области, захваченного немецкими войсками в 1942 г.; 44 % определили имена земляков, дважды удостоенных звания Герой Советского Союза; 30 % – сроки проведения Донбасской освободительной операции и только 11 % студентов знают место нахождения «Мемориального комплекса «Миус-Фронт». В среднем уровень знаний составил 53 %, что свидетельствует о более низком уровне осведомленности студенческой молодежи с историей родного края в грозные годы войны.

На вопросы III-го блока анкеты, которые касались фальсификация истории Великой Отечественной войны», из 27 человек только 16 опрошенных смогли дать полный развёрнутый ответ, высказали собственное мнение относительно искажения фактов и событий войны, а также предложили способы противодействия фальсификации истории. Например, один из студентов в анкете на вопрос «Как вы думаете, является ли борьба с фальсификацией истории важнейшей задачей патриотического воспитания и долгом каждого патриота? Чтобы Вы предложили сделать для борьбы с фальсификацией?» дал такой ответ: «Я считаю, что борьба с фальсификацией является долгом каждого патриота и на сегодняшний день эта проблема является наиболее актуальной, так как историю переписывают в угоду политике.. Чтобы избежать этого, следует читать проверенные учебные пособия по истории и художественную литературу, выпущенную в послевоенный период нашими соотечественниками». Но около 40 % студентов не смогли аргументировано высказать своё мнение относительно сфальсифицированных фактов и событий истории. Мы считаем, что это можно объяснить 3-мя причинами: во-первых, недостаточным общим кругозором студентов и невысоким уровнем знаний, во-вторых, часть студентов, которые обучались в средних общеобразовательных учреждениях Украины, усвоили ложные ментальные установки относительно оценки Великой Отечественной войны, в-третьих, большое влияние на ценностные установки народа, прежде всего, молодежи оказывают средства массовой информации коллективного Запада, которые достаточно агрессивно проводят агитацию и пропаганду в рамках информационной войны против роли России в достижении Победы над фашизмом [4-5].

Для противодействия фальсификации истории и недопущения разрушения патриотического сознания у современную молодёжи мы предлагаем предпринимать ряд мер:

1. На специально созданных сайтах и блогах размещать достоверные материалы по истории Великой Отечественной войны (архивные материалы, воспоминания героев и участников войны, научно-исследовательские работы и др.).



2. Во всех вузах Луганской Народной Республики создать исследовательские студенческие организации (кружки) по изучению событий Великой Отечественной войны.

3. Ежегодно проводить студенческие научные конференции по истории Великой Отечественной войны, организовывать просмотр художественных и документальных фильмов по данной проблематике, проводить мероприятия патриотической направленности.

4. Для привлечения внимания широкой общественности к этому вопросу создать Республиканское общественное движение «Борьба с фальсификацией истории».

5. В программе вещания ВГТРК ЛНР предусмотреть цикл телепередач, документальных и художественных фильмов, посвященных Великой Отечественной войне.

Таким образом, анализ ситуации, которая сложилась в международной практике накануне 75-й годовщины со дня Победы во Второй мировой и Великой Отечественной войнах, свидетельствует о наличии активных попыток фальсифицировать историю борьбы человечества с блоком фашистских государств, а также роль в ней России как правопреемника Советского Союза. Для противостояния информационной войне необходимо проведение системной работы по патриотическому воспитанию молодежи. Различные мероприятия патриотического характера, нацеленные на сохранение идентичности современного российского общества, должны базироваться на научных принципах, носить творческий исследовательский характер и главное – не быть формальными. Это станет залогом сохранения исторической памяти у граждан Российской Федерации, Луганской и Донецкой Народных Республик, ибо без прошлого нет будущего. Наследники великой Победы обязаны помнить о подвиге советского народа и Красной армии в Великой Отечественной войне и противостоять переписыванию истории.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалова, Т. В. Патриотизм как форма социокультурной идентификации в конфликтных условиях российского переходного общества Электронный ресурс / Т. В. Беспалова: Автореф. дисс. ... д-ра фил. наук. 09.00.11. – Санкт-Петербург, 2011. – 51 с. – Режим доступа: <http://go.mail.ru/redirect>.

2. Косаченко, Н. А., Березовский И. Е., Стародубцев Д. М. К вопросу о фальсификации истории Великой отечественной войны в западных СМИ Электронный ресурс / Н. А. Косаченко, И. Е. Березовский, Д. М. Стародубцев // Научное сообщество студентов XXI столетия. Общественные науки: сб. ст. по мат. XXVI Междунар. студ. науч.-практ. конф. – № 11 (25). – С. 28–35. – Режим доступа: [http://sibac.info/archive/social/11\(25\).pdf](http://sibac.info/archive/social/11(25).pdf) (13. 03. 2020).

3. Залесский, К. Великая Отечественная война. Большая биографическая энциклопедия. М. : Изд-во АСТ, 2013. – 93 с.

4. Шестакова, О. Е. Формирование у молодежи патриотического сознания, исторической памяти через изучение истории Великой Отечественной войны Электронный ресурс / О. Е. Шестакова / Молодой ученый. – 2020. – № 8. – С. 252–254. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/298/67503/> (10. 03. 2020).

5. Проказина, Н. В. Социологический подход к изучению исторической памяти о Великой Отечественной Войне / Н. В. Проказина // Казанская наука, 2014. – № 7. – С. 201–204.

## ПРОБЛЕМА ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ЛОКАЛИЗАЦИИ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР

Перевод и локализация видеоигр – очень молодое направление в сфере переводоведения. Прежде всего, это обусловлено тем фактом, что сам феномен видеоигр возник относительно недавно. Первые коммерческие видеоигры появились в 1970-х годах на территории США и первоначально были направлены исключительно на домашний рынок, а значит, не требовали перевода на другие языки. Однако в связи с быстрыми темпами развития индустрии в целом и развитием локальных рынков появилась необходимость перевода видеоигр на самые важные международные языки, в том числе на русский.

Актуальность данной работы определяется, во-первых, современной ролью компьютерных игр. Изучение контента компьютерной игры представляется актуальным для целого ряда наук, в том числе и лингвистики (в ситуации локализации игры). Во-вторых, недостаточной представленностью русскоязычных лингвистических работ, посвященных переводу компьютерных игр. Текст компьютерной игры представляет собой совершенно новый материал, который необходимо ввести в научный оборот.

На данный момент проблема локализации и конкретно перевода компьютерных игр изучена недостаточно. В русскоязычном сегменте этой теме посвящено не так много научных работ и исследований. Проблема изучается не столько учеными, сколько людьми, вовлеченными в игровую индустрию, например, В. Зилев, А. Сюткина, А. Лапин, Э. Супрун, Н. Пелевина. В большей степени исследования по данной проблеме представлены в трудах зарубежных исследователей: Мигель Бернал-Мерино, Кармен Мангирон, Альберто Косталес, Минако О’Хаган, Хезер Чандлер. Все они внесли свой вклад в изучение проблемы перевода компьютерных игр.

Проблема перевода в сфере электронных развлечений в целом и компьютерных игр в частности стоит в условиях современного рынка довольно остро – по общему объему рынка видеоигр (более 95,2 в мире и 2,94 млрд долл. в России) можно судить о том, что игровая индустрия становится немаловажной частью культурной и экономической сфер, наряду с киноиндустрией, телевидением и театральной деятельностью, при этом успех конкретных проектов, а следовательно и всей индустрии напрямую зависит от распространения на международном и локальных рынках, что подразумевает высокие требования к качеству перевода конечного продукта.

А. Лапин определяет компьютерную игру как сложное синтетическое произведение, включающее в себя помимо программной архитектуры не только графическое изображение, но и вербальный текст. Отсюда и возникает проблема перевода в контексте игровой индустрии и игрового творчества [2, с. 75].

Согласно А. F. Costales, локализация компьютерных игр – это функциональный процесс, главная цель которого передать все игровые возможности для целевой аудитории. Это значит, что игроки из Китая, России и Франции должны получить те же самые эмоции и атмосферу, что и игроки из США [3, с. 386].

Перед разработчиками, заинтересованными в продвижении своего продукта на зарубежных рынках, встает проблема качественной локализации компьютерных игр, от которой напрямую зависит успех игры за рубежом. В сферу интересов лингвистики

феномен компьютерной игры попал сравнительно недавно, как и факт её локализации, который стал серьёзным объектом переводоведческого анализа.

Переводчик играет важную роль в понимании игроками сюжета, и следовательно от переводчика зависит рейтинг компьютерной игры. К переводчику компьютерных игр предъявляются те же требования, что и к переводчику художественных произведений: перевод должен быть адаптирован под целевую аудиторию с учетом особенностей локализации, а речь персонажей должна обладать той же окраской, что и в оригинале, при сохранении изначального смысла, включая такие тонкие особенности, как ирония и юмор [2, с. 3].

Перевод игр – это не только перевод элементов интерфейса и игрового меню. Это, в первую очередь, перевод диалогов игровых персонажей, требующий от переводчика опыта игр подобного жанра, подробного знания сюжета русифицируемой игры и роли персонажей [4, с. 15].

Многие компьютерные игры имеют богатую предысторию: игры на других платформах, настольные игры, фильмы, книги. Примерами могут служить компьютерные игры, действие которых происходит во вселенной «Звездных Войн». Ключевые исторические события, географические названия, названия оружия, мифология, имена ключевых персонажей коммерческих вселенных определены заранее – как в оригинале, так и в русскоязычном переводе. Следовательно, кроме игры переводчику потребуются дополнительные материалы по игровому миру, а иначе правильный перевод невозможен.

Некачественная локализация может привести к потере интереса к игре и снизить ее продажи в масштабах целой страны. По этой причине на переводчиков в сфере компьютерных игр возлагается большая ответственность. В процессе локализации компьютерной игры переводчик может столкнуться с некоторыми проблемами, однако их решение обеспечивает коллективная работа переводчиков, программистов, актеров озвучивания и разработчиков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лапин, А. Сценарии компьютерных игр как жанр перевода / А. Лапин ; науч. рук. Л. Л. Корнеева // *Перекладацькі інновації : матеріали V Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції*, м. Суми, 12–13 березня 2015 р. / Редкол.: С. О. Швачко, І. К. Кобякова, О. О. Жулавська та ін. Суми : СумДУ. – 2015. – С. 75–76.
2. Супрун, Э. О. Компьютерная игра как объект перевода / Супрун Э. О., Пелевина Н. Н. // *Sworld*. – 2015. – Т. 10, № 4. – С. 55–58.
3. Costales, A. F. Exploring translating strategies in video game localisation / A. F. Costales // *MonTI*. – 2012. – № 4. – Pp.3 85–408.
4. Mangiron, C. Game Localisation: Unleashing Imagination with ‘Restricted’ Translation / C. Mangiron, M. O’Hagan. – 2006. – № 6. – Pp. 10–21.

*В. Д. Енина*

#### ВЛИЯНИЕ СМИ НА СОВРЕМЕННУЮ ЯЗЫКОВУЮ КУЛЬТУРУ

Исследование влияния средств массовой информации (СМИ) на современную языковую культуру и ее динамику является одной из непростых, постоянно развивающихся, но крайне важных проблем в сфере языкознания. Множество работ таких медиалингвистов, как Т. Г. Добросклонская, Н. А. Христова, М. Н. Володина и др. направлены на анализ данного феномена, на определение факторов и первооснов постоянно изменяющегося влияния, а также – на разработку методов его минимизации.

Актуальная задача ученых, которых интересует влияние СМИ на функционирование языка с учетом социальных, психологических, культурных и политических аспектов жизнедеятельности человека, – это изучение структуры массовой коммуникации, под которой понимается многогранный «процесс, включающий в себя, с одной стороны, – извлечение, переработку и передачу с помощью относительно быстродействующих устройств социальной и социально-значимой информации, осуществляемый специализированными институтами; с другой стороны, – прием этой информации <...> социально разнородными, рассредоточенными, но взаимодействующими между собой аудиториями» [7, с. 26]. Традиционно к средствам массовой коммуникации и информации относят печатную прессу, телевидение, интернет, радио, а также – новостные агентства и службы. Среди основных проблем воздействия СМИ на компоненты упомянутой коммуникации можно выделить следующие: изменение языковых и стилистических норм, конституирование фигуры автора и его эмоционально-оценочного отношения, чрезмерное употребление заимствованных слов. Именно поэтому возникает необходимость более детального исследования влияния СМИ на трансформацию русского языка, акцентуации внимания на отрицательных аспектах данного процесса, направленных на сокращение и упрощение его конструкций.

Важнейшим предметом исследования является сам язык СМИ, посредством которого происходит передача информации от источника к конечному потребителю – читателю или слушателю. Медиалингвист М. Н. Володина называет его «особым языком социальной интеракции, имеющим собственные формы выражения, структурирующие наше восприятие, создающие новые значения и конструирующие <...> особые „информационные построения действительности“, которые могут определяться и стремлением к документальности, и реальностью, и вымыслом, и даже иметь виртуальный характер» [3, с. 3]. Воздействие языка СМИ охватывает все сферы жизни человека, благодаря чему он неосознанно запоминает и воспроизводит выражения, сообщаемые блогерами, журналистами, корреспондентами и репортерами, подражая их речевой стилистике: «Язык становится всемогущей властью человека над природой и самим человеком, при помощи речи возможно управлять, манипулировать людьми, делать их рабами слова» [6, с. 80].

На современном этапе развития массовой культуры одной из наиболее популярных разновидностей СМИ является интернет, оказывающий ошутимое воздействие на трансформацию элементов русского языка. В границах устной речи интернет, чаще всего, приводит к преобладанию диалогов, ослаблению навыков монологической передачи информации; в письменной – к сокращению объема текстовых источников, доминированию коротких напечатанных сообщений. Использование его инструментария, в первую очередь, способствовало возникновению новых жанров публичной и межличностной коммуникации, среди которых особый интерес вызывает политический твиттинг – «интернет-жанр, обеспечивающий общение с помощью интернет-сервиса Твиттер в сфере политической интернет-коммуникации» [4, с. 92]. Также, стоит обратить внимание на другие интернет-жанры: личный блог, персональный сайт, социальная сеть и др. Личный блог позволяет выражать и демонстрировать субъективное мнение к различным событиям, происходящим в обществе. Персональный сайт помогает языковой личности преподнести себя и свою деятельность. Социальная сеть дает возможность человеку или группе лиц удаленно коммуницировать на предусмотренных интернет-площадках.

Эмоционально-оценочная тональность текстового материала выступает важнейшей особенностью современного языка СМИ, которая проявляется с помощью

субъективизации, интертекстуализации и диалогизации. Сущность субъективизации раскрывается посредством усиления личной позиции автора, демонстрации его эмоционально-оценочного отношения к сообщаемой информации. Важное свойство субъективизации – демократизация языка, которая «позволила человеку говорящему раскрепоститься, увеличила долю спонтанной публичной речи <...> раздвинула границы выразительных возможностей языка» [2, с. 141]. Интертекстуализация представляет собой противопоставление субъективизации, поскольку подразумевает увеличение роли инородного слова с помощью упоминания других авторов и использования ссылок на другие материалы, которые помогают достичь правдивого, точного эффекта передачи информации. Классическую трактовку понятия «интертекстуальность» предложил французский структуралист Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [1, с. 83]. Процесс диалогизации подразумевает увеличение роли диалогов в сравнении с монологами, а также расширение их значимости в текстах СМИ.

Новая языковая парадигма концентрируется на том, что происходящие в обществе процессы демократизации и глобализации ведут к увеличению заимствований, а также – широкому их распространению. Согласно мнению лингвиста Н. А. Христовой, «система ценностей и познавательных структур, овнешненная русским языком, уничтожается – популяризуется американский вариант английского языка и вместе с ним американская культура с ее системой ценностей» [8, с. 8]. В современном русском языке все чаще встречаются слова, заимствованные из иностранных, чаще всего – английского, что можно наблюдать не только в повседневной речи, но и в материалах СМИ: reality show – реалити-шоу, prime-time – прайм-тайм, talk-show – ток-шоу, summit – саммит, rating – рейтинг, reportage – репортаж и др. Большинство слов уже успешно ассимилировалась в русском языке и не воспринимаются нами как заимствования (файл, грант, брифинг и др.). Особенно, это относится к словам, которые не имеют аналогов в русском языке и требуют определенных усилий в описании (омбудсмен, викиальность, презентеизм и др.). Однако, некоторые, хотя и расцениваются неоднозначно, выполняют важную контекстуальную роль. Русский язык, имея богатый синонимичный ряд, позволяет в нужной степени донести и раскрыть слушателю желаемую мысль – в настоящее время нередко именно заимствования берут на себя эту роль: появляются такие слова, как саммит, промоушн, аналоги которых существуют в русском языке, но между тем, они являются маркерами определенных коммуникативных пространств, нуждающихся в различении.

Нельзя не заметить исчезновение границ между литературным и разговорным языками на почве популяризации речевых оборотов СМИ. Приближение публичной речи к просторечной способствует появлению жаргонизмов, диалектизмов, неcodифицированной, грубой лексики в материалах СМИ: «Не лучше ли было приберечь песенку для раскрутки картины по Первому каналу?» (Комсомольская правда – Нижний Новгород, 15. 04. 2005); «Начинаешь говорить об опасностях. А тебе это: „Да ладно, все в шоколаде“» (Завтра. 2007. № 5); «В уникальный поселок мастеров-ювелиров покупатели на „мерсах“ не могут добраться по бездорожью» (Комсомольская правда. 03-10. 09. 2009); «За вечер королева эстрады может выиграть около пяти тысяч „зеленых“» (Комсомольская правда. 11-18. 01. 2007). Конечно, нельзя в данном случае говорить исключительно о негативном воздействии СМИ на функционирование языка, ведь массмедиа помогают человеку расширять существующие границы его познания. Транслируются учебно-просветительские и культурно-воспитательные передачи,



формируются установки на здоровый образ жизни, повышается интерес к саморазвитию и самообразованию благодаря прочтению современной литературы, просмотру обучающих лекций в интернете.

Таким образом, можно сделать вывод, что влияние массмедиа на современную языковую культуру огромно и необратимо – зачастую оно носит негативный характер. Поскольку СМИ обладает таким влиянием, то играет одну из главных ролей в формировании субъективного мнения, впоследствии, и общественного для достижения поставленных целей. СМИ задают характерные для массовой культуры образцы и модели поведения, которые влияют на общество, формируя или изменяя сознание человека и его ценностные ориентации. Стоит также заметить, что не только массмедиа влияют на языковую культуру, но и она, в свою очередь, воздействует на них. Массмедиа – это зеркало, отражающее в себе все тенденции языка и его формы. Язык СМИ, будучи динамичным по своей сути, быстро принимает на себя все общественные изменения. Происходящие в языковой культуре процессы свидетельствуют об усилении влияния СМИ на образ жизни человека. Однако, без него самого и его деятельности не было бы интернета, газет и других средств массовой информации. Поэтому нужно проявлять повышенный интерес к защите и сохранению русского языка от внешнего вмешательства, чем и пытаются заниматься многие: сообщества в социальных сетях, напоминая нынешнему поколению о существовании литературного русского языка и его нормах («Я люблю русский язык!», «Филолог – состояние души», «Адепт Розенталя»); современные лингвисты, публикуя книги о чистоте русского языка и любви к нему (П. Масалыгина, М. Аксёнова, Н. Галь, В. Алпатов и др.), фонды, привлекая внимание широкой общественности к вопросам грамотности («Тотальный диктант», «Грамотность» и др.).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Избранные работы: семиотика: поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова – М. : Прогресс, 1989 – 616 с.
2. Вепрева, И. Т., Мустайоки А. Детабуляция в современном русском языке и тревожная лексика // Язык вражды и язык согласия в социокультурном контексте словестности: Коллективная монография. – Труды Уральского МИОНа. Вып. 20. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. – 565 с.
3. Володина, М. Н. Язык средств массовой информации: Учебное пособие для вузов / Под ред. М. Н. Володиной. – М. : Академический Проект; Альма Матер, 2008. – 760 с.
4. Горошко, Е. И., Полякова Т. Л. Политический твиттинг как новый жанр интернет-коммуникации // Вопросы психолингвистики. – 2014. – № 19.
5. Добросклонская, Т. Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь: учеб. пособие/ Т. Г. Добросклонская. – 2-е изд., стер. – М. : Флинта, 2014. – 264 с.
6. Колмакова, В. В. Концепция диалогизма М. М. Бахтина в современной рекламной коммуникации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10, ч. 2.
7. Петров, Л. В. Массовая коммуникация и культура: (История, теория, методология): автореферат дис. ... доктора философских наук: 17. 00. 08 / Ленингр. ин-т культуры. – Ленинград, 1991. – 35 с.
8. Христова, Н. А. Нарушение языковой нормы в текстах СМИ: влияние на познавательные структуры индивида. – М., 2006. – 206 с.

### **КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА СВЯТОЙ РУСИ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

Образ Святой Руси непосредственно связан с генезисом русского народа, а также со становлением и развитием Российского государства. Данный образ оказал большое влияние на развитие и становление истории и культуры великорусского народа. В настоящее время все большую популярность набирает идея утверждения Русского мира, что и обуславливает актуальность темы нашего исследования.

Целью работы является анализ образа Святой Руси в истории России, причин и истоков его формирования, а также заложенного в него дискурса. Исследовательский интерес вызывает образ князя (царя) в контексте идеи Святой Руси, его роль в этнополитических процессах и культурном своеобразии, а также определение его символического значения и проблемы изучения данного образа на различных этапах российской истории.

Новизна темы исследования определяется попыткой выявления основных смыслов в процессе формирования образа Святой Руси, систематизации научной исторической базы в разработке проблемы. В процессе исследования использовались хронологический и системно-сравнительный методы.

Понятие Святая Русь широко используется отечественными и зарубежными исследователями в области древнерусской философии, филологии и истории. В историографических произведениях различных учёных проблема религиозной и духовной культуры средневековой Руси традиционно вызывала полемику, прежде всего, это касалось образа Святой Руси. При этом авторы различно трактовали данный неоднозначный образ, вкладывая в его трактовку личностный субъективный взгляд.

Само понятие Святая Земля — это место проповеди Христа Спасителя, которое является святыней для всех верующих людей. Впервые образ Святой земли — Руси возник в эпоху Средневековья и брал начало в древних литературных текстах: былинах, балладах, песнях и духовных стихотворениях. В основе литературных и церковных произведений, в народном творчестве лежала идея о Руси как пространстве, имеющем божественное начало, а значит представляющее собой рай на земле. Древние литературные тексты изображают Русь как белый свет, который для русского человека заканчивается на рубежах Родины-Руси. Именно белый, подобный божьему свету проводник в древнерусской литературе берётся за основу в поисках высшего смысла. Кроме того, утверждается каноническая связь образов Святой Руси, которая борется против темных сил под предводительством Святого Князя [1, с. 250].

После принятия Русью христианства в 988 г., что произошло по замыслу киевского князя Владимира, в основу миропонимания русского народа были положены идеалы христианства византийского толка, которые после раскола христианской церкви в 1054 г. оформились в православие. Традиции, мудрость поколений и народная идентичность концентрировано выражали духовность и единство православного русского мира. На данном этапе реальностью представлялся мир, полный сакральных смыслов и божественного вмешательства в жизнь и сознание людей. Впоследствии все земные сущности и события являли собой иконические образы небесного сакрального мира. Вера и покаяние являлись основой духовной жизни, которые постепенно превращали «Русь

изначальную», которая в своей сущностной основе была языческой, в Святую Русь, где православие стало играть ключевую роль в генезисе русского народа [2, с. 175].

Христианство оказало серьёзное влияние на изменение всего уклада жизни русского человека, при этом крещение в русском народе стало восприниматься как целенаправленный духовный выбор. Под влиянием христианства византийского толка качественно изменились общественные структуры и были проведены законодательные реформы, что нашло отражение в княжеской форме юрисдикции. Значительные изменения коснулись института семьи, так как брачно-семейные отношения оказались в центре церковного влияния. Именно церковь стала нормировать преступления против нравственности [3, с. 286].

В XII в. Святая Русь широко воспевалась во Владимиро-Суздальском княжестве благодаря покровительству князя Андрея Боголюбского.

В XIII в. на фоне разрушения нравственных идеалов на Руси, которое произошло в результате нашествия монголо-татар во главе с ханом Батыем был разрушен и образ «Святого Князя». Воссоздание данной символической конструкции произошло в 1240-х гг. благодаря победе дружины Александра Невского над шведским и немецким (Тевтонским орденом) войсками в Невской битве и Ледовом побоище. Князь Александр Невский принёс Северо-Восточной Руси самое главное — веру в собственные силы в период противостояния с внешним врагом [4, с. 561]. С этих пор образ князя-воителя стал иконичным, а в 1380 г. его мощи были открыты перед Куликовской битвой, и тогда же православная церковь в союзе с государством установила празднование в честь Александра Невского. Аналогичный ритуал 30 августа 1721 г. провёл Пётр I после заключения Ништадского мира по итогам войны с Швецией [5, с. 208].

Центральное место в государственном дискурсе понятие Святая Русь заняло в Московском царстве в XVII в. Именно на данном этапе государственная идеология и геополитика слились воедино и стали идентичны православной вере. Средневековая интерпретация данного образа была проектом патриарха Никона, который в идейную основу своей церковной реформы положил воссоздание символического православного мира Русской Земли по примеру Палестины. Именно Никон инициировал и внедрил статус Москвы — Третьего Рима — в качестве Нового Иерусалима [6, с. 258-260].

В XVIII в. во времена Петра I образ Святой Руси в связи с геополитическими изменениями — выходом России на берега Балтийского моря и превращения в великую морскую державу — трансформируется в понятие «Великая Россия» — Российская Империя, которая, в свою очередь, во многом повторяла путь Империи Византийской. Волей императоров она все больше превращалась в «Великую Россию», для которой характерна новая культура, политика и порядки. Данную коннотацию утверждает великая российская императрица Екатерина II, которая обеспечила победу русского оружия над Османской империей, под властью которой находился древний центр православия — город Константинополь. Святая Русь включила в орбиту своего влияния берег Чёрного моря и Крым, где были утверждены идеалы православия, и создала в противоборстве с католической Речью Посполитой Новороссию, Малороссию и др.

В XIX в. образ Святого Князя воплотил император Александр I, который стал князем-освободителем не только для Российской империи, но и всей Европы, так как именно он смог победить французскую армию во главе с Наполеоном Бонапартом и вывести Россию на новый уровень внешнеполитических отношений. Во времена правления Николая I официальной идеологией Российской империи стала теория официальной народности, которая зиждилась на 3-х постулатах: «православие,

самодержавие, народность», что звучало органично со сложившимися национальными и этническими определениями [7, с. 65].

Неоднократно к образу Святой Руси обращался великий русский поэт А. С. Пушкин. Дискурс Святой Руси просматривается в его исторической драме «Борис Годунов» (1825 г.) в монологе сына Курбского, а также в историческом романе «Арап Петра Великого» (1827 г.). Поэту гениально удалось очертить национальную идентичность русского человека, который является неотъемлемой частью сакральной Святой Руси. Новое видение получает образ князя, который меняется и приобретает новые черты.

В начале XX в. образ Святой Руси нашёл отражение в церковных стихотворениях и гимнографии, а также в научных работах академиков Петроградского университета, которые изучали причины его формирования. После падения самодержавия в России в 1917 г. по идеологическим причинам образ святости был деформирован, а далее величие и сила русского народа нашли своё отражение в совершенно новых влияниях и новой полемике внешнего видения державы в мире.

В современном мире обобщённый образ святости активно использует Русская православная церковь, которая ведёт борьбу за единство православной церкви и единое каноническое пространство. При этом концепция Святой Руси затрагивает не географические, а культурно-исторические рамки.

Современное общепринятое понятие Святая Русь дал историк русской литературы Александр Осповат, который отметил, что в русском фольклоре, поэзии, просторечии и красноречии данный образ имеет двойственное значение: 1) Русская земля, избранная Богом для спасения и просвещённая христианской верой; 2) Метафизическое пространство, союз православных христиан с центром на святой земле Иерусалиме. Среди иных пространств Святую Русь выделяет не география, государственность и этническая принадлежность, а принадлежность к православной вере [8].

Таким образом, изучение аспектов и истоков формирования образа Святой Руси крайне важно использовать при изучении самоидентичности русского народа. Термин Святая Русь прочно закреплён в русском фольклоре и литературе и относится, прежде всего, ко времени Московского царства, допетровской эпохи. Святая Русь верна престолу, истории, языку и своим традициями, сложившимся на протяжении многих веков; всё её богатство отображается в непоколебимости и стойкости духа русского человека. Но из всей парадигмы святости можно выделить самый главный образ – православного царя, который нёс в себе сакральную силу и достоин поклонения.

В современном мире данное понятие не кануло в лету как архаизм, напротив, возрождение общественно-политического движения «Русская весна» свидетельствует о росте интереса к понятию Святая Русь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бадаев А. И. Святая Русь: генезис и содержание идеи / А. И. Бадаев // Каспийский регион. Политика, экономика, культура. — 2015. — № 3. — С. 249–255.
2. Топоров Н. В. Святость и святые в русской духовной культуре / Н. В. Топоров. — М., 1995. — Т. 1: Первый век христианства на Руси. — 877 с.
3. Петренко В. И. Власть в церкви. Развитие власти в русской православной церкви / В. И. Петренко. — Черкасы : Коллоквиум, 2012. — 294 с.
4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Сост. подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. — М. : Мысль, 2001. — 558 с.
5. Хорошев А. С. Политическая история русской канонизации (XI – XVI вв.) / А. С. Хорошев. — М. : Изд-во МГУ, 1986. — 206 с.
6. Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства / М. Б. Плюханова. — СПб : Акрополь, 1995. — 334 с.

7. Лисовой Н. Н. «Святой Диоклетиан»: святость власти и Империи в римско-константинопольско-московской парадигме // Проблема святых и святости в истории России // Материалы XX Международного семинара исторических исследований «От Рима к Третьему Риму». — М., 2006. — С. 62–81.

8. Осповат А. Лекция. Святая Русь как состояние души : Как со временем менялся смысл понятия «святая Русь» Электронный ресурс / А. Осповат // Arzamas(arzamas.academy). — Режим доступа: <https://arzamas.academy/courses/45/3> (13 марта 2020).

*А. Р. Калашник*

## **ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ ТАТЬЯНЫ СНЕЖИНОЙ**

Татьяна Снежина – автор более 200 песен, художник и музыкант. Свою известность поэтесса получила в конце прошлого века, когда её песни исполняли самые влиятельные представители отечественного шоу-бизнеса. Число поклонников поэтессы только возрастает и в настоящее время, появляются литературные и музыкальные премии её имени. За свою недолгую жизнь поэтесса получила мировую известность, её песни по сей день исполняют отечественные и зарубежные исполнители. Её поэзия не только не теряет своей популярности, а напротив – эта популярность растёт.

Целью данного исследования является изучение философской составляющей лирики Т. Снежиной, истоков её формирования и заложенных в ней смыслов. В работе использовались библиографический и герменевтический методы исследования художественного текста.

Писать стихи Т. Снежина начала ещё в подростковом возрасте. Позже стихи ложатся на музыку, а музыка рождает поэзию. Основные мотивы её творчества на тот момент – первая любовь, дружба, красота природы. После поступления в медицинский институт в 1989 году начинающая поэтесса пишет ряд повестей и рассказов о жизни московских студентов – «Три дня холостяка», «Называйте, как хотите».

Популярность поэтессы получила после выхода сборника стихотворений «Позови меня с собой», отдельные песни из которого были исполнены известными на то время деятелями отечественной эстрады. Многие знают произведения Татьяны Снежиной как образцы любовной, а также городской лирики. Сама же поэтесса определяла свои произведения как диалоги с собой, со своей душой и своими мыслями. Она писала о том, что действительно тревожило её в разные периоды жизни, поэтому и поэзия тематически разнообразна: любовная лирика переходит в пейзаж, а пейзаж – в философские размышления. Тема природы в произведениях Т. Снежиной неразрывно связана с жизнью человека [1].

В ранних стихотворениях поэтессы отчетливо прослеживаются философские размышления на вечные темы. В произведении «Мы в этой жизни только гости» затрагивается тема жизни и смерти. Жизнь слишком быстротечна, и каждый человек должен помнить об этом, спешить жить и делать то, что он действительно хочет и к чему стремится:

Как свеча, горяча, / Стекает струйкой воска / Тихо жизнь моя, / И нет пути назад... [3, с. 52]. Подобно стекающему воску, жизнь человека стораёт, стораёт очень быстро и довольно часто исправить предыдущие ошибки – практически невозможно.

...Мы в жизнь приходим по закону / Всевластвующей судьбы, / На смену тем, кто был, / И тем, кто не успел... [Там же]. В этих строках мы видим, что поэтесса верит в то, что у каждого человека есть определенная миссия в этой жизни, и часто многие рождены



для одной цели. Даже если кто-то уходит из жизни раньше, найдётся тот, кто продолжит его дело. У каждого человека своя судьба, и никто не способен обойти её, она властвует над всеми:

...И от судьбы, как ни старайся, / Не уйти... [Там же].

Сама Т. Снежина говорила о смерти так: «Смерть – она реальнее всех наших мыслей о ней. Все ее ждут, все знают, что ее не миновать, но когда она приходит, почему-то все оказываются не готовы к ее приходу» [Там же, с. 46]. Каждый человек рано или поздно задумывается о смерти, представляет её, боится и жаждет, но в конечном итоге – не готов столкнуться с ней, и здесь нет исключений, все люди связаны этим.

В произведении «Всё на свои места» открываются темы жизненных испытаний, борьба добра и зла. У каждого человека бывают сложные ситуации в жизни, но главное в них – не отчаиваться, ведь решение придёт само собой, «кто-то свыше» поможет справиться со всеми трудностями, тогда и придёт полное умиротворение и гармония. В стихотворении затрагивается тема вселенских законов жизни, влияния сверхъестественных сил на жизнь простого человека:

...Всё на свои места / Расставит кто-то свыше... [3, с. 102].

Зло пройдёт, ему на смену придёт добро, главное – верить. Любые неприятности не вечны, но и без них нельзя, ведь только в сравнении человек понимает, что на самом деле является счастьем:

...Добром заменит зло, / Провалы все успехом... [2].

Большую часть в жизни человека занимают духовные поиски, осознание себя и своего места в жизни. Нужно учиться жить, принимать и понимать многие жизненные уроки, ведь она их предоставляет нам не просто так, и это верно, ведь человеческий путь – тернист. Главный источник вдохновения для человека – любовь, которая в свою очередь и является поддержкой в любых начинаниях. Произведения Т. Снежиной заставляют задуматься о главном, о том, что нас тревожит каждый день и как важно справляться со всеми трудностями, которые встречаются на пути человека. Материальная жизнь граничит с жизнью духовной, а их соприкосновение порождает истину. Если найти свой в смысл в жизни, то и жить будет намного легче, ведь каждый день будет прожит с пользой и наслаждением, – именно этому уделяет важную роль Т. Снежина в своих стихотворениях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кукурекин, Ю. В. Известные и известные-неизвестные луганчане / Ю. В. Кукурекин. – Луганск, 2008. – 106 с.
2. Снежина, Т. Хрупкой любви след / Т. Снежина. – М. : Эксмо, 2008. – 752 с.
3. Снежина, Т. Душа как скрипка (Стихи, проза, биография) / Т. Снежина. – М. : Эксмо, 2010. – 512 с.

## СРАВНЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ В СТИХОТВОРЕНИЯХ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО О ВОЙНЕ

В этом году мы с вами отмечаем великий праздник – семьдесят пять лет со Дня Победы. Нашей Победы! Каждый человек обязан знать свою историю, чтобы впредь никогда больше не совершать ошибок прошлого.

Война. Как много вложено в одно это слово. Горе, печаль, потери и нескончаемая скорбь. Но наша общая задача – сохранить знания и память о подвиге героев, которые, своим единством и сплоченностью, трудолюбием и самоотверженностью, а также невероятной любовью к Родине обеспечили нам свободу и мирное небо над головой. Борясь не только с врагом, но и с холодом и голодом, под дождем и под снегом, они защищали свой дом и будущее своих потомков.

Одним из таких людей и был Михаил Львович Матусовский. Как только началась война, Михаил, получив удостоверение военного корреспондента, ушёл на фронт, двадцатилетним молодым писателем. Он был одним из многих, кто никогда бы не смог оставить свою Родину в столь сложный период. Вместе с миллионами соотечественников он встал в ряды её защитников, с одним лишь отличием – у солдат в руках был автомат, а у писателя – карандаш. То, что служило ему защитой и оберегом, и то, что подарило нашему поколению поистине глубокое представление о тяжелом времени Великой Отечественной Войны.

Богатство и многообразие чувственных художественных образов в созданных им произведениях настолько велико, что невольно погружает читателя в атмосферу тех далёких лет. Ещё больше восхищает меня манера Матусовского поразительно тонко и точно сравнивать два совершенно разных явления.

На протяжении многих лет сравнение является одним из самых широко используемых образных средств у писателей. Истоки его изучения уходят далеко вглубь веков. Этот интерес объясняется тем, что способность сопоставления понятий о предметах или явлениях действительности обеспечивает познание человеком окружающего мира. В результате сопоставления лиц, характеров, событий с другими объектами сравнения, изображаемое как бы конкретизируется, становится более очевидным и выразительным. Сравнение невероятно многогранно, и этому мы находим подтверждение в поэзии Михаила Львовича Матусовского.

Пользуясь общепринятой классификацией [3] мы выделяем такие виды сравнения:

1) **прямое** – то есть выраженное с помощью союзов «как», «словно», «будто», «точно» (также их называют сравнительными оборотами):

*«А песня гасла в моём уме,  
и так же медленно исчезало,  
как исчезает в дремучей тьме,  
платформы раненного вокзала»* [1, с. 122];

*«Здесь умели былины складывать,  
словно невод речной плести»* [1, с. 172];

*«На берега ложиться дым  
медленный и тяжкий,*

*как будто курит человек,  
и жадно делает сейчас  
глубокие затяжки» [2, с. 64];*

2) **косвенное** – выраженное существительным в форме творительного падежа (употребляется без предлога):

*«Деревья расщепленные казались  
Крестами, на которых нет Христа» [1, с. 89];*

*«И за несколько шагов,  
Ястребом чувствовал врагов» [1, с. 70].*

Собственно, это и есть два самых распространённых вида сравнения. Сравнений со сравнительным оборотом можно найти довольно много. Косвенных сравнений употребляется меньше, но ими можно эффективно пользоваться. Однако можно выделить и другие виды сравнений:

3) **бессоюзное** – это когда сравнительный оборот выражается в форме предложения с составным именным сказуемым. Звучит сложно, но на самом деле всё просто:

*«Забывтая шахта – легенда степная,  
Засыпанный лавой пустынный забой.  
Не ведая сна и покоя не зная,  
Бездомные птицы кричат над тобой» [1, с. 187];*

*«Сбивает нас с толку бугор иль овин,  
Обугленный ствол иль распятие  
Степь – не только равнина равнин,  
Степь – скорее понятие» [1, с. 196];*

4) **отрицательные** – это когда в основе сравнения лежит раздельность сходных предметов:

*«Пел с чувством удивления, окрыления,  
Хоть этот способ пения, видно, стар –  
Не применяя средства усиления,  
Не подключая электрогитар» [1, с. 189];*

*«Так скворцы поют  
Не по нотам даже,  
Так в деревне вьют  
Нити тонкой пряжи» [1, с. 196];*

*«Не в телевизоре и не в кино,  
Ясно из Рима,  
Шла нам на встречу в своем кимоно,  
Мисс Хиросима» [1, с. 243].*

Именно в художественном тексте, как ни в каком другом, Михаил Львович широко использует различные изобразительные и выразительные средства языка с целью воздействовать на читателя и вызвать у него определенные чувства, эмоции, ассоциации. Сравнения, используемые автором, помогают нам создать яркие, неповторимые образы, передать особенности поведения героев, их психологическое и эмоциональное состояние.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матусовский М. Избранные произведения в двух томах. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, песни / М. Матусовский. – М.: Худ. лит. – 1982.
2. Матусовский М. «Это было недавно, это было давно...» / М. Матусовский. – М.: Худ. лит. – 1970.
3. Федоров А.И. Семантическая основа образных средств языка / А.И. Федоров. – Новосибирск, 1969.

*Л. В. Кушнарёва*

**ОБРАЗ БЛОКАДНОГО ЛЕНИНГРАДА  
В ПОЭМЕ О. Ф. БЕРГГОЛЬЦ «ФЕВРАЛЬСКИЙ ДНЕВНИК»**

В 2020 году исполняется 75 лет со дня окончания Великой Отечественной войны, принесшей бесчисленные страдания народам мира. Вторая мировая война оказала огромное влияние на судьбы человечества.

16 мая 2010 года исполнилось сто лет со дня рождения Ольги Федоровны Берггольц. Дневники, которые поэтесса вела много лет, при ее жизни не были опубликованы, а архив после смерти Берггольц в 1975 году был конфискован властями. Поэтому имя поэтессы не так часто встречается в литературе. Исследованию поэтического творчества писательницы посвящены работы: Н. Громовой [4], Н. Соколовской [9], М. Золотоносова [5], Д. Хренкова [11], А. Рубашкина [8], О. Оконева [6] и др.

Военное творчество Ольги Берггольц связано в первую очередь с трагической страницей истории страны – блокадой Ленинграда. В годы Великой Отечественной войны О. Берггольц оставалась в осажденном городе. С августа 1941 работала на радио, почти ежедневно обращалась к мужеству ленинградцев. Как на боевой пост, идет Ольга Берггольц в Дом радио, и снова звучит в эфире: «– Внимание! Говорит Ленинград! Слушай нас, родная страна. У микрофона поэтесса Ольга Берггольц» [11, с. 144]. По утверждению В. Улыбина, «Ольга Берггольц стала Гласом Трубным осажденного города, дивной женщиной, владеющей Словом, поднимающим людей и дома из разрухи» [10, с. 117]. Во время войны О. Ф. Берггольц будут называть «Железной Девой Блокады», «Ленинградской мадонной» и «Пламенным сердцем блокадного Ленинграда». Литературный критик А. Рубашкин писал: «Война выбрала О.Ф. Берггольц, чтобы её стихами и её голосом говорить с Ленинградом» [8, с. 117]. Не случайно имя Ольги Берггольц было внесено немцами в список лиц, подлежащих после взятия города немедленному уничтожению.

Ольга Берггольц превратилась в живой символ Ленинграда, и ее слава не была связана ни с премиями, ни с орденами, ни с тиражами. Вся блокаду в насквозь промерзшем, умирающем от истощения, заваленном трупами городе раздавался ее голос. Висящие на улицах черные тарелки репродукторов не выключались никогда, и ее стихи звучали, когда обессиленные люди спускались к замерзшей Неве за водой, во время артобстрелов, в самые тяжелые блокадные дни, когда дневную хлебную пайку иждивенцев урезали до 125 граммов. Ее голос был с Ленинградом всю войну, и она стала олицетворением стойкости и победы русского народа. Современники так отзывались о поэтессе:

Вас в Ленинграде знает каждый.  
Вписались вы в его пейзаж,  
Как Медный Всадник, как Исакий,  
Как Летний сад, Как Эрмитаж [6, с. 205].

В 1942 году О. Берггольц создала свои лучшие поэмы, посвящённые защитникам города, – «Февральский дневник и «Ленинградскую поэму». Именно с тех пор запечатлелись в памяти пронзительные в своей простоте строки:

    Был день как день.  
    Ко мне пришла подруга,  
    не плача, рассказала, что вчера  
    единственного схоронила друга,  
    и мы молчали с нею до утра.

    Какие ж я могла найти слова?  
    Я тоже ленинградская вдова.

    Мы съели хлеб,  
    что был отложен на день,  
    в один платок закутались вдвоем,  
    и тихо-тихо стало в Ленинграде.  
    Один, стуча, трудился метроном...

Все в этих строках узнаваемо, все так и было — кроме одной детали: метронома. Значение этой подробности блокадного быта преувеличено в позднейших воспоминаниях. Никакого метронома в квартирах рядовых ленинградцев не было слышно. Большинство домашних радиоточек было реквизировано или отключено. Где-то они, конечно, сохранялись — в том числе и у постоянного сотрудника блокадного радио поэта Ольги Берггольц: это была не привилегия, а производственная необходимость. Но сами радиопередачи летели в эфир не напрасно: услышанное где-нибудь на работе, на дежурстве потом передавалось из уст в уста, пересказывалось, помогало жить.

«Февральский дневник» Ольги Берггольц написан в стихотворной форме. По всей видимости, дневник отражал события, мысли и чувства, которые наблюдала и испытывала поэтесса в январе-феврале 1942 года. Иными словами, это эмоциональная летопись страшных блокадных дней, создающая яркий трагический образ осажденного Ленинграда.

Повествование в произведении ведется от лица лирической героини, выражающей авторскую позицию по отношению к происходящему.

Первая часть «Февральского дневника» представляет собой своеобразную экспозицию. Сначала кажется, что в центре внимания история подруги, пришедшей к лирической героине, – авторскому Я поэтессы. Женщина пережила потерю, она ищет утешения в доме героини. Но затем читатель понимает, что эта картина – символ всего Ленинграда, где каждый потерял кого-нибудь дорогого.

Отличительной особенностью произведения является применение автором разнообразных символов, в том числе в виде изящного описания одинокого пламени свечи:

    ...и томила свечка.  
    Вокруг ее слепого огонька  
    образовалось лунное колечко,  
    похожее на радуу слегка.

Томящаяся свеча символизирует в поэме блокадный, заснеженный город, в котором, несмотря на кровопролитные бои, не угасает жизнь, в котором все оставшиеся силы направлены на освобождение от фашистских захватчиков. Именно по этой причине огонь свечи не гаснет.



В январе-феврале 1942 года, когда ленинградцы особенно страдали от холода (не спасали самодельные печки-буржуйки, которые топились мебелью и практически не держали тепло), Ольга Берггольц в «Февральском дневнике» описывает страшные реалии блокады:

А город был в дремучий убран иней.  
Уездные сугробы, тишина.  
Не отыскать в снегах трамвайных линий,  
одних полозьев жалоба слышна.

Скрипят, скрипят по Невскому полозья...  
На детских санках, узеньких, смешных,  
в кастрюльках воду голубую возят,  
дрова и скарб, умерших и больных...

Скрипят полозья в городе, скрипят...  
Как многих нам уже не досчитаться!  
Но мы не плачем: правду говорят,  
что слезы вымерзли у ленинградцев.

Но и в страшной действительности поэтесса видит грядущее: день освобождения, до которого, увы, доживут не все:

— Ты сдашься, трусишь, —  
бомбы нам кричали,  
забьешься в землю, упадешь ничком...  
Дрожа, запросят плена, как пощады,  
не только люди — камни Ленинграда.

Но мы стояли на высоких крышах  
с закинутою к небу головой,  
не покидали хрупких наших вышек,  
лопату сжав немеющей рукой.

...Наступит день, и, радуясь, спеша,  
еще печальных не убрав развалин,  
мы будем так наш город украшать,  
как люди никогда не украшали.

Эти стихи, звучавшие по радио, давали надежду измученным, истощенным людям, вселяли веру в то, что наступит день освобождения. Д. Хренков писал, что «слово «ленинградец» Берггольц расшифровывала как «человек, верящий в победу» [11].

Смысловая нагрузка поэмы заключается в эмоциональном изложении трагедии русского народа, который, несмотря на безграничное горе, сильнейший голод и боль безвозвратных потерь, сохраняет в веру в скорую победу и надеется на восстановление мира и справедливости.

В стихотворении использованы различные приемы и средства художественной выразительности, которые призваны создать емкий, живой образ блокадного города. Здесь встречается и градация, усиливающая напряжение («Уже страданьям нашим не найти ни меры, ни названья, ни сравненья...»), и анафоры, сосредоточивающие внимание на важном моменте («Нам ненависть заплакать не дает. Нам ненависть залогом жизни

стала...»). Олицетворения вызывают живой эмоциональный отклик у читателя: «— Ты сдашься, трусишь, — бомбы нам кричали, — / забьешься в землю, упадешь ничком».

В произведении использовано множество эпитетов: слепой огонек, дремучий иней, рыдающий, тяжелый, мерный гул, слепые обледеневшие здания, седая полумаска, почерневший рот, печальные развалины, щедрый день, бронзовая слава, обугленные руки и др., которые делают ярче, укрупняют созданные автором образы, а нередко представляют их по-новому, в совершенно неожиданном ракурсе.

В тексте встречаются также повторы: «и тихо-тихо стало в Ленинграде», «Скрипят, скрипят по Невскому полозья», «чтоб мстила, мстила, мстила, как могу», в том числе лексические анафоры: «Нам ненависть заплакать не дает. / Нам ненависть залогом жизни стала...», усиливающие эмоционально-торжественный тон произведения.

Автор использует в произведении оксюмороны: счастье страшное, бедный огонь, хрупкие вышки, ненависть залогом жизни стала и др., подчеркивающие, на наш взгляд, весь ужас происходящего в блокадном городе, невозможность, абсурдность, бесчеловечность блокады.

Произведение, прочитанное автором на радио блокадного города, демонстрирует мужество, отчаянную смелость и безмерную любовь к жизни, выражающиеся в лирическом потоке авторских чувств и эмоциональных переживаний. Ленинград на страницах произведения – это вечный огонь надежды, мужества, желания жить всем смертям назло. Но прежде всего это люди:

Сестра моя, товарищ, друг и брат,  
ведь это мы, крещенные блокадой!  
Нас вместе называют – Ленинград,  
и шар земной гордится Ленинградом.

Так город вырастает до символа. Символа мужества, стойкости русского народа, его воли к победе и веры в нее. «...мы дышим завтрашним, свободным, щедрым днем, / мы этот день уже завоевали». А до конца блокады в это время – 2 бесконечно долгих года...

После войны на гранитной стеле Пискаревского мемориального кладбища, где покоятся 470 000 ленинградцев, умерших во время Ленинградской блокады и погибших в боях при защите города, были высечены слова О. Ф. Берггольц: «Здесь лежат ленинградцы. Здесь горожане — мужчины, женщины, дети. Рядом с ними солдаты-красноармейцы. Всею жизнью своею они защищали тебя, Ленинград, колыбель революции. Их имён благородных мы здесь перечислить не сможем, так их много под вечной охраной гранита. Но знай, внимающий этим камням: никто не забыт и ничто не забыто». Два десятилетия отделяют поэму от надписи на Пискаревском кладбище. Н.А. Прозорова отмечает, что истоки строк «Никто не забыт, и ничто не забыто» следует искать в поэме «Февральский дневник» [11, с. 261].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ поэмы Берггольц «Февральский дневник» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [sochinite.ru/analiz-stihotvoreniya/drugie/berggolc-fevral'skij-dnevnik](http://sochinite.ru/analiz-stihotvoreniya/drugie/berggolc-fevral'skij-dnevnik).
2. Берггольц О. Ф. Мой дневник. Т. 2: 1930—1941. — М.: Кучково поле, 2017. — 824 с.: 16 л. ил.
3. Биография Ольги Берггольц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [poisk.ru/s40420t7.html](http://poisk.ru/s40420t7.html).
4. Громова Н. Ольга Берггольц: Смерти не было и нет / Н. Громова. — М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018. – 384 с.
5. Золотоносов М. Н. Охота на Берггольц. Ленинград 1937. — СПб.: Издательский дом «Мирь», 2015. — 464 с. .

6. Оконеvская, О. М. «...И возвращусь опять»: Страницы жизни и творчества О. Ф. Берггольц / О.М. Оконеvская. – СПб.: LOGOS, 2010. – 271 с.
7. Ольга Берггольц: живой символ блокады Ленинграда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [litfest.ru/biografii/bergolts.html](http://litfest.ru/biografii/bergolts.html).
8. Рубашкин, А. Голос Ленинграда / А. Рубашкин. – СПб.: Журнал «Нева», 2005. – 224 с.
9. Соколовская Н. Ольга. Запретный дневник / Соколовская Н. – 1-е изд. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — С. 9–14, 16, 18–19, 21, 23–24, 26. – 5000 экз.
10. «Так хочется мир обнять»: О.Ф. Берггольц: исследования и публикации: сборник к 100-летию со дня рождения / отв. ред. Н.А. Прозорова. – СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. – 332 с.
11. Хренков, Д. Т. От сердца к сердцу: о жизни и творчестве Ольги Берггольц / Д. Т. Хренков. – Л.: Сов. писатель, 1982. – 255 с.

*А. Д. Мекекечко*

## К ВОПРОСУ О ПСИХОЛИНГВИСТИКЕ

Когда человек решает связать свою жизнь с переводческой деятельностью, он начинает разбираться в данной отрасли, чтобы быть профессионалом своего дела. При всем этом следует определенный процесс связывания внешних факторов с содержимым уже имеющихся в мозгах. Переводчику важно разбираться как в общих пределах интересующей области, так и понимать внутреннюю связь работы мозга, поскольку именно данная корреляция ведет к пониманию различных явлений, а значит и является актуальной для исследований. Безусловно, важным компонентом исследования является столкновение мозгового пространства с окружающей действительностью. Исследуемая сфера называется психолингвистикой – дисциплина, которая находится на стыке психологии и лингвистики и изучает взаимоотношение языка, мышления и сознания.

Проделано немалое количество различных исследований, в частности, одним из первых ученых, кто использовал термин «психолингвистика», был Дж. Р. Кантор [4] в 1936 году. Не менее значительный вклад привнес в данную науку известный ученый Б. Л. Уорф [1], который предложил гипотезу лингвистической относительности [2]. Второй источник психолингвистики – работы американских структуралистов, таких как Н. Хомский [7], полагавший, что владение языком основано на способности производить правильные предложения. В работах Л. С. Выготского [6] организация процесса производства речи трактуется как последовательность фаз деятельности (мотивация – мысль – внутреннее слово – реализация). В концепции Л. В. Щербы [5] прослеживается связь между наличием языкового материала, языковой системы и языковой деятельности. Также многие другие ученые и исследователи, такие как И. А. Бодуэн де Куртене, В. фон Гумбольдт, В. Вундт, Б. Дельбрюк, Д. Кудрявский, Ж. Пиаже, А. А. Потебня, Э. Сепир, Д. Слобин, Ф. Ф. Фортунатов, Х. Штейнталь исследовали природу языковых явлений, закономерности процесса их отражения в психике, психофизиологические механизмы возникновения речи.

В ходе разговора, перевода, изучения языка или определенных слов, при аудио-восприятии отвечают разные зоны мозга. Например, самая главная зона – лобные доли мозга- отвечает за произвольные действия, за их организацию и планирование, а также освоение навыков. То есть это данная зона диктует определенные действия. Далее височные доли, которые обрабатывают слуховые ощущения, превращая их в звуковые образы. Именно в этой части мозга производится распознавание и наполнение смыслом обращенных к человеку слов, а также подбор единиц языка для выражения собственных смыслов. Доминирующая сторона (обычно левая) теменной доли мозга отвечает за

способность понимать устройство целого через соотнесение его частей (их порядок, структуру) и за умение складывать части в целое. Например, для чтения необходимо уметь складывать буквы в слова и слова во фразы. То же с цифрами и числами. И наконец, затылочные доли отвечают за переработку зрительной информации. Мы «видим» затылочными долями, которые интерпретируют поступающие от глаз сигналы [3].

Процесс обучения языку локализуется в левом полушарии – в перисильвиевой области, где передняя часть этой области – центр Брока [8] – отвечает, прежде всего, за грамматику и синтаксис, в то время как задняя – центр Вернике – за звучание слов и их понимание. Например, если у человека поврежден центр Брока, он не сможет говорить, а если центр Вернике [8] – он перестанет понимать услышанное.

Согласно психолингвисту Вильяму Левальту, в процессе запоминания и использования слов в ежедневной речи идентифицируются три системы:

- лексическая;
- синтаксическая;
- фонетическая.

Первая активируется, когда только возникает желание что-то сказать, где важно больше не само слово, а его смысловой оттенок. Поэтому, когда мы хотим найти слово, мы сначала знаем, прямо чувствуем другими органами чувств его значение и после того, как мы активировали смысл, дальше уже будем искать подходящее ему слово.

Синтаксическая система применяет синтаксические правила языка говорящего (спряжение глаголов, падежи, род) к значению. Именно этот центр отвечает за известный феномен – «на кончике языка», когда мы уже почти готовы произнести слово, но оно еще до конца не поймано. В этот момент мы уже знаем значение слова и синтаксическая система включила выбор слова, предлагая словоформы используемого языка. В этот момент у нас всплыли привычные грамматические конструкции и слова соревнуются в том, чтобы быть выбранными.

И наконец, фонетическая система – это применение звуков к значению. Когда она включается, мы произносим слово. Это помогает понять ситуацию, что иногда, когда мы забываем слово, мы пытаемся вспомнить звук – «слово на с», «слово шипящее», мы перебираем звуки и вспоминаем слово.

Следовательно, в нашем мозгу имеются три картотеки: значения и ассоциированные с ними звуки и правила родного языка. И все они взаимосвязаны [9].

#### **Процесс запоминания иностранных слов**

При изучении иностранной лексики возникают две категории содержимого внутреннего словарного арсенала. Некоторые слова запоминаются лучше, а некоторые хуже, но при обнаружении их на письме они становятся узнаваемыми. В данном случае мы сталкиваемся с такими понятиями как «пассивный» и «активный» словарь. Очень важно понимать текущую связь. Активный словарь встречается в речи, и это наиболее часто используемые слова, пассивный чаще в визуальных источниках. Факт в том, что запоминается та часть информации, которая является для мозга наиболее важной и значимой. Следовательно, в технике изучения иностранных слов следует выделять доминанты, которые бы стимулировали запоминание изученных иностранных слов.

Отсюда следует понятие визуальный «квант» информации [10]. Данный термин подразумевает под собой всю зрительную информацию об одном иностранном слове. Далее происходит определенный и решающий процесс. При столкновении визуального анализатора и напечатанного слова данные отправляются в зрительные доли мозга, где выполняется команда проанализировать полученную информацию и сравнить с учётом готовых знаний и опыта. Сознание в этот период пытается определить, что проникло в

мозг. Если новый квант вызовет доверие со стороны сознания и он окажется интересным и важным, то сознательная сфера может дать приказ мозгу сохранить этот квант в участках мозга, ответственных за зрительные образы. Делая вывод, следует отметить, что данный квант должен восприниматься как важный и полезный информационный компонент. В случаях, когда какие-либо иностранные слова плохо поддаются запоминанию, следовательно, эти слова не обладают необходимой важностью для учащегося.

### Процесс синхронного перевода

Поскольку мозг не способен выполнять одновременно несколько операций, тем не менее, при синхронном переводе кажется, что переводчик одновременно слушает, обрабатывает и озвучивает информацию. Но это не так. Процесс требует очень сложного и синхронного взаимодействия сенсорных, моторных и когнитивных навыков. Как утверждает психотерапевт Андрей Курпатов [11], когда возникает желание что-либо сказать, мозг давно решил и произвел эту команду и подал сигнал в сознание, а сам сигнал высказаться дошел с опозданием в 7 и более секунд. Таким образом, слушая оратора, мозг принял информацию еще до того, как мы сами её поняли и попытались воспроизвести.

В статье в «PloS ONE» [12] говорится, что во время синхронного перевода мозг перераспределяет внимание между задачами. Например, переводчик нередко отстаёт от докладчика – и в этот момент в мозге уменьшается глубина обработки информации. Чем больше отставание, тем больше нагрузка на рабочую память, чья задача – обрабатывать информацию, с которой мы работаем прямо сейчас. Рабочая память должна удерживать всё больше информации и тратить на это всё больше когнитивных ресурсов, а значит, тем меньше ресурсов останется для обработки новой информации. То есть, грубо говоря, память конкурирует со слуховым восприятием. Также одним из немаловажных способов, с помощью которого опытные переводчики быстро работают, является умение предвидеть, что дальше скажет человек.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Биография Б. Л. Уорфа. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BE%D1%80%D1%84,%D0%91%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BD\\_%D0%9B%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BE%D1%80%D1%84,%D0%91%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BD_%D0%9B%D0%B8)
2. Биография Дж. Р. Кантора. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE%D1%80,%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D0%BE%D0%B1>
3. Биография Л. В. Щербы. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B0,%D0%9B%D0%B5%D0%B2\\_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B0,%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)
4. Биография Л. С. Выготского. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%8B%D0%B3%D0%BE%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,%D0%9B%D0%B5%D0%B2\\_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%8B%D0%B3%D0%BE%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)
5. Биография Н. Хомского. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,%D0%9D%D0%BE%D0%B0%D0%BC>
6. Гипотеза лингвистической относительности. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B0,%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9\\_%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B0,%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8)
7. Головной мозг: структура и функции. – Режим доступа: <https://memini.ru/glossary/87>
8. <https://corp.lingualeo.com/ru/2017/07/10/kak-izuchenie-yazyika-vliyaet-na-mozg/>
9. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0206129>
10. <https://lim-english.com/posts/mehanizm-raboti-mozga-pri-zapominanii-angliiskih-slov/>
11. <https://www.kurpatov.ru/>



12. [https://www.tuchek.net/hft/broca\\_vernicke.htm](https://www.tuchek.net/hft/broca_vernicke.htm)

*И. А. Тимофеева*

## СОВРЕМЕННОСТЬ В ПОЭЗИИ МАРКА НЕКРАСОВСКОГО

Марк Некрасовский – один из поэтов, чьё творчество представляет современный литературный процесс на Луганщине. Он является автором книг «Мы Одиссеи в жизни и любви» и «Мы всё же достигаем высоты...», а также призёр поэтического конкурса в Дюссельдорфе (2009), лауреат в нескольких номинациях Международного фестиваля «Пристань менестрелей – 2010» [13, с. 21].

В поэзии М. Некрасовского сочетаются высокая гражданственность и тонкий лиризм, ироничность и мудрость в осмыслении действительности, придающие его произведениям минорное звучание. Художественное пространство стихотворений поэта насыщено образностью и метафоричностью. При этом лирический герой его поэзии – простой человек, в котором каждый читатель способен узнать самого себя [1]. Это человек, размышляющий о жизни, пытающийся, подобно классикам русской литературы, найти ответы на вечные вопросы. С другой стороны, в творчестве М. Некрасовского ярко прослеживается тема современного взгляда на мир, что делает его стихи актуальными и злободневными, обращёнными к человеку начала XXI века.

Цель исследования – рассмотреть актуальность поэзии Марка Некрасовского на примере отдельных стихотворений, выделить художественно-смысловые компоненты, связанные с интерпретацией темы современности поэтом.

В стихотворении «Не нужны мне в сраженьях победы...» центральной темой является тема жизни, её наполненности значимыми для лирического героя смыслами дружбы, созвучности жизненным интересам, верности морально-этическим принципам правды, искренности, справедливости: Не нужны мне в сраженьях победы. / Не для этого жизнь мне дана... / Чтоб друзья говорили лишь дело, / Чтоб в делах были верны словам, / Чтобы не было в дружбе предела, / Чтоб воздалось по нашим делам [2].

Понимание самоценности жизни, счастья в каждом наступающем дне, по мнению лирического героя, – удел человека, принимающего превратности судьбы как должные, как необходимое испытание человека, для которого слава и признание не имеют значения: Я не каюсь, что есть, то есть / Принимаю и то, что будет. / Каждый день, как благая весть / Каждый день, как счастье на блюде [8].

Тема жизни, быстротечности времени присутствует в стихотворении «А время, словно жизнь мою итожит...». Попытка понять закономерность течения времени относит данное стихотворение к разряду философских: А время, словно жизнь мою итожит / Разлукой, серебра по волосам. / Ищу себя по старым адресам. / Ищу себя на двадцать лет моложе [2].

Тема жизни для лирического героя поэзии М. Некрасовского неразрывно связана с темой творчества, таланта, его основы. Талант интерпретируется поэтом как явление, неизменно связанное с противопоставлением свободы и несвободы, ограничивающих рамок, зависимости от прихотливости всегда враждебно настроенной публики. Только преодолев все трудности, талант обретает необходимую свободу: У таланта трудная стезя. / Сам себе её он выбирает. / Потому, что через все нельзя / Он к свободе птицей улетает [3].

Лирический герой поэзии М. Некрасовского – человек своего времени, тонко чувствующий связь с историей, равнодушный к событиям настоящего, взывающий к читателю: Терриконы, ковыльные степи / Здесь все вольно привыкли дышать. / Мы Донбасса свободные дети / И свободу у нас не отнять [11].

Тема войны в лирике М. Некрасовского приобретает глубоко личностное, патриотическое звучание: Осень сыплет листья на дорогу / И горит земля моя в огне. / Листья, листья... это письма к Богу / От солдат, погибших на войне [12]; Кому важны теперь причины / Тех звёздных войн. Кому важны? / Из пыли не создать картины, / Того что было до войны [9].

Отдельное место в творчестве луганского поэта занимает тема любви. Это чувство нередко в стихотворениях М. Некрасовского осмыслено сквозь призму иронии, контрастного совмещения высокого и низкого стилей: Вспоминаю и мороз по коже, / Как я вас любимой звал. / Ах, спасибо тебе Боже, / Что я вовремя сбежал [6]; Твой вопрос не для проформы: / Как сложилась жизнь моя? / Все идет в пределах нормы. / По законам бытия. / Если б мы не разбежались, / Я б скатился под откос. / Хорошо, что мы расстались. / И спасибо за вопрос [5].

В лирике М. Некрасовского прослеживается мотив воспоминания о прошедшей любви. Его лирический герой переживает расставание с возлюбленной: Страсть догорела как свеча, / оставив нам обиды копать. / Нет ощущения плеча, / И давит боль как острый локоть. / Разлуки боль в потоке дней / Нас Антарктидой обжигает, / Чем жарче страсть, тем холодней, / Когда она дотла сгорает [7]. Есть в поэзии Некрасовского и место для темы взаимной любви: Ничего не замечая, Мы с тобою шли по лужам. / Пригласи на чашку чая. / Буду я хорошим мужем [10]; Засиделись мы до темноты. / Разговоры. Бесконечность тем. / В этом мире мне нужна лишь ты. / Ты важнее мировых проблем [4].

Таким образом, анализ отдельных стихотворений М. Некрасовского свидетельствует о тематической многогранности его творчества, в котором затрагиваются различные проблемы жизни человека. Современность в произведениях поэта преломляется сквозь призму индивидуально-личностного видения лирического героя, стремящегося осмыслить сложность, неоднозначность окружающего мира в его простоте.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Луганск литературный [Электронный ресурс] // <http://lgl.lg.ua/index.php/novosti/747-lugansk-literaturnyj>.
2. Некрасовский, М. Не нужны мне в сраженьях победы...; А время, словно жизнь мою итожит... [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/04/01/8925>.
3. Некрасовский, М. У таланта трудная стезя... [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/05/04/5311>.
4. Некрасовский, М. Засиделись мы до темноты [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/05/06/3223>.
5. Некрасовский, М. Твой вопрос не для проформы [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/04/28/9091>.
6. Некрасовский, М. Вам с другим живётся проще [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/05/05/2126>.
7. Некрасовский, М. Страсть догорела как свеча... [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/04/26/7993>.
8. Некрасовский, М. Как красиво желтеет лист... [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2011/05/08/3731>.
9. Некрасовский, М. Звёздная пыль [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2014/05/20/7526>.
10. Некрасовский, М. Помнишь ты о первой встрече? [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2014/11/11/3938>

11. Некрасовский, М. Терриконы, ковыльные степи... [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2015/08/11/9529>.
12. Некрасовский, М. Осень сыплет листья на дорогу... [Электронный ресурс] / М. Некрасовский. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2019/12/15/29.2>
13. Союз писателей Луганской Народной Республики : библиографический справочник / Сост. Г. Бобров, А. Чернов. – Луганск, 2018. – 32 с.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Абраамян Диана Арсеновна**, студентка II курса направления подготовки «Реклама и связи с общественностью» кафедры рекламы и PR-технологий;

научный руководитель – **Левченкова Ольга Борисовна**, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Абрамова Эльвира Геннадьевна**, аспирант I курса кафедры культурологии;

научный руководитель – **Воеводин Алексей Петрович**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии

**Авчинникова Людмила Александровна**, магистрант группы МП-КДК-1;

научный руководитель – **Сидорченко Елена Владимировна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Аникеенко Елена Алексеевна**, магистрант группы МП-УП-2;

научный руководитель – **Казакова Елена Вячеславовна**, старший преподаватель кафедры менеджмента

**Бабичева Екатерина Александровна**, студентка I курса направления подготовки «Народное художественное творчество (театральное творчество)»;

научный руководитель – **Тихомирова Наталья Федоровна**, преподаватель-методист цикловой комиссии «Социально-экономические и гуманитарные дисциплины»

**Базанова Оксана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства

**Беззуб Наталья Александровна**, студентка группы КВТ-2;

научный руководитель – **Поляков Михаил Карпович**, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства

**Белюсова Александра Викторовна**, студентка группы СКМ-4;

научный руководитель – **Борзенко-Мирошниченко Алина Юрьевна**, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Бобрышева Александра Владимировна**, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Бузанова София Витальевна**, студентка группы СКМ-4;

научный руководитель – **Дейнека Людмила Александровна**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Букаева Евгения Михайловна**, магистрант группы МП-ТИ-2;

научный руководитель – **Малахова Оксана Валерьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства

**Валько Дарья Сергеевна**, магистрант группы МП-ТИ-1;

научный руководитель – **Малахова Оксана Валерьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства

**Васильченко Нина Юрьевна**, студентка группы СКЛ-4;

научный руководитель – **Свентицкая Наталья Викторовна**, старший преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации

**Ветренко Виталия Игоревна**, студентка группы КР-3;

научный руководитель – **Титова Владислава Николаевна**, заведующая кафедрой театрального искусства

**Власова Анастасия Андреевна**, студентка группы СКР-1;

научный руководитель – **Левченко Ольга Борисовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Войтенко Анна Анатольевна**, магистрант группы МП-МИ-ДАХ-1;

научный руководитель – **Кабанова Вероника Андреевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой вокала

**Войтенко Каролина Анатольевна**, магистрант группы МП-МИ-ДАХ-1;

научный руководитель – **Кабанова Вероника Андреевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой вокала

**Войтенко Ксения Анатольевна**, магистрант группы МП-МИ-ДАХ-1; научный руководитель – **Князева Наталья Александровна**, доцент, профессор кафедры хорового дирижирования

**Воробьёва Екатерина Александровна**, магистрант группы МП-ХИ-2;

научный руководитель – **Потёмкина Ольга Николаевна**, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства

**Воропай Никита Юрьевич**, магистрант группы МП-МИ-ДИ-2;

научный руководитель – **Деба Светлана Владимировна**, преподаватель кафедры теории и истории музыки

**Гамоненко Светлана Юрьевна**, студентка группы КР-1;

научный руководитель – **Литвинова Наталья Борисовна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Гармашова Наталья Сергеевна**, студентка группы ЗСКК-4;

научный руководитель – **Зюзина Татьяна Афанасьевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии

**Гелюх Вероника Руслановна**, магистрант группы МП-ХИ-1;

научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства

**Глуценко Олеся Олеговна**, студентка группы КА-2;

научный руководитель – **Дьякова Татьяна Алексеевна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Гоголев Максим Сергеевич**, студент группы КА-2;

научный руководитель – **Дьякова Татьяна Алексеевна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Головина Карина Артуровна**, студентка группы КВТ-3;

научный руководитель – **Дунин Василий Керсантович**, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор кафедры кино-, телеискусства

**Голубничая Екатерина Олеговна**, магистрант группы МП-КБ-2;

научный руководитель – **Бобрышева Александра Владимировна**, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Гончарова Ксения Николаевна**, студентка группы СКЛ-2;

научный руководитель – **Сидоркина Евгения Владимировна**, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Горшкова Алина Андреевна**, студентка группы КР-1;

научный руководитель – **Королёва Галина Ивановна**, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин



**Грауберг Дарья Дмитриевна**, студентка группы СКЛ-4;  
научный руководитель – **Свенцицкая Наталья Викторовна**, старший преподаватель кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации

**Гребеник Екатерина Николаевна**, аспирант III курса кафедры культурологии;  
научный руководитель – **Воеводин Алексей Петрович**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии

**Грудинина Владислава Владимировна**, студентка группы ИА-2;  
научный руководитель – **Соловьева Оксана Сергеевна**, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Друпова Татьяна Михайловна**, магистрант группы МП-ИЖ-2;  
научный руководитель – **Левченков Дмитрий Александрович**, кандидат философских наук, доцент кафедры станковой живописи

**Дроздова Александра Олеговна**, студентка II курса направления подготовки «Телевидение (Ведущий телепрограмм, репортер)» кафедры кино-, телеискусства;

научный руководитель – **Волик Геннадий Петрович**, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Дунин Василий Керсантович**, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор кафедры кино-, телеискусства

**Дышловая Юлия Георгиевна**, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Енина Валерия Дмитриевна**, студентка группы СКЛ-2;  
научный руководитель – **Сидоркина Елена Владимировна**, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Жуля Лилия Анатольевна**, студентка группы КБ-3;  
научный руководитель – **Дышловая Юлия Георгиевна**, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Зюзина Татьяна Афанасьевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии

**Изотова Екатерина Анатольевна**, магистрант группы МП-ХИ-1;  
научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства

**Казанцева Елена Алексеевна**, студентка группы СКМ-1;  
научный руководитель – **Воронов Артур Эдуардович**, кандидат технических наук, доцент кафедры менеджмента

**Каира Екатерина Витальевна**, студентка группы КРТ-3;  
научный руководитель – **Дунин Василий Керсантович**, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор кафедры кино-, телеискусства

**Калашник Анастасия Руслановна**, студентка группы СКЛ-1;  
научный руководитель – **Королёва Галина Ивановна**, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин;

научный руководитель – **Литвинова Наталья Борисовна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Карпенко Екатерина Витальевна**, магистрант группы МП-ХИ-2;  
научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства

**Касеева Кристина Руслановна**, магистрант группы МП-МИ-ДАХ-2;  
научный руководитель – **Кабанова Вероника Андреевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой вокала

**Качура Валентина Борисовна**, магистрант группы МП-МДЭП-2;  
научный руководитель – **Черникова Светлана Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства эстрады

**Керусова Кристина Руслановна**, студентка группы СКР-2;  
научный руководитель – **Левченкова Ольга Борисовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Клысенко Виктория Александровна**, студентка группы СКМ-4;  
научный руководитель – **Дейнека Людмила Александровна**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Кобрин Дарья Александровна**, студентка группы КА-2;  
научный руководитель – **Дьякова Татьяна Алексеевна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Коваль Алена Викторовна**, студентка группы СКМ-4;  
научный руководитель – **Колесникова Елена Николаевна**, старший преподаватель кафедры менеджмента

**Козавчук Маргарита Владимировна**, магистрант группы МП-КДГ-2;  
научный руководитель – **Дышловая Юлия Георгиевна**, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры библиотекосведения, документоведения и информационной деятельности

**Колесникова Елена Николаевна**, старший преподаватель кафедры менеджмента

**Коломийцева Ксения Александровна**, студентка II курса направления подготовки «Реклама и связи с общественностью» кафедры рекламы и PR-технологий;  
научный руководитель – **Левченкова Ольга Борисовна**, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Комиссаренко Анастасия Николаевна**, магистрант группы МП-КБ-1; научный руководитель – **Серищева Татьяна Владимировна**, преподаватель кафедры библиотекосведения, документоведения и информационной деятельности

**Конкус Юлия Юрьевна**, магистрант группы МП-ХИ-1;  
научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства

**Кононцев Вячеслав Юрьевич**, студент группы КВТ-3;  
научный руководитель – **Курчина Валентина Семеновна**, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства

**Костев Игорь Викторович**, преподаватель кафедры кино-, телеискусства

**Кубаренко Ирина Алексеевна**, магистрант группы МП-УП-2;  
научный руководитель – **Дейнека Людмила Александровна**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Кузьминых Юлия Романовна**, студентка группы КР-1;  
научный руководитель – **Литвинова Наталья Борисовна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Кушнарёва Любовь Васильевна**, студентка группы СКИ-3;

научный руководитель – **Патерыкина Валентина Васильевна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики;

научный руководитель – **Колотовкина Наталья Владимировна**, преподаватель кафедры теории искусств и эстетики

**Лалицкая Мария Сеергеевна**, студентка группы СКР-2;

научный руководитель – **Левченкова Ольга Борисовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Лебединская Анна Александровна**, магистрант группы МП-КБ-2; научный руководитель – **Бобрышева Александра Владимировна**, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент, заведующая кафедрой библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Лимаренко Елизавета Витальевна**, магистрант группы МП-Р-1;

научный руководитель – **Лобовикова Елена Александровна**, кандидат социологических наук, доцент, заведующая кафедрой рекламы и PR-технологий

**Лохматов Сергей Алексеевич**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Лубенникова Елена Владимировна**, студентка группы СКК-4;

научный руководитель – **Химченко Елена Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии

**Любчик Оксана Юрьевна**, магистрант группы МП-УП-1;

научный руководитель – **Дейнека Людмила Александровна**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Майкова Анна Александровна**, студентка II курса направления подготовки «Реклама и связи с общественностью» кафедры рекламы и PR-технологий;

научный руководитель – **Левченкова Ольга Борисовна**, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Майстренко Андрей Александрович**, студент группы СКМ-2;

научный руководитель – **Ирдиненко Екатерина Александровна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии

**Мальцева Наталья Александровна**, студентка группы ЗСКР-4;

научный руководитель – **Лобовикова Елена Александровна**, кандидат социологических наук, доцент, заведующая кафедрой рекламы и PR-технологий

**Мамиди Марина Олеговна**, студентка группы ЗСКМ-4;

научный руководитель – **Аронова Виктория Витальевна**, кандидат экономических наук, доцент, заведующая кафедрой менеджмента

**Маринков Виталий Викторович**, магистрант группы МП-ТИ-1;

научный руководитель – **Малахова Оксана Валерьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства

**Марченко Елена Алексеевна**, магистрант группы МП-ТИ-1;

научный руководитель – **Малахова Оксана Валерьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства

**Медведева Мария Викторовна**, аспирант IV курса кафедры культурологии;

научный руководитель – **Зюзина Татьяна Афанасьевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии

**Мезенцев Валерий Владимирович**, магистрант группы МП-МИ-АП-2;

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки

**Мекекечко Алена Дмитриевна**, магистрант группы МП-СКЛ-1

**Митителу Тамара Сергеевна**, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент кафедры театрального искусства

**Морозов Никита Андреевич**, магистрант группы МП-ХИ-2;

научный руководитель – **Гуляева Елена Олеговна**, старший преподаватель кафедры хореографического искусства

**Невмывака Наталья Сергеевна**, студентка группы СКМ-4;

научный руководитель – **Лохматов Сергей Алексеевич**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Нестерова Юлиания Андреевна**, студентка группы ММ-3;

научный руководитель – **Деба Светлана Владимировна**, преподаватель кафедры теории и истории музыки

**Николотова Анстасия Александровна**, студентка группы СКР-2;

научный руководитель – **Левченкова Ольга Борисовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Оглоблин Богдан Ростиславович**, студент группы ММ-1;

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки

**Павленко Наталья Михайловна**, студентка группы СКК-4;

научный руководитель – **Химченко Елена Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии

**Пархоменко Инна Александровна**, аспирант кафедры педагогики ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля»

**Пидопрыгора Юлия Романовна**, магистрант группы МП-МДЭП-2;

научный руководитель – **Черникова Светлана Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства эстрады

**Письменная Светлана Мирославовна**, студентка группы СКК-4;

научный руководитель – **Химченко Елена Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии

**Плимяник Ольга Константиновна**, студентка группы ЗСКК-4;

научный руководитель – **Ирдиненко Екатерина Александровна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии

**Подобный Данил Русланович**, студент группы КРТ-3;

научный руководитель – **Поляков Михаил Карпович**, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства

**Покутний Иван Александрович**, студент группы СКР-4;

научный руководитель – **Левченкова Ольга Борисовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Почтовая Любовь Вячеславовна**, студентка группы СКК-4;

научный руководитель – **Зюзина Татьяна Афанасьевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии

**Пушкина Анастасия Павловна**, студентка группы СКМ-1;

научный руководитель – **Воронов Артур Эдуардович**, кандидат технических наук, доцент кафедры менеджмента

**Пшечук-Воронина Яна Юрьевна**, преподаватель цикловой комиссии «Социально-экономические и гуманитарные дисциплины»



**Ракова Екатерина Юрьевна**, магистрант группы МП-КБ-2;

научный руководитель – *Лукьянченко Ольга Григорьевна*, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Рублева Виктория Николаевна**, студентка группы СКР-2;

научный руководитель – *Левченкова Ольга Борисовна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Ряпина Надежда Константиновна**, студентка группы СКР-2;

научный руководитель – *Левченкова Ольга Борисовна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Сагайдак Инесса Анатольевна**, студентка группы ЗСКР-2;

научный руководитель – *Зюзина Татьяна Афанасьевна*, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии

**Серищева Татьяна Владимировна**, соискатель I курса кафедры культурологии;

научный руководитель – *Воеводин Алексей Петрович*, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии

**Сидоркина Евгения Владимировна**, соискатель II курса кафедры культурологии;

научный руководитель – *Воеводин Алексей Петрович*, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии

**Сидорченко Елена Владимировна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры библиотековедения, документоведения и информационной деятельности

**Скубченко Алла Николаевна**, магистрант группы МП-ТИ-1;

научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства

**Стась Валерия Валерьевна**, студентка группы СКР-4;

научный руководитель – *Левченкова Ольга Борисовна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий

**Стаханова Анна Александрова**, магистрант группы МП-ТИ-1;

научный руководитель – *Малахова Оксана Валерьевна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства

**Стецков Дмитрий Александрович**, студент группы СКМ-4;

научный руководитель – *Лохматов Сергей Алексеевич*, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Тагиева Юлия Анатольевна**, студентка группы ЗСКК-4;

научный руководитель – *Зюзина Татьяна Афанасьевна*, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры культурологии

**Тимофеева Инна Андреевна**, студентка группы КРТ-2;

научный руководитель – *Литвинова Наталья Борисовна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Турчаникова Яна Александровна**, магистрант группы МП-ХИ-1;

научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства

**Федечко Людмила Викторовна**, заслуженный работник культуры Украины, доцент, декан факультета культуры

**Федотова Екатерина Николаевна**, преподаватель кафедры хореографического искусства

**Филатьева Татьяна Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии



**Химченко Елена Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии

**Ценценатов Евгений Михайлович**, магистрант группы МП-УП-2;

научный руководитель – **Борзенко-Мирошниченко Алина Юрьевна**, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента

**Чепрасова Мария Леонидовна**, магистрант группы МП-МИ-Ф-1;

научный руководитель – **Михаленко Ирина Валерьевна**, старший преподаватель кафедры фортепиано

**Черепанх Дмитрий Геннадиевич**, магистрант группы МП-ХИ-1;

научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства

**Черникова Мария Викторовна**, студентка группы СКМ-1;

научный руководитель – **Воронов Артур Эдуардович**, кандидат технических наук, доцент кафедры менеджмента

**Чернова Валерия Михайловна**, магистрант группы МП-МИ-АП-2;

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки

**Чуликова Валерия Руслановна**, студентка группы КА-2;

научный руководитель – **Соловьева Оксана Сергеевна**, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин

**Шатилов Вадим Вадимович**, студент группы ЗСКИ-2;

научный руководитель – **Патерыкина Валентина Васильевна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики

**Шевченко Дарья Евгеньевна**, студентка группы КВТ-2;

научный руководитель – **Поляков Михаил Карпович**, старший преподаватель кафедры кино-, телеискусства

**Шевченко Ярослава**, студентка группы МП-ТИ-2;

научный руководитель – **Малахова Оксана Валерьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства

**Шинкаренко Виктория Владимировна**, магистрант группы МП-ИЖ-2;

научный руководитель – **Левченков Дмитрий Александрович**, кандидат философских наук, доцент кафедры станковой живописи

Научное издание

# ДНИ НАУКИ

## СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ПРОВЕДЕНИЯ ДНЕЙ НАУКИ (16–18 марта 2020 г.)

**Ответственный за выпуск:**

Н. В. Колотовкина

**Корректоры:** *И. А. Байкова,*

*Л. М. Данина, Н. В. Свентицкая*

**Компьютерный макет** – *Л. А. Рыбальченко*

**За достоверность изложенных фактов, цитат  
и других сведений несет ответственность автор**

**За достоверность изложенных фактов, цитат  
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 5.06.2020. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.  
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 19,2.  
Тираж 100 экз. Заказ № 393

Издательство

Луганской государственной академии культуры и искусств  
имени М. Матусовского

Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела  
в Государственный реестр издателей, изготовителей  
и распространителей издательской продукции

Тел.: (0642) 59-02-62