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

ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

МАТЕРИАЛЫ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

27 апреля 2021 г.

Луганск

УДК 7.01
ББК 71.0
Т34

Теоретико-исторические и социально-культурные проблемы
Т34 творчества: материалы научно-практической студенческой конференции (г. Луганск, 27 апреля 2021 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2021. – 331 с.

В материалах сборника освещены актуальные проблемы теории и истории культуры, классического и современного искусства и др.

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

УДК 7.01
ББК 71.0

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 № 9 от 19 мая 2021 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», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

Абузова А. Р., Бойченко О. В. Контекстная реклама в высших учебных заведениях *5*

Бурлуцкая О. А., Филатьева Т. В. Пастельный натюрморт в живописи XX века как достижение художественной культуры *10*

Бучилюк В. С., Бойченко О. В. PR в сфере экологии *16*

Быковская А. В., Дышловая Ю. Г. Фундаментальная роль мультимедиасредств в современной деятельности детской библиотеки *21*

Ветренко В. И., Сиканевич Ю. В. Особенности PR-кампании в сфере театральной деятельности *33*

Григорова Е. С., Левченкова О. Б. Формирование эстетических и нравственных ценностей молодёжи в изменяющемся мире *38*

Загоруйко Д. В., Сиканевич Ю. В. Событийный маркетинг как инструмент продвижения и создания имиджа *43*

Землякова Е. В., Лобовикова Е. А. Самореклама как инструмент продвижения персонального бренда *46*

Киселева Л. П., Ирдиненко Е. А. Дизайн в современной культуре *51*

Комарова Ю. В., Бойченко О. В. PR в сфере культуры: история и возможности *57*

Коркишко А. А., Левченкова О. Б. О нравственных проблемах современной цивилизации и гуманном отношении к животным *62*

Огородняя О. В., Шкуран О. В. Лексемы *врач – лекарь – знахарь – целитель* в диахроническом срезе *68*

Тарарина А. К., Степаненко Т. В. Проектирование основных направлений интерактивных форм обучения в формировании информационной культуры студентов (на примере работы библиотеки ЛГАКИ им. М. Матусовского) *73*

Филатьев А. В., Химченко Е. Н. Народное творчество Луганщины *86*

Шматова О. Г., Сидорченко Е. В. Современная школьная библиотека в контексте инновационного учебно-воспитательного процесса *92*

МУЗЫКАЛЬНОЕ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Аванесян Д. Л., Воротынцева Л. А. Эстетика послезвучия в Постлюдии для скрипки solo В. Сильвестрова *97*

Антонов В. В., Воротынцева Л. А. Корреляция классико-романтической стилистики в творчестве М. Джулиани *100*

Васлянина А. А., Черникова С. В. Интерактивный концерт как форма эстрадного исполнительства *104*

Ветров Н. М., Михалёва Е.Я. Камерная музыка Л. Бернстайна в контексте жанровой инновации на примере Серенады для скрипки, арфы, струнных и ударных инструментов по «Симпозиуму» Платона и Сонаты для кларнета и фортепиано *109*

Войтенко К. А., Князева Н. А. Некоторые аспекты репетиционной работы хормейстера *115*

Гелюх В. Р., Гуляева Е. О. Формирование и развитие хореографического искусства в Донецком регионе *121*

Горбачевская К. А., Леоненко А. С. Динамика досуговой роли искусства *126*

Долматов Г. С., Михалёва Е. Я. Тематические и структурные «вольности» Л. Бетховена в I части Сонаты № 30 op. 109 E-dur. На пути к романтизму *131*

Ерёменко М. С., Михалёва Е. Я. Сюита «Петрушка» Ю. Тканова для альта и фортепиано как отражение инструментального театра музыки одноименного балета И. Стравинского. К вопросу методологии транскрипции *135*

Еремчук А. С., Воротынцева Л. А. Подделка или поделка? Миниатюры Э. Сати в контексте китч-музицирования *141*

Ермоленко Е. Ю., Негода Л. Л. Народное творчество восточных славян как компонент развития культурных традиций *146*

Кобзова А. Н., Кротько Т. А. Система К. С. Станиславского в аспекте расширения возможностей невербального воспитания дирижера *150*

Крохмаль Н. В., Бурунжу А. С. Жанр колыбельной песни в контексте русского фольклора *155*

Нестерова И. А., Деба С. В. Кантата «Огненный замок» Д. Мийо сквозь призму трагического *170*

Петрова Е. А., Деба С. В. Особенности интонирования лирической песни на Луганщине *174*

Пилипенко А. Ю., Оголева С. С. Основные принципы работы в народной манере пения *179*

Пшехачев Д. А., Воротынцева Л.А. Музыкальная вселенная М. Вайнберга *183*

Сенчукова О. А., Теремова Т. И. Зарождение жанра фортепианной транскрипции в русской музыке XIX века (на примере транскрипции Балакирева романса Глинки «Жаворонок») *189*

Симоненко А. В., Кузниченко О. В. Особенности структуры и музыкального языка «Трагической сонаты» op. 39 № 5 Н. Метнера в исполнительских версиях автора и современников *193*

Турчаникова Я. А., Негода Л. Л. Культурная идентичность: сущность и структура *199*

Тютюнник В. С., Негода Л. Л. Материализация абстрактного в работах хореографов Нидерландского театра танца NDT *203*

Федотова Е. Ю., Потёмкина О. Н. Формирование балетмейстерских умений будущего педагога-хореографа в процессе профессиональной подготовки *208*

Федько К. В., Михалёва Е. Я. Лирическая опера вчера и сегодня. «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко *224*

Цыганова А. В., Михалёва Е. Я. Цикл «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича в контексте ассимиляции еврейского фольклора и стилистики композитора на примере I части (№№ 1–8) *229*

Чалая Д. А., Решетняк О. Р. Тело и телесность как средство пластической выразительности *235*

Чепрасова М. Л., Михаленко И. В. Жанр фортепианного концерта в русской музыке конца XIX века *240*

Швидкая Ю. Н., Черникова С. В. Тембр голоса эстрадного исполнителя в музыкально-стилистическом контексте *253*

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Безручко В. В., Кондауров А. С. Визуальный контент как средство самопрезентации личности в процессах виртуальной социальной коммуникации *259*

Березина А. С., Феденко Н. Г. Специфика стилистики «аниме» в японских комиксах и анимации *264*

Бранспиз М. Ю., Кондауров А. С. Современная практика фотосъемки природы в контексте трансформации эстетики пейзажа *270*

Быстрицкая Е. Л., Левченков Д. А. Образ женщины в скульптурном искусстве периода палеолита *276*

Кириенко Я. В., Левченков Д. А. Воплощение традиций народного искусства в живописи конца XIX – начала XX века *281*

Кузьмич Ю. В., Мала Т. В. Вектор развития современной типографики на основе приемов швейцарского стиля *285*

Малахова Л. И., Перепечаенко А. В. Психологические методики создания индивидуального фотопортрета *290*

Морозова Е. Г., Филь Л. М. Современная фешн-эстетика в блогерской медиапрактике *295*

Понкратова А. Ю., Феденко Н. Г. Иконография Образа Пресвятой Богородицы Луганской как продолжение лучших византийских традиций христианского искусства *299*

Радченко А. В., Кондауров А. С. Экспериментальная флуоресцентная фотография в контексте семантики постмодерна *309*

Тимофеева Н. В., Левченков Д. А. Истоки бытового жанра в древнерусском искусстве живописи *313*

Шевченко Ю. Н., Гончарук Н. П. Эстетический аспект эффектов длительной выдержки в практике современной творческой фотографии *318*

Сведения об авторах *324*

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ

УДК 659.1

А. Р. Абузова,
О. В. Бойченко

КОНТЕКСТНАЯ РЕКЛАМА В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Понятие «реклама» ассоциируется с принципом купли-продажи товаров или услуг. Такое видение вполне оправдано в юридическом аспекте. Вместе с тем понятие «реклама» приемлемо и для других общественных отношений, даже таких, которые не предусматривают получения определенных доходов или не содержат явных коммерческих признаков.

В соответствии со ст. 3 Закона ЛНР «О рекламе» реклама – это информация о лице или товаре, распространенная в любой форме и любым способом и предназначенная сформировать или поддержать осведомленность ее потребителей и их интерес относительно лица или товара [1]. Определенные виды общественных отношений в области образования, воспитания, культуры или науки, которые обеспечивают своей поддержкой прежде всего государство или органы местного самоуправления в порядке, предусмотренном законодательством, для популяризации своей деятельности, распространения собственного опыта, привлечения к себе внимания общества и привлечения новых или альтернативных источников материальной поддержки, требуют обнародования и распространения информации о себе, освещения ее в средствах массовой информации, на рекламных ресурсах и т. п. Эти меры полностью соответствуют ключевым понятиям рекламы.

Следует заметить, что такая реклама указанных общественных отношений и деятельности отличается от коммерческой и полностью соответствует содержанию понятия социальной рекламы, указанного в Законе ЛНР «О рекламе» как информация любого вида, распространенная в любой форме, направленная на достижение общественно полезных целей, популяризацию общечеловеческих ценностей и распространение которой не имеет целью получение прибыли. Носителями таких отношений в обществе служат прежде всего соответствующие учреждения и заведения профильных отраслей – научные институты, учебные заведения, которые используют общепринятые методы применения рекламы, но одновременно могут иметь собственные (особые, специфические, инновационные) наработки.

Тенденции развития современного общества свидетельствуют о все более весомом значении образования как инструмента создания интеллектуального потенциала государства и ресурса, который обеспечивает жизненную успешность граждан, а также фактора конкурентоспособности.

Система образования становится сейчас приоритетной, ведущей сферой социокультурной политики, индикатором и катализатором развития страны. Образование способствует формированию рыночного общества и одновременно отражает его состояние [4, с. 112].

Однако функционирование современных учебных заведений характеризуют следующие условия:

– повышенная нестабильность;

– нарастание неопределенности внешней среды;

– недостаточное бюджетное финансирование;

– усиление конкуренции на рынке образовательных услуг [5, с. 127].

Такая ситуация побуждает учебные заведения к широкой и хорошо продуманной рекламной деятельности, направленной на создание и поддержание положительного имиджа своих учащихся.

Грамотное рекламное позиционирование заведения высшего учебного образования предполагает наличие четкого представления о сущности и особенности рекламной деятельности учреждения в новых социокультурных условиях, ее основные принципы и содержание, подходы к ее организации и т. д., а также совершенствование методических подходов к разработке и реализации рекламной стратегии и подготовку практических рекомендаций по повышение эффективности рекламной деятельности.

Особое место в рекламной деятельности учебных заведений принадлежит рекламной кампании в вузе. Планирование, организация и непосредственно ведение рекламной кампании составляет для заведений высшего учебного учреждения (ЗВУУ) большую проблему в первую очередь из-за определенных административных и экономических ограничений, которые законодательно заложены в основу существования и деятельности учреждений, относящихся к государственной и коммунальной форм собственности. После смены государственного устройства и обретения независимости в стране стремительно и масштабно начали меняться политические, экономические и социальные условия, которые деструктивно повлияли на ряд сектров отрасли, в частности на уровне высшего учебного заведения, а именно на жизнедеятельность большинства ее учреждений. По мере обновления и развития государства тенденция восстановления и поднятия на надлежащий уровень учреждений высшего учебного образования трансформировалась в государственную систему, обусловив написание соответствующей программы [2, с. 113].

Спрос рождает предложение, но, к сожалению, увеличение предложений, качество которых иногда сомнительно, не только создает, но и усиливает конкуренцию. Это определение характерно и для высшего учебного заведения. Именно поэтому ЗВУУ, в частности государственной форм собственности, для закрепления и развития своего конкурентоспособного статуса, стоит осваивать маркетинг и рекламу и более ответственно относиться к этим составляющим современного образовательного рынка. Для этого следует повышать квалификацию работников, заимствовать положительный опыт постоянных кадров, привлекать к ответственной работе новое поколение работников и овладевать новейшими методами – не только современными методиками обучения и внедрения новых дисциплин, но и передовыми методами менеджмента, маркетинга и рекламы.

Введение рекламы в деятельности учреждения средствами рекламной кампании – актуальная проблема, положительное решение которой будет способствовать развитию учреждения высшего учебного образования и переходу его на надлежащий современный уровень.

Рекламная кампания – это комплекс мероприятий по реализации задач рекламы для достижения намеченных целей. В педагогическом языке рекламная кампания в высшем учебном учреждении означает ряд мероприятий, которые будут отвечать общему плану работы ЗВУУ, и творческое индивидуальное отношение к этому вопросу каждого работника для расширения информационного пространства вокруг своего заведения, что может способствовать популяризации ЗВУУ [3, с. 155].

Составляющие формулы рекламной кампании заведения высшего учебного образования: планирование, финансирование и организация, творческий подход и реализация мероприятий, анализ и корректировка. Они должны быть направлены на наполнение содержания рекламной кампании и достижения положительного

результата. Первое впечатление от увиденного всегда доминирует в сознании человека. Именно поэтому внешний вид и внутреннее наполнение заведения можно считать элементами пассивной рекламы, как и результативность деятельности такого заведения высшего учебного образования. Организация и ведение работы, достижения и результаты такой работы заведения должны быть на том уровне и в том объеме, соответствующие задекларированному собственному плану работы.

При этом, превышению любых положительных показателей будет способствовать повышению положительного статуса учреждения в целом – каждое проявление интереса к ЗВУУ внешне будет доволен соответствием заявленной информации о его деятельности и возможности. Например, в заведении высшего учебного образования функционируют определенные группы, кружки, секции, лектории, направленные на развитие спорта и юношеского творчества [Там же, с. 143]. Информацию о них нужно усиливать определенными визуальными обращениями как к случайным, так и к постоянным посетителям заведения. Эту информацию следует разместить так, чтобы посетители сразу видели ее и сосредоточены на ней. Подачу такой информации не нужно ограничивать простом объявлении. Чтобы привлечь внимание посетителей, ее следует размещать на оригинальных стендах, планшетах, объемных модулях, которые будут отличаться оригинальностью исполнения, яркостью и нести информацию, доступную прежде всего для восприятия посетителя.

Обычно в заведении высшего учебного образования периодически проводят творческие или праздничные мероприятия, в которых кафедра или факультет имеют возможность отчитываться своими творческими достижениями. Но в основном такие мероприятия проводят к определенным датам (праздники, юбилейные даты и т. п.), поэтому они и имеют чисто формальный характер [5, с. 127].

Но такие меры, во-первых, нужно организовать так, чтобы они выходили за пределы одного высшего учебного заведения. Увеличение творческих контактов и посещений ЗВУУ способствовать его популяризации и созданию положительного имиджа.

Во-вторых, такие меры должны содержать элементы конкурсов и соревнований, победителей которых можно определенным образом отметить. Именно из-за этого творческий формальный отчет о достижениях станет праздником творчества. Поэтому студенты и посетители получат положительные эмоции при активном участии или как зритель они захотят посетить сайт еще раз.

В-третьих, именно через средства массовой информации районным или городским органам образования следует распространять информацию о запланированных мероприятиях. С помощью СМИ обнародовать их результаты и поощрять студентов к участию в следующих, не менее интересных инициативах.

Увеличение даже разовых посещений различных мероприятий высшего учебного образования – это путь к его популяризации и увеличения количества студентов, а следовательно, возможностей для творческой работы.

В-четвертых, к действенным методам рекламной кампании ЗВУУ относится участие его представителей в как можно большем количестве различных конкурсов, в фестивалях, выставках и т. п., которые происходят за пределами непосредственно заведения, где благодаря общению, обмену информацией, а также презентации творческих достижений распространяются сведения об этом заведении, тоже закрепляет его положительный имидж.

В-пятых, ЗВУУ должен заботиться о своей публичную презентацию на различных творческих мероприятиях как в рамках учреждения, так и вне его не только

представительством лучших творческих работ или выступлений студентов, но и достаточно качественной внешней рекламной продукцией: визитки, листовки, флаеры, плакаты и тому подобное [6, с. 13].

Все это необходимо распространять среди студентов, педагогов, участников учебного процесса, гостей и посетителей мероприятий или гостей заведения. То есть полиграфическая продукция, ярко отражает содержание творческой деятельности заведения, служит существенным рекламным носителем и составляющей рекламной кампании, будет способствовать спроса на предложения заведения высшего учебного образования.

В конце концов, один из самых эффективных методов рекламы по распространению информации о деятельности учреждения, о его творческие достижения и успехи студентов – применение современных ИТ-технологий. В частности речь идет о создании веб-страницы (сайта) ЗВУУ во всемирной сети интернет. Эффективность от этого неоспорима, если учитывать современное развитие техники и компьютерное воспитания молодежи.

Следовательно, проведение рекламных кампаний в современных ЗВУУ любой формы собственности – это понятие допустимо, а в большинстве ситуаций – необходимое явление. Благодаря оптимально разработанным плановым мероприятиям высшего учебного учреждения, в которые введены определенные рекламные методы, а лучше – отдельно спланированную рекламную кампанию, к участию в которой может быть привлечен не только внешний потенциал специализированных организаций и учреждений, но и творческий ресурс всего педагогического персонала учреждения, значительно растет имидж и непосредственно ЗВУУ, и каждый мастера своего дела, творчески презентует свою деятельность [3, с. 119–121].

Коммуникативный эффект от рекламы возможно при условии высокой информированности, приемлемого уровня доверия к образовательной рекламы, совершенствование содержания рекламного сообщения, а также использование различных каналов передачи информации. В конце концов успешная реклама должна иметь не только образовательное направление, но и быть убедительной и побудить к действию.

Роль и значение рекламной деятельности в повышении конкурентоспособности и улучшении имиджа учебного заведения состоит в том, что благодаря использованию соответствующих методик она обеспечивает оценки эффективности мониторинга и контроля результатов взаимодействия с другими участниками образовательного процесса.

Рекламирования образовательных услуг предполагает необходимость разработки новой концепции рекламных кампаний, знание и использование принципов которой позволят высшее учебное заведение эффективно управлять процессами своего перспективного развития при условии повышения уровня конкуренции. Учебным заведениям следует постоянно бороться за потребителя (обучающегося, студента). Потребитель постоянно находится в среде избытка информации и предложений.

Будущее – за поисковыми системами, рейтингами. Впереди – эра конкурентной борьбы на рынке образовательных услуг. Поэтому сейчас перед учебными заведениями встал неотложная задача – усилить внимание к продвижению образовательных услуг и рекламной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон ЛНР «О рекламе» от 06.08.2018 № 246-II [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fmslnr.su%2Fengine%2Fdownload.php%3Fid%3D247%26viewonline%3D1 (дата обращения 25.01.2021)

2. Баталова, О. С. «Специфика маркетинговых коммуникаций на рынке образовательных услуг» / О. С. Баталова // Междунар. науч. конф. Экономическая наука и практика. – Чита, Россия: Молодой ученый, 2012. – с. 110–114.

3. Каверина, Е. А. Организация рекламной деятельности вуза / Е. А. Каверина. – Киев, Украина: ООО «Книжный дом», 2017. – 184 с.

4. Никандрова, Н. Д. Менеджмент, маркетинг и экономика образования / под. ред. А. П. Егоршина. – Нижний Новгород, Россия: НИМБ, 2014. – 526 с.

5. Петрова, О. А., Николаева, С. В. Соотношение «Интернет – реклама» и «Контекстная реклама» в научной и научно-популярной литературе // Язык и социальная динамика. 2013. №13-2. – С. 125–128.

6. Поклонская, Л. С. Исследования рекламного рынка / Л. С. Поклонская // Технологический аудит и резервы производства. – № 4/5 (30). – 2016. – С. 4–13.

УДК 75.03

О. А. Бурлуцкая,
Т. В. Филатьева

ПАСТЕЛЬНЫЙ НАТЮРМОРТ В ЖИВОПИСИ XX ВЕКА КАК ДОСТИЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Пастель – один из необычных видов изобразительных материалов. Живопись пастелью воздушная и нежная. Тонкость и изящество этой техники придает картинам живость. Она имеет свойство придавать любому сюжету необыкновенную мягкость и нежность. В этой технике можно делать любые сюжеты: от пейзажей до портретов. Преимущества пастели – в большой свободе для художника: она позволяет снимать и перекрывать живописные слои, в любой момент прекращать и возобновлять работу. Пастель соединяет возможности живописи и рисунка. Изучение техники пастельной живописи в настоящее время, когда художники могут самостоятельно выбирать стиль, материал для своего творчества, является актуальной, потому что пастельное искусство очень эффектное и интересное. Интерес человечества к работам, выполненным в технике пастельной живописи, обуславливает и актуальность данной техники среди преподавателей живописи разных уровней учебных заведений.

Проблема темы исследования заключается в том, что при множестве приемов техники пастели, а также видов пастели (ручная, сухая, масляная пастель и карандашная пастель) ее используют в основном в таких жанрах искусства, как портрет и пейзаж, а меньше всего используется в натюрморте. Мягкие, нежные, воздушные полутона создают, ощущение, будто изображение окружено сиянием, легкое восприятие и чувственность – основные характеристики пастели.

Тема исследования актуальна в наше время, потому что значительное количество современных художников обращается к технике пастели. Поэтому история пастельной живописи, особенно в жанре тематического натюрморта вызывает интерес у живописцев современности.

Объектом исследования является пастельная живопись XX века.

Предмет исследования: пастельная живопись в жанре тематического натюрморта в XX веке.

Цель исследования – исследовать историю развития пастельной живописи в жанре тематического натюрморта в XX веке.

Задача исследования: рассмотреть пастельную живопись в жанре натюрморт в XX веке.

Научная новизна исследования заключается в систематизации особенностей развития пастельной живописи и выделении специфики пастельной живописи XX века в жанре тематического натюрморта.

Европейский и отечественный пастельный натюрморт был предметом внимания многих искусствоведов, таких как Д. Антоновича, П. Балицкого, М. Вороного, И. Врона, Э. Голлербаха, М. Голубца, С. Гординского, М. Жука, М. Зубарь, Ф. Эрнста, П. Ковжуна, Е. Кузьмина, Ю. Меженко, В. Сичинского, С. Таранушенко, Д. Чукина, В. Овсийчука, А. Банцековой, Л. Владыча, А. Логутенко и др. Особенности развития декоративного натюрморта освещены в трудах И. Болотиной, И Данилевского, А. Милексетяна, А. Пучкова, И. Раджабова, В. Садкова, А. Триселерова, Г. Черлинка, Т. Шпикаловой и др. Систематизированного исследования по теме тематического натюрморта в технике пастели выявлено не было, что и обусловило выбор темы научного исследования.

Пастельная живопись в современном его понимании появилась сравнительно недавно. История пастели как материала насчитывает около трехсот лет. Способа рисования разноцветными мелками предшествовала «техника трех карандашей» - рисунок красно-коричневой сангиной, черным углем или итальянским карандашом и мелом, которая получила распространение в эпоху Итальянского Возрождения. Технику рисования a pastello в 1584 г. описал в «Трактате об искусстве живописи Джованни Паоло Ломаццо (1538–1600), художник и теоретик искусства маньеризма. В трактате представлены самые ранние сведения о применении техники пастели в рисунке. В трактате о живописи, описывая этот вид рисования, он рассказывает, что Леонардо да Винчи в «Тайной вечере» делал рисунки черным и красным материалами (сангиной), добавляя к ним цветные мелки.

Соединение черного карандаша, сангины с цветными мелками по-итальянски называлось a pastello (тесто). Отсюда и возникло слово пастель. Соответствующим образом развивались изобразительные средства, для которых художники искали новые материалы. Пастель, изначально была вспомогательной техникой, но со временем стала одной из самых любимых техник европейских художников. Свое шествие эта техника начала в далеком XVII веке и к XIX веку, достигнув своей вершины, стала одним из основных средств художественного выражения [1].

Срок жизни классических техник живописи позволяет утверждать, что среди них пастельная техника является очень молодой. Она буквально выросла из вспомогательных техник в основные (праобраз – рисунок углем). Сегодня пастель является техникой, которая может дать своему стороннику немалые возможности. Этому способствуют ее широчайшие возможности, проявляющие себя при передаче цветовых оттенков. Наиболее яркие эстетические качества пастели-нежная бархатистая фактура и матовость.

В XX в. многие художники-авангардисты: символисты, постимпрессионисты, экспрессионисты, фовисты и многие другие применяли в своих творческих экспериментах пастель, трансформировав эту технику в самое длинное средство художественного выражения. Но некоторые художники не остановились на этом, они стали комбинировать традиционную пастель с другими материалами, намного увеличивая начальные возможности техники.

На протяжении всего века видоизменялись понятия концепции, приемы и темы. Пастель отлично вписалась в художественные манеры каждого из вышеупомянутых направлений. Экспрессионисты добавили в пастельную живопись насыщенность цветов и решительность мазков, символисты исследовали его возможности при

передаче тончайших оттенков и нежных текстур, постимпрессионисты работали с композиционной игрой чистых цветов.

Большинство известных художников (Ж. Брак, П. Пикассо, А. Матисс, Ж. Вюйяр, М. Кессетт, М. Бекман, П. Боннар и др.) были выдающимися пастелистами, которые стали родоначальниками всех современных тенденций в использовании техники пастель. И, если раньше пастель не знала буйства красок и чистоты форм, художники всех следующих за ними поколений, включая современных живописцев, используют всю палитру возможностей пастели, не пытаясь копировать другие техники [3].

Весной 1984 г. длинные очереди выстраивались перед дворцом вице-королевы на бульваре Рамбла в Барселоне, где проходила выставка выдающегося художника и графика Рамона Касаса (1866–1932). Для многих стала откровением огромная коллекция его рисунков сангиной и углем; таким же открытием для публики, несомненно, будут и пастели известных испанских пейзажистов Хоакина Мира (1873–1940) и Хоакина Соролья (1863–1940), которые глубоко проникли в тайны света и блестяще передали его в своих средиземноморских видах.

Мягкость, характерная для некоторых сюжетов, требует от художника такой же мягкости и легкости колорита. Этого принципа придерживается Франсиско Серра. В своих озаренных тихой радостью пастелях художник передает поэзию повседневной жизни. Живописец и график Серра стоит в одном ряду с такими мастерами XIX века, как Энгр, Коро, Дега, чье влияние заметно в его творчестве. Его владения натурой, смелые ракурсы, полные глубокой индивидуальности портреты свидетельствуют в равной степени о высокое техническое мастерство, бесконечной любви к искусству, о большом таланте и склонности к размышлениям.

Однако, самой крупной фигурой в искусстве XX века, несомненно, остается Пабло Пикассо (1881–1973). Он родился в Малазии в семье скромного учителя рисования. В 1900-е годы получил художественное образование в Барселоне и продолжил его в Париже, где к нему пришла известность. Первая значительная выставка пастелей Пикассо состоялась весной 1901 г. в зале Парес в Барселоне. Она стала настоящим событием и получила похвальные отзывы самого Утрилло. Пикассо наносил пастель чистым цветом в виде красных, желтых, синих, зеленых и лиловых пятен, без промежуточных тонов, как это делали художники известной в 1900-е годы в Барселоне группы «Els Quatre Gats» («четыре кота»).

Женские образы Пикассо отличаются смесью изящества и пошлости, характерной для определенных парижских кругов. Ни один художник не оказал на живописные каноны столь революционного влияния, как Пикассо. Подобно Джотто, Микеланджело и Бернини, он стоит у истоков новой эпохи в истории живописи [10, с. 153].

Многие художники XX в. использовали пастель в качестве дополнительного, а не основного художественного средства. Исключением является современный художник Р. Китай, большая часть пастелей которого отражает переживания человека и обращение к его внутреннему миру, к красоте и возвышенности.

Рон Б. Китай (1932–2007) – американский живописец и график, работал преимущественно в Англии, был заметной фигурой поп-арта. До поступления в Королевскую академию искусства Р. Китай много путешествовал (был моряком торгового флота, затем служил в армии США). Его широкий культурный кругозор создал ему авторитет среди современников, чему способствовало его расположение реалистичному искусству, вопреки преобладающему тогда абстракционизма. После посещения Парижа в 1975 г., вдохновленный работами Эдгара Дега, он во многих своих последующих работах использовал пастель. В отличие от большинства

художников поп-арта, Р. Китай сравнительно мало интересовался массовой культурой, производя свой собственный живописный язык, впитал широкий диапазон живописных и литературных источников. Для его работ характерны широкие пространства локального цвета внутри строгих форм, создающих эффект, схожий с комиксом [11, с. 115].

Фелипе Сантаманс – еще один представитель натюрмортного жанра в технике пастели. Родившись в Валенсии, Испания в 1951 году, Сантаманс с детства продемонстрировал, что он вундеркинд в искусстве. Он начал художественные студии под руководством некоторых из самых важных художников региона, и к четырнадцати годам он работал с известным художником-пастелистом – профессором Бенджамином Сурией.

Его официальное обучение началось в престижной Академии Барреры в Валенсии и продолжилось в Школе изобразительных искусств при Академии Фустера при докторе Сурии. В 1968 году он познакомился и начал обучение у художника Хосе эсперта, которого Сантаманс считает своим настоящим наставником. Вместе они создали «художников Риберии», которые определили новую эру фигуративной живописи в регионе. Они представили свою первую групповую выставку в мае 1969 года; к восемнадцатому дню рождения Сантаманса.

Хотя большинство его ранних работ были маслом на холсте, он перешел на пастель. Честность пастели заключается в том, что цвета почти прозрачны в своем блеске, а степень тонкости, которую они придают, приводит к оттенкам нюансов, недостижимых в других средствах. Чрезвычайно деликатный по своей природе художник-пастелист должен преодолеть огромные технические и эстетические вызовы.

Его нынешняя работа включает ню и натюрморты. Он работает с реальностью на своих картинах "natura morte" и рисует из естественного света. Критики и зрители комментируют, насколько живыми выглядят картины Сантамантаса. Они имеют трехмерную четкость – будто предметы можно поднять с полотна. Он достигает глубокой глубины проникновения цветов, однако его работа остается деликатной игрой света и тени. Известны его пастельные натюрморты «Ваза с цветами и апельсинами», «Ваза с цветами», «Натюрморт с чайным сервизом», «Садовые цветы в стеклянной вазе».

Джавад Солиманпур – современный иранский художник, в творчестве которого встречаются пастельные натюрморты. Родился в 1965 году в иранском городе Тебриз. Он нигде не учился живописи, просто ему хотелось рисовать. Первые картины Джавад написал в 12 лет. «Я не хотел ничего – только рисовать. Я рисовал то, что мне нравится», - вспоминает художник. Среди полотен художника есть целая серия картин, на которых изображены букеты цветов. Небрежно стоят в вазах, они переливаются нежными красками. И, кажется, что можно уловить аромат этих чудесных цветов. Среди его известных натюрмортов отметим следующие: «Натюрморт с желтыми цветами», «Натюрморт с цветами в синей вазе», «Натюрморт с цветами».

На протяжении трех веков искусство нежнейшей техники в России переживало разные времена – расцвет в первой трети XIX века и в начале XX в., периоды относительного затишья во второй половине XIX в. в советские времена. Изменившаяся социально-политическая и культурная обстановка в России конца XX – начала XXI в. вызвала всплеск интереса к аристократическому искусству пастели. Импульс ушел из Петербурга и Ярославля, где были проведены совместные русско-итальянские выставки пастели [12, с. 116].

Алексей Николаевич Либеров (1911–2001г.) – народный художник России, член-корреспондент Российской академии художеств, лауреат Государственной премии

им. И. Е. Репина. Наследие великого художника составляет около четырех тысяч работ, которые хранятся в главных музеях России. Алексей Николаевич Либеров принадлежит к плеяде выдающихся мастеров пейзажа второй половины XX в. его работам, выполненным в технике пастели, присущ особый колористический строй. Именно пастель своей нежной серебристостью, тусклостью помогала художнику создавать лирические пейзажи. Большая творческая жизнь Алексея Николаевича Либерова связана с Сибирью. Используя любую возможность, он рисует. Наброски понадобились. Привлекательными особенностями техники пастели является то, что можно писать быстро, импульсивно, можно сочетать и смешивать краски на самой основе (на бумаге или картоне). Пастель не поддается разрушению от света, как акварель, легко транспортируется, хранится веками, если правильно зафиксирована и помещена в рамку под стекло. Эти особенности в 2000 г. навели на мысль о необходимости проведения крупного международного форума пастелистов-это и был проект «Европастель».

Петр Сергеевич Чахотин создатель и организатор ряда международных культурных проектов – выставки «Европастель». Почти четверть века назад художник Петр Сергеевич Чахотин приехал в беззаботную итальянскую провинцию Кунео (Пьемонт). Он был поражен зеленеющими холмами в долине реки. Эти пейзажи живо напомнили ему природу Северной России. «Мне захотелось отблагодарить этот благодатный край, и с этого момента я посвятил себя пейзажной живописи» – вспоминал художник.

Петр Сергеевич Чахотин родился в 1943 г.в Париже в семье русских эмигрантов. Вплоть до 1958 г. жил и учился во Франции и Италии, затем переехал в Ленинград, где прожил до окончания средней школы. В 1968 г.окончил физический факультет МГУ по специальности «морская геофизика». В 1978 вернулся во Францию, работал техническим переводчиком, а в 1986 г. переехал в Италию в деревню Мураццано в провинции Кунео, Пьемонт, где живет и работает в качестве профессионального художника. С 1978 работает в технике сухой пастели. Организовал и провел международную выставку «Европастель» в Пьемонте (2002 г.) и в Санкт-Петербурге (2003 г.) с участием 320 пастелистов из 28 стран Европы и США. В своем творчестве художник Петр Чахотин использует лучшие традиции русской школы пленэрной пейзажной живописи. Ему близка эта техника изображения на природе – в естественных условиях и при естественном освещении. Петра Чахотина вдохновляют и итальянские пейзажи, и природа России – живописные места Заонежья, неповторимые виды Мезене. Он работает в технике сухой пастели и считает ее лучшей для пейзажной живописи [13, с. 67].

В пастелях Петра Чахотина присутствуют два художественных принципа-желание «выплеснуть» на бумагу, созерцающую им красоту природы, и при этом неизменно работать с радостью и легкостью. Яркие цветовые «мазки» подобные мозаике придают произведениям рельефность, что создает у зрителя разные впечатления в зависимости от того, каким образом на них падает свет.

Работы театрального художника из Магадана Юрия Галдина характеризуются архитектурными структурами и как бы показывают, что элементы живописи, такие как линия, цвет, точка, фактура и ритм, могут стать основами формы. Пейзаж у нее становится символичным, растворяет его плотность, а доминирующая зелень, отступая от естественного цвета, придает произведениям декоративность. У них есть стремление автора к эмоциональности в пейзаже, что характерно для новых тенденций русской живописи.

Основа произведений Юрия Афонова из Норильска и его художественного мировоззрения заключается в философском осмыслении Космоса и человека в нем, в поиске вечных ценностей. Некоторые картины характеризуются легкой игрой цветов, другие являются детищами палитры, дарит ощущение трепета и нереальности.

Натюрморты и очень личностные триптихи Натальи Кошелевой из Петрозаводска вызывают у зрителя ассоциации то с импрессионизмом, то с супрематизмом, а порой с теорией цвета Матюшина. В ее работах присутствуют пластичность, сила цвета, мысль, глубокая приверженность к конкретным традициям и убеждение в правильности выбора своего творческого пути.

Ирина Плаксина – представительница русской школы пастели. Особенно удаются художнице деревенские мотивы. Работает мастерица масляными пастелями. Ее техника работы со светом и тенью достойна восхищения. Мастерица работает также и в жанре натюрморта, используя масляную пастель.

Один из выдающихся художников, который применял в своем творчестве редкую технику пастели, является Виктор Могилевич. Виктор Могилевич родился 22 июня 1937г. в городе Копейск Челябинской области в семье шахтера. Ведущим материалом в творчестве Могилевича является пастель. Она удобна в походных условиях. Преимущества ее бархатистости, матовости, звучности и чистоты цвета. При правильном обращении с пастельными работами они сохраняют первозданную свежесть и долговечность [5, с. 4]. Его натюрморты, выполненные пастелью, наиболее нежные и бархатистые.

Татьяна Яблонская – известная советская украинская художница, лауреат нескольких государственных премий, Народный художник СССР. Признание получила за картину «Хлеб» (1949). Работала в свободном реалистичном стиле.

После инфаркта, а затем инсульта в 1999 году Татьяна Ниловна была прикована к инвалидному креслу и очень ослабла, но продолжала писать уже не маслом – на него сил не было, – а пастелью. В это время мир сузился для художницы до вида из окна. Беда еще в том, что у художника онемела правая рука, и она вынужденно переучилась писать пастели левой рукой. Зрение слабело, рука отказывала, поэтому картины получались немногословные.

«Они, конечно, камерные, но это маленькие шедевры: красивые сильные работы художника-гения, который в таком возрасте если даже угол дома изобразит, то это будет событие, такая вот стадия зрелости», – рассказывает о пастели Яблонской искусствовед Оксана Баршинова. Даже в день смерти 88-летняя Яблонская взяла в руки пастель и, уходя, вдохнула жизнь в букет садовых колокольчиков.

Итак, при множестве приемов техники пастели, а также видов пастели (ручная, сухая, масляная пастель и карандашная пастель) ее используют в основном, в таких жанрах искусства, как портрет и пейзаж, и в меньшем масштабе используется в натюрморте.

История возникновения и развития пастельной техники демонстрирует нам тот факт, что пастель является достаточно удобной техникой живописи. На протяжении развития техники пастели художники работали изначально сугубо в жанре портрета (ибо они пользовались популярностью среди тогдашней знати), к натюрморту обращались крайне редко. На сегодняшний день мы встречаем большое количество натюрмортов, выполненных в технике пастели.

ЛИТЕРАТУРА

1.Алехин, А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа : книга для учителя / Алехин А. Д. – М., 1984. – 160 с.

2.Антонова, А. З. Пастельные портреты // Набор открыток / Антонова А. З. – М., 1991.

3.Вайнер, П. П. Розальба Каррьера и пастели Гатчинского дворца. / Вайнер П. П. – СПб., 1916. – 54 с.
4.Бессонова, М. Живопись импрессионистов и постимпрессионистов. / Бессонова М. – М., 1986. – 335с.
5.Боджсон, Б. Основы техники рисования цветными карандашами / Боджсон Б.: пер. с англ. П. А. Самсонов. – М., 2003. – 128 с.
6.Бурчик, А. И. Методика работы над натюрмортом. / А. И.Бурчик. – Гродно, 2001. – 120 с.
7.Буровкина, Л. А. Место композиции в современном художественном образовании / Буровкина Л. А. // Искусство и образование. - № 4 (114), 2018. – С. 78–84.
8. Брагинский, В. Пастели // Каталог произведений. / Брагинский В. – М., 2003. – 56 с.
9. Валикжанина, С. В. Теория и практика цвета в истории художественной педагогики / Валикжанина С. В. // Современные тенденции развития культуры, искусства и образования: коллективная монография. – М., 2017. – С. 65–73.
10. Виффен, В. Как научиться рисовать натюрморт: пер. с англ. И. Гиляровой / Виффен В. – М., 2001. – 156 с.
11. Врублевская, Н. Как рисовать пастелью / Врублевская Н. – М., 2003. – 32с.
12. Галерея живописи. Електронний ресурс. – Режим доступа: http://gallerix.ru/.
13. Гончарова, Н. С. Пастели 1900 годов. / Гончарова Н. С. – М., 1968. – 187 с.

УДК 659.1

В. С. Бучилюк,
О. В. Бойченко

PR В СФЕРЕ ЭКОЛОГИИ

Природа – основа всей жизни человека, источник всех ресурсов его экономической деятельности. Долгое время наука не замечала влияния цивилизации на природу. Однако в начале XX века сила воздействия антропогенных процессов на биосферу стала сопоставима с естественными процессами. Внедрение экологически грязных технологий, освоение новых территорий, выброс загрязняющих веществ в атмосферу, загрязнение окружающей среды радиоактивными отходами, сжигание углеводородов и многие другие негативные факторы стали причиной масштабных выбросов парниковых газов. теплица, включая углекислый газ, в атмосферу. Экологическая проблема стала одной из самых востребованных общечеловеческих проблем в современном мире. Это было следствием развития человеческого общества, научно-технической революции и научно-технического прогресса, индустриализации и урбанизации, постоянного увеличения демографической нагрузки на природу, изменения естественного миропорядка. Экологическая культура, экологическое мышление должны стать приоритетными ценностями каждого россиянина и особенно специалистов, которые будут работать в системе государственного управления, территориальных органах самоуправления, городском хозяйстве и хозяйстве. Следует подчеркнуть, что в начале века возникло осознание новой жизненной потребности: экологической безопасности личности, общества, государства и мира в целом; его обеспечение в третьем тысячелетии становится более необходимым, чем удовлетворение потребностей в новых товарах, услугах и других материальных и моральных ценностях [1].

На рубеже XX и XXI веков экологическая деятельность, а вместе с ней и экологические PR превратились из некоторого узкоотраслевого, специфического и отчасти экзотического предмета в объект особого и постоянно возрастающего

внимания, как отдельных регионов, стран, так и человечества в целом. Это внимание мотивировалось следующими факторами.

Основной и единственный источник роста мировой экономики – природные ресурсы (биоресурсы) оказались невосполнимыми. Увеличение масштабов хозяйственной деятельности прямо влияло на ухудшение глобальной экосистемы, фиксировались многочисленные показатели экологической деградации, например [1]:

- увеличение за 100 лет концентрации парниковых газов ($C0_2$) в атмосфере на 14–16% (рост на 0,3% в год);
- истощение озонового слоя на 1–2% в год;
- сокращение площади лесов (200 тыс. кв. км в год);
- расширение площади пустынь (60 тыс. кв. км в год);
- повышение уровня океана (от 2 мм до 1 см в год);
- увеличение техногенных аварий и катастроф (рост ущерба и числа жертв на 5–10% в год);
- исчезновение биологических видов (в год исчезает от 5 до 150 тыс. видов из примерно 20 млн);
- истощение некоторых видов полезных ископаемых;
- появление и увеличение интенсивности вредных физических полей (шум, инфразвук, электромагнитные поля);
- изменение климата (глобальное потепление);
- ухудшение качества жизни (генетические и новые заболевания: понижение иммунного статуса – ВИЧ, атипичная пневмония, птичий грипп) и т. д.

Экологические проблемы – это проблемы, которые волнуют всех. Это общая тема для человечества, а также социальная тема для образования, сирот и инвалидов. Любая из этих тем вызовет много дискуссий и ажиотажа.

Одно из преимуществ, которые здесь можно успешно использовать, – это недостаточное понимание общественностью реальной ситуации. Однако всем известно, что не все согласуется с окружающей средой. Поэтому многие люди надеются внести свой вклад в улучшение условий жизни и улучшения жизни будущих поколений. Обладая тщательными знаниями в области PR, вы можете легко управлять психологическими эмоциями покупателя, чтобы покупатель мог сделать осознанный выбор в пользу поддержки вашего продукта и бренда. Экологические PR – это направление в связях с общественностью, направленное на защиту окружающей среды.

Экологические PR включают [2, с. 22–26]:

1. PR товаров и услуг более экологичных, чем их аналоги.
2. PR социального характера, требующий дружественного отношения к окружающей среде.
3. PR компаний, которые подчеркивают свою экологическую политику и заботятся об окружающей среде.
4. PR для здоровых продуктов и услуг.

С появлением экологических PR существует риск того, что компании просто воспользуются популярной тенденцией в своих интересах, фактически не делая ничего хорошего для окружающей среды и здоровья человека. Мы говорим о компаниях, которые тратят больше времени и денег на рекламу своей экологичности, чем на снижение негативного воздействия на природу и здоровье человека. Таким образом, грамотное использование PR-технологий способствует продвижению компаний, заботящихся об окружающей среде и здоровье человека. Это позволяет выйти на новый уровень развития. Конечно, производство органических продуктов требует немалых

средств, но благодаря статусу «органических» продуктов они пользуются большим успехом.

Сообщение об экологических проблемах могло быть целью репортера или могло привлечь внимание общественности к совершенно другой проблеме. Необходимость понять эти аспекты и определить роль современных СМИ в решении экологических проблем, стоящих перед нашим временем, привела к выбору этой темы в качестве наиболее важного аспекта экологических связей с общественностью. В настоящее время экологические PR возникают во всех сферах жизни. В этом отношении они затрагивают множество аспектов: экологические новости, «зеленые новости», экологические продукты, экологическое образование, экологическая мода и т. д. [5, с. 104–110].

Компании по связям с общественностью крупных промышленных предприятий часто используют экологические PR для создания хорошего имиджа организации.

Однако экологический PR направлен не только на имидж организации. Его цель – сформировать экологическое сознание населения посредством экологического образования и просвещения. Экологические PR выходят за рамки простых имен, таких как создание хорошего имиджа. Экологические проблемы теперь национализированы. В последнее время экология считалась относительно узкой областью изучения взаимоотношений между организмами на ограниченной территории, и лишь немногие биологи представляют реальный интерес [2, с. 22–26].

Сейчас она стала глобальной проблемой, которая затрагивает самые обширные аспекты человеческих взаимоотношений. Этот вопрос не только определяет страну, но и определяет межгосударственную политику, а значит, определяет будущее всего человечества. Многие люди решают экологические проблемы. Существует острая необходимость в анализе экологических аспектов планируемой и текущей деятельности человека, которая могла или показала свое влияние на окружающую среду и здоровье населения. Важность экологических проблем вышла за рамки экономической категории и напрямую влияет на социальные, моральные и этические аспекты жизни.

Экологические проблемы отражены в исследовании О. А. Берловой, Ш. М. Фридман, Э. Цвика и др.

Суждение о роли СМИ и PR в решении экологических проблем можно резюмировать следующим образом:

1) Экология - это взаимосвязанная наука, которая поддерживает устойчивость жизни в окружающей среде. Его внимание сосредоточено не только на биологических объектах, но и на условиях, необходимых для их существования.

2) Проблема охраны природы. Проблема рационального природопользования на основе экологического права стала одной из важнейших проблем для человечества. Экология – основная теоретическая основа решения этой проблемы.

3) Основные реальные результаты развития экологии экосистем наглядно показали, что люди полностью зависят от условий окружающей среды и нуждаются в восстановлении экономики в соответствии с экологическим законодательством.

4) Отношение людей к эксплуатации природы, быстрое технологическое развитие, масштабы индустриализации и рост населения привели к экологическим проблемам.

5) Влияние человека на наземные экосистемы [5, с. 104].

В целом они взаимосвязаны и взаимозависимы, образуя экосистему Земли, то есть планету, которая вызывает изменения в сложной системе окружающей человека среды.

Отрицательный результат этого воздействия выражается в угрозе экологическим условиям для выживания человека в целом и угрозе здоровью через воздух, воду и продукты питания, загрязненные веществами, производимыми людьми. Сегодня, когда загрязнение окружающей среды достигает критического уровня, СМИ должны решать современные экономические, экологические и социальные проблемы. Когда появляются экологические новости, в его задачи входит предоставление слушателям достоверной экологической информации, экологическое просвещение населения и организация практических действий, а также общественный контроль за принятием и реализацией природоохранных мероприятий.

Наступило то время, о котором предсказывал академик В. И. Вернадский: «Человечество, взятое в целом, становится мощной геологической силой. Сейчас мы переживаем новое геологическое, эволюционное изменение биосферы. Мы входим в ноосферу. Мы вступаем в нее – в новый стихийный геологический процесс – в грозное время» [Там же, с. 106].

Сэм Блэк в своем труде «PR: международная практика» говоря о взаимодействии экологии с PR, обращается к исследованиям Брюса Харрисона, главы ПР-агентства «E Bruce Harrison Company, Inc», который с 60-х годов 20 века работая в химической промышленности в сфере экологического менеджмента, пришел к таким выводам [4, с. 202]:

Сегодня руководители предприятий и корпораций во всем мире справедливо рассматривают защиту окружающей среды как одну из наиболее серьезных проблем и пытаются сбалансировать необходимость защиты и защиты природы, необходимость промышленного развития и способность конкурировать, не причиняя вреда. Человечество стремится к равновесию. окружающий. Зеленое движение заставляет людей переосмыслить свои отношения с общественностью. Работа компаний по связям с общественностью в области защиты окружающей среды является визитной карточкой сегодняшнего дня, и для политиков и бизнесменов ее нельзя игнорировать. Причина, по которой все заботятся об окружающей среде, заключается в том, что они тесно связаны со всеми. Многие респонденты считают, что вопросы экологии являются наиболее важными. В США три четверти населения поддерживает взгляды защитников окружающей среды, и большинство американцев не доверяют бизнесменам защищать свои интересы в этой области.

Модель управления проблемной ситуацией в экологической сфере сводится к следующей последовательности действий PR-специалиста, призванных ответить на определенные вопросы [Там же, с. 225]:

- сбор фактов (что есть?),
- анализ ситуации (почему так?),
- прогноз (что произойдет?),
- постановка цели (чего хотим?),
- задачи (что для этого делать?),
- средства (как этого добиться?),
- дела (выполнение действий),
- достижения (получение краткосрочных и среднесрочных результатов),
- опыт (оценка последствий, долгосрочных результатов).

При организации PR-акций в области экологии специалист по связям с общественностью выступает посредником между компаниями, государством, экологическими неправительственными организациями и гражданами. Он становится исследователем в области изучения общественного мнения, создателем технологий для вовлечения целевых групп в экологическую деятельность. Решая проблемы в

групповой работе, вы становитесь фасилитатором. При подготовке письменных материалов, как писатель, и при подготовке выступлений для профессиональных экологов, как спичрайтер. Когда он говорит на пресс-конференции или другом мероприятии для СМИ вы выступаете спикером. И ваша задача – всегда интегрировать разные мнения участников проблемной ситуации и помочь выбрать социальную технологию, которая поможет решить экологические проблемы [1].

Концепция зеленого PR является неотъемлемой частью концепции этичного PR. Концепция социально-этического PR предполагает удовлетворение потребителей лучше, чем у конкурентов, но в то же время без ущерба для окружающей среды и здоровья человека. Внедрение экологического PR – важнейший инструмент в руках компании, с помощью которого она сможет более эффективно и результативно вести свою рыночную деятельность в контексте общей борьбы за окружающую среду, управлять всеми источники и факторами воздействия на окружающую среду, а также адаптировать свою деятельность к различным требованиям экологического рынка [Там же].

Способы работы в рамках экологических PR предполагают постоянное развитие и усиление уровня участия граждан в осуществляемой деятельности. Здесь выделяется группа пассивных форм, среди которых манипулятивная (формальное вовлечение представителей общественности в советы и комиссии); консультативно-просветительские (конференции, выпуск специальных изданий, работа населения со специалистами); компенсационная (участие путем материального поощрения); и группа активных форм, в том числе функциональная (волонтерство); интерактивные (объединение) и самомобилизация (самоуправление, инициирование создания собственных организаций) [Там же].

Поэтому серьезной проблемой в развитии экологического PR и эффективного использования «зеленых» PR является преодоление психологического барьера общества и борьба с безразличием к глобальным проблемам человечества. Поэтому перед разработкой комплекса экологических PR коммуникаций и использованием эко-PR и рекламы следует учитывать ментальные, психологические и национальные особенности потребителей продукции компании на территории страны.

Большинство ученых связывают решение современных экологических проблем с настоящим и будущим существованием человеческой цивилизации, со здоровьем населения Земли и сохранением окружающей человека среды. Индустриальное развитие цивилизации стало источником экологических рисков и угроз для населения мира. А будущее планеты и человечества зависит от поведения людей, их отношения к окружающей среде на всех уровнях социальных отношений. Но эта простая истина еще не является императивом или приоритетом в практике большинства социальных институтов, в жизни и мировоззрении большинства людей. Экологическая идеология и экологическая культура, ее приоритеты, императивы, ценности, этические нормы продолжают развиваться преимущественно в кругу экологов, оставаясь в рамках корпоративной культуры.

Сегодня, чтобы найти пути выхода из экологического кризиса, необходимо обобщить и переосмыслить опыт, полученный в ходе долгого пути обучения и развития природоохранных практик. В этом смысле чрезвычайно важно проанализировать динамику и тенденции развития основ экологических PR, систематизировать концептуальные подходы к проблемам окружающей среды через организацию различных экологических PR-кампаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутусов В.А. Проблемы экологии сегодня // Экологический вестник. – 2009. – № 1.
2. Безносов В.Н., Родионов В.Б., Суздалева А.Л. Формирование экологического имиджа промышленных объектов // Экология производства. – 2007. – №1 (30). – С.22–26.
3. Герасимов С.В. Специалист в сфере PR: профессиональный статус и специфика деятельности / С. В. Герасимов // Соврем. аспекты экономики. – 2009. – № 19(86). – С. 230-238.
4. Рыжов В.А. Экология сознания личности и проблема защиты индивидуального сознания в инфо-инфраструктуре общества / В.А. Рыжов. – М.: ИНИНФО, 2006. – 567 с.
5. Рыжов В.А. Экология сознания / В.А. Рыжов. – М.: Компьютер пресс, 2008. – С. 104–110.

УДК 021.13:004.9

А. В. Быковская,
Ю. Г. Дышловая

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ РОЛЬ МУЛЬТИМЕДИАСРЕДСТВ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕТСКОЙ БИБЛИОТЕКИ

Тенденции развития современного информационного общества определяют направления актуальных преобразований в различных сферах деятельности. Абсолютное большинство всех происходящих преобразований в той или иной сфере деятельности связано с информатизацией процессов и организационных структур, внедрением сетевых и коммуникационных технологий.

В данном трансформационном контексте современные библиотеки также переживают период модернизации, обусловленный необходимостью перехода к новой парадигме библиотечно-информационного обслуживания, приоритетами которой являются интересы пользователя, адекватные тенденциям и требованиям информационного общества. Повсеместное внедрение информационных, сетевых технологий в деятельность библиотек ставит перед ними новые цели и задачи, и становится все более очевидным, что реализация данных целей возможна только при условии осуществления кардинальных, концептуальных трансформаций библиотеки как социокультурного института.

Мультимедийные средства, которые позволяют одновременно использовать различные формы представления информации и методы ее обработки, оказывают существенное воздействие как на культурное развитие человека современности в целом, так и на специфику библиотечного дела, в частности.

Для сохранения собственной значимости и востребованности в качестве социокультурного института, библиотеки должны меняться поспевая за стремительным развитием общества. Современная библиотека обязана удовлетворять информационные потребности всех групп общества, особую ответственность она несёт за удовлетворение потребностей подрастающего поколения: детей и молодёжи.

На данный момент деятельность детских библиотек без мультимедийных средств немыслима, так как они являются наиболее эффективным инструментом информирования читателя о богатстве библиотечного фонда, о диапазоне предлагаемых услуг и создания позитивного имиджа. Использование интерактивных мультимедийных средств помогает уделять внимание чтению и может использоваться в качестве дополнения к традиционным досуговым мероприятиям в библиотеке, а также может использоваться независимо.

Все вышеизложенное аргументирует актуальность данной темы. Актуальность данного исследования заключается в необходимости комплексного изучения применения мультимедийных инструментов в библиотеке для привлечения детей к чтению, апробированных в ходе досуговых мероприятий. Данное исследование демонстрирует, что распространение книг, формирование культуры чтения, использование электронных мультимедийных продуктов в практике библиотек для детей и подростков должны рассматриваться как важные задачи в современной библиотечно-информационной деятельности.

Цель исследования – изучение средств и методов использования мультимедиасредств в досуговой деятельности детской библиотеки с целью повышения читательской активности современного школьника, определение возможностей использования мультимедиа для привлечения детей к чтению.

Задачи исследования:

• рассмотреть понятие и сущность мультимедиасредств в деятельности библиотеки;

• охарактеризовать возможности библиотечных мультимедиапродуктов в популяризации чтения среди детей;

• изучить возможности мультимедиасредств в организации досуговой деятельности библиотеки для детей.

Научная новизна. В данном исследовании проведено обобщение и систематизация современных теоретических сведений о месте и роли мультимедиасредств в информационной деятельности детских библиотек.

Объект исследования – досуговая деятельность библиотеки.

Предмет исследования – мультимедиасредства в досуговой деятельности детской библиотеки.

Обзор источников и научной литературы. Исследовательское направление в науке, связанное с изучением мультимедиа как феномена информационной куллтуры, находится на стыке разных наук – философии, социологии, культурологии, искусствоведения, информационных и технических наук, что обусловлено его интегративной природой, многогранностью и многомерностью. Кроме того, несмотря на то, что это явление достаточно молодое, мультимедийные технологии уже нашли свое применение в самых разных областях деятельности и поэтому исследуется в разных аспектах, в том числе и в библиотековедении.

Значительный научный потенциал мультимедийных технологий раскрывается в трудах зарубежных и отечественных философов, социологов и культурологов (И. Вернер, А. И. Каптерев, М. Кирмайер, У. Л. Рош, Б. В. Светлов, Л. Д. Скибб, О. В. Шлыкова и др.), которые исследуют социокультурную природу мультимедиа.

Изученность темы представлена в трудах таких авторов, как Л. И. Алешин [2], Е. В. Вохрышева [13], Е. Самойлова [73], В. Н. Романенко [68], А. И. Земсков [26], В. В. Арутюнов [4], М. Ю. Барышникова [8] и др. Ведущими библиотековедами на основании непосредственных наблюдений и теоретико-педагогических работ была проанализирована мотивационная роль информационно-коммуникационных технологий в активизации читательской и досуговой деятельности школьников.

1. Мультимедийные средства в библиотеке: понятие и сущность

В настоящее время мультимедиасредства являются наиболее стремительно развивающейся областью информационных технологий. В процессе информационного обслуживания пользователей в библиотеках получают широкое распространение

различные виды мультимедиа. Мультимедийные средства позволяют использовать готовые сетевые Интернет-ресурсы и создавать свои собственные в стенах библиотеки.

Словарь по образованию и педагогике под редакцией В. М. Полонского дает следующее определение понятия «мультимедиа»: «Включение различных видов электронных данных в адекватном представлении (текст, изображение, анимация, звук и пр.)» [65, с. 222]. В соответствии с данным определением мультимедиа – это любой электронный источник информации, способный хранить, получать и транслировать сообщение в трехмерной среде: текст, изображение, анимация.

И. Н. Розина рассматривает и определяет мультимедиа следующим образом: «Мультимедиа (multimedia) – совокупность компьютерных технологий, одновременно использующих несколько информационных сред: графику, текст, видео, фотографию, анимацию, звуковые эффекты, высококачественное звуковое сопровождение [67, с. 57].

Мультимедийные технологии облегчают понимание и способствуют лучшему запоминанию и усвоению информации за счет использования современных методов обработки аудиовизуальных данных. Мультимедийные технологии позволяют создавать продукт (ресурс), содержащий коллекцию изображений, текстов и данных, сопровождаемых звуком, видео, анимацией, различными визуальными эффектами, включая интерактивный интерфейс и другие механизмы управления.

Библиотеки всегда играли роль интеллектуального посредника между человеком и информацией, и эта функция остается неизменной в настоящем. Потребность в информации будет только возрастать, так как объем доступной информации растет в геометрической прогрессии. Термин «мультимедиа» неразрывно связан с понятием «информация». В эпоху электронной культуры важно, чтобы библиотекари владели мультимедийными технологиями, принципами создания мультимедийных продуктов, программного и аппаратного обеспечения и перспективы предоставления мультимедийных услуг пользователям.

Мультимедийные, компьютерные системы широко используются в информационной деятельности библиотек всех типов и видов: от научных до библиотек для детей. Мультимедиа открывает новые возможности, которые были недоступны при использовании традиционных технологий, основанных на бумажном представлении информации [71]. Новые возможности мультимедиа содействуют самообразованию, помогают развивать познавательные интересы читателей, продвигают чтение, привлекают в библиотеку новых читателей, развивает творчество, способствуют самовыражению, воплощению идей.

Информационно-коммуникационные технологии в целом, как и мультимедиа средства в частности, оказывают значительное влияние на изменение роли библиотеки в современном обществе, меняют форматы ее взаимодействия с пользователями. В библиотеках идет активный процесс модернизации, который выражается в усилении технологической составляющей библиотечной деятельности. Современные библиотеки сегодня не просто используют в своей деятельности информационно-мультимедийные технологии, а создают собственную мультимедийную продукцию, обеспечивают пользователям доступ к источникам и носителям информации: Интернет-ресурсам, электронным базам данных, электронным журналам, нетекстовым документам (картографическим, нотным, изо-материалам, звуко- и видеозаписям, мультимедийным изданиям). Новые медиа так прочно и быстро входят в библиотечную жизнь, что их осмысление требует постоянного внимания к этой теме [66]. В библиотечной практике сотрудниками библиотек создаются собственные запоминающиеся и нестандартные мультимедийные продукты: буктрейлеры, презентации, виртуальные выставки. В презентации использует расширенные возможности мультимедиа, позволяющие

поддерживать интерес аудитории. С технологической точки зрения, компьютерная презентация – это файл, в который собраны материалы выступления, подготовлены в виде компьютерных слайдов. При наличии необходимого технического оборудования эти слайды можно проецировать на экран в увеличенном виде. Мультимедийная презентация отличается от стандартной тем, что она содержит комбинации следующих основных элементов: видео, аудио, звук, трехмерные объекты, рисунки, фотографии, текст, анимация, навигация. Данные элементы могут быть представлены в совершенно разных комбинациях [43].

Технология создания слайдовых презентаций во всех пакетах примерно одинакова. Сначала формируется нужный набор слайдов, на каждый слайд добавляются тексты, изображения и др. Далее при помощи гиперссылок настраивается требуемый уровень интерактивности. Затем слайды связываются эффектами переходов, и готовая презентация экспортируется в нужный формат.

Созданные презентации при помощи MicrosoftPowerPoint, StarOfficeImpress, CorelPresentation, HyperStudio, DemoShield и MatchwareMediator представляют собой классический тип слайд-шоу. Интерактивные презентации обладают системой навигации, т. е. позволяют пользователю самому выбирать интересующие его разделы и просматривать их в любой последовательности [64].

Еще одним из распространенных приложений мультимедиа в библиотеках выступает виртуальная выставка. Одна из традиционных форм обслуживания – книжная выставка – выходит на новый уровень, становясь выставкой виртуальной и, как следствие, новой информационной услугой (on-line сервис) для удаленного пользователя.

Виртуальная выставка рассматривается как «синтез традиционного (книжного) и новейшего (электронного) способов предоставления информации» [79, с. 118]. Или как «новый, многофункциональный информационный ресурс, предоставляющий широкому кругу пользователей возможность повысить эффективность поиска информации, расширить круг необходимых материалов (тексты, графика, аудио, видео и др.)».

Многие сервисы Интернета можно использовать как средства создания виртуальных выставок. Сервис PhotoPeach подходит для создания простых, но ярких фотовыставок. Бесплатный сервис создания слайд-шоу доступен на сайте Photopeach.com. Готовая работа представляется сразу в двух вариантах: в виде фотокарусели и слайд-шоу. Кроме сервиса PhotoPeach, для создания простых виртуальных выставок могут использоваться англоязычный сервис Myebook, BannerSnack, Podsnack, Playcast, Calameo [27, 72].

Эти мультимедийные продукты вызывают большой интерес у пользователей, потому что в них наглядный чувственно-энергетический материал и знания сливаются в единое целое, увеличиваются возможности учащихся для многомерного и всестороннего восприятия знаний [69].

Обеспечение интерактивности является одним из наиболее значительных преимуществ мультимедийных средств. Интерактивность позволяет контролировать подачу информации: пользователь может изменять настройки, анализировать результаты, а также отвечать на запросы относительно своих предпочтений, устанавливать скорость продвижения материала и другие параметры, соответствующие индивидуальным потребностям.

Таким образом, развитие мультимедийного библиотечного пространства и его организация актуальны и крайне важны с практической точки зрения, поскольку они оказывают непосредственное влияние на поддержание и развитие библиотеки как

социокультурного досугового института. Библиотека всё больше выходит за пределы своего внутреннего пространства, превращаясь в многофункциональный социальный ресурс.

2. Возможности мультимедийных библиотечных продуктов в популяризации чтения среди детей

Снижение у детей интереса к чтению представляет собой общемировую тенденцию, следствием которой являются значимые социальные риски в формировании личности подрастающего поколения и его дальнейшей социальной интеграции. На сегодняшний день чтение, к сожалению, не является одним из предпочтительных видов деятельности среди детей младшего школьного возраста, оно становится всё более однотипным, теряется индивидуализм чтения: многие читают лишь те книги, которые – так или иначе – необходимы для выполнения домашнего задания. Такая ситуация объясняется наличием большого количества альтернативных источников получения информации (телевидение, Интернет, СМИ и так далее) и обуславливает необходимость решения проблемы формирования чтения младшеклассников. Сегодня библиотеками ведётся активный поиск нестандартных форм продвижения книги и чтения, разрабатываются интересные программы мероприятий, направленные на продвижение книги; привлекаются читатели и создаётся позитивный образ библиотеки. Проводится серьезная работа, направленная на создание комфортной среды для интеллектуального общения, особенно для детей.

Одна из основных миссий библиотек – пробуждение интереса к книге, к чтению. Сегодня эта миссия не отменяется, она обретает новую форму и содержание.

Развитие мультимедийных продуктов оказывает положительное влияние на процессы приобщения к чтению, служит повышению его престижа в обучающей, развивающей и развлекательной сферах деятельности. Технологии мультимедиа являются сегодня одними из наиболее эффективных средств развития и образования личности [53, 54].

Формирование рекомендательных и научно-вспомогательных библиографических пособий в электронном виде – одно из актуальных направлений в работе библиотечных сотрудников. Новые жанры библиографических пособий, ставшие сегодня популярными – это электронные библиографические энциклопедии, справочники, путеводители и дайджесты. Электронные библиографические пособия разнообразны по форме – это экскурсии и викторины, библиографические обзоры и книжные выставки, энциклопедии и мультимедийные издания на различные темы, занятия по информационной культуре.

Кроме того, расширяется такая привычная и необходимая форма удалённой работы с читателем, как виртуальная справочная служба. На сайте библиотеки работает онлайн-консультация, где можно задать вопрос библиотечным сотрудникам или получить консультацию.

Возможности Интернета позволяют заниматься продвижением книги и чтения вне территориальных и временных рамок. Основным и удобным инструментом такого продвижения являются сайты библиотек, представительства в социальных сетях.

Внедрение мультимедийных инструментов в библиотечную деятельность оказывает положительное влияние на продвижение чтения среди молодежи в рамках следующих аспектов:

• мультимедиа стимулирует когнитивные аспекты обучения и досуга детей, такие как восприятие и осознание информации;

• мультимедиа повышает мотивацию и качество знаний новой информации;

• мультимедиа помогает развить навыки командной работы и коллективного познания у детей;

• мультимедиа повышает эффективность учебного процесса;

• мультимедиа развивает личные качества детей;

• мультимедиа развивает навыки общения;

• мультимедиа значительно расширяет дистанционного обучения;

• мультимедиа позволяет проводить самостоятельные учебные мероприятия;

• мультимедиа позволяет привить детям навыки, необходимые для работы с современными технологиями, что способствует их адаптации к быстро меняющимся социальным условиям для надлежащего выполнения их профессиональных задач;

• мультимедиа позволяет организовать досуг в библиотеках;

• мультимедиа позволяет привлекать новых пользователей в библиотеку.

Таким образом, мультимедийные средства открывают совершенно новый уровень переработки информации и интерактивного взаимодействия человека с компьютерной техникой. Мультимедийные средства обладают значительным эмоциональным зарядом, побуждают к познавательной деятельности благодаря одновременному воздействию на обучаемого графической, аудиовизуальной и визуальной информацией. Использование мультимедийных средств позволяет сочетать различные формы и методы работы для привлечения детей к чтению.

3. Мультимедиасредства в организации досуговой деятельности библиотеки для детей

Одной из актуальных задач современного общества является организация полезного, конструктивного досуга детей, который можно рассматривать как феномен культуры, имеющий ценностно-смысловую наполненность и функциональное назначение в разные исторические эпохи. Досуг интегрирует множество разрозненных аспектов жизни человека в единое целое, формируя у него представление о полноте своего существования. Роль и значение досуга в жизни человека велики и, несомненно, будут возрастать с повышением материального, экономического уровня его жизни и общества в целом.

В современных условиях коммерциализации культуры и удорожания сферы досуга, некоммерческими остаются те досуговые сегменты, которые связаны с государственным и региональным управлением. Такими учреждениями являются библиотеки. Библиотеки входят в перечень учреждений культуры, активно задействованных в организации досуга населения. Библиотеки находят не только свою собственную нишу в формировании досугового пространства человека, но и активно используют целый спектр интересных и эффективных досуговые форм в популяризации и продвижении чтения.

За длительный период своей истории библиотеки накопили значительный опыт досуговой деятельности, реализуя ее разные направления и используя вариативные формы. Однако вопросы качества библиотечных мероприятий, специфики их технологии, необходимости подготовки библиотечного специалиста, обладающего умениями и навыками по организации досуговых мероприятий в библиотеке продолжают оставаться актуальными.

Все без исключения библиотеки реализуют досуговую деятельность, востребованность которой возрастает там, где библиотека остается одним из главных субъектов культуры и оценивается населением как центр досуга. В процессе досуговой деятельности библиотеки реализуют три важных направления работы: во-первых, осуществляют пропаганду чтения как увлекательного способа проведения досуга; во-

вторых, популяризируют среди читателей издания об интересных, полезных, развивающих формах проведения свободного времени - рукоделии, коллекционировании, конструировании и др.; в-третьих, организуют непосредственно в библиотеке творческие занятия, а также кружки, выставки художественного творчества, проводят широкий спектр форм досуговых мероприятий [51].

На наш взгляд, именно, мультимедийные средства обладают большим, постоянно развивающимся творческим потенциалом, позволяющим внедрять в библиотечную практику новые формы творчества, разнообразить методы досуговой работы. Библиотекарь или любой другой пользователь может воплотить свою идею, используя любой ресурс, объект, добавляя в него свои материалы, текст, звук, анимацию, ориентированные на конкретные задачи, и создать нечто особенное, оригинальное, неповторимое.

Сегодня библиотекам приходится конкурировать не только с другими досуговыми учреждениями, но и с виртуальным миром, что представляется серьезной проблемой. Выросло целое поколение, для которого информационное пространство гораздо удобнее и привычнее бумажного издания [10]. Поэтому библиотекари стремятся идти в ногу со временем: разрабатывают новые формы работы, используют опыт специалистов из других областей, внедряют информационно-коммуникационные технологии с целью привлечения читателей.

Приоритетным направлением в досуговой работе детских библиотек является презентационный, интерактивный способ работы с использованием web-технологий. В связи с этим, досуговая работа детских библиотек очень многопрофильна и многоаспектна. В рамках данных направлений реализуются основные формы досуговой работы с пользователями. Библиотека внедряет инновационные формы: электронные выставки, электронные обзоры, виртуальные выставки и ведение страницы в социальных сетях (ВК, Instagram). Ежегодно библиотеки планируют и реализуют целый ряд как традиционных, так и новаторских мероприятий массовой работы с читателем [27, 19]. Таковыми на наш взгляд, являются информационно-просветительские акции нового формата: библиоквест, библиотечный квилт, чтение вслух, библиокешинг, игры, викторины, флэшмоб, буккроссинг, и много другое.

Смысл таких акций состоит в обозначении какой-либо проблемы посредством яркого действия или сюжета с привлечением большого количества участников. Особенно большой интерес вызывают поздравительные акции. Библиотека может оформить книжную выставку, посвященную празднованию Нового года и Рождества. Сотрудники библиотеки проводят мастер-класс по оформлению поздравительных новогодних открыток, подарков, поделок.

Информационно-тематические флеш-минутки – своеобразные вспышки, оперативные, заранее не рекламируемые мероприятия, представляющие собой небольшой видеоролик или презентацию, освещающие памятные и знаменательные даты и события различной тематики: юбилеи писателей, учёных, известных людей, праздники (День рождения смайлика, День рождения электронной почты и т. д.).

Библиоквест (от англ. quest – «поиск, предмет поиска») – интерактивная приключенческая игра, участники которой перемещаются по пунктам, находят и выполняют задания в рамках общего сценария.

Библиотечный квилт – информационный стенд, состоящий из отдельных 56 частей-лоскутов. Тематика библиотечныхквилтов разнообразна: правовое информирование населения, исторические события, юбилейные даты, мероприятия университета, профнедели (например, неделя математики).

Библиотечную деятельность, ориентированную на досуговую деятельность детей в интеллектуальном и духовном росте, приобретение новых знаний, развитие информационной культуры, саморазвитие и самораскрытие детей, трудно представить без использования игры. Игровые технологии – это такие технологии, в основу которых положена педагогическая игра [84]. Игра как пример интерактивного библиотечного обслуживания особенно популярна в детских библиотеках. Интерактивность как активная деятельность пользователя характерна и для традиционных библиотечных форм работы. Элементы игры присутствуют в библиотечных мероприятиях, ориентированных на детскую аудиторию, оформлении справочной продукции библиотек.

Само же понятие игровых технологий представляет собой широко разветвленную систему приемов и методов организации игрового процесса в форме различных игр. Так, игрой можно завершать обзор литературы, или игра может быть частью системы мероприятий, посвященных одной теме. Если же игра проводится как самостоятельное мероприятие, то игровое действо должно выступать в качестве инструмента педагогического процесса. Тем самым, участники будут лучше воспринимать новую информацию.

Существует широкий перечень игровых форм массовых мероприятий, которые можно провести в детской библиотеке: аукцион, бал, информ-биржа, блиц-игра, брейнринг, викторина, литературное путешествие, парад литературных героев, именины, информина, карнавал, КВН, квест, конкурс, литературное лото, праздник, прессконференция, библиографическая рулетка, театр книги, турнир, хеппинг, чемпионат, эстафета, ярмарка и другие [Там же].

Результативность вышеуказанных мероприятий очевидна: после их проведения наблюдается всплеск читательской активности, создается имидж библиотеки как интересного и необходимого места в социокультурной деятельности. Полагаем, что гармоничный симбиоз традиционных и инновационных форм работы крайне необходим библиотеке для того, чтобы не потерять читателя, суметь расположить его к себе, привлечь в качестве активного пользователя.

Очевидно, что подготовка к мероприятию с использованием мультимедийного контента занимает много времени: предварительная подготовка текстовой информации, фотографий, иллюстраций, звуковых комментариев, видео, анимации необходима, но результат оправдывает все затраты.

Следует отметить, что мультимедийные средства значительно «оживили» библиотечные мероприятия, предоставляя практически неограниченные возможности визуализации, усиливая эффект наглядности. С помощью мультимедиа средств библиотеки расширяют культурное и информационное пространство. Новые информационные технологии быстро пришли в библиотеку, сделали библиотеки более привлекательными для поколения цифровых пользователей и вывели библиотечно-информационную деятельность на качественно иной, более продуктивный уровень, чем раньше.

На основании проведенного исследования мы определили, что дети это категория пользователей библиотеки, требующая особого подхода в обслуживании, при этом современная библиотека играет в обществе фундаментальную роль.

Целью данного исследования являлось изучение средств и методов использования мультимедиа средств в досуговой деятельности детской библиотеки с целью повышения читательской активности современного ребенка, определение

возможностей использования мультимедиа для привлечения детей к чтению. В связи с целью исследования были решены поставленные задачи.

Изучение научной литературы по теме исследования позволило нам сделать вывод, что под «мультимедиа» понимается особый вид компьютерных технологий, которые объединяют в себе как традиционную статическую визуальную информацию (текст, графику), так и динамическую (речь, музыку, видеофрагменты, анимацию), обусловливая возможность одновременного воздействия на зрительные и слуховые органы чувств обучающихся, что позволяет создавать динамически развивающиеся образы в различных информационных представлениях (аудиальном, визуальном).

Анализ трудов ведущих библиотековедов (Л. И. Алешина, Е. Самойлова, В. Н. Романенко, А. И. Земскова, В. В. Арутюнова, М. Ю. Барышникова) позволил определить, что интерактивность является одним из наиболее значительных преимуществ мультимедийных средств, позволяющих повысить эффективность восприятия и трансляции информации.

Разработка и внедрение мультимедийных продуктов в деятельность библиотек показывает положительное влияние на процессы приобщения к чтению, служит повышению его авторитета в сфере преподавания и досуговой деятельности. Мультимедийные технологии сегодня являются одним из наиболее эффективных средств развития и самообучения личности. Их использование целесообразно, так как гарантирует экономическую и социальную эффективность создаваемого продукта. Онлайн-мультимедиа становится все более объектно-ориентированной, это позволяет потребителю работать с информацией, не обладая специальными знаниями. Это дополнительно гарантирует спрос пользователей на библиотечные мультимедийные продукты и, следовательно, библиотеки тоже будут пользоваться спросом.

Анализ использования мультимедийных библиотечных продуктов в поддержку и приобщению детей к чтению доказал, что мультимедийные пособия обладают значительным эмоциональным зарядом, побуждают к познавательной деятельности благодаря одновременному воздействию на обучаемого графической, аудиовизуальной и визуальной информацией, а также доступности информации с помощью гиперссылок. Мультимедийные пособия обладают широким диапазоном выразительных, художественных и технических возможностей, что позволяет легко усилить впечатление от изучаемого материала, т. к. на экране управление вниманием осуществляется гораздо проще, чем с помощью традиционных средств. Все это рассматривается как средство привлечения читателей в библиотеку, приобщения их к систематическому чтению.

При анализе роли мультимедиа средств в организации досуговой деятельности библиотек для детей было выявлено, что на современном этапе развития культурно-досуговой деятельности библиотек в практике работы библиотек с читателями наметились два основных направления. Одно из них – совершенствование традиционных форм популяризации книги и чтения, другое – проведение досуговых мероприятий с применением мультимедиа средств. Данная тенденция позволяет нам говорить о возрождении массовой работы в новом ракурсе, о новом, инновационном потоке в этой работе, но в сочетании с традициями, которые уже проверены временем.

В результате исследования можно выделить следующие виды мультимедиа продуктов, имеющих успех в организации досуговой деятельности библиотек: презентации, игры, виртуальные выставки и путеводители, буктрейлеры, сайты, справочные издания (энциклопедии, справочники), учебные издания и др. Наиболее распространенным видом мультимедиа является презентация. Изучение работы детских библиотек в области использования средств мультимедиа позволяет сделать

вывод, что современные сотрудники детских библиотек не просто пассивно используют готовые мультимедиа продукты, но и активно создают собственные, раскрывая фонды своих библиотек (виртуальные выставки), организуя познавательный досуг детей (развивающие игры).

Перспектива дальнейшего развития мультимедиа в детских библиотеках – продвижение собственных медиа-продуктов: библиографической продукции с анимацией для детей, компьютерных игр, краеведческих справочников, путеводителей, медиа-обзоров и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айрих, И. Семь станций на пути инноваций / И. Айрих // Библиотека. – 2010. № 12. – С. 24–27.
2. Алешин, Л. И. Информационные технологии / Л. И. Алешин. – Москва : Литера, 2008. – 415 с. – (Современная библиотека; Вып. 35).
3. Амлинский, Л. З. Организация внутреннего пространства научных библиотек информационного общества / Л. З. Амлинский // Науч. и техн. б-ки. – 2011. – № 8. – С. 25–35.
4. Арутюнов, В. В. Типология и особенности коммуникаций в работе библиотек (Искусство и наука общения) : учебно-методическое пособие / В. В. Арутюнов. – Москва : Литера, 2009. – 216 с. – (Современная библиотека. Вып. 54).
5. Архипова, И. В. О крае, людях и о себе: электронные ресурсы для молодежи / И. В. Архипова, Н. Г. Екимова // Библиотечное дело. – 2009. – № 11. – С. 26–29.
6. Бабкина, М. В., Баранова, Е. А. Формирование познавательных, регулятивных, коммуникативных универсальных учебных действий на уроках литературного чтения. Создание и использование буктрейлера на уроках литературного чтения / М .В. Бабкина, Е. А. Баранова // Молодой ученый. – 2016. – № 5 (109). – С. 7–9.
7. Баркова И. В. Мультимедиа как форма приобщения детей к чтению / И. В. Баркова // Использование мультимедийных технологий в библиотеке : информационно-методический дайджест. - Новосибирск, 2012. - С. 22-26.
8. Барышникова, М. Ю. Информационные технологии для учителя-предметника / М. Ю. Барышникова, Е. И. Карелова, Б. И. Клецин, Т. А. Шумихина. – Москва : ФИО, 2003. – 252с.
9. Библиотека и юношество: поиски взаимопонимания. Библиотечное обслуживание как процесс социализации личности / РАН ; Рос. акад. наук. – Москва : Ин-т психологии РАН, 1999. – 160 с.
10. Библиотека и юношество: поиски взаимопонимания. Библиотечное обслуживание как процесс социализации личности / РАН ; Рос. акад. наук. – Москва : Ин-т психологии РАН, 1999. – 160 с.
11. Борисова, Т. Традиции старые, подходы новые: опыт работы / Т. Борисова // Библиотека. – 2007. – № 3. – С. 66–69.
12. 12.Винер, Н. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине / Н. Винер – Москва : Советское радио, 1968. – С. 12.
13. Вохрышева, Е. В. Медиатехнологии – путь в будущее современных библиотек : учебно-практическое пособие / Е. В. Вохрышева, В. Н. Стрельников. – Москва : Либерея-бибинформ, 2005. – 144 с. – (Библиотекарь и время. XXI век).
14. Гоник, И. Л. Научно-техническая библиотека в информационном пространстве университета / И. Л. Гоник, И. М. Рамзина // Высшее образование сегодня. – 2010. – № 9. – С. 96–99.
15. Гусева, Е. Н. Инноватика как практика / Е. Н. Гусева // Библиотека. – 2008. – № 4. – С. 60–63.
16. Гусева, Е. Н. Инновационное развитие библиотечной сферы: аналитико-статистический обзор / Е. Н. Гусева // Научные и технические библиотеки. – 2011. – № 12. – С. 23–40.
17. Гусева, Е. Н. Некоторые штрихи к библиотечной инновации / Е. Н. Гусева // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2010. – № 9. – С. 36–43.
18. Гусева, Е. Н. Управление инновациями в библиотечной сфере. Особенности, факторы, условия / Е. Н. Гусева // Информационный бюллетень РБА. – 2009. – № 53. – С. 7–9.
19. Дворкина, М. Я. Библиотечная среда: теория и организация / М. Я. Дворкина. – Москва : Литера, 2009. – 112 с. – (Современная библиотека ; Вып. 62).
20. Дворкина, М. Я. Инновационная деятельность в структуре библиотечной деятельности / М. Я. Дворкина // Румянцевские чтения: материалы межд. конф. 2004 г. «Инновационные технологии и многообразие культур». – Москва : Пашков дом, 2004 . – С. 65–69.
21. Дворкина, М. Я. Современная библиотека: инновационное развитие / М. Я. Дворкина // Библиотековедение. – 2006. – № 5. – С. 30–38.

22. Деникин, А. А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям / А. А. Деникин // Художественная культура. – Вып. №1(6). – 2013.

23. Железнякова, Н. Инновации – не самоцель: интегрирование различных новаций – опыт работы / Н. Железнякова // Библиотека. – 2006. – № 8. – С. 38–39.

24. Заварыкина, Н. П. Научная библиотека Оренбургского государственного университета: вчера, сегодня, завтра / Н.П. Заварыкина // Новая библиотека. – 2010. – № 17. – С. 39–48.

25. Збаровская, Н. В. Выставочная деятельность публичных библиотек / Н. В Збаровская. – Москва : Профессия, 2004. – С. 118.

26. Земсков, А. И. Электронные библиотеки : учебник для вузов / А. И. Земсков, Я. Л. Шрайберг. – Москва : Либерея, 2003. – 352 с.

27. Земцова, А. Отсутствие идей нам не грозит / А. Земцова // Библиотека. – 2011. – № 5. – С. 12–16.

28. Игнатова, Л. Информационные технологии книге не враги / Л. Игнатова // Библиотека. – 2005. – № 12 – С. 42–43.

29. Инновационный менеджмент: Учеб. для вузов /С.Д. Ильенкова, JL М. Гох-берг, С. Ю. Ягудин и др.; Под ред. С.Д. Ильенковой. — Москва : Банки и биржи, ЮНИТИ, 1997.-328 с.

30. Использование мультимедийных технологий в библиотеке. Информационно-методический дайджест // Новосибирская государственная областная научная библиотека [Электронный ресурс]: информ. портал. – Электрон. дан. – Москва, 2013 - 2017. – Режим доступа: http://www.ngonb.ru/docs/Методисты/Мультимедиа.pdf (17.02.2017).

31. Использование мультимедийных технологий в библиотеке : информ. -метод. дайджест / сост. И. М. Хвостенко; Новосиб. гос. обл. науч. б-ка. – Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2012. – 68 с.

32. Каптерев, А. И. Мультимедиа как социокультурный феномен: учеб. пособие / А. И. Каптерев. – Москва: Профиздат, 2002. – 223 с.

33. Карташов, Н. Инновационные процессы: общее и частное / Н. Карташов // Библиотека. – 1998. – № 3 – С. 39–42.

34. Катасонова, А. В. Система информирования читателей о деятельности библиотеки с использованием мультимедийных и компьютерных технологий // Молодые специалисты библиотек вузов зоны Среднего и Нижнего Поволжья : сб. науч. тр. в честь 100-летия со дня рождения В. А. Артисевич / Зон. метод. об-ние б-к высших и среднеспец. учеб. заведений Среднего и Нижнего Поволжья, Зон. науч. б-ка им. В. А. Артисевич ; сост. Зюзин А. В. – Саратов, 2011. – С. 68–73.

35. Качаева, Е. В. Мультимедийные средства – инновационное направление в работе школьной библиотеки // Чтение на евразийском перекрестке. Интеллектуальный форум чтения: сб. материалов форума (27-28 мая 2010 г.) / сост.: В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул; М-во культуры Челяб. обл., ФГОУ ВПО «Челяб. гос. акад. культуры и искусств» Кафедра библ.-информ.деятельности. – Челябинск : ЧГАКИ, 2010. – С. 12 – 130.

36. Качанова, Е. Ю. Инновации в библиотеках / Е. Ю. Качанова. – Санкт-Петербург : Профессия, 2003. – 317 с.

37. Качанова, Е. Ю. Инновационно-методическая работа библиотек / Е. Ю. Качанова. – Санкт-Петербург : Профессия, 2007. – 335 с.

38. Качанова, Е. Ю. Наука работать по-современному / Е. Ю. Качанова // Библиотека. – 2003. – № 5. – С. 6–8.

39. Кислюк, Л. В. Опанування мультимедійних технологій у бібліотеках Україні / Л. В. Кислюк. Режим доступа :http://archive.nbuv.gov.ua/portal//Soc_Gum/VKhdak/2012_37/v37-2-08.pdf

40. Клим, Д. О. Мультимедийная презентация: рекомендации к творчеству / Д. О. Клим. – Режим доступа: http://www.arhcity.ru/data/480/Prezent.pdf

41. Клюев, В. К. Маркетинговая ориентация библиотечно-информационной деятельности: (маркетинг в системе управления б-кой) : учеб. пособие для вузов культуры и искусства / В. К. Клюев, Е. М. Ястребова. – Москва : МГУКИ, 1999. – 144 с.

42. Кокунько, О. Местный взгляд на мультимедиа / О. Кокунько // Хроники краеведа. – 2011. – № 4. – С. 34–38.

43. Колосова, Е. А. Детское чтение в современной России: социальные функции, структура и практики : дис. канд. социол. наук. / Е. А Колосова. – Москва : 2011. – 147 с.

44. Компьютерные технологии в обучении литературе : рабочая программа дисциплины / Н. А. Миронова, Н. П. Дутко, Н. А. Попова. – Москва : Экон-Информ, 2019. – 35 с.

45. Кондрюшкина, Е. В. Массовое библиотечное обслуживание: учеб.-практич. пособие / Е. В. Кондрюшкина. – Москва : Литера, 2012. – 176 с.

46. Концепции программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации [Электронный ресурс]. URL: http://static.government.ru/media/files/Qx1KuzCtzwmqEuy7OA5XldAz9LMDyQ.pdf (дата обращения: 03. 03. 2019).

47. Концепция библиотечного обслуживания детей в России на 2014–2020 гг. Принята Конференцией Российской библиотечной ассоциации, XIX Ежегодная сессия, 22 мая 2014 года, город Рязань. – Москва, 2014. – 20 с.

48. Коряковцева, Н. А. Библиотека в информационно-образовательной среде современного вуза / Н. А. Коряковцева // Библиотековедение. – 2009. – № 1. – С. 30–34.

49. Кубаев, А. А. Мультимедийные технологии в Библиотеке / А. А. Кубаев, Л. М. Курганская // Научно-теоретический журнал «Вестник БГТУ им. В. Г. Шухова». – 2015. – № 4. – С. 257–263. (ISSN печатной версии – 2071-7318).

50. Ляшенко, Т. В. Мультимедийные технологии в библиотечном образовании: монография / Т. В. Ляшенко. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. – 304 с.

51. Мануйлов, Ю. Теоретические истоки и основы средового подхода в педагогике / Ю. Мануйлов // Школа. – 2009. – № 5.– С. 1–2.

52. Маслова, М. Л. Внедрение мультимедийных средств в практику работы библиотек МБС г. Северодвинска [Электронный ресурс] / М. Л. Маслова. – Режим доступа: http://www.aonb ru/. – 01. 10. 2012

53. Матвеева, И. Ю. Мультимедийные библиотечные продукты в поддержку и продвижение чтения / И. Ю. Матвеева. - Режим доступа: http://www.booksite.ru/department/center/helpl/multmedia.htm

54. Матвеева, И. Ю. Медийная поддержка чтения: выявление потенциала // Чтение на евразийском перекрестке. Интеллектуальный форум чтения: сб. материалов форума (27-28 мая 2010 г.) / сост.: В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул; М-во культуры Челяб. обл., ФГОУ ВПО «Челяб. гос. акад. культуры и искусств» Кафедра библ.-информ. деятельности. – Челябинск : ЧГАКИ, 2010. – С. 159 – 163.

55. Матлина, С. Г. Дорогого стоит / С. Г. Матлина // Библиотека. – 1996. – № 4. – С. 14–15.

56. Матлина, С. Г. Завоёвывать и преодолевать или обживать и осваивать: социокультурные аспекты формирования библиотечного пространства / С. Г. Матлина // Библиотечное дело. – 2009. – № 4. – С. 2–9.

57. Матлина, С. Г. Инновационное творчество библиотекарей в контексте социокультурной динамики. Постановка проблемы / С. Г. Матлина // Библиотековедение. – 1998. – № 2. – С. 39–53.

58. Матлина, С. Г. От традиций к инновационному поиску / С. Г. Матлина // Библиотека. – 1996. – № 12. – С. 7–9.

59. Мурашова, Е. В. Современный подросток: читать или не читать? / Е. В. Мурашова // Молодежь. Чтение. Успех : сб. материалов науч.-практ. конференции. – Москва : Рус. шк. библ. ассоциация. – 2008. – С. 33–38.

60. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова – 4-е изд. – Москва, 1997. – 944 с.

61. Организация библиотечного пространства в библиотеках малых городов: материалы Межрегион. науч.-практ. семинара, г. Ханты-Мансийск, 24–25 марта 2008 г. / Гос. б-ка Югры; сост. С. Ю. Волженина. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2009. – 186 с.

62. Пашин, А. Надёжный инструмент управления. Принципы и нормы инновационной политики / А. Пашин // Библиотека. – 2011. – № 8. – С. 2–5.

63. Перемикина, Т. А. Инновации в библиотечном обслуживании / Т. А. Перемикина // Университетская книга. – 2011. – № 1–2. – С. 48–51.

64. Плешакова, М. А. Разработка принципов формирования визуальной системы библиотечного сайта / М. А. Плешакова, О. Л. Лаврик // Библиосфера. – 2012. – № 2. – С. 27–32.

65. Полонский, В. М. Словарь по образованию и педагогике / В. М. Полонский. – Москва : Высшая школа, 2004. – С. 161–173.

66. Редькина, Н. Нужны ли инновации? / Н. Редькина // Библиотека. – 2007. – № 10. – С. 69–72.

67. Розина, И. Н. Педагогическая компьютерно-опосредованная коммуникация: теория и практика / И. Н. Розина. – Москва : Логос. – 2005. – 437 с.

68. Романенко, В. Н. Сетевой информационный поиск : практическое пособие / В. Н. Романенко, Г. В. Никитина. – Санкт-Петербург : Профессия, 2003. – 288 с.

69. Савкина, С. В. Интерактивные мультимедийные продукты в библиотечно-информационном обслуживании // Информационное обслуживание в век электронных коммуникаций: XII Всерос. науч.-практ. конф. «Электронные ресурсы библиотек, музеев, архивов» (2-3 ноября 2017, Санкт-Петербург): сб. материалов. Санкт-Петербург, ЦГБ им. В.В. Маяковского, 2017. – С. 84–94.

70. Савкина, С. В. Мультимедийные викторины как информационный продукт библиотеки / С. В. Савкина // Библиотека традиционная и электронная: смыслы и ценности : межрегион. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2016. – 12 с.
71. Савкина, С. В. Мультимедийные продукты библиотек как средства привлечения детей к чтению / С. В. Савкина, Ю. В. Жегульская // Библиотековедение. – 2019. – № 4. – С. 363–373.
72. Салихова, М. Т. Библиотечная среда как социокультурный феномен / М. Т. Салихова // Библиотека в информационно-образовательной среде современного вуза. – Оренбург : ОГУ, 2015. – 126 с.
73. Самойлова, Е. Формирование эффективного комплекса маркетинговых коммуникаций библиотеки / Е. Самойлова // Управление персоналом. – 2007. – № 6. – С. 74–75
74. Сафонова, Н. К. Игры в детской библиотеке: теории, методика, библиотечная практика / Н. К. Сафонова. – Челябинск, 2006. – 58 с.
75. Семенова, Н. Г. Создание и применение мультимедийного программно-методического комплекса в образовательном процессе / Н. Г. Семенова // Вестник Оренбург, гос. ун-та. – 2004. – № 1. – С. 23–29.
76. Склярова, Е. А. Сайты муниципальных библиотек в информационном пространстве / Е. А. Склярова // Пути модернизации научно-исследовательской и образовательной деятельности в сфере культуры и искусства. – Краснодар, 2015. – С. 179–183.
77. Склярова, Е. А. Мультимедиа в практике работы библиотек с детьми / Е. А. Склярова, И. П. Харкевич, В. Н. Шадрина // Научный альманах. – 2015. – № 8 (10). – С. 659-663.
78. Советова, О. С. Основы социальной психологии инноваций : учебное пособие / О. С. Советова. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2000. – 152 с.
79. Соловов А. В. Когнитивные аспекты мультимедиа в электронной поддержке обучения. Труды Международной конференции "IEEE International Conference on Advanced Learning Technologies". – Казань : КГТУ, 2002. – С. 74–78. http://cnit.ssau.ru/do/articles/aspekt/aspekt.htm
80. Стариков, Д. А. О понятии мультимедиа технологии и их использование в образовательном процессе / Д. А. Стариков // Научные исследования в образовании. – 2011. – № 2. – С. 53–55.
81. Устав Государственного учреждения Луганской Народной Республики «Центральная библиотека города Алчевска» [Неопубликованный документ]. – Алчевск, 2015. – [10 п.л.]
82. Федеральный закон РФ от 27.07.2006 г. № 149-ФЗ «Об информации, информационных технологиях и о защите информации»
83. Чувильская, О. А. Информационно-мультимедийные технологии в современной библиотеке: вектор развития. Межрегиональная конференция / О. А. Чувильская – Режим доступа: http://www.rba.ru/content/news/vid_news_str.php?id=1762
84. Шлыкова, О. В. Культура мультимедиа : Уч. пособие / О. В. Шлыкова; МГУКИ. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 406 с.
85. Шрайберг, Я. Л. Электронная информация, библиотеки и общество: что нам ждать от нового десятилетия информационного века. / Я. Л. Шрайберг // Ежегодный доклад Конференции «Крым-2011». – Москва, 2011. – 79 с.

УДК659.1

В. И. Ветренко,
Ю. В. Сиканевич

ОСОБЕННОСТИ PR-КАМПАНИИ В СФЕРЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В современном мире PR стал неотъемлемой частью любой организации. Используется в различных сферах деятельности: в коммерческих и государственных учреждениях, в некоммерческих организациях. Согласно теории ведущего исследователя в области коммуникации Дж. Шолтена, это связано с тем, что в условиях повышенной конкуренции любая структура вынуждена быть «хорошей» и «видимой». Согласно теории «стать хорошей» организацией – это предоставить качественные товары и услуги по доступной цене, а также подтвердить на практике способ осуществления своей деятельности, чтобы занять определенное положение в обществе. «Видимый» означает, что общественность сначала должна быть осведомлена о

продуктах и услугах. Во-вторых, имидж организации должен формироваться на основе разделяемых ею ценностей, о чем можно судить по деятельности компании и конкретным фактическим событиям, которые показывают, что организация учла интересы и мнения общественности. Таким образом, учитывая эти два фактора, можно сказать, что эти два отношения формируются способностью компании общаться с окружающей средой, среди которых главным инструментом успешной работы внутренней структуры и внешней деятельности организации являются связи с общественностью. Мы считаем, что среди множества определений PR наиболее точным является следующее: это функция управления, которая может оценивать деятельность на основе общественных интересов, реализовывать политику и действия отдельных лиц или организаций, планировать и реализовывать план действий» [2].

Значимую роль в эффективном продвижении театрального искусства и его популяризации (не только с целью укрепления позиций на рынке услуг, но в большей степени для расширения зрительской аудитории и повышения культурного уровня населения) играет PR-деятельность. Как показывает практика, использование современных PR-технологий позволяет организациям более эффективно продвинуть предлагаемый товар на рынок сбыта, улучшить репутацию бренда, целенаправленно влияя на мнение общества. Поэтому актуальным для нашего исследования является изучение использования PR-технологий в театральной индустрии как социально-психологического фактора воздействия на целевую аудиторию. Не менее актуальным представляется изучение результативности влияния PR-технологий, используемых в театральной индустрии, на личность.

Исследования последнего десятилетия показали, что вопросы использования PR в социально-культурном пространстве нашего общества интересуют многих ученых (Г. Афанасьева, Е. Богданов, Э. Джей, В. Королько, Н. Костенко, А. Сыркина и др.). Нам импонирует взгляд И. Шакалова на роль PR-технологий как специфической социальной институции, которая способна влиять на воспитание и социализацию личности через трансформацию культурных ценностей [1]. Не менее значимо для нашего исследования утверждение Г. Почепцова, что значимость организации как лидера для общества во многом зависит не только от реального статуса, но и от информационного [3]. По мнению ученого, для того чтобы быть лидером на рынке товаров и услуг, нужно стремиться в центр внимания общественности, так как первенство в социуме невозможно без интереса масс. Следовательно, для того чтобы театральное искусство вышло на главенствующие позиции в культуре, нужно не только привлечь внимание публики к театру, но и максимально мотивировать население к театральному досугу, развивать чувство необходимости приобщения к искусству, формировать моду на самосовершенствование, реализацию внутреннего эстетического потенциала посредством диалога с искусством. Современная научная практика в сфере социологии и психологии показывает, что наиболее действенной формой влияния на сознание личности в рекламно-мотивационных целях являются PR-технологии.

Субъектом PR можно назвать человека или группу людей, обладающих определенными профессиональными знаниями, навыками и способностями в театральной культуре. Они предпринимают конкретные действия для координации взаимоотношений с общественностью и вносят определенные коррективы в процесс формирования имиджа субъекта связей с общественностью и его стратегические стратегии.

Целью PR в сфере театральной деятельности является человек или группа людей, на которых влияет тема PR в сфере культуры для формирования положительного

отношения к театру. Что касается основной цели связей с общественностью, особенно следование мотивам, идеалам и ценностям субъекта общественных отношений. Точнее, цель – создать благоприятные условия для успешного функционирования внешней и внутренней среды и обеспечить необходимое поведение среды по отношению к театру. По основным целям, темам и темам PR мы можем определить его основные задачи и функции.

К основным задачам относятся [2]:

1. Расширить влияние культуры на общество.

2. Создать определенную атмосферу внутри тетра.

3. Сформировать образ театральной деятельности как неотъемлемой части общества, обеспечивая связь между учреждением и его социальной средой.

4. Убедить, что фестиваль занимает лидирующие позиции.

PR – важная часть управленческой деятельности, он выполняет набор функций, необходимых для достижения поставленных целей.

Различают следующие функции [1]:

1. Информационная функция. Она направлена на формирование информационной политики культуры.

2. Организационно-технические функции. Включают в себя общие меры и действия, используемые для проведения и организации мероприятий, фестивалей по связям с общественностью, деловых встреч, выставок, встреч со СМИ и т. д.

3. Консультации и функции метода. Включает в себя установление связей с общественностью, разработку концептуальных моделей и переговоры о сотрудничестве и социальном партнерстве.

4. Функция престижа. Позиционирует театр, выполняя разъяснительную работу для собственных партнеров и сотрудников театра.

5. Барьерная функция. Она включает в себя ряд мер по выявлению препятствий, которые могут возникнуть из-за конкуренции, различных конфликтов или негативных слухов.

6. Предрекламная функция. Использует механизм психологического воздействия и стимулирования, чтобы расширить круг потенциальных зрителей и усилить влияние театра в обществе.

7. Гуманистическая функция. Она направлена на формирование социальной ответственности, корпоративной культуры и т. д.

Также важно выделить различные методы классификации PR:

1. По интересам заказчика. PR для формирования собственного положительного имиджа; PR для атаки на имидж конкурента (так называемый чёрный PR).

2. По целевым группам общественности: внутрикорпоративные PR-акции; акции, направленные на внешнюю среду, а точнее внешние отношения к организации.

3. По сферам приложения: PR в экономике; PR в политике; PR в идеологии; PR в социальной сфере; PR в сфере культуры и так далее.

Существует глубокая и многогранная связь между PR и культурой как системой генерации, хранения и распространения социального опыта. Прежде всего, PR-деятельность сама по себе является воплощением определенного зрелого и зрелого предпринимательского духа и управленческой культуры, воплощением определенного стиля, организационного имиджа, ценностей и традиций, признанных в ее деятельности, а также стиля управления и персонала. Во-вторых, некоторые конкретные мероприятия и мероприятия по связям с общественностью в значительной степени зависят от работы художников, художников, культурных учреждений и т. д., чтобы играть роль в области культуры и искусства. В-третьих, учреждения и

организации, которые непосредственно работают в сфере культуры, широко используют PR.

Исходя из вышесказанного, можно сказать, что PR и культура тесно связаны. «Продукт» культурной деятельности ткется и проникает в связи с общественностью. Культура – это сфера общественной и социально значимой деятельности. Можно сказать, что он может точно генерировать PR в самом прямом и полном смысле этого слова. Стоит отметить, что PR самих учреждений культуры также играют особую роль. Их работа основана на некоммерческой и социально значимой деятельности. Это во многом зависит от репутации организации, ее связей с общественностью и похвалы публики. Как мы все знаем, PR включают в себя различные формы работы с потребителями, инвесторами, СМИ, властями, общественностью, общественными организациями и нашими собственными сотрудниками. Учитывая описанную выше ситуацию, можно сказать, что культурные организации имеют много преимуществ в установлении связей с общественностью [4]:

1) Иметь богатый опыт в организации и проведении культурных мероприятий;
2) Близость к силовой структуре;
3) Целевая аудитория;
4) Возможности в интересующей сфере бизнеса;
5) Работайте в тесном контакте со СМИ.

Стоит отметить, что PR-деятельность организации в культурной сфере строится по двум направлениям:

1) Построить репутацию;
2) Поддерживайте имидж.

Эти действия требуют процессов управления. Имея это в виду, важно отметить, что управление репутацией стоит особняком в основной области культурного маркетинга. Именно он тесно взаимодействует с руководством самой компании и управлением взаимоотношениями с аудиторией. Специалисты по целевой рекламе и связям с общественностью стремятся установить взаимосвязанную систему поведения с хорошим отношением к агентству, чтобы удовлетворить потребность в хорошей репутации. Таким образом, при правильном продвижении можно сформировать культурный продукт, создать репутацию и имидж, а также установить отношения с целевой аудиторией. Однако следует помнить, что только систематическими действиями можно добиться реальных результатов. При этом следует помнить, что если не напоминать потребителям о себе, их товарах и услугах, то они потеряют интерес и воспользуются услугами конкурентов [3].

В настоящее время учреждения культуры и искусства наиболее динамично реагируют на социальные и экономические изменения в обществе. С развитием связей с общественностью не только в области культуры, но и в областях политики, экономики и т. д.

Построение связей с общественностью приобретает все большее значение. Владение технологиями связей с общественностью стало одним из основных критериев организации успешной деятельности и развития.

Современные PR-кампании делятся на два вида:

– Внутренняя PR-деятельность. Это PR, связанный с собственными сотрудниками организации, так называемый корпоративный PR. Основная задача корпоративных связей с общественностью – создание позитивной и творческой атмосферы внутри культурной организации. Внутренними PR занимается их собственный отдел по связям

с общественностью или отдельные эксперты по связям с общественностью в культурных организациях, и у них нет возможности создать специальный отдел.

– Внешние PR-мероприятия. Целью текущих мероприятий является поддержание устоявшегося отношения общества к организациям культуры и развитие этих отношений на соответствующем уровне. Организация деятельности по связям с общественностью состоит из ряда взаимосвязанных мероприятий и мероприятий по связям с общественностью. Он направлен на получение конкретных результатов, которые могут сформировать или изменить отношение целевой аудитории ко всей организации, плану и проекту [1].

PR в деятельности культурных и художественных учреждений включают различные формы работы, направленные на целевые группы и потенциальную аудиторию, средства массовой информации, спонсоров. Однако мы заметили, что PR имеет свои особенности в деятельности национальных культурных учреждений. Реализация коммуникативной функции требует от них постоянного расширения коммуникационных связей и контактов, обновления используемых методов и средств коммуникации, формирования сети социальных партнеров и волонтеров и установления с ними долгосрочных дружеских отношений, что значительно увеличивает важность PR-технологий в институциональной деятельности. Потребители и общественность – это в основном культурные, творческие и образовательные, что свидетельствует об особенностях использования специальных методов и форм PR-деятельности [3].

Деятельность является междисциплинарной, инновационной и творческой, поэтому при выборе способа коммуникации приоритетным является не выбор определенных видов и услуг коммерческой рекламы, а выбор технологий связей с общественностью, которые могут сформировать положительный имидж всей театральной деятельности.

Как общественные организации, государственные учреждения культуры должны улучшить свой социальный имидж, включая стратегические преимущества. С точки зрения социальной ответственности и важных аспектов предоставления услуг, потому что они могут не только успешно управлять своими собственными компаниями по связям с общественностью, но и предоставлять PR-услуги сторонним организациям. Например, исторический опыт продвижения социальных концепций, особенности технологии формирования общественного мнения, профессиональные способности творческих работников, стабильная связь с социальными партнерами. Работа культурных учреждений в основном связана с некоммерческой и социально значимой деятельностью. Это означает, что действия участвующих учреждений принесут услуги по связям с общественностью для клиентов в широкий спектр социальных сред, а также расширят и углубят связь с социальной культурой [4].

Таким образом, деятельность по связям с общественностью в культурной и художественной сферах имеет много специфических характеристик, которые следует учитывать при разработке мероприятий по связям с общественностью и выборе инструментов связей с общественностью и методов связей с общественностью. Эти характеристики позволяют интегрировать все внутренние и внешние информационные связи учреждений культуры.

Исследования последних нескольких десятилетий показали, что исследования по этой проблеме недостаточно глубоки. Опираясь на международный опыт, театральное сообщество сосредоточило внимание на широком использовании инновационных методов работы с общественностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова, А. А. PR в сфере культуры и досуга [Текст] // Реклама и связи с общественностью: проблемы, тенденции, перспективы развития: Статьи по результатам защит выпускных квалификационных работ студентов специальностей «030602 – Связи с общественностью» и «032401 – Реклама» / Под общ. ред. Отрадновой Е. В. / Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург. – В 2 ч.: Ч. 1. – 2011. – С. 29-33.
2. Быстрова, О. А. Продвижение культурного продукта в системе маркетинга социально-культурной сферы [Текст] / О. А. Быстрова // Аналитика культурологии. – 2013. – № 27. – С. 164-168.
3. Воробьева, Т. А. PR-сопровождение: понятие и концепция [Текст] / Т. А. Воробьева // Научные ведомости Серия Гуманитарные науки, 2014. – № 26 (197). С. – 75-79.
4. Лагутин, А. Б., Лучкин Д. Экспертиза интернет-ресурсов по культуре и искусству (проблемы и возможные пути их решения) [Электронный ресурс] / А. Б. Лагутин, Д. Лучкин // Электронные библиотеки. – 2011. – Вып. 2 (Т. 4).

УДК 37.01

Е. С. Григорова,
О. Б. Левченкова

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ И НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ МОЛОДЁЖИ В ИЗМЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

Мир технологического прогресса конца XX – начала XXI веков развивается с немыслимой скоростью. Повседневная реальность стала настолько изменчивой, что ученые не успевают анализировать многие научные, литературные, технологические процессы. Чаще всего сначала происходит некое явление, а лишь спустя время научное общество приходит к его осмыслению. Изменчивость мира накладывает неизгладимый отпечаток на физическое, психологическое, эмоциональное развитие современной молодежи.

Для большей наглядности возьмем отрезок времени – 20 лет, с 2000 года по 2020. Можно проследить, как сильно изменилась эпоха, время, принципы, взгляды и вкусы общества. Именно в этот промежуток времени появляются и активно исследуются термины «клиповое мышление», «общество потребления», «поколение снежинок», «Поколение Z», «Web 2.0» и другие.

Формирование эстетических и нравственных ценностей любой личности происходит благодаря процессу социализации и тем каналам информации, которые данная личность потребляет. Это сложный психоэмоциональный процесс становится основой формирования общества как основного социального института. Изучение факторов влияния, процесса формирования эстетических и нравственных установок сегодня является не только актуальной проблемой исследования в научном сообществе, но и острой социальной проблемой.

Цель исследования состоит в теоретическом обосновании системы формирования эстетических и нравственных ценностей молодежи в условиях глобальной информатизации общественной жизни.

Задачи научной статьи состоят в следующем:

−изучить материалы отечественных и зарубежных исследователей на тему эстетических и нравственных ценностей;

−описать формирование и развитие эстетического и нравственного сознания молодежи;

−проанализировать влияние современного искусства на формирование эстетических идеалов, вкусов и нравственности молодежи.

Объектом исследования является пространство духовно-нравственных, эстетических ценностей личности.

Предметом научной статьи являются факторы формирования системы эстетических и нравственных ценностей, идеалов, жизненных ориентиров молодежи.

Научная новизна исследования заключается в актуализации значимости духовно-нравственных и эстетических ценностей молодежи в динамично развивающемся мире, в выявлении факторов и тенденций, определяющих становление нравственных установок молодежи в новом информационном пространстве.

Методологическую базу исследования составили труды отечественных исследователей А. И. Антоненко и В. И. Курчева, работы профессора кафедры философии и истории В. С. Ежова, польского философа, представителя феноменологии Р. В. Ингардена, а также М. С. Кагана, Н. Н. Сотниковой и других.

Современная молодежь, будучи компьютерным поколением, «поколением виртуальной реальности», принципиально отличается от предшествующих поколений своими культурными запросами и ценностными ориентирами. Молодежь пытается разобраться сама в том, что есть добро, а что – зло, что – справедливо, а что – нет. Может ли красота, как утверждал классик, спасти мир?

Формирование и развитие нравственного сознания молодежи, осознание собственного отношения к действительности происходит на основе переоценки нравственных и эстетических ценностей, которые формируют внутренний, духовный мир молодежи в процессе освоения эстетической культуры.

Эстетические ценности как сложная система ценностей воплощают в себе единство средств и целей, значимого и желанного, сущего и идеала. Как правило, к эстетическим ценностям относят категории эстетики: эстетическое и его формы (прекрасное и безобразное, комическое и трагическое, возвышенное и низменное, героическое), искусство, эстетический вкус и идеал. В сложной системе эстетических ценностей следует выделить жизненно определяющие, к которым относится искусство, во всех его видах и жанрах, способное формировать и развивать внутренний мир молодежи, эстетический вкус и идеалы [3, с. 178].

Эстетический вкус – это особая способность человека оценивать окружающую действительность по законам красоты, то есть как эстетическую ценность, иметь эстетическое оценочное суждение. В основе эстетического вкуса находится глубоко развитое эстетическое чувство. По своей природе эстетический вкус представляет собой сложное духовно-ценностное явление и характеризуется избирательным отношением к действительности. Эстетический вкус указывает на всесторонность человека, на реализацию эмоциональной полноты его внутреннего мира во всем: в выборе одежды, стереотипе поведения, интерьере собственного жилища. «Поскольку вкус – не врожденная, а благоприобретенная духовная сила, он может формироваться только пожизненно, в процессе приобщения индивида к культуре» [4, с. 123], следовательно, формирование и развитие эстетического вкуса происходит под воздействием эстетического воспитания, через получение человеком знания, приобщения его к произведениям искусства, через его внутренний опыт, образование, которые осуществляются в течение всей жизни человека.

Реализуя эстетическое отношение к действительности, эстетический вкус выступает также и в виде нормы: в нем программируются эстетические оценки новых, ранее неизвестных, только что возникающих явлений, как в сфере жизни, так и в сфере искусства. Каждое новое поколение в начале своего духовного развития получает в качестве наследства систему определенных вкусов и руководствуется ими в эстетической оценке жизненных и художественных явлений. Вместе с тем, даже

преодолевая старые эстетические вкусы и нормы, общество сохраняет то объективное начало, которое существовало в них, обеспечивая преемственность эстетического развития. Нормативность эстетического вкуса способна не только оказывать воздействие на развитие нравственного сознания молодежи, но и является основой для эстетического идеала.

Формирование жизненных ориентиров молодежи невозможно без наличия в их сознании неких метафизических ориентиров, влияющих на мотивацию их деятельности, на выбор тех или иных жизненных альтернатив, для осознания себя и своего места в современном мире. Молодежь должна иметь необходимые идеалы, теоретические представления о сущем так таковом, высоком, к чему следует стремиться. Одним из важнейших идеалов, способствующих формированию и развитию ценностных ориентиров молодежи, является эстетический идеал, который представляет собой сущностный момент в формировании эстетического сознания молодого человека, в развитии его личностных качеств, нравственного сознания. «Эстетический идеал», как отмечает В. С. Ежов, представляет собой обобщенную мысль, «некую абсолютную ценность, которую невозможно превзойти и которая имеет значение, смысл и является значимым ориентиром в жизни человека» [2, с. 113].

Причина возникновения эстетического идеала заключается в неудовлетворенности молодыми людьми существующей действительностью и в попытке представить, вообразить себе лучшее, более совершенное, чем данная реальность. Эстетический идеал возникает из самой социальной жизни под воздействием искусства и творчества. Будучи духовным явлением, эстетический идеал толкает молодых людей к творческой деятельности по воплощению этого идеала и развитию эстетических потребностей, эстетических чувств, вкуса и оценки, что приводит к развитию их внутреннего мира. Поскольку формирование эстетического идеала осуществляется на основе эстетического вкуса, постольку взаимосвязь между ними достаточно тесная, они как бы взаимопроникают друг в друга.

Эстетический вкус и идеал являются составляющими ценностного отношения, специфика проявления которого определяется природой эстетического. Если идеал является представлением о красоте и совершенстве, а вкус в своей оценке явлений действительности подходит с мерками этих представлений к явлениям природы и жизни, то сам процесс оценивания и его результаты вовлекаются в сущностные стороны человека, в первую очередь, в его эмоционально-чувственную сферу. В процессе эстетического оценивания может проявляться вся гамма эмоций человека, чувство удовольствия и наслаждения, которые вызывает объект, соответствующий представлениям человека о прекрасном.

Оценивая произведения искусства с позиций определенного эстетического вкуса, который является проводником идеала, молодой человек тем самым определяет свое отношение к данному произведению. Таким образом, вкус как установка предваряет, предопределяет отношение человека к искусству и в то же время выступает его составной частью.

Являясь частью отношения человека к искусству, развитый эстетический вкус, а таким его можно считать на уровне осознанного человеком эстетического идеала, позволяет человеку воспринимать искусство во всем объеме, в первую очередь, как эстетическую и художественную ценность, и с этой позиции осмысливать уже его внеэстетическое содержание. Такова взаимосвязь эстетического идеала и вкуса в искусстве и художественной культуре [1, с. 9].

Особое место в формировании ценностных ориентиров молодежи принадлежит искусству как специфической форме отражения действительности, основанной на воображении и образности, как эстетической ценности. Поскольку искусство является сложнейшей эстетической ценностью, воплощающей в себе различные ценности, в том числе и внеэстетического порядка, постольку влияние искусства на молодежь многогранно и универсально. Умение чувствовать и понимать красоту мира и одновременно искать ее и создавать становится эстетической потребностью молодого человека именно в процессе воспитания и образования через приобщение к искусству.

Все, что в человеческой жизни как бы разбросано и не взаимосвязано, в искусстве выступает концентрированно и целостно.

Искусство способно воздействовать на различные сферы человеческой деятельности и формировать в молодом человеке художественный вкус, чувства, разум, эстетические идеалы и потребности, творческое мышление, творческие способности, мировоззрение и мораль как его составляющую. Восприятие ценностей искусства оказывает на молодого человека сильное эмоциональное воздействие и способствует развитию художественно-образного освоения мира. Искусство обогащает духовный мир молодежи, развивает их эмоциональную восприимчивость, оказывает мощное воспитательное значение.

Влияние искусства на формирование и развитие морали огромно, ибо просмотр фильмов и передач, в которых в художественной форме осмысливается реальность, поведение человека и последствия его поступков, без сомнения, будет способствовать осмыслению своих действий и поведения сверстников с нравственных позиций. Но восприятие искусства требует определенной подготовки от молодого человека, способности осознать смысл и содержание произведения искусства. Эта задача решается в процессе эстетического воспитания и приобщения к искусству [5, с. 295].

В современных условиях, неразрывно связанных с развитием новых информационных технологий, создается собственная молодежная социально-интеллектуальная среда, которая способствует эстетической оригинальности, проявляющейся, прежде всего, в молодежной моде, имидже, языковом сленге, а порой в негативизме как протесте против идеалов, норм и ценностей традиционной культуры. Благодаря информационным технологиям искусство становится более доступным для современной молодежи. Но искусство, представленное в Интернете, видоизменяется, теряет свою уникальность и художественную целостность. Электронные, виртуальные версии произведений искусства (экскурсии по музеям и по архитектурным памятным местам, просмотры спектаклей и т. д.) не позволяют получить необходимый эффект, который достигается при непосредственном воздействии произведений искусства в реальной действительности. Виртуальная реальность открывает неограниченные возможности: перевоплощения и отрыва от действительности, развития воображения и одновременно переоценки всех действительных ценностей, разрушения их, а также способствует созданию утилитарных ценностей, или их модификаций, псевдоценностей, которые могут приводить скорее к разрушению личностных качеств молодежи, чем к их развитию. Необходимо воспитывать у молодежи критическое отношение к миру виртуальности.

При виртуальном просмотре произведений искусства современной молодежью часто воспринимается только гедонистическая и развлекательная сторона искусства. Так как процесс восприятия искусства через Интернет имеет фрагментарный, мозаичный характер, в результате происходит сужение сущностной значимости искусства, что не способствует развитию эстетического вкуса, эстетического опыта,

ценностного осмысления мира, определения своего места в нем и развития нравственного сознания молодежи.

Характеризуя духовно-нравственную сферу современной молодежи, целесообразно несколько слов сказать о том, как она проводит свой досуг. Результаты свидетельствуют о том, что молодежь не страдает от отсутствия свободного времени. Наиболее распространенным видом занятий является общение с друзьями и просмотр телепередач, видео. Чтением регулярно занимаются лишь 20 % опрошенных. Следует заметить, что этот вид занятий в большей степени распространен среди не учащейся молодежи.

Раньше к факторам формирования духовных и эстетических ценностей причисляли преемственность поколения, то есть способность молодого поколения перенимать определенные черты от старших членов семьи. Теперь из-за избытка информации, множественности вариантов поведения и разнообразия возможных моделирований ситуаций, транслируемых в обществе или СМИ, данный фактор значительно снизил свою влиятельность.

Формирование новой экономической среды общества сопровождается появлением новых экономических приоритетов, таких как материально обеспеченная жизнь, богатство, экономическая инициатива. Это актуализирует индивидуализированную направленность на личные интересы человека и ориентацию личности на ценности, удовлетворение которых связано с другими людьми. Таким образом, наряду с нравственными качествами в число ведущих способов достижения жизненных целей включается комплекс волевых и деловых качеств.

Подводя итоги исследованию, можно сказать, что современная динамичная и противоречивая реальность воздействует на ценности молодежи тоже противоречивым образом. В этих условиях, на наш взгляд, возрастает значимость эстетических, художественных ценностей и эстетического идеала, значимость воздействия искусства и творчества, которые влияют через посредство эмоций на целостный духовный мир личности, в том числе на нравственные ценности и, соответственно, конкретные поступки.

Главная задача, стоящая перед современным обществом, заключается в вовлечении молодежи в процесс накопления эстетического опыта на основе критического отношения к информации (в условиях ее избыточности, влияния виртуальной реальности и Интернета на ценности молодежи), а на этой основе должно проходить формирование и развитие не только эстетического сознания, но и нравственного сознания. Этот процесс должен быть осмысленным, восприниматься должна только значимая эстетическая и этическая информация, не имеющая утилитарных смыслов и способствующая развитию внутреннего мира молодежи и ее ценностных ориентиров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антоненко, А. И., Курчев, В. И. Проблемы нравственности // Актуальные философские и методологические проблемы современного научного познания: сб. науч. ст. – Ставрополь, 2013. – №4. – С. 9-11.

2. Ежов, В. С. Эстетическая культура человека / В. С. Ежов. – Новосибирск, 2013. – 175 с.

3. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Иностранная литература, 2012. – 572 с.

4. Каган, М. С. Эстетика как философская теория / М.С. Каган. – СПб., 2017. – 544 с.

5. Сотникова, Н. Н. Значимость эстетического идеала в духовном мире человека // Ценностные горизонты российской культуры: Сб. статей. – Изд-во СПбГУ, СПб., 2012. С. 292–298.

УДК 659.1

Д. В. Загоруйко,
Ю. В. Сиканевич

СОБЫТИЙНЫЙ МАРКЕТИНГ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ И СОЗДАНИЯ ИМИДЖА

В настоящее время стремительно развиваются разнообразные способы продвижения товара или услуги и товаропроизводители используют нестандартные методы для того, чтобы привлечь внимание потребителей. Одним из таких методов является мероприятие в сфере событийного маркетинга, которое помимо продвижения товара или услуги, что также активно способствует для создания его положительного имиджа.

Одним из инструментов, который был создан для активного привлечения потребителя, стало ивент-продвижение или, как его еще называют событийный маркетинг. Этот способ продвижения непосредственно направлен на построение, а также укрепление имиджа компании, путем создания и организации нестандартных акций или событийных мероприятий.

О важности проведения мероприятий, как действенного метода пиар и рекламы, говорят многочисленные знаменитые и современные маркетологи. И. Манн подчеркнул, что абсолютными победителями являются такие «ивенты» как: выставки, семинары, круглые столы, конференции – по-другому, мероприятия. От имени всех маркетологов он говорил, что каждое мероприятие следует проводить так, чтобы иметь возможность получить от него рекордные результаты: ярко донести сою мысль, представить, продать, «зажечь» публику, иметь полноценную и все больше увеличивающуюся базу дружелюбных потребителей, а также поддержать позитивный имидж предприятия. [3, с. 5]

Для того, чтобы донести до потребителя уникальные преимущества товара и его выгодного использования, закрепляя при этом имя бренда в сознании целевой аудитории потребителей, способствуют нестандартные и оригинальные методы в продвижении товара с имиджевым эффектом на дальнейшие перспективы.

Для достижения результатов на рынке необходимо выстроить эффективную коммуникацию через особые события, спонсорство, в данном случае недостаточно обычной демонстрации реальности выгоды от использования товара, а усилить эффект от события и «информационного повода» способно присутствие лидеров социального мнения.

Событийный маркетинг – это комплекс мероприятий, которые активно взаимосвязаны между собой для продвижения бренда вследствие организации специальных ивент-событий. Инструменты событийного маркетинга чаще всего это: фестивали, презентации, брендированые концерты, выставки и т. д. Событийный маркетинг определяется как инструмент тактического позиционирования и маркетинга, который, непосредственно, связывает компанию или предприятие с неким социальным событием, явлением к взаимной выгоде сторон.

Событийный маркетинг есть эффективным методом налаживания корпоративного имиджа компании, классификации продуктов или услуг, а также повышение продаж и степень заинтересованности потребителей. Ивент–маркетинг имеет свойство связывания бренда с определенным событием. С точки зрения спонсорства и PR, имеется ввиду создание информационно – новостного повода или же разработки и реализации специальных событий для продвижения бренда.

Это активно используется производителями товара импульсивного спроса с позиционированием на молодежь, что в настоящее время достаточно распространенно. Подрастающее поколение гораздо легче на подъем чем взрослые люди и именно молодые люди чаще посещают всевозможные городские гуляния и различные концерты. Поэтому большое количество производителе товаров и услуг, различные кружки, танцевальные клубы и хореографические коллективы стараются завоевать внимание молодежи или стать ее «другом» при помощи различных специальных событий, которые подразумевают под собой корпоративные концерты, вследствие чего не выносится никаких рекламных целей, которые направленны на узкую целевую аудиторию.

В течении последних лет большинство звезд эстрады, хореографических коллективов активно принимает участие в мероприятиях для привлечения внимания потребителей к открытию новых гипермаркетов, бутиков, торговых центров и т. д.

В основном все мероприятия, которые проходят в формате «spesial events».

Специальные – фестивали, приемы, презентации, церемонии:

– для участников такие результаты, как: общение, развлечение;

– для организаторов такие результаты, как: демонстрация общественной ответственности, поддержание культуры, привлечение спонсоров, туристов.

Именно таким образом, при помощи специальных ивент–мероприятий возможно формирование позитивного имиджа к предприятию.

Специальные мероприятия приходятся на летний сезон, так как в летний сезон имеется возможность собрать большее количество целевой аудитории на городских площадях, чего невозможно сделать во дворце спорта и ни на одном стадионе, а также летом намного легче выступать хореографическому коллективу, так как температура воздуха позволяет не использовать громоздкие и утеплённые костюмы, как например в холодное время года. Но тем не менее, в холодное время года, предоставляется возможность проводить мероприятия в различных клубах, закрытых помещениях, что дает возможность для производителей товара импульсивного спроса более тесного воздействия на конкретную целевую аудиторию.

Для того чтобы создать феномен объединения с брендом, а также лишить ощущения его навязывания, организовывается специальное событие, которое способствует эмоциональному вовлечению потребителя в брендовую культуру. Принято считать, что итоговой точкой становится перенесение позитивных эмоций потребителя, благодаря успешному мероприятию, на товар, услугу имидж предприятия. Также на мероприятии представляется успешная возможность демонстрации потребительских свойств новых товаров.

Ивент-мероприятия вызывают заряд позитивных эмоций, которые на длительное время останутся в памяти, также влияют на положительную активность потребителей, предоставляя при этом различные выгоды.

Ивент-мероприятия, проводятся и разрабатываются специализированными предприятиями, благодаря которым заказчик получает большой экономический и коммуникативный эффект. Но заказчик имеет право сам определить время, место и целевую аудиторию.

Ивент-маркетинг предоставляет возможность продвижения предприятия или его товаров без значительных затрат, благодаря этому не большое по количеству приглашенных мероприятие помогает получить большую отдачу, нежели масштабная рекламная акция. Но также не мало важно, уделить внимание правильности

организации ивент-мероприятия. На практике структур, которые проводят ивент-мероприятия, есть различные правила для его организации [1, с. 43–48].

Далее к основным правилам можно отнести следующие:

Первое – это определение цели мероприятия. Большее количество мероприятий событийного маркетинга представляют цель повышения лояльности к предприятию, позиционирование бренда, укрепление деловых связей с клиентами. На втором плане находятся итоговые, командные цели, они находятся в полномочии отдела кадров, именно он также может проводить корпоративные мероприятия для сотрудников предприятия. Основная цель – это наладить межличностною коммуникацию, так как снять напряжение легче в непринужденной обстановке, которое может возникнуть в коллективе из–за каких–либо проблем.

Второе – это правильно определить целевую аудиторию. Конкретная целевая аудитория напрямую имеет влияние на часть элементов проводимого ивент-мероприятия, это программа, место проведения, бюджет мероприятия. Если такое мероприятие проводится, как перезапуск или день рождения предприятия с возможным приглашением иногородних гостей, то требования к проведению мероприятия представляются повышенные, к программе мероприятия, а также к заключительному банкету.

Также следует отметить, что у ивент–мероприятия строго фиксированный бюджет, ивент-агентство получает награждение за свои заслуги в виде комиссионных, в свою очередь мероприятие спонсируется заказчиком.

Третье – это написание сценария. Это также достаточно важный этап организации ивент–мероприятия, который требует наличие творческого мышления у составителя, а также чувство такта и меры, грамотной речи, потому что сценарий достаточно сильно напоминает театральную пьесу, которая содержит завязку, развитие, кульминацию и сам финал. Но единственное из отличий это то, что у такого мероприятия отсутствуют репетиции, но для продвижения хореографического коллектива репетиции необходимы, потому как выступающим необходимо выстроить хореографические номера и отрепетировать. Поэтому очень важно иметь технический сценарий, который будет распространен на месте проведения события, где поминутно будет расписано проведение всего мероприятия.

Четвертое – это аренда площадки. Обманчиво думать, что этот этап нетрудоемкий, как может показаться на первый взгляд, однако очень важно выбрать удачное место для того, чтобы провести ивент-мероприятие, и полностью отвечать требованиям организатора мероприятия. Концепция мероприятия, количество приглашенных, а также территориальное расположение достаточно важные факторы, которые влияют на выбор площадки. Также необходимо уделить внимание наличию парковочного места.

Пятое – приглашение артистов. Для проведения мероприятия по продвижению хореографического коллектива, необходимо привлечь артистов для привлечения дополнительного внимания приглашенных.

Шестое – это отбор вариантов работы с видеографами и фотографами. Видеографам и фотографам необходимо вручить сценарий мероприятия, так как они должны полностью обладать информацией о проводимом мероприятии. Также необходимо донести цель и что в итоге планирует получить заказчик: репортажную съемку, фотогалерею, хронологию мероприятия для составления видеоролика. Для того чтобы фотографии возможно было получить по окончанию мероприятия, допускается привлечение к работе выездного фотоателье.

Седьмое – необходимо обеспечить безопасность участников на мероприятии. Так как ивент–мероприятие по продвижению хореографического коллектива имеет отношение к спорту, рядом с площадкой необходимо должна находиться на дежурстве машина скорой помощи, чтобы в случае необходимости оказать медицинскую помощь [2, с. 116].

Заказчик, или спонсор проводимого мероприятия, имеет право эксклюзивного или приоритетного общения с приглашенными участниками. Бывают различные формы: проведение особых конкурсов от спонсора, размещение рекламной продукции в месте действия, в прессе, а также выступление главных лиц предприятия и т.д. Для того чтобы получить внимание конкретной целевой аудитории, а также сэкономить собственные ресурсы, компания может выступать спонсором того или иного мероприятия.

Таким образом, можно сказать, что ивент–мероприятия есть отличным способом для привлечения внимания к предприятию, а также демонстрации многообразия товаров и услуг, ценностных ориентиров.

Также, для того чтобы оценить и изучить реакцию целевой аудитории на товар или услугу, часто проводятся дегустации, как специальные мероприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бем, Ю. В. Руководство по реализации проекта в сфере event: быстро, эффективно и действенно // Event–маркетинг. – 2015. – №1. – 43–48 с.

2. Романцов, А. Н. Event–маркетинг: сущность и особенности организации: практическое пособие / А.Н. Романцов. – М.: Дашков И. К., 2010. – 116 с.

3. Шумович, А. В. Великолепные мероприятия: технологии и практика event management / А. В. Шумович. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2008. – 336 с.

УДК 659.1

Е. В. Землякова,
Е. А. Лобовикова

САМОРЕКЛАМА КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДА

В современных условиях в масштабе компании, профессии, города и страны могут выделиться только умные и действительно выдающиеся люди, способные стать брендом. Именно эти личности стоят в авангарде последних тенденций, и именно имена этих лидеров мнений помогают нам легче ориентироваться в потоке информации и не терять важные и интересные тенденции. Сегодня социальные сети являются PR-инструментом, благодаря которому можно добиться расположения целевой аудитории, повысить узнаваемость, быстро поделиться важной информацией о происходящем с целевой аудиторией и добиться лояльности претендентов. Важно привлекать внимание потенциальных клиентов и уметь рассказать им о своих преимуществах – на рынке спрос напрямую связан с самим человеком, что ведет к повышению важности персонального бренда. В последние несколько десятилетий именно бренд во многом определяет предпочтения аудитории.

Персональный бренд позволяет получить больше конкурентных преимуществ, выделиться среди других участников рынка, использовать свои знания для получения прибыли и оправдать стоимость продукта или услуги. Сильный бренд может помочь им сделать выбор, выделяющий определенные продукты или личности. Однако сегодня, несмотря на растущую популярность личных брендов, исследований все еще

недостаточно. Кроме того, есть спорные вопросы, связанные с терминологией, формированием и управлением личными брендами. В связи с этим необходимы систематические знания. Поэтому актуальность исследования обусловлена важностью определения организационной формы бизнес-тренера, характеристик продвижения и основных составляющих личного бренда с целью позиционирования человека и обеспечения его стабильного присутствия в информационном пространстве.

Объект исследования – самореклама.

Предмет исследования – технологии создания и продвижения персонального бренда.

Цель исследования – изучить саморекламу как инструмент продвижения персонального бренда.

Задачи исследования

1. Рассмотреть теоретические основы саморекламы;
2. Изучить социальные сети как инструмент продвижения;
3. Охарактеризовать продвижение бренда «Елизавета Землякова» в Instagram;
4. Показать разработку персонального сайта как инструмент саморекламы;
5. Разработать лендинг для мастер-класса Елизаветы Земляковой;
6. Раскрыть объяснительную журналистику как средство продвижения персонального бренда.

В качестве основных **научных методов исследования**, для достижения цели и решения поставленных задач были использованы следующие методы: теоретического обобщения; научного описания, наблюдения, сравнения, обобщения и интерпретации эмпирического материала..

Примитивная самореклама могла способствовать индивидуализации человека, позволяя ему компенсировать недостаток грубой физической силы. Таким образом, сформировались условия для развития индивидуальности, а затем и личности. В данном случае понятие индивидуальности, предполагает наличие признаков, отличающих человека от других людей, а понятие личности – это постепенное осознание таких различий и их уникальности, своего «Я» со стороны человека.

Самореклама сегодня отличается от саморекламы в прошлом только содержанием, так как остается тем же явлением, что и сотни тысяч лет назад. Сегодня другие вещи, действия, ритуалы, украшения, одежда, косметика, привычки, действия, образ жизни являются ценными, модными, социально значимыми и социально желательными. Каждый день мы создаем свой образ, но не будем забывать, что это не только внешний вид, но и наш «внутренний мир». Многие политики, звезды и другие представители СМИ нанимают имиджмейкеров, которые, в свою очередь, делают свою работу, создавая благоприятный имидж. Эти люди или их имидж становятся брендом, и в таком обществе возникает здоровая и нездоровая конкуренция. Каждый из них пытается поддержать или поднять свой бренд на новый уровень, и для этого прибегает к имиджелогии и саморекламе. С точки зрения современной психологии, все человеческие действия, которые мы рассматриваем для самовыражения и саморекламы, как и в древние времена, основаны на той же социальной мотивации. На сосредоточении на социальных оценках, желании не быть хуже или лучше, чем у других людей, честолюбие, тщеславие и зависть, что в социально-психологической науке часто называют «социальным сравнением». Сегодня люди, занимающиеся саморекламой, бегают из одной крайности в другую, прибегая к закрытому эгоизму, а кто-то выбирает эпатаж. Люди делают пластические операции, татуировки, пирсинг, чтобы привлечь внимание, иногда доходит до абсурда.

Наиболее распространенное «академическое» определение бренда – это определение Американской маркетинговой ассоциации: «Название, термин, логотип, символ или дизайн, или их комбинация, предназначенные для идентификации товаров или услуг одного или группы продавцов или для различения товаров или конкурентов. Услуги по товарам или услугам, предоставляемые оппонентами» [1, с. 25]. Данное определение полностью раскрывает одну из основных задач бренда – отличать один продукт от другого, но при этом рассматривает потребителей с учетом осведомленности и воображения своего бренда.

Сегодня, когда у всех уже есть доступ к Интернету, появляются новые каналы для продвижения не только товаров и услуг, но и себя как продукта или рекламного бренда. Блоги, как и форумы, представляют собой виртуальные платформы с высокой посещаемостью и всегда представляют интерес для компаний, которые используют их для продвижения своей продукции [4].

Различают следующие функции социальных сетей [3, с. 115]: 1)коммуникативная; 2) информационная; 3) социальная; 4) самоактуализация; 5) идентификация; 6) функция формирования идентичности; 7) развлечения.

Сегодняшние социальные сети – это не только средство общения и развлечения, но и инструмент для работы с общественностью.

Таким образом, чтобы использовать социальные сети для выполнения PR-задач: для улучшения компании, формирования имиджа компании и установления контакта с целевой аудиторией, важными инструментами, заслуживающими внимания, является актуальный контент и качество.

Рассмотрим в качестве примера способы саморекламы для продвижения персонального бренда «Елизавета Землякова». Начнем с продвижения в социальной сети Instagram.

Елизавета Землякова – работает моделью 3 года в Италии, Китае, Таиланде, Турции. Она участвует в съёмках для брендов, видео-рекламе, а также занимается подиумной работой. Что касается продвижения Instagram страницы, то до этого она ей не занималась. Она хочет организовать кампанию по продвижению в Instagram, увеличить количество качественной аудитории, охватить людей задействованных в модельной сфере, а также сделать анализ подписчиков, показав тем самым, что развивая свой блог в Instagram можно привлечь потенциальных заказчиков.

С точки зрения брендинга на момент начала активной работы (декабрь 2020 года) Елизавета Землякова являлась локально известной моделью, не имевшей четко сформированного образа из-за отсутствия единой системы продвижения.

Поэтому были выделены цели формирования персонального бренда:

1. повысить уровень известности Елизаветы Земляковой как модели;
2. обучение общения с подписчиками;
3. ввести полезный и вовлекающий контент.

Личный бренд – это вложение в себя, которое помогает продвигать продукты, проекты и услуги под своим именем. Основная проблема в том, что не все понимают, что нужно делать и как представить себя, чтобы стать человеческим брендом.

Instagram – идеальная социальная сеть для развития вашего бренда: у вас есть доступ к различным форматам для презентации себя: 1)фото, текст, видео, рассказ и прямые трансляции; 2) в Instagram упор делается на визуальный контент, через него легче связаться с подписчиками, чем через текстовые сообщения; 3) в этой социальной сети есть все инструменты для получения обратной связи от аудитории; 4) Instagram помогает продвигать контент, если это нравится вашим алгоритмам.

Чтобы создать желаемое изображение в Instagram, вам необходимо поработать с профилем.

Это зависит от того, как это воспринимают подписчики [3, с. 167]: 1)заполните профиль и введите информацию о себе; 2) переключиться с обычного аккаунта на бизнес или аккаунт автора, чтобы отслеживать статистику; 3)правильно оформлять посты.

Мы начали с хорошего позиционирования: рассказали аудитории, кто такая Елизавета Землякова, чем она занимается, и что она может сделать для своих подписчиков.

Ваш внешний образ не должен расходиться с тем, чем вы занимаетесь. Если вы — модель, то и внешне и фото вы должны иметь модельные, мотивируя подписчиков выглядеть также. Подобные фотографии мы разместили в профиле Елизаветы Земляковой.

Уникальная функция поможет продвинуть ваш личный бренд, что выделит вас среди сотен других блогеров. Это может быть стиль во внешнем виде, ваше приветствие, слоган, цвета, манера речи.

Мы показали опытность данной персоны в описании фотографий в ее блоге. Как известно, вы действительно должны быть профессионалом в своей нише, но вам также необходимо уметь подавать информацию в интересной форме, чтобы подписчикам не было скучно.

Успешных блогеров отличают яркие красочные публикации, выполненные в едином стиле. Поэтому мы подобрали соответствующий стиле к тематике профиля Елизаветы Земляковой.

Как известно, опытные модели и блогеры размещают фото событий, встреч, командировок, фото из офиса (или любого другого рабочего места), за кадром фотосессий. Важно показывать корпоративные мероприятия или то, как вы проводите свободное время, например, разместив фото или видео свободного времени с семьей. Подписчики Instagram любят следить за чужой жизнью, показывать себя, это вызывает доверие у подписчиков [3, с. 170]. Поэтому мы добавили несколько фотографий с работ Елизаветы Земляковой в ее профиль, а также фотографии с личных встречь и видео с нескольких отпусков.

Полезный контент должен быть разбавлен интересным контентом –вопросами, играми, поднятием горячих тем, выполнением заданий (или общением с другими людьми).

Мы рассмотрели истории в Instagram как отдельный тип видеоконтента на странице Елизаветы Земляковой. Добавили ежедневное общение с аудиторией в формате рассказа, что помогло удержать внимание подписчиков. В том числе: интересные моменты жизни, опросы, рассказы о путешествиях, анекдоты, лайфхаки, вопросы и ответы, анонсы событий, трансляции.

Мы регулярно анализировали статистику страницы. Таким образом, мы поняли, какие публикации вызывают наибольший отклик, какой контент должен быть нацелен на наши усилия, что нравится подписчикам, а что нет.

Таким образом, мы развили блог Елизаветы Земляковой до уровня бренда: расширили ее компетенции, изучили конкурентов, увеличили продажи бренда и его аудиторию, поработали под планом развития бренда.

Далее для продвижения персонального бренда «Елизавета Землякова» мы разработали персональный сайт для размещения портфолио и дополнительной информации. Так, портфолио, расположенное на персональном сайте, состоящее из множества папок, дает массу преимуществ перед конкурентами.

Портфолио для модели – это не просто набор фотографий, демонстрирующих внешность, а необходимый рабочий инструмент. Даже если у вас отличные данные, отличная подготовка и большой опыт, плохие или неправильно выбранные фотографии в вашем портфолио уничтожат все возможности. Изучив портфолио, вы сможете не только понять, как оно выглядит, но и оценить их опыт и уровень профессионализма. В своем резюме или анкете вы можете написать что угодно: о прекрасном опыте, множестве впечатлений, прекрасных личных качествах, но по фотографиям сразу видно, какой у вас действительно опыт и какие впечатления. у вас было, да и вы тоже угадываете характер человека. Всегда лучше один раз увидеть, чем двадцать раз прочитать [5].

Затем мы приступили к разработке лендинга для мастер-класса Елизаветы Земляковой как инструмента саморекламы.

Сайт с доменом ghanjt59.wixsite.com/website был создан в 2021 году. Изначально он представлял собой блог с нерегулярно выходящими записями. Сайт содержит несколько разделов: Главная, Портфолио, Еще , Путешествия, Контакты.

«Главная» является стартовой страницей, на которой указана информация о деятельности Елизаветы Земляковой.

Второй раздел «Как проходить обучение» был обновлен. Снимки были заменены на неформальную профессиональную фотографию. Фотография может открыть путь к успеху и навсегда закрыть двери в модельный бизнес. Поэтому важно не только вызвать вокруг себя резонанс, но и взять на себя все функции модельного агентства.

В третьем разделе предоставлена информация об самом курсе.

Дело в том, что хорошо написанную «личную историю» можно считать не только ядром репутации продвижения сайте, но и основой его персонального бренда. Это сделало бренд более живым, естественным, что заинтересует клиентов для работы с такой моделью [2, с. 42].

Ниже расположена кнопка «записаться». Указано, что будет проведено 6 занятий.

Последний раздел содержит контакты Елизаветы Земляковой. Так, указано контактное лицо для проведения личных консультаций. Также даны адрес и телефон офиса компании и указаны ссылки на ее ресурсы в социальных сетях «ВКонтакте» и «Facebook», Одноклассники и Instagram.

Таким образом, несмотря на отсутствие систематической работы с сайтом, он привлекает посетителей за счет объема и качества контента, что способствует увеличению количества подписчиков в социальных сетях и электронных письмах и, как следствие, увеличивает продолжительность контакта клиентов. Поэтому обновление https://ghanjt59.wixsite.com/website и удержание трафика на нем – одно из приоритетных направлений работы в 2021 году.

Для развития своего персонального бренда Елизавета Землякова и своего онлайн-курса по фотопозированию, мы обработали и подобрали материал на самые популярные вопросы из моего онлайн-курса «Всё за 7 минут. Все ошибки, которые каждый допускал в фотопозировании» для дальнейшей рассылки по базе заинтересованных лиц, которые в дальнейшем, основываясь на скрытые рекламные трюки в статье могли бы записаться на онлайн-курс. Мы разместили 2–3 ссылки на лендинг по онлайн-курсу Елизаветы Земляковой по фотопозированию среди полезной информации о распространенных ошибках в фотопозировании, что обеспечит нам приток новых клиентов по покупке нашего онлайн-курса.

На основе проанализированной литературы и исследованных материалов по теме работы мы можем сказать, что как эффективный инструмент для получения

конкурентного преимущества и дальнейшей монетизации личных навыков личные бренды становятся все более популярными. В процессе исследования анализируются такие понятия, как «бренд» и «личный бренд». Важной частью социальных сетей является размещенная там информация – контент, который служит основным инструментом PR. Чтобы использовать социальные сети для выполнения PR-задач: для улучшения компании, формирования имиджа компании и установления контакта с целевой аудиторией, важными инструментами, заслуживающими внимания, является актуальный контент и качество. Личный бренд – это вложение в себя, которое помогает продвигать продукты, проекты и услуги под своим именем. Основная проблема в том, что не все понимают, что нужно делать и как представить себя, чтобы стать человеческим брендом. С точки зрения брендинга на момент начала активной работы (декабрь 2020 года) Елизавета Землякова являлась локально известной моделью, не имевшей четко сформированного образа из-за отсутствия единой системы продвижения. Мы довели аккаунт Елизаветы Земляковой в Instagram до уровня бренда, разместили портфолио модели и дополнительную информацию на личном веб-сайте, а также создали подробный лендинг для записи на авторский курс Елизаветы Земляковой по фотопозированию и для развития своего персонального бренда Елизавета Землякова и своего онлайн-курса по фотопозированию, мы обработали и подобрали материал на самые популярные вопросы из нашего онлайн-курса «Всё за 7 минут. Все ошибки, которые каждый допускал в фотопозировании». Всё это поспособствовало привлечению новых подписчиков, среди которых была собрала качественная аудитория, заинтересованная в контенте и будущие клиенты в модельной сфере, а также потенциальные покупатели авторского онлайн-курса Елизаветы Земляковой.

Таким образом, цель данного исследования, а именно определение общих принципов и специфики саморекламы как инструмента продвижения персонального бренда, была достигнута.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алгебова, И. Ф., Шаматонова Г. Л. Public Relations в социальной работе [Текст]/ И.Ф. Алгебова, Г.Л. Шаматонова // Учебное пособие. – Ярославль: ЯрГУ, 2014. – 103 с.

2. Макович В. Сделай себе имя! : построение личного бренда / Вячеслав Макович, Леонид Петров. – СПб.: Питер, 2013. – 176 с.

3. Персональный брендинг: технология достижения личной популярности / Филипп Котлер, Ирвинг Рейн, Майкл Хэмлин, Мартин Столлер. – 3-е изд. – М.: Grebennikov, 2008. – 397 с.

4. Хештег [Электронный ресурс]- Электрон. ст.- Режим доступа к ст.:https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B5%D1%88%D1%82%D0%B5 %D0%B3 Дата обращения: 12.11.16. Перевод с английского, оригинал: http://stylebubble.co.uk/ Дата обращения: 12.11.21. ©Крупенникова А.К., Огурцова Н.С., 2016 г.

5. Чернатони, Л. От видения бренда к оценке бренда. Стратегический процесс роста и усиления брендов / Л. Чернатони. – М., 2007.

УДК 74.01/.09

Л. П. Киселёва,
Е. А. Ирдиненко

ДИЗАЙН В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Благодаря дизайну мир стал более ярким, красочным, эмоционально насыщенным, многообразным. Сегодня нельзя не замечать степени его воздействия на общество и личность, его социальную роль в развитии общества. «В связи с этим возникло даже определение современной цивилизации как эпохи проектной культуры, в которой дизайн является основным методом создания всей материальной,

социальной, духовной среды, окружающей человека» [1, с. 168]. С такой трактовкой социальной роли дизайна мы в целом согласны, полагая, однако, что любое социальное явление, а дизайн в особенности, вряд ли можно рассматривать однопланово, с одной точки зрения. Дизайн находится в самой гуще социальных процессов, на которые оказывают действие множество факторов, порождающих в свою очередь, множество проблем, весьма неоднозначно сказывающихся на самом дизайне.

Вещественный мир человека напрямую зависит от развития общества в целом, его национальных черт, уклада жизни, понимания красоты и т. д. «Передовой опыт и лучшие образцы промышленной продукции говорят о том, что не оправдывались опасения некоторых мыслителей прошлого (У. Морриса, Д. Рескина), полагавших, что с гибелью ремесла погибнет и красота, которая им казалась, несовместима с машинным производством, технической формой. В связи с этим изменяется и понимание красоты вещного мира, творимого человеком. Оценка красоты предметов только как уникальных произведений мастеров-одиночек и индивидуального гения уже недостаточна. Ныне красота предметной деятельности (машин, станков, самолетов, автомобилей, мебели, предметов домашнего обихода) создается общественным, коллективным творческим трудом, основанным на современной технике и передовой науке. Она воплощается в целостные, единые ансамбли (ансамбль улицы, города, интерьера жилища, цеха, ансамбль одежды), в которых отдельные части гармонично сочетаются, взаимно обогащаются и приобретают эстетическую ценность на основе целого.

Таким образом, актуальность исследования определяется практической потребностью изучения дизайна в современной культуре.

Объектом исследования является дизайн как часть культурной деятельности

Предмет исследования – дизайн в современной культуре

Цель исследования – разработка, теоретическое и эмпирическое обоснование возрастания социокультурного предназначения дизайна в современной культуре.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении дизайна в современной культуре, обоснование роли дизайнерских проектов в социокультурной сфере.

Методологическую основу исследования составляют научные подходы (исторический, историко-аналитический историко-генетический, культурологический, комплексный и др.

Из учается культурологами, искусствоведами, рассматривающими его как специфический вид искусства наряду с изобразительным, декоративно-прикладным искусством, архитектурой и ремеслами (Ю. В. Алексеев, Ю. А. Арбат, Ж. Гассио-Таламбо, С. С. Гольдентрихт, З. И. Гершкович, А. Ф. Еремеев, А. М. Кантор, А. Я. Зись, О. И. Нестеренко, Г. Н. Поспелов, и другие авторы).

Взаимопроникновение прекрасного и полезного в материальнотрудовой деятельности и ее продуктах, растущее гармоническое единство художественной и утилитарной формы предметной среды делают ненужным внешнее украшательство готовых предметов, привнесение «красоты со стороны». Внутренний синтез красоты и пользы достигается через художественное конструирование, которое одновременно преодолевает и формалистическое украшательство, скрывающее и принижающее утилитарную функцию предмета и конструктивистские эксперименты, отрывающие искусство от общественной жизни и отождествляющие его с техникой» [1, с. 189–190].

Нетрудно установить, что если не все, то многие художественные произведения, и в частности, дизайн заключают в себе известную "деловую" информацию. Декор и

орнамент, символика и иконография, каллиграфия, декоративная живопись, мозаика, витражи, ювелирные, керамические, стеклянные, металлические, деревянные, костяные, кожаные, тканные изделия, мебель, осветительные приборы, часовые механизмы, картины, статуи, оружие и доспехи, архитектурные сооружения и их интерьер и т. д. как прошлого, так и настоящего интересуют нас не только своим эстетическими качествами, но и той «деловой» – этнографической, научной, бытовой информацией, которая в них содержится.

Специфическая цель дизайнерского искусства - познание личности. Его предмет – это общественный человек, взятый в единстве своих качеств, свойств, чувств, мыслей, деятельности. Это значит, что художник-дизайнер познаёт определённые социальные отношения и затрагивает этические проблемы, оказывает огромное влияние на умы и сердца людей. Дизайнерское искусство – это результат развитой материально-практической деятельности, ибо она невозможна без развёртывания в процессе этой материально-практической деятельности эстетического поля, фокусирующего родовое отношение человека к своей жизнедеятельности.

Сформированная система ценностей начинает оказывать обратное действие на мотивы деятельности, жизненные цели, установки и идеалы личности. Можно проследить и влияние личностного склада на характер художественных установок, свойственных личности. Эмоциональная реактивность личности наряду с интенсивностью мыслительных процессов влияет на активность получения информации, что в свою очередь создает условия для углубления навыков сопоставления, сличения, отбора сведений и впечатлений, для установления усложняющихся и умножающихся связей между явлениями. Это расширяет возможности предвидения, повышает степень дифференцированности и сложности эмоционального переживания. Сформированное таким образом мышление и сложная система эмоционального реагирования создают возможности активного подхода к явлениям жизни, обнаружения в них наиболее значимых компонентов и ведут к нахождению новых путей вмешательства в ход тех или иных процессов, то есть придают деятельности человека творческий характер. Формирование художественной установки происходит, когда характер мировосприятия личности уже сложился, сама установка может ориентировать на целостное восприятие (конкретный образный смысл произведения в конкретной форме, индивидуальность художника и его взаимоотношения с миром) или на нецелостное восприятие (только тема, только достоинства формы и т. п.), Поэтому установка может находиться в разной взаимосвязи с характером восприятия: полностью противоречить или соответствовать ему, подчиняться складу личности или несколько искажать характер восприятия.

В самой общей форме эти требования можно сформулировать следующим образом: дизайнерское решение должно обладать такими особенностями, чтобы воплотить в себе общественно необходимую информацию о человеческом мире и добиться её действительного распределения и воплощения в обществе. Глубокое совпадение мыслей и чувств художника-дизайнера и потребителя эстетической информации обеспечивает наиболее полную «доставку» художественного содержания дизайнерского произведения.

Эстетическая информация, заключенная в дизайнерском произведении, это отражение действительности. Индивид, воспринимающий действительность, потребляет в числе прочего и эстетическую информацию. Выделяют следующие этапы переработки эстетической информации, характерной и для переработки информации, несущей дизайном:

– восприятие и запоминание отдельных знаков;

– выработка положительной и отрицательной оценки на основе данной информации;

– возникновение чувства сопереживания, личной причастности;

– формирование потребности действовать в соответствии с оценкой (побуждение активности личности);

– возможность поступать иначе (на основе селекции информации).

В структуре личности психологи выделяют две составляющие: психологическая сторона, определяющая индивидуальность, и социальная, характеризуемая социальными ролями и опытом деятельности в определенной социальной среде. Как и структура личности (точнее её психологическая подструктура), структура художественного восприятия произведений дизайна подразделяется на «высший» и «низший» слой.

Низший слой восприятия составляют психологические эффекты. Их вызывают не какой-либо знак или их совокупность произведений дизайна. Их возбуждение зависит от общих характеристик произведения, а значит от многих взаимодействующих параметров его материальной структуры.

Высший слой – это процесс формирования образов, знаков и постижения их значения. Связанные в одной ассоциативной цепи, образ знака и его значение складываются одновременно, а переход от первого к второму совершается автоматически.

Между высшим и низшим слоями существует так называемый промежуточный слой, который не приносит никакой определенной «внешней» информации и его восприятие требует известной подготовки. Этот слой связывает перцепцию знаков с постижением их значений.

Восприятие произведений дизайнерского искусства - это деятельность, обусловленная и индивидуальными особенностями личности, и структурой самого произведения.

Полноценное восприятие не восходит прямо к особенностям психики. Элементарные психические процессы (воображение, мышление, эмоции и т.д.) только тогда могут обеспечить адекватное художественное восприятие, когда они "войдут" в сложные взаимосвязи со специальными знаниями, умениями и навыками и сконцентрируются в эстетическом опыте потребителя эстетической информации.

Доктор филологических наук П. В. Соболев определил качества, характеризующие высокую культуру восприятия произведения искусства. Эта классификация качеств применима и к восприятию произведений дизайна:

– эстетическая установка сознания личности на произведение искусства (произведений дизайна);

– эстетическое восприятие произведения искусства (произведений дизайна);

– эстетический идеал личности;

– способность открывать и ценить художественную красоту произведений дизайна;

– владение «языком» определенного вида искусства – дизайна;

– развитое воображение (облик-образ-символ);

– интуитивное и ассоциативное мышление;

– способность к эмпатии /антипатии/;

– способность осмысления, открывающегося личности содержания художественного произведения (произведения дизайна);

– способность к соревновательной работе сознания [2, с. 18].

Цель эстетического восприятия определена усвоением новых художественных ценностей. Восприятие произведений искусства должно создавать целостное, эмоциональное представление о нем, как о едином организме, в котором выразительные средства тесно связаны между собой и подчинены содержанию. В результате восприятия и освоения эстетического объекта – произведений дизайна – происходит взаимоподдержание положительных или отрицательных эмоций и мышления. Процесс их сближения и взаимообогащения является источником их дальнейшего развития.

Черты современного общества предопределяют и иерархию ценностей, социальную востребованность этих ценностей, которые адекватны доминирующим социальным потребностям, вкусам, настроениям. «Искусство фиксирует сдвиги в духовном мире человечества, которые порождаются, например, спецификой научно-технической революции в современном индустриальном обществе. При этом искусство не просто отражает изменения в общественных отношениях и в человеке как биосоциальном существе, но выявляет прежде всего особенности эмоционального климата, вызываемого общественными преобразованиями. Социальные аспекты произведения искусства существуют не сами по себе, а в неразрывном единстве с тем мироощущением, которое порождается именно этими аспектами» [3, с. 28].

Более динамичные, массовые, демократичные виды искусств выдвигаются на первый план в силу большей социальной востребованности. К их числу относится дизайн. Принципы дизайна стали распространяться уже на все сферы материального производства. Речь идет о принципиально новой типологической идентификации пространственных форм социума с комплексом всех технических, коммуникативных, человеческих, природных, художественных и т. д., то есть факторов его динамического саморазвития по типу структур, открытых для их гибкой дифференциации в соответствии с быстро изменяющейся жизнью и творческим отношением индивидов к деятельности. Разумеется, решение такой задачи невозможно без согласованного проявления всех видов художественного труда. Но не по старым образцам «синтеза искусств», а по типу интегративных структур художественной реальности в целом, самоорганизационная эффективность которых должна реализовывать весь социокультурный объем актуальных элементов практики и сознания. Понятно, что столь радикальное преобразование всей типологии пространственных коммуникаций общества недостижимо без научно-технической революции. Но в то же время, например, Жеральд Гассио-Таламбо, цитирует Клода Парана, который в своей полемической статье утверждает, что дизайнер «склонен считать себя выразителем эпохи потому только, что он работает в русле промышленности», тогда как, «независимо от своей воли, он вовлекается в противоречие логики потребления. И вместо того, добавляет К.Паран, чтобы в единстве с архитектором отразить глубинную сущность современного образа жизни общества, дизайнер «лишь порождает сменяющие друг друга противоречивые импульсы» [5, с. 487].

В настоящее время мы переживаем период синтеза потребностей рынка и потребностей покупателя, при котором эстетическое качество предмета должно отвечать его назначению и вытекать из него. Этим определяется и «моральный», на это, в частности, обращает внимание Жеральд Гассио-Таламбо, аспект дизайна, поскольку его роль, весьма далекая от того, чтобы усиливать ослепление и гнет в обществе, подавленном засилием машин, состоит в отстаивании права на простые человеческие потребности перед напором чрезмерной урбанизации. Кроме того, дизайн призван содействовать врастанию нужного (или, как еще недавно говорили, «полезного») предмета в рамки повседневной жизни, на которую затем «в ходе взаимодействия с

нею этот предмет сам оказывает решающее влияние. В пропаганде промышленного изделия усматривают даже средство для расшатывания традиционных рефлексов западного общества, сочетающих в себе привычную шкалу оценок с собственническим инстинктом [5, с. 475].

Таким образом, дизайн, выступая первоначально как продукт массового производства, выходит за рамки утилитарного назначения и начинает выражать в себе предметную материальную действительность и одновременно воплощает в себе художественный образ действительности, определенные отношения человека к человеку, обществе и природе. Действительно, сегодня дизайн активно востребован обществом. Рыночная экономика, интеграция в мировое сообщество усилили потребность в эстетическом оформлении производимой продукции, ибо невозможно создание конкурентоспособных товаров без внимания к их дизайну. Он становится движущей силой экономики, способствуя скорейшему продвижению товаров на рынок, усиливая их потребительские качества.

Дизайн становится элементом культуры современного производства и управленческой деятельности, способствуя повышению производительности труда за счет создания эмоционально благоприятной обстановки для работников, функционально более продуманной и обустроенной, создающей возможности для реакции, отдыха, рациональной организации. Дизайн становится элементом городской и ландшафтной культуры, создавая неповторимый облик городов, улиц, индивидуальных жилищ, их интерьера. Повышение качества жизни, рост количества людей с высоким и средним доходом стимулирует востребованность в дизайне одежды, предметов престижа, дизайне досуговых и зрелищных форм и т. д. Таким образом, функции дизайна в обществе значительно видоизменились, усложнились и наполнились новым содержанием. Сегодня дизайн несет не только компенсаторно-развлекательную (гедонистическую) функцию, повышая жизненный тонус субъектов путем эстетизации жизненной среды, но и ряд других, не менее важных, таких как: рекламная – дизайн усиливает потребительские качества товаров и услуг повышая степень привлекательности, продвигая тем самым их на рынок; технологическая - дизайн способствует развитию технологии производимых товаров и услуг; дизайн, являющийся плодом высокоразвитой экономической системы, в свою очередь способствует ее дальнейшему развитию. Эффективность работы дизайнера может подсказать нужные технические усовершенствования и даже нововведения функционального порядка; будоражит конструкторскую мысль, служит стимулом к новым разработкам, более рациональным, удобным, экономичным и внешне привлекательным; эргономическая – дизайн не только толкает технологию производства товаров и услуг к новым разработкам, но в своем стремлении к удобному и эстетически привлекательному конструктивному оформлению он преследует цель – добиться их адекватного соответствия психофизиологическим особенностям и возможностям человека; социализация – предоставляя пользователю, покупателю возможность выбора в многообразии, дизайн тем самым позволяет субъекту выразить себя, свой внутренний мир, продемонстрировать свой социальный статус: финансовое положение, отношение к внутреннему миру; развития художественного вкуса – дизайн как вид искусства способствует воспитанию потребителей, пользователей на лучших образцах. Гармония формы и содержания объектов с улучшенным дизайном способствует развитию эмоционально-чувственной сферы, пребывание в такой обстановке способствует гармонизации внутреннего мироощущения субъекта; эстетизации среды, поскольку влечет за собой общее развитие индивида, развитие

культуры труда, культуры речи, культуры поведения, культуры досуга и развлечений, способствует успешной его социализации и инкультурации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство: Терминолог. словарь / Под ред. А. М. Кантора.- М.: Элис Лак, 1997.- 736с.
2. Барабанщиков В. А. Основные направления и тенденции развития психологии восприятия // Психология восприятия.- М.: Наука, 1989.- С.5
3. Басов М. Я. Личность и профессия: К научному обеспечению выбора профессии / М. Я. Басов.- М.: Росиздат, 1925.- 68с.
4. Блейхер В. М., Бурлачук Л.Ф. Психологическая диагностика интеллекта и личности. Киев, 1978.
6. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества.- изд. 2.- М.:Изд-воМГУ, 1977.-248с.
7. Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика / Г. Н.Поспелов.- М.: Искусство, 1984.-325с.

УДК 659.1

Ю. В. Комарова,
О. В. Бойченко

PR В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ: ИСТОРИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ

Деловая репутация любого культурно-досугового учреждения, дома культуры, театра, клуба, ее формирование и успешная деятельность сегодня во многом зависят от взаимодействия с общественным мнением, которое является сферой PR (PR, или связей с общественностью).

Широко применяемые на Западе PR-технологии дали мощный толчок развитию наиболее инертных и ранее убыточных отраслей экономики – прежде всего образовательных и культурно-досуговых учреждений.

Сегодня учреждения культуры и искусства все чаще переосмысливают свою деятельность, это связано с изменением их роли в обществе. В настоящее время учреждения культуры и искусства ориентированы и принимают участие не только в культурных процессах, но и в социально-экономических, продолжая при этом оставаться центрами досуга.

Стоит отметить, что аудитория учреждений культуры и искусства значительно расширилась, а потребности аудитории в сфере досуговой деятельности резко меняются.

Предметом культурной борьбы различных учреждений культуры и искусства является свободное время населения, и, как следствие, оно нуждается в инновационных разработках и технологиях для развития конкурентных преимуществ.

Современные учреждения культуры уже не являются монополистами на рынке культурных услуг. Культура совершенствовалась и развивалась в конкурентной среде (внешней и внутренней), и необходимо признать, что основными конкурентами на рынке досуга населения являются торговые центры и предприятия.

В области культуры и искусства в настоящее время имеется обширный пакет предложений по реализации. Эффективность продаж напрямую зависит от того, насколько предприятия этой сферы способны превратить культурный продукт в коммерческий.

Таким образом, культурный продукт − это определенная услуга, которая предлагается в определенном формате целевой аудитории (потребителю). Важно отметить, что в целом разрыв между культурным продуктом и его потребителем остается очень большим. Однако при грамотном и эффективном PR-продвижении в

сфере культуры и искусства можно создать культурный продукт практически с нуля и именно там, где на него есть и будет спрос. Поэтому очень важно изучить современные технологии связей с общественностью и обосновать возможность их применения в социокультурной деятельности.

Значение связей с общественностью в современной культуре. Сегодня современному культурно-досуговому учреждению трудно обойтись без современных качественных технологий, направленных на поддержание его репутации и сохранение социальной значимости.

Широкий круг вопросов, связанных с функционированием культуры в современном обществе, отражен в трудах ученых, формирующих современный взгляд на культуру как фактор социокультурной регуляции общественной жизни, и технологии PR в культуре Л. М. Антипов, Б. С. Бабакин, Г. Г. Вагина, Н. г. Белозеров.

Нами рассмотрены возможности проектного подхода в системе управления сферой культуры, заключающиеся в том, что проектная деятельность укрепляет практику партнерства между государственным, частным и некоммерческим секторами; способствует вовлечению.

История и этапы развития современного PR

PR − это естественный элемент социальных взаимодействий на протяжении всей истории человечества. Чтобы жить в обществе, люди должны были поддерживать определенный уровень согласия, что требовало от «верхушки» обладать такой важной способностью, как умение убеждать, влиять.

В древних цивилизациях и средневековом обществе уже были заложены предпосылки для будущей пиар-деятельности. Древнегреческие мыслители много писали о необходимости обращать внимание на пожелания общественности, что свидетельствует о большом значении, которое они придавали общественному мнению. «Глас народа есть глас Божий» − свидетельствует латинское крылатое выражение.

История PR неразрывно связана с возникновением религии. Как христианские, так и мусульманские проповедники использовали различные средства для убеждения публики: публичные речи, лекции, писания (Библия, Коран).

Основными технологиями воздействия с древних времен были риторика, символы и лозунги. Инструменты влияния на общественное мнение широко использовались при подготовке к войнам, лоббировании политических кругов, распространении религиозных убеждений, продвижении товаров на рынок, сборе средств, популяризации идей и личностей.

В истории PR есть юмористические фрагменты, преувеличенные и неправдоподобные. Э. Торвальдсон открыл землю льда и снега, и чтобы заманить туда поселенцев, назвал ее Гренландией, то есть «зеленой землей».

С той же целью У. Рэли написал страстную рецензию о Роаноке − мерзком, болотистом острове. Гарвардский колледж отправил трех проповедников в Англию в 1641 году с «благотворительной миссией», и они хорошо справились со своей «пиар-кампанией». И таких примеров много. Но хотелось бы надеяться, иронически замечает американский теоретик Р. Смит, что будущие пиарщики окажутся более порядочными (Р. Смит. История связей с общественностью).

Основы профессии пиарщика родились в колониальной Америке. По словам С. Липсета, «ядром американской революции в ее человеческом измерении было обращение к общественному мнению и влияние на него, целенаправленное использование каналов коммуникации и стремление привлечь каждого индивида на свою сторону.»

В ходе революции была продемонстрирована эффективность ряда пиар-приемов и методов:

1) первый в истории политического пиара пример организации псевдо-мероприятия для его последующего широкого освещения в СМИ-«Бостонское чаепитие». В 1773 году жители Бостона, переодетые индейцами, совершили налет на три британских судна и выбросили за борт 342 ящика чая в знак протеста против беспошлинного ввоза английского чая в Северную Америку. Британское правительство решило закрыть Бостонский порт до полной компенсации ущерба и направило военные корабли в Новую Англию. Эти меры послужили сигналом для общего сопротивления североамериканских колоний;

2) использование символов, оказывающих эмоциональное воздействие (например, « Древо свободы»);

3) лозунги, представляющие сложные проблемы в виде простых, легко запоминающихся стереотипов (например, лозунг «Свобода или смерть»);

4) постоянное использование всех возможных каналов воздействия на общественное мнение и т. д.

PR в XXI веке

В нашем научном исследовании хотим выделить факторы, которые будут влиять на PR-индустрию в глобальном масштабе:

1) изменения не только в структуре, но и в характере коммуникационного процесса, вызванные развитием Интернета;

2) глобализация информационных потоков: очевидно, что национальный PR возможен и необходим только в рамках международного PR;

3) диверсификация и усложнение коммуникационных цепочек: сегодня правильнее говорить не столько о связях с общественностью, сколько о коммуникационном бизнесе в широком смысле этого слова.

PR в последние годы развивается очень быстрыми темпами. Согласно опросу исследовательской группы «РОМИР», сегодня каждый пятый гражданин имеет представление о том, что такое PR. Количество вузов, открывающих в своих стенах PR-специальности, неуклонно растет, что свидетельствует о престиже PR как профессии и востребованности этих специалистов на рынке труда. Однако после ряда избирательных кампаний в обществе сложился очень негативный «миф» о пиаре. Хотя то, что мы бездумно окрестили «черным пиаром», на самом деле пиаром не является.

Следует отметить, что в публикациях по вопросам связей с общественностью вульгарный управленческий подход к PR часто встречается только как технология воздействия на общественное мнение. Такой подход напоминает пресс-посредническую и информационную модели общественных отношений, получившие широкое распространение на начальных этапах становления института PR в XIX − начале XX вв.

До сих пор потребность в пиаре в России четко не сформировалась. Обращение к населению служит лишь фоном для борьбы в высших эшелонах власти, которые в принципе независимы от общественного мнения.

Общество не структурировано социально и экономически, находится в инертном состоянии, нет давления со стороны общества снизу. На Западе эта проблема решается путем построения сложной структуры, учитывающей право клиента на различные формы поведения. Мы создали право на автономное поведение, но не сформировали методы социального управления.

Возможности PR в сфере культуры

Основные PR-инструменты в сфере культуры: средства массовой информации (массовые и специализированные), Интернет, социальные сети, специальные мероприятия, выстраивание коммуникации с авторами, спонсорами, органами власти и др.

Основным направлением PR-деятельности в сфере культуры является создание положительного имиджа организации социально-культурной сферы, что должно повысить осведомленность организации среди потребителей, повысить спрос на ее услуги среди целевой аудитории, сформировать лояльность общественности, бизнес-сообщества и органов власти к организации, что в целом позволит организации быть более успешной в социально-экономических результатах своей деятельности.

Таким образом, работа со СМИ должна быть направлена на формирование лояльности журналистов к организации отрасли «культура» и их профессионального интереса к деятельности самой организации. Для журналистов важно, насколько интересны новости об организации культуры читателям (слушателям, зрителям). В условиях глобализации и масс-медиа аудиторию интересуют не просто новости, а новости об известной организации. Если организация культуры интересна.

Известно, что деловая репутация любого культурно-досугового учреждения, дома культуры, театра, клуба, ее формирование и успешная деятельность сегодня во многом зависят от взаимодействия с общественным мнением, которое является сферой PR.

Сегодня любое учреждение в сфере культуры вынуждено выходить в деловой мир, переходить к рыночным отношениям. А чтобы удержаться на плаву, необходимо тщательно продумывать информационное обеспечение каждого предстоящего мероприятия, проводить PR-кампании. Поэтому пиар-кампания каждого мероприятия должна быть уникальной и индивидуальной. Но в большинстве случаев пиар-кампания не работает: многие учреждения ограничиваются коротким информационным сообщением или плакатом. Стоит отметить, что эти вопросы очень актуальны, поскольку государственное финансирование сферы культуры не увеличивается, а низкая посещаемость и конкуренция среди этих учреждений заметно усиливаются. Поэтому проведение качественной PR-кампании может значительно повысить конкурентоспособность и привлечь больше людей.

И в связи с выявленной проблемой возникла идея исследовать эффективность PR-кампаний в сфере культуры в городе Луганске. Объектом исследования стали PR-кампании в сфере культуры, а именно: музеи, концертные залы, театры.

По данным Министерства культуры Луганской области, сеть учреждений культуры и искусства Луганской области состоит из 108 учреждений, в которых работает около 80 человек художественно-художественного персонала. Ежегодно государственные и муниципальные театрально-зрелищные учреждения проводят более 200 мероприятий, в которых принимают участие более 100 тысяч зрителей. В частности, в настоящее время в Луганске насчитывается 10 музеев, 3 театра и 1 филармония.

Чтобы выяснить активность культурного пространства Луганска (в частности, музеев, театров и концертных залов), был проведен мониторинг их сайтов, так как сайты являются «лицом» организации и все основные новости и события, попадающие в СМИ, отражаются в первую очередь на сайте организации.

В результате оказалось, что ни одно из рассмотренных учреждений не имеет собственного PR-отдела, а на многих сайтах не указано руководство. Только семь из 32 учреждений имеют информацию о статьях и публикациях на своих веб-сайтах. А

предстоящие мероприятия описываются лаконично: даются названия мероприятия, цены, дата и участники. Нет описания события, программы, продолжительности времени или других уточняющих характеристик.

Также был проведен опрос среди жителей города Луганска. Всего было опрошено 300 человек: 150 – с помощью анкеты и 150 – с помощью онлайн-опроса. Для получения результатов, важных с социальной точки зрения, использовался метод статистической выборки, а именно по квотам. Было выделено 5 возрастных групп: до 18 лет, 18–26 лет, 27–5 лет, 36–45 лет и старше 45 лет. Таким образом, для каждой возрастной группы было выдано 60 анкет.

Респондента спросили: «Посещаете ли вы концерты классической музыки, театры, выставки?» В зависимости от того, что ответил респондент, им предлагалась конкретная анкета: для тех, кто ответил «да», или для тех, кто ответил «нет».

Согласно результатам исследования, люди, посещающие культурные мероприятия, составляют 35% (105 человек), из них 68% делают это раз в месяц, а люди, не посещающие – 65% (195 человек). Только 10% (10 человек) проводят это время несколько раз в месяц. На вопрос «Откуда вы знаете об этих событиях?» никто из опрошенных не указал, что они узнают о предстоящих событиях по телевидению или радио. Уровень удовлетворенности информацией о новых событиях также был низким: 73% (77 человек) отметили, что предоставленная информация была неполной (неудовлетворенность выражалась отсутствием информации о продолжительности мероприятия, о содержании, не прописанных фактах, которые могли бы представлять интерес).

Среди респондентов, не посещающих культурно-досуговые учреждения, 43% (84 человека) не делают этого из-за отсутствия интереса. А 43% говорят, что интересная подача материала могла бы повлиять на их решение посетить такие места.

Следует отметить, что среди респондентов, не посещающих театры, музеи, концерты, 59% не имеют высшего образования. Люди с высшим образованием в 80% случаев не могут поехать в эти места из-за нехватки времени. Но они отметили, что посещать такие заведения престижно, и желательно, чтобы это делали все.

Исходя из полученных данных, можно сделать вывод, что степень осведомленности о предстоящих событиях неэффективна, так как процент людей, которые реагируют на предоставленную информацию, значительно ниже, чем процент людей, которые ее игнорируют.

Главной причиной своего нежелания посещать культурные мероприятия люди называли незаинтересованность в этом.

Таким образом, проанализировав культурную сферу города Луганска и обратную связь, можно сделать вывод, что эффективность PR-кампаний в культурной сфере Луганска невысока из-за слабой проработанности и недостаточной коммуникативности каналов распространения информации.

Можно сделать вывод, что учреждениям культуры необходимо расширять сферу информационной деятельности, привлекать к сотрудничеству опытных PR-специалистов, проводить системную PR-деятельность. Из этого следует, что в настоящее время в Луганске существует еще обширное поле работ в области PR, недостаточно изученное, требующее дополнительных исследований, разработки и внедрения новых технологий.

Значение связей с общественностью в современной культуре. Сегодня современному культурно-досуговому учреждению трудно обойтись без современных качественных технологий, направленных на поддержание его репутации и сохранение социальной значимости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апфельбаум С., Игнатьева Е. Связи с общественностью в сфере клубного исполнительских искусств. – М.: Классика-XXI, 2016.
2. Гавра Д.П. Основы теории коммуникации: Учеб Пособие. СПб Роза мира, 2015.
3. Кривоносов А.Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. – Спб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2017.
4. Шекова Е.А. Маркетинг в России и за рубежом. № 3, 2017.
5. Культурно-досуговая деятельность: Учебник /Под. науч. ред. А.Д. Жаркова и В.М. Чижикова. М.: МГУК, 2017.
6. Социально-культурная деятельность учреждений культуры клубного типа. Учебник для училищ и колледжей культуры /Под. общ. ред. Н.П. Гончаровой. − Москва-Тверь, 2016.
8. Реклама и связи с общественностью: Учеб. Пособие / Отв.ред. А.Д. Кривоносов, М.А. Шишкина. – СПб.: С.-Петерб. Гос. ун-т, 2017.

УДК 008:17:591.5

А. А. Коркишко,
О. Б. Левченкова

О НРАВСТВЕННЫХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ И ГУМАННОМ ОТНОШЕНИИ К ЖИВОТНЫМ

Гуманное отношение к миру напрямую связано с признанием ценности окружающей природы и заботой о ней. Доброе отношение к животным – это характеристика человека с высокой гражданской культурой и социальной ответственностью. Однако наличие бездомных животных и жестокое обращения с ними является одной из актуальных проблем общества, влекущей за собой неблагоприятные экологические, социальные и нравственные последствия.

Цель исследования – обоснование гуманного отношения к животным, как одной из составляющей духовной культуры человека.

Задачи статьи:

- ознакомиться с отечественными и зарубежными исследованиями на тему нравственных ценностей современной цивилизации;
- раскрыть значение гуманного отношения к животным в ряду духовно-нравственных проблем современности;
- проанализировать философию сострадания по отношению ко всем живым существам в контексте философии буддизма и христианской религии.

Объектом исследования являются нравственные проблемы современной цивилизации.

Предмет – гуманное отношение к животным в контексте духовно-нравственной сферы человека.

Научная новизна работы заключается в предложении критерия объективной оценки морально-нравственного здоровья человека через факт его гуманного отношения к животному миру.

Методологическую базу исследования составили работы зарубежных ученых: итальянского ученого Аурелио Печчеи, французских философов, специалистов по нейронауке и психиатрии Девида Серван-Шрейбера и Даниэля Антирака, а также отечественных исследователей – советского и российского кинорежиссера документалиста В. С. Мирошниченко, советского и российского а Анатолия Уткина.

Взаимопонимание и сотрудничество, уважение друг к другу и ответственное отношение к окружающему – это то, без чего научно- техническая цивилизация

неизбежно оказывается на путь к катастрофе. Благодаря науке человек достиг возможности не только преобразовывать окружающий мир, но и уничтожать его. Использовать многие новейшие научно-технические разработки с минимальными рисками – задача, выполнимая только для существа высокоинтеллектуального, а, главное, высоконравственного. В этом заключается серьезнейшая проблема: современное человечество нравственно не готово к безопасному использованию той техники и технологии, которые оно само же и создает. Процессы духовно-нравственной и научно-технической эволюции оказались не просто рассогласованные – в наше время они в определенном смысле противоречат друг другу. Наука и техника, безусловно, демонстрируют в своем развитии прогресс. Что же касается духовно-нравственной сферы, то ее прогресс гораздо менее очевиден. Более того, уже давно философы рассуждают о том, что техническая цивилизация в силу множества порождаемых ею причин способствует нивелированию духовности и нравственной деградации. По крайней мере, существование человека в современной цивилизации ознаменовалось целым рядом глубоких, даже трагических по своей сути, проблем, имеющих явную духовно-нравственную подоплеку. Преступность и самоубийства, терроризм и военные конфликты – все эти и подобные им явления сегодня не только не исчезают, но демонстрируют явную тенденцию к росту их числа. Так, британский политический философ Дж. Н. Грей полагает, что «мы находимся в начале трагической гоббсианской эры, на протяжении которой анархия рынка и истощение естественных ресурсов приведут к крупным геополитическим конфликтам [2. с. 70]».

Все более агрессивными становятся не только поступки отдельных людей или групп, но политические решения государств и настроения целых народов. В XXI веке деструктивные эмоции оказались одним из наиболее серьезных «вызовов человечеству» [3, с. 211]. Враждебность и ненависть были всегда, но сегодня они означают самоуничтожение. Это справедливо не только в философском смысле нивелирования духовно-нравственного начала в человеке или в значении антропологической катастрофы, а в буквальном смысле уничтожения жизни на Земле.

При этом необходимо учитывать, что проблема уже не может быть решена «взращиванием» некой духовной элиты, способной к конструктивному творчеству и преобразованию мира во благо других. Требуется кардинальное «перепрограммирование» сознания миллионов, перестановка в их представлениях акцентов с темы свободы к осознанию связанной с нею ответственности, от провозглашения прав к пониманию обязанностей человека как существа, наделенного высокоразвитым интеллектом, волей и нравственностью.

Вероятно, одним из первых на это абсолютно четко указал А. Печчеи. Не отдельные личности, а «миллиарды жителей планеты» должны обладать теми «человеческими качествами», которые являются «…наиболее важным, от чего зависит судьба человечества…» [3, с. 214].

По существу, из признания того же требования исходит Г. Гарднер, включивший респектологический и этический типы мышления в пять стратегий, ведущих к успеху в жизни, а также необходимых для сохранения жизни на Земле. Согласно Гарднеру, мы должны, во-первых, стремиться «к осознанию своей роли как работника, гражданина, своей принадлежности к нации и религии, к планете в целом [1, с.18]», а во-вторых, научиться взаимопониманию и сотрудничеству во имя достижения общих целей. Чтобы жить, не убивая и не ненавидя друг друга, необходимо уважать различия и искать «точки соприкосновения». Иначе, человечеству придется оказаться на «заброшенной планете» [1, с. 28].

Проблема мирного сосуществования не похожих друг на друга людей и культур обсуждается и в работах нынешнего лидера тибетского буддизма Далай-ламы XIV. Он пытается обосновать возможность построения общечеловеческой светской этики, основанной на понимании того очевидного факта, что все люди, как и все другие живые существа, стремятся к счастью и стараются избегать страдания. Именно это объединяет богатых и бедных, политиков и художников, ученых и религиозных деятелей, мужчин и женщин, детей и взрослых, здоровых и больных, людей и животных. Именно поэтому мы все способны понять друг друга и можем испытывать сострадание к окружающим нас существам. «В своих поисках счастья и стремлении к избавлению от страданий мы все, по сути дела, одинаковы, а значит, равны… Факторы, разъединяющие нас, гораздо более поверхностны, нежели то, что всех нас сближает… [4, с. 47]».

При всем различии подходов, причин и целей обращения к этической и аксиологической проблематике, Печчеи, Гарднер, Далай-лама, как и многие другие философы и ученые, религиозные и общественные деятели, по существу, констатируют необходимость духовно-нравственной и мировоззренческой революции. Может ли она состояться? Уже древние мудрецы открыли печальную истину, что изменить можно только себя. В наше время научно обоснованных методов воспитания на самом деле мало. Пытаясь определить конкретные методы и пути развития выделенных им респектологического и этического типов мышления, Г. Гарднер вынужден признать: «Нет универсального способа заставить людей уважать друг друга [1, с. 121]». И все же, в сложившихся исторических обстоятельствах стоит приложить максимум усилий, чтобы всеми доступными средствами побудить каждого из нас вспомнить о своих обязанностях перед природой, животными и другими людьми.

Гуманное отношение к животным чрезвычайно важно не только само по себе: от него зависит отношение к человеку. Животные наименее защищены. Отношение человека к человеку регламентируется не только нравственностью, но и уголовным законодательством. В области межчеловеческих отношений можно вести себя внешне («по форме») «ответственно» не из глубокого нравственного побуждения или искреннего сострадания, а из желания избежать ответственности перед законом. В области межчеловеческих отношений настоящее нравственное лицо часто не проявляется. Именно в отношении к животным показывает себя подлинный духовно-нравственный мир как отдельных индивидов, так и общества в целом. И эта духовно-нравственная атмосфера преломляется в нашей жизни либо поддержкой и заботой окружающих, либо немотивированной агрессией и чудовищными преступлениями.

От этого факта нельзя отмахнуться, думая, что он не имеет к нам никакого отношения. Агрессия по отношению к животным – это только частный случай общего «болезненного настроения» современной цивилизации. Это подводная часть того огромного айсберга жестокости и конфликтов, вершиной которого оказываются исковерканные ненавистью межчеловеческие отношения и безнравственная международная политика. Это печальная тенденция, определяющая общий фон человеческого существования. Но мир, в котором все большее количество людей не желает знать ничего, кроме собственного удовольствия, и более того, получает это удовольствие от страдания других, от боли и унижения слабых, обречен. При таком положении дел, чем быстрее будет осуществляться научно- технический прогресс, тем быстрее человечество подойдет к собственной гибели. Как ни покажется странным, это прекрасно понимали менее «цивилизованные» люди прошедших эпох. Рассуждая о том, насколько катастрофически влияют на здоровье людей экологические проблемы,

Д. Серван-Шрейбер приводит слова одного из вождей североамериканских индейцев (речь 1854 года): «То, что происходит с Землей, происходит и с детьми Земли. Если люди плюют на Землю, они плюют на самих себя [5, с. 185]». Почему-то эта простая и очевидная истина совершенно недоступна пониманию слишком многих из наших современников. И это вынужденно наводит, в буквальном смысле, на апокалиптические размышления.

В современной философии, отчасти заблудившейся в абстрактных рассуждениях о глобальном эволюционизме, как-то забыли, что человеческие благополучие и нравственность начинаются не с отвлеченных теорий, а с сострадания и любви к окружающим, в том числе с признания права животных на жизнь, заботу и счастье. Как утверждает Далай-лама XIV, сострадание – это чудо человеческой природы, драгоценный внутренний источник, основа нашего благополучия и гармонии общества. Философия социально ответственна за мировоззрение людей и нравственное состояние общества, поэтому не имеет права оставаться в стороне от этих вопросов. Пожалуй, главный смысл современной философии (или, по крайней мере, один из ее главных смыслов) должен заключаться в том, чтобы быть проводником идеи ответственности человека перед миром природы, миром животных, а в конечном итоге (и через это) – ответственности перед миром людей.

Не будет преувеличением сказать, что практически все проблемы современного человека и общества упираются в тему ответственности, тему наших обязанностей. Очень характерной в данном отношении является ситуация с бездомными животными. Зоозащитники сегодня по всему миру активно борются за права животных, за гуманное отношение к ним. Но весьма значительная часть наших соотечественников безапелляционно выступает за уничтожение бродячих собак и кошек, и даже птиц (!), в частности, мотивируя это тем, что они являются переносчиками опасных заболеваний, а собаки, к тому же, способны проявлять агрессию. Но в обществе цивилизованных людей речь не может идти об их безжалостном уничтожении. Более того, если мы не осознаем всю полноту ответственности за тех, кого приручили, ни отлов, ни стерилизация, ни отстрел не помогут решить проблему – бродячие животные будут появляться снова и снова, потому что большая их часть просто выкидывается на улицу «наигравшимися» хозяевами.

Пожалуй, одно из наиболее частых возражений по этому поводу сводится к тому, что от укусов бродячих собак страдают не только (и не столько) бывшие владельцы выброшенных животных, но и ни в чем неповинные люди. Однако, по большому счету, в глубоком нравственном (высшем) смысле здесь нет невиновных. Мы расплачиваемся за равнодушие, духовную несостоятельность, бессилие или непонимание того, насколько важно заботиться о тех, кто нуждается в нашей заботе, или за то, что предпочитаем жить по принципу «моя хата с краю» и не вмешиваться в происходящее вокруг. Сегодня в нашей стране нет официальной статистики количества бездомных животных, но, по некоторым оценкам, счет их идет на тысячи. Значит, среди миллионов людей не находится нескольких тысяч, способных оказать помощь нуждающемуся существу. Это похоже на «диагноз» духовному состоянию общества. По крайней мере, это наглядно демонстрирует духовно-нравственную ситуацию. Никто не спорит, приютить уличное животное очень непросто: помимо материальных расходов и бытовых неудобств, для этого нужно немало душевных усилий. Жить в свое удовольствие, не заботясь ни о ком – гораздо проще. Но ведь мы – люди – не только мыслящие, но и духовные существа, и в силу этого мы играем на Земле исключительную роль и обязаны соответствовать этой нравственной роли.

В истории философии есть очень глубокие идеи, которые сегодня могут послужить основой для формирования нравственного, гуманного отношения ко всем живым существам, бережного, ответственного отношения к окружающей нас природе и, как следствие, к себе самим – собственной телесности и духовности. Пожалуй, наиболее ярким примером здесь может служить философия буддизма, одним из основных принципов которой является понимание того факта, что все живые существа в равной степени нуждаются в сострадании и заботе. Важно, что сострадание, проявляемое к другим, рассматривается в буддизме в качестве ключа, открывающего двери к нашему собственному счастью. Так, Далай-лама XIV пишет: «Теплота и любовь, которые мы дарим другим, даже важнее заботы, которую получаем мы сами. Именно даря тепло и ласку, проявляя искреннюю заботу о других – иными словами, испытывая к ним сострадание, – мы создаем условия для обретения подлинного счастья. Потому-то любить самому гораздо важнее, чем быть любимым [4, с. 262]».

Конечно, наивно было бы полагать, что мы всегда способны предотвратить страдания других. Но дело в том, что искренняя любовь и стремление к добру сами по себе представляют для нас ценность и благо: «…независимо от того, увенчается ли успехом наша попытка помочь другим, первыми, кто извлечет пользу из нашего сострадания, неизменно будем мы сами [4, с. 263]». Будучи человеком, очень серьезно интересующимся наукой и всегда стремящимся найти научное обоснование буддийским истинам, Далай-лама замечает, что современная наука (а, прежде всего, речь идет об исследованиях в области нейронаук и психологии) полностью подтверждает благотворное воздействие любви и сострадания не только на человеческую психику, но и на нашу телесность [4, с. 265]. Уже по этой причине необходимо всеми возможными способами развивать и поощрять способность заботиться обо всех живых существах, тем более что человеческая способность к состраданию унаследована нами от животных, чье выживание немыслимо без заботы и любви [4, с. 269].

В отличие от буддизма, христианские мыслители сосредотачивают внимание, прежде всего, на земных искупительных страданиях человека. Но даже в христианских текстах присутствует идея страдания, объединяющего все живое в этом греховном мире: «вся тварь совокупно стенает и мучится доныне; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего [2, с. 75]». Причем «тварь» не по своей воле подчиняется греху. Страдания других живых существ – следствие совершенного человеком грехопадения, увлекающего за собою и подчиненную ему «тварь». От человека же ищет она спасения: «тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих [2, с. 79]».

Идея единения человека и животных в страдании была, наверное, особенно близка русским философам. В частности, буддийскую тему о жизни как страдании продолжает А. И. Уткин: «Я страдаю, значит, я существую. Это вернее и глубже декартовского cogito… Будда учил, что всякое желание порождает страдание. Но жизнь есть желание. Принятие жизни есть принятие страдания». Н. А. Бердяев особо акцентирует внимание на том, что речь не идет исключительно о человеческом страдании, но о «страдании всего живущего». Так, «страх животных ужасен, и они более беспомощны, чем люди». По этой причине «свое беспокойство о страдании, сопровождающем жизнь, свое сострадание мы не должны ограничивать одним человеческим миром». Это верно не только в повседневном, но и в высшем религиозном смысле. Человек способен победить объективацию и смерть только силой совершенной, «универсальной» любви, заставляющей нас стремиться к тому, чтобы

«те, кого мы любим – не только люди, но и животные – наследовали вечную жизнь». А. И. Уткин убежден в абсолютной взаимозависимости счастья, благополучия и спасения животных и человека, в том, что, если хотя бы одно живое существо не будет воскрешено, то «мир не удался» и личное бессмертие окажется ущербным, потеряет смысл: «Я завишу от судьбы мира и моих ближних, и судьба моих ближних и мира зависит от меня [5, с. 39]».

Тема единой судьбы, единого страдания и общего спасения животных и человека в мире звучит и у Д. С. Мережковского. Для него нет сомнения в том, что «узрит всякая плоть спасение Божие». В работе «Иисус Неизвестный» Д. С. Мережковский показывает, что искренняя, безусловная любовь, на которую способны животные, по существу, делает их ближе к Богу, и именно «звери» смогут безошибочно отличить Антихриста от Христа и указать человеку на истинного Спасителя. В главе «Искушение» есть очень глубокая в эмоциональном и смысловом отношении сцена, когда все живые существа от мала до велика идут на помощь Господу, а Он радуется их любви, их ожиданию вечной жизни: «Каждого зверя назвал Он по имени, смотрел ему в глаза, и в каждом зверином зрачке отражалось лицо Господне, и звериная морда становилась лицом; вспыхивала в каждом животном живая душа и бессмертная [2, с. 74]». Только самого маленького зеленого червячка Холстомера Господь не заметил, а тот заполз к нему на колено и все ждал. Но искушает Господа Мертвый, тот, который как две капли воды похож на Живого: не различат люди где Ты, а где Я. И Господь сомневается, впадает в уныние, опускает глаза и видит зеленую точку на белоснежном одеянии и понимает: различат – по этой зеленой точке – живому червячку на Живом.

«Я завишу от судьбы мира и моих ближних, и судьба моих ближних и мира зависит от меня». В наши дни это не пустой пафос ушедшей в небытие «возвышенной» философии, это – реальность, от которой мы можем, конечно, отвернуться, но не отгородиться, реальность, которой не получится избежать. Это – истина, признание или непризнание которой в буквальном смысле закладывает фундамент дальнейшей всемирной истории – ее продолжение или катастрофическую неудачу. Но дело не только в истории. Понимание этой истины важно для настоящего времени – для качества нашего нынешнего бытия, для реализации нашего духовного предназначения. Человеческое отношение к животным является важнейшим индикатором внутреннего благополучия этой жизни, нравственного здоровья и одновременно – это возможность быть личностью, человеком, а не «человеческой особью». В этом контексте формирование нравственного отношения к животным может и должно рассматриваться как важная задача философской этики и философского творчества в целом.

Подведя итог, можно отметить, что проблема сосуществования человека и животных имеет под собой два аспекта: технологический и нравственный. Последний определяет наши поступки и наше будущее. Все живое на планете необходимо рассматривать как часть нашего социального существования. Именно факт осознания своей причастности к огромной биосистеме является ключом к гуманному подходу современной цивилизации в отношении всего живого. Пока человек, как личность, отделяет свое существование от животного мира, от не сможет осознать и разделить истинное чувство боли и сострадания к животным, проявить должное уважение к живым творениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер, Г. Мышление будущего. Пять стратегий, ведущих к успеху в жизни / Г. Гарднер. – М. : Альпина Паблишер, 2015. – 168 с.

2. Мирошниченко, В.С. Социальная обусловленность правовых норм, закрепляющих

ответственность за жестокое обращение с животными // Вестник Академии Генеральной прокуратуры Российской Федерации. 2012. № 6 (32). С. 70-74.
3. Печчеи, А. Человеческие качества / А. Печчеи. – М.: Прогресс, 1980. – 302 с.
4. Серван-Шрейбер, Д. Антирак. Новый образ жизни / Д. Серван-Шрейбер. – М. : РИПОЛ классик, 2013. – 496 с.
5. Уткин, А.И. Глобализация: процесс и осмысление / А.И. Уткин. – М. : Логос, 2011. – 256 с.

УДК 81′373

О. В. Огородняя,
О. В. Шкуран

ЛЕКСЕМЫ *ВРАЧ – ЛЕКАРЬ – ЗНАХАРЬ – ЦЕЛИТЕЛЬ* В ДИАХРОНИЧЕСКОМ СРЕЗЕ

Выявление традиционно сложившихся аксиологических параметров значимых для социума концептов-лексем и их трансформации в современных лингвокультурах имеет высокую когнитивную значимость. «Изучение лингвокультурных концептов является развитием содержательно ориентированной лингвистики и направлено на выявление способов интерпретации мира, обозначенного в языке» [Карасик 2004, с. 155], потому что «культурные установки – своего рода идеалы, в соответствии с которыми личность квалифицируется как «достойная/недостойная». Они отделяют нас от бездны хаоса, упорядочивают нашу жизнь, отличают нас от животных» [Тхорик, Фанян 2003, с. 248]. Известно, что представители медицины создают свою внутреннюю культуру и влияют на общенациональную (создание художественных, драматургических, публицистических произведений, радио- и телепередач, художественных и научно-популярных фильмов, афоризмов). Ряд профессиональных кодексов содержит ссылки на аспекты, связанные с врачебной деятельностью. Поэтому лексемы *врач/лекарь/знахарь /целитель* должны быть исследованы и средствами лингвистики. Изучение данных лексем в культурном и межкультурном аспектах позволяет выявить в нем универсальное и этноспецифичное, неизменные и варьирующиеся составляющие. Эти данные призваны способствовать постижению языков, культур, ментальности и окружающей действительности.

Основой исследования послужили труды в области лингвокультурологии, этнолингвистики, концептологии, лингвистической аксиологии В. фон Гумбольдта, Э. Сепира, Б. Уорфа, Д. С. Лихачева, Ю. Д. Апресяна, М. Л. Ковшовой, В. А. Масловой, Ю. С. Степанова, Л. П. Крысина, В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина, В. В. Красных, В. И. Тхорика и других.

Цель исследования – провести диахронический срез лексем *врач/лекарь/знахарь /целитель* в лингвокультурологическом аспекте.

Задачи исследования: изучить аксиологические параметры лексем *врач/лекарь/знахарь/целитель*; определить стереотипные представления и культурные аксиомы, репрезентированные в русской культуре по отношению к лексемам *врач/лекарь/знахарь /целитель*;

рассмотреть аксиологические параметры лексем *врач /лекарь/целитель* концепта «врач», характерные для русской лингвокультуры.

Объект исследования – лексемы *врач /лекарь /знахарь/ целитель* в русском языке.

Предмет исследования – слова, художественные тексты, служащие репрезентацией лексем *врач/лекарь/знахарь /целитель* в языковом сознании русского человека.

Для исследования мы используем историко-этимологический, описательно-аналитический **методы**, лингвокультурологический анализ языковых явлений.

Лексема *врач* и его ценностный компонент

В древности лечение было занятием коллективным; *врачом* в определенных обстоятельствах мог стать каждый общинник. Лекарствами были знакомые всем средства растительного, животного и минерального происхождения. Первобытные врачеватели основывали свою деятельность на предположении о сверхъестественных истоках болезни, объясняя нездоровье воздействием злых духов.

Рассмотрим значение и происхождение лексем, объединённых одной дефиницией ‘деятельность человека по излечению болезней, освобождению от физических и душевных страданий’.

Лексема *врач* в этимологическом словаре А. Г. Преображенского представлена такой словарной статьей «врач = знахарь, который лечит заговорами, знахарством, т. е. главным образом, чудодейственной силой слова» [7, с.100–101]. В этимологическом словаре М. Фасмера проиллюстрированы истоки данной лексемы из старославянского языка *врачь* ατρς (Супр., Остром.), наличие в других славянских языках тому доказательство: болг. *врач* «колдун», сербохорв. *врч* «прорицатель», словен. Vráč «врач». По мнению лексикографа, первоначальное значение лексемы *врач* «заклинатель, колдун» [11, с. 361].

В сербохорватском языке этим словом также называли чародеев и колдунов, а глагол *врачити* употреблялся с дефиницией «ворожить, гадать, лечить». И до сих пор в некоторых славянских языках сохранено такое значение: в болгарском языке *врач* «целитель, заклинатель, гадатель», а медицинский работник – *лекар.*

В исследовании Н.К. Болоковой, посвященной концептам *врач/медик* выделены профессиональные качества современного врача: «гуманность, профессионализм, самоотдача, самоотверженность, бережное отношение к больному, способность утешить и даже скрыть жестокую правду о состоянии здоровья больного, смелость, ум, быстрота и точность действий, высокая нравственность, доброта, благородство, чуткость, моральность, этичность, профессиональный долг (перед больным, его родственниками, перед коллегами, перед обществом), порядочность, теплота, добросовестность, самообладание, знание человеческой натуры, честность, ответственность, авторитетность у коллег и больных, опытность, повышенная требовательность к себе, отзывчивость, сострадание, терпение, вежливость, мягкость обхождения, внимательность, сопереживание, сострадание, продуманность действий, боязнь причинить ущерб, стремление и др.» [Болокова, с. 41].

Таким образом, лексема *врач* в русском языке номинирует человека, изменяющего положение дел в реальном мире по собственной воле, обладающего способностью к контролю, организованности, определенными знаниями, которые он использует в процессе взаимодействия со своими больными. Врач не имеет права на ошибку, и основной его принцип – «Не навреди».

Считаем важным процитировать Книгу премудрости Иисуса, сына Сирахова к значимости людям, избравшим Богоугодную профессию по спасению*: Почитай врача честью по надобности в нем, ибо Господь создал его, и от Вышнего – врачевание, и от царя получает он дар. Господь создал из земли врачевства, и благоразумный человек не будет пренебрегать ими… Дай место врачу, ибо и его создал Господь, и да не удаляется он от тебя, ибо он нужен.* (Сир. 38:1–2, 4, 10) [2]. Библия напоминает о том, что болезни и страдания являются следствием общей греховности человеческого рода.

Лексема *лекарь*

Лексема *лекарь* близка по значению к лексеме *врач*, но в современном языке употребляется реже. Словарь М. Фасмера объясняет старославянское происхождение, и, по всей вероятности, заимствованное из готского *lēkeis* «врач» [11]. В Толковом словаре живого великорусского языка В. И аль объясняет так: «Иногда лекарем зовут и неученого врача, всякого кто лекарит, лекарничает, занимается леченьем, не будучи врачом» [Даль, т. 2]. В древней Руси в летописях врачей называли «лечцами» («лечить», «лекарь»). Лечцы передавали секреты врачевания по наследству, обязательно от отца к сыну. Кроме этого были лечцы, которые лечили травами (ромашка, зверобой, мать-и-мачеха, чабрец были обязательными в арсенале лечца) кореньями, а также лечцы-хирурги, умевшие делать прижигания и «разрезать ткани».

О состоянии медицины в средневековой России можно судить по лечебникам того времени. Лечением занимались костоправы, кровопуски, зубоволоки и другие «резалники». Первыми прославленными святыми лекарями на Руси были насельники Киево-Печерской лавры. Из жития преподобного Агапита известно, что святой прославился исцелением Владимира Мономаха, будущего великого Киевского князя, прислав ему целебный настой из трав. И даже завистники не смогли отравить монаха ядом, а после исцеления отравитель сам покаялся и принял постриг [8].

Чаще данная лексема употребляется в классической литературе, свидетельствующая о другой дефиниции «официальное название врача в дореволюционной России в уездных городах» [МАС]: И ни один *лекарь* даже сказать не мог, что за болезнь у меня за такая (И. С. Тургенев. Живые мощи (1874)); Уездный *лекарь* вдруг обратился к ней и сказал ей с весьма неприличною улыбкою: (И. И. Панаев. Раздел имения (1850–1860)); Нет, – отвечал он, – а ошибся лекарь тем, что она ещё два дня прожила. (М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени (1839–1841)); Мы начали её утешать, говорили, что *лекарь* обещал её вылечить непременно; она покачала головой и отвернулась к стене: ей не хотелось умирать!… (М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени (1839–1841); В след за нею немец-*лекарь,* в чёрном кафтане и в учёном парике, вошёл, пощупал у Наташи пульс и объявил по-латыни, а потом и по-русски, что опасность миновалась (А. С. Пушкин. Арап Петра Великого (1828)) [НКРЯ].

И. С. Тургенев в своем рассказе «Уездный лекарь» показал жертвенность лекаря, который постоянно находился у смертного одра большой девушки и прикладывал все усилия для её выздоровления. Лекарь дал ей шанс почувствовать себя любимой и признаться самой лекарю в своих чувствах. Это продлило жизнь больной на трое суток и оставило глубокий отпечаток в памяти главного героя рассказа.

НКРЯ иллюстрирует лексему *лекарь* в современном языке чаще в ироничной форме или называя средство, излечивающее болезнь: Оно – лучший *лекарь*, и, в конечном итоге, оно спасёт. [Светлана Ткачева. Тамара Гвердцители: «Не умею учиться на чужих ошибках» // «100% здоровья», 2003.01.15]; Полезно для желудка, – пояснил королевский *Лекарь*-Кухарь, который стоял у трона, искусно вырезанного из кедровой коры [Юрий Коваль. Белозубка (1979)].

Таким образом, лексему *лекарь* можно отнести к архаичной языковой единице, на смену которой пришла лексема *врач*, однако классическая литература является тем лексикографическим кладязем, сохраняющем «ленту времени профессии врача».

Лексема *знахарь*

В течение всего XVII века лекари-иностранцы по контракту нанимались на службу в русские полки. Для обучения лекарскому делу к ним прикомандировывались русские стрельцы и стрелецкие дети. Такое обучение продолжалось несколько лет,

после чего ученики получали звание лекаря и назначались в полки. Сведения о существовании русской медицинской школы в XVII веке документально не подтверждаются. Большая часть населения продолжала пользоваться услугами знахарей, травников, повитух, о которых упоминается в писцовых книгах. Знания передавались из уст в уста, но часть этих сведений записывалась в рукописные лечебники.

Знахарь, знахарка – человек, обладающий сверхъестественным, магическим знанием. Знахари не прибегали к помощи нечистой силы (в отличие от колдунов и ведьм, которые были связаны с нечистой силой), а использовали силу заговоров, растений, воды, предметов, обладающих сверхъестественной силой [10, с. 347–350].

Знахари лечили заговорами, основанными на обращении к Богу, силам природы (однако точных медицинских формулировок не знали, а своё дело объясняли накоплением в течение жизни практических знаний и умений). Заговор произносили над больным или заговаривали продукты: воду, хлеб, водку, чеснок, соль, которые затем давали больному, или предметы, которыми обтирали или обмывали больное место. Знахари применяли и лекарственные травы, отвары и настои из них; а также предметы, которые наделены магической силой.

Отношение к знахарству двоякое: одни считают, что действия знахаря – от Бога, другие – что знахарю, как и колдуну, способствует нечистая сила, но знахарь, тем не менее, не отрекается от Бога. Знание знахаря, как и знание колдуна, греховно, оно не дает знахарю умереть, поэтому это знание необходимо перед смертью передать другому (как правило, сыну) [4, с. 396–408].

Феномен знахарства присущ многим традиционным народным культурам. Широко распространенный в фольклоре коми мифологический сюжет о варке сусла известен в наиболее типичной версии: знахарь на берегу варит сусло, по реке идет лодка, с лодки кричат по-русски: «Сусло, стой!». Сусло перестает течь. Тогда знахарь с берега заклинает тоже по-русски: «Если сусло стой, то и лодка стой». Лодка останавливается и стоит до тех пор, пока знахарь не снимает заклятия [3].

Таким образом, можно проследить, что коннотация лексемы знахарь может быть как положительной (в значении человек, который с помощью трав, кореньев и специальных слов может вылечить человека), так и отрицательной (в значении знахарь = колдун).

Лексема *целитель*

В словаре А. В. Семёнова находим толкование данной лексемы: *«целый»,* от древнерусского *«целъ»*. Слово *«целый»* широко употребляется в русском языке с древнейших времен, поэтому установить точное время его появления невозможно. Это слово появилось во многих славянских языках почти одновременно и обозначало *«нетронутость»*. Позже появились производные «*целить», «целитель»* [9].

В исцелении люди нуждаются с ветхозаветных времен, о чем в Псалтыри звучит человеческое вопрошение к Богу как целителю и спасителю: *Боже!... Ты потряс землю, разбил ее:* ***исцели*** *повреждения ее, ибо она колеблется. Ты дал испытать народу твоему жестокое, напоил нас вином изумления. Даруй боящимся Тебя знамя, чтобы они подняли его ради истины*. (Пс.59: 4–6). В «Исходе» болезнь рассматривается как исключительно испытание, исцеляемое Божьим светом: *Я Господь,* ***целитель*** *твой* (Исх 15:26). Для исцеления дается время испытания, во время которого болящий, сокрушаясь и плача, обращается к Богу о помощи в «Иеремии» *О сокрушении дщери народа моего я сокрушаюсь, хожу мрачен, ужас объял меня. Разве нет бальзама в Галааде? разве нет там врача? Отчего же нет* ***исцеления*** *дщери народа моего? О, кто даст голове моей воду и глазам моим – источник слез! я плакал*

бы день и ночь о пораженных дщери народа моего (Иер.8:21-22; 9:1). В Евангелии от Матвея 12 апостолов исцеляют болящих силой Божественной силы: *И призвав двенадцать учеников Своих, Он дал им власть над нечистыми духами, чтобы изгонять их и врачевать всякую болезнь и всякую немощь* (Матф.10:1).

Ценнейшим материалом для изучения выбранной темы являются жития святых. Из жития мучеников-бессребреников Космы и Дамиана знаем, что братья исцеляли людей по их вере и не брали за свой труд никакой платы. Врачевание болящих бессребренники Косма и Дамиан сочетали с проповедованием божественного слова. А святой великомученик и целитель Пантелеймон, почитающийся в Церкви как покровитель врачей, посвятил свою жизнь помощи больным и нищим, лечил всех безвозмездно, неизменно молился о больных, помогал заключенным в темницах. Однако император, узнав о вероисповедании Пантелеймона, приказал погубить его усекновением меча.

В житие Ермолая-Еразма «Повесть о Петре и Февронии» будущий князь земли Муромской Петр, спасая честь старшего брата, был заражен тяжким недугом. Автор пишет: *И искал он у многих врачей от своего недуга исцеление, но ни у кого не нашел.* Но только будущая супруга Феврония могла его исцелить: *Если станет мне супругом, то исцелится.* Сдержав второй раз княжеское слово, князь Петр, быстро исцелившись, взял ее в жены. После благочестной жизни супруги, не преступая Божьих заповедей, умерли в один день и были погребены. В житие пишется так: *И после этого уже не смели трогать их святые тела и погребли их возле городской соборной церкви Рождества святой Богородицы, как повелели они сами – в едином гробе, который Бог даровал на просвещение и на спасение города того: припадающие с верой к раке с мощами их щедро обретают* исцеление.

Таким образом, лексема *целитель* имеет сакральное значение, поскольку номинирует дар духовного и физического исцеления. В вышеназванных библейских и житийных текстах целителем назван Бог и наделенные такими способностями святые-врачеватели.

Вывод

Таким образом, изучив аксиологические параметры лексем *врач/лекарь/знахарь/ целитель* мы определили стереотипные представления о данных лексемах, их культурных аксиомах, репрезентированных в русской культуре в диахроническом срезе – от библейского толкования, этимологических словарей, классической литературы к современным дискурсам. Такой срез дал возможность определить языковую востребованность лексемы *врач,* архаичность лексемы *лекарь*, дихотомическую коннотацию лексемы *знахарь,* сакральность лексемы *целитель.* В современном контексте нет категоричного акцента на различии данных лексем, что свидетельствует о концептуальном значении лексемы-символа *врач*, содержащим во внутренней форме ценностное компонент – высший ориентир и норма поведения.

В настоящее время мировой проблемой является пандемия коронавируса, и профессия врача стала особо востребованной. Именно самоотверженная работа и профессионализм врачей позволяют бороться с пандемией. Сегодня медики совершают поистине подвиг. И то, что для пациентов «чудо спасения», для врачей – каждодневный труд.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болокова Н.К. Культурные аксиомы концепта «врач/медик» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». 2007. № 5 (23). С.41-44.

2. Книга Премудрости Иисуса, Сына Сирахова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://biblia.org.ua/bibliya/sir.html, свободный.
3. Коми легенды и предания [Текст] / Сост. Ю.Г. Рочев. - Сыктывкар, 1984. - 176 с.
4. Левкиевская Е. Е. Знахарь // Мифы русского народа. — М.: ООО «Издательство Астрель»; 000 «Издательство АСТ», 2000. — 528 с: ил. — (Мифы народов мира). С. 396-408.
5. МАС – Малый академический словарь / под. ред. Евгеньевой А.П. [Электронный ресурс] http: // rus-yaz. niv.ru /doc/ small-academic-vocabulary /index.htm (дата обращения: 20.05.2020).
6. НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: http://ruscorpora.ru/ (дата обращения: 21.11.2020).
7. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка в.3 т. Т.1: А-О. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/etimologicheskij-slovar-russkogo-jazyka-preobrazhenskij/, свободный.
8. Святитель Димитрий Ростовский. Жития святых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/, свободный.
9. Семёнов А.В. Этимологический словарь русского языка. / А. В. Семёнов. –Издательство «ЮНВЕС» Москва, 2003 г.-704 с.
10. Славянские древности: этнологический словарь: в 5 т. Т. 2 : Д - Крошки / под ред. Н. И. Толстого. - М.: Международные отношения, 1999. - 697 с.
11. Фасмер М. Этимологический словарь русского человека / М.Фасмер. – М.: Изд-во «Прогресс», 1984. – I т. – 562 с.
12. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В.2 т. – 3-е изд., стереотип. – М.: Русс.яз., 1999. Т. 1.: А-Пантомима. – 624 с.

УДК 021.2:378.147

А. К. Тарарина,
Т. В. Степаненко

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ИНТЕРАКТИВНЫХ ФОРМ ОБУЧЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ БИБЛИОТЕКИ ЛГАКИ ИМ. М. МАТУСОВСКОГО)»

В условиях развития современного информационного общества все большее значение приобретает проблема формирования информационной культуры студентов вузов как будущих специалистов. Актуальность проблемы на сегодняшний день заключается в недостаточном уровне формирования информационной культуры студентов высших учебных заведений, которая связана непосредственно с информатизацией высшего образования и ориентирована на личность и высокую информационную культуру будущих специалистов.

Значительное место уделяется роли и содержанию деятельности вузовских библиотек, поскольку они напрямую связаны с качественным обеспечением образовательного процесса. Информационно-образовательная среда вузовской библиотеки способствует созданию информационного единства и взаимосвязи в процессе деятельности библиотекаря и пользователя. Создаются условия для самообразования и саморазвития личности студентов, формируется информационная культура студентов, которая предполагает не только освоение новых технологий, но и использование их для получения личностно и социально перспективных решений. Библиотеки в образовательном процессе активно используют информационные возможности (фонды, информационные ресурсы, СБА) в осуществлении квалифицированной информационной поддержки процесса обучения, а главное – в формировании навыков информационной культуры студентов.

Главной задачей в воспитании информационной культуры студентов является получение знаний, которые необходимы для обеспечения их учебной и научно-исследовательской деятельности, которые формируют информационную грамотность студентов. Роль библиотеки в формировании информационной грамотности личности зависит от уровня развития самой библиотеки, качества ее технологических процессов.

Быстрое развитие технологий ставит перед образованием новые задачи, начиная от систематизации мировых технических и научных достижений на уровне содержания, приведение в соответствие с этим технологий, методов и форм обучения. Вместе с принятием новой парадигмы образования возникают обновлённые формы обучения, методы и технологии инновационного характера. С развитием науки возникла необходимость корректировки задач, которые стоят перед развитием образования в вузах.

Интерактивность является центральным моментом в социальном аспекте образования и должна быть первичной целью любого образовательного процесса, той обратной связью между студентом и лектором, который необходим для развития и улучшения образовательного процесса. Переход на компетентностный подход при организации процесса обучения предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий (компьютерных симуляций, деловых и ролевых игр, разбора конкретных ситуаций, психологических и иных тренингов) в сочетании с внеаудиторной работой.

На сегодняшний день развитие новых педагогических технологий разрабатываются в теоретическом и дидактическом аспектах. Проблема интерактива в учебном процессе обуславливается целесообразностью его применения для усиления эффективности процесса обучения. Интерактивные методы обучения достаточно быстро были признаны действенным средством внедрения новых образовательных технологий. Однако, использование их в практике образования фрагментарное, несистемное вследствие неразработанности соответствующих технологий.

Современная библиотека как информационно-образовательный ресурс учебного заведения способна активно влиять на организацию учебного процесса, формирование информационной культуры обучающихся. При этом вопросы использования интерактивных форм в библиотечно-образовательной деятельности в научно-методическом аспекте разработана недостаточно.

Поэтому **актуальность** исследования продиктована научной необходимостью изучения проблемы использования интерактивных технологий в формировании информационной культуры студентов.

Цель исследования состоит в том, чтобы создать комфортные условия для обучения и выработки навыков правильного пользования электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека», при которых студент повышает и развивает свою информационную грамотность. Роль библиотеки в формировании информационной грамотности личности зависит от уровня развития самой библиотеки, качества ее технологических процессов.

В связи с поставленной целью необходимо определить следующие **задачи**:

1. Провести анкетирования среди студентов.
2. Проанализировать результаты анкетирования.
3. Выявить проблемы, связанные с пользованием электронных ресурсов библиотеки.
4. Выработать пути решения проблемы через проведение различных форм интерактивных методов обучения среди студентов 1–4 курсов.

Научная новизна работы определяется тем, что в ней на более глубоком уровне изучено и обобщено целостное освещение основных проблем формирования информационной культуры студентов. Впервые проведено комплексное изучение и обобщение опыта работы библиотеки Луганской академии культуры и искусства имени М. Матусовского с использованием интерактивных форм обучения, разработаны перспективные пути дальнейшего совершенствования библиотечной работы со студентами.

Объект исследования – организация информационно-образовательной деятельности библиотеки высшего учебного заведения.

Предмет исследования – использование интерактивных форм обучения как способ формирования информационной культуры студентов.

В психолого-педагогической науке на различных этапах развития данный вопрос исследовали многие теоретики и практики, их труды посвящены особенностям и закономерностям личностного развития обучаемых. В работах Н. А. Алексеева, Д. А. Белухиной, Е. В. Бондаревской, В. В. Серикова, И. С. Якиманской достаточно основательно освещены философские и психолого-педагогические аспекты личностно-ориентированного подхода к обучению.

Большой вклад в решение проблем творческого развития и саморазвития личности внесли В. И. Андреев, Д. Б. Богоявленская, А. А. Кирсанов, А. И. Кочетов, Л. Н. Куликова; творческого мышления – Д. В. Вилькеев, З. И. Калмыкова, О. И. Кедровский; творческих способностей – Д. Б. Богоявленская, С. Ю. Залуцкая, В. А. Крутецкий, В. А. Моляко, Ф. Л. Ратнер.

Для данного проекта особое значение имеют труды ученых в области дидактики (М. А. Данилов, И. Я. Лернер, М. Н. Скаткин); гуманизации и гуманитаризации образования (Р. А. Валеева, Г. В. Мухаметзянова, З. Г. Нигматов и др.); концепции оптимизации учебного процесса (Ю. К. Бабанский); проблемного обучения (М. И. Махмутов); программированного обучения (П. Я. Гальперин, Н. Ф. Талызина); развивающего обучения (В. В. Давыдов, Б. Эльконин).

Особое внимание исследователи уделяют ретроспективному анализу развития теории обучения и педагогических технологий (Я. А. Коменский, И. Г. Песталоцци, К. Д. Ушинский, Л. Н. Толстой, С. Т. Шацкий, А. С. Макаренко, В. Н. Сороки-Росинский, Ш. А. Амонашвили); изучению трудов ученых, которые разрабатывали личностно-ориентированные, в частности интерактивные, образовательные технологии (В. П. Беспалько, В. Г. Гульчевская, Г. И. Ибрагимов, М. В. Кларин, Г. К. Селевко, В. Т. Фоменко, И. С. Якиманская).

Проблемы формирования личности исследовались в работах В. Ф. Габдулхакова, Ф. Ф. Харисова, Ч. М. Харисовой.

Зарубежные авторы занимаются изучением вопроса современных дидактических подходов, теорий, технологий обучения (Э. Аронсон, О. Ф. Больнов, М. Вулман, М. Д. Галл, П. Грехем, М. Грин, Дж. Дьюи, Н. К. Милдрам, Д. Митчелл, А. Ф. Осборн, Ч. Патерсон, К. Ричмонд, Е. П. Торранс, Л. Элтон).

Теоретические основы применения современных технологий в учебно-воспитательном процессе высших учебных заведений были раскрыты в трудах таких исследователей, как И. М. Богдановой, А. А. Вербицкого, А. В. Козлова, М. Л. Разу, В. А. Семиченко, С. А. Сысоевой, Ю. П. Сидоренко, П. М. Щербаня и др.

Активные методы обучения интенсивно разрабатывали Л. К. Асимова, А. В. Баева, Н. Н. Богомолова, Ю. Н. Емельянов, В. П. Захаров, Д. Н. Кавтрадзе, Е. А. Михайлова, В. Я. Платанов, А. П. Панфилова, Л. А. Петровская, А. М. Смолкин,

Н. Ю. Хрящева и др., а также ученые Т. Альберг, К. Роджерс, Л. Брадфорд, К. Бенне, Дж. Стюарт, К. Фопель и др.

Различные аспекты применения интерактивных методов и технологий в обучении рассмотрены в педагогических и психологических трудах ученых. Так, В. П. Беспалько, А. И. Богомолов, А. Г. Молибог и др. определили эффективность использования интерактивных технологий в обучении; в работах Л. С. Подымовой, В. А. Сластенина, Е. Н. Волковой, Н. Суворова и др. выявлено значение интерактивного обучения для социального становления личности.

Анализ основных исследований и публикаций дает возможность отметить, что использование интерактивных технологий в учебно-воспитательном процессе привлекает внимание многих ученых и педагогов. В частности, С. Кашлев обосновал интерактивное обучение, как инновационное педагогическое явление. О. Пометун опубликовала «Энциклопедию интерактивного обучения» и большое количество работ по данной проблеме. М. Кларин рассматривал интерактивное обучение как инструмент освоения нового опыта. В. Шарко обосновал собственный опыт внедрения интерактивных методов обучения. Т. Дуткевич определил психологические основы использования интерактивных методов в процессе подготовки специалистов с высшим образованием.

В данный период времени библиотечное профессиональное сообщество осознало, что перспективы успешного развития есть только у библиотек, которые избирают инновационный путь.

Создание совершенно новых образцов деятельности, выходящих за пределы норм, нерегламентированных, выводящих профессиональную деятельность на принципиально новый уровень все это называется инновациями.

Инновационная деятельность направлена не только на получение нового продукта, но также и на внедрение новых эффективных технологий работы.

Актуальной в данных условиях становится оптимизация внедрения в учебный процесс инновационных методов и средств обучения за счет максимальной консолидации ресурсов вуза, развития научно-методической и материально-технической базы, инновационно-статистического и дидактического сопровождений.

В условиях реализации новой направленности современного образования, разработки новейших методов всего комплекса научно-исследовательской работы и учебно-воспитательного процесса сложно переоценить роль библиотеки – настоящей сокровищнице знаний, самого надежного источника доступа к информационным базам [14].

Главной миссией образования XXI века является воспитание ответственной личности, способной к самообразованию и саморазвитию, умеющей использовать приобретенные знания и умения для творческого решения проблем, критически мыслить, обрабатывать информацию. Поскольку библиотека вуза – обязательное структурное подразделение высшего учебного заведения, то все образовательно-воспитательные задачи, которые предстоит решить высшей школе, трансформируются в задачи и деятельность библиотеки. Современность диктует новую модель библиотеки, требует наполнение ее работы новым смыслом, а именно – повышение информационной, образовательной, воспитательной, познавательной функции, которые включают наиболее полное информационное обеспечение учебно-воспитательного и научно-исследовательского процессов, предоставление информационной помощи студентам, преподавателям и сотрудникам [1].

Происходящие преобразования в системе высших учебных заведений обусловлены движением в сторону инновационной личностно развивающейся парадигмы образования, необходимостью использования интеллектуально творческого потенциала студентов для созидательной деятельности во всех сферах жизни. Одним из важнейших элементов комплексного преобразования сферы высших учебных заведений является переход на двухуровневую систему обучения с обязательной реализацией компетентностного подхода.

Изменения в требованиях к учебно-воспитательному процессу – это использование в процессе обучения студентов интерактивных методов обучения. Интерактивные методы обучения являются одним из важнейших средств совершенствования профессиональной подготовки студентов в высших учебных заведениях [11].

Внедрение интерактивных методов обучения – это одно из важнейших направлений совершенствования подготовки студентов в современном вузе. Вопросы, связанные с активизацией студентов к обучению относятся к числу наиболее значимых проблем современной науки и практики. От качества обучения как деятельности зависит результат развития и воспитания студентов как будущих специалистов. Активные формы обучения реализуются через методы, которые побуждают студентов к активной мыслительной и практической деятельности студентов в процессе учебно-воспитательной деятельности.

Обучение – это общение, в процессе которого познание, усвоение опыта, воспроизведение, овладение той или другой конкретной деятельностью, которая лежит в основе формирования личности. Процесс обучения – это совокупность последовательных и взаимосвязанных действий преподавателя и студента, которые направлены на обеспечение прочного и сознательного усвоения знаний, умений и навыков, овладение элементами культуры умственного труда. Слово «интерактив» имеет происхождение с английского языка от слова «interact», где «inter» – это взаимный, а «act» – действовать. Таким образом, «интерактивный» означает «способен к взаимодействию, диалогу». Интерактивное обучение подразумевает особую форму организации познавательной деятельности. Такое обучение заключается в конкретной, предполагаемой цели – создать комфортные условия в учебно-образовательном процессе [13].

Требования к профессионализму и личности специалиста подтолкнули искать новые модели изменения образования, новые технологии, инновационные подходы, форм и методов обучения.

Ученые и практики считают, что получение знаний, а также формирование умений и навыков, развивают личностные и профессионально значимые качества в процессе учебно-образовательной деятельности студента. В учебно-воспитательном процессе применение интерактивных методов обучения является эффективным условием.

Понятие «интерактивное обучение» начали использовать с 1990-х гг. и относили его к обучению с помощью компьютерных технологий, на сегодняшний день оно приобрело более обширное значение.

Интерактивное обучение – это:

- обучение, построенное на взаимодействии учащегося с учебным окружением, учебной средой, которая служит областью осваиваемого опыта;
- обучение, которое основано на психологии человеческих взаимоотношений и взаимодействий;

- обучение, понимаемое как совместный процесс познания, где знание добывается в совместной деятельности через диалог.

В целом интерактивное обучение – это обучение диалогу, в котором осуществляется взаимодействие между преподавателем и студентом [3].

В последние годы все чаще практикуется интерактивные технологии с целью всестороннего развития личности и повышения общего качества учебно-воспитательного процесса.

Среди моделей обучения выделяют традиционную или классическую, активную или интерактивную.

Особенностями *традиционной* (классической) модели является то, что студенты усваивают материал со слов преподавателя (традиционная лекция) или из текста учебника, не принимают участие в обсуждении, а на практических занятиях проходят опрос по вопросам плана теоретического занятия и студенты демонстрируют репродуктивные знания.

Активная модель предполагает стимулирование познавательной деятельности и самостоятельности студентов, взаимодействие в системе «студент-преподаватель», а также наличие творческих заданий. К данному методу относят: беседы, открытый микрофон, поиск информации, выполнение индивидуальных творческих проектов, викторины, решения кроссвордов, защита творческой работы и тому подобное.

Интерактивная модель способствует взаимодействию, находятся в режиме беседы, диалога с чем-то (компьютер) или с кем-то (человеком) [10].

Изменения ориентира в высших учебных заведениях основываются на знаниях и на практико-ориентированном подходе к результатам учебно-воспитательной деятельности. Все это неизбежно приводит к постановке проблемы технологий и методов обучения, которыми эта практико-ориентированность будет достигаться. Важную роль в достижении поставленных целей играют активные и интерактивные формы и методы обучения.

Термин «технология» в переводе с греческого означает «наука об искусстве»: techne – «искусство», «мастерство»; logos – «слово», «учение». Словарь современного русского языка дает такое определение: «технология – это совокупность приемов, применяемых в каком-либо деле, мастерстве и искусстве» [5].

В педагогической литературе ученые, изучающие понятие «технология обучения» предлагают четыре основных подхода. Б. Т. Лихачев формулирует понятие «технология – это дидактическая концепция, часть педагогической науки». В. В. Гузеев определяет технологию как педагогическую систему. В. Д. Симоненко отмечает, что технология – это педагогический процесс. В. М. Монахов считает, что технология – это процедура или алгоритм деятельности учителя и учащихся.

В. В. Юдин определяет понятие: «технология – последовательность шагов рекомендуемой учебной деятельности, выделенных на основе научных представлений».

Технология обучения – это способ реализации содержания обучения, предусмотренного учебными программами, представляющий систему форм, методов и средств обучения, обеспечивающую наиболее эффективное достижение поставленных целей. Метод обучения – это способ достижения какой-либо цели, решения конкретной задачи.

Интерактивные методы – методы обучения, основанные на взаимодействии учащихся между собой.

Можно сказать, что понятие «интерактивное обучение» понимается как тренинг, который проходит при условии постоянного или активного взаимодействия среди всех участников образовательного процесса. Также интерактивное обучение – это взаимообучающий процесс, в котором студент и преподаватель являются равными участниками учебного процесса [9].

Специалистами доказано, что интерактивным обучением является эффективным методом, который стимулирует интерес к обучению и мотивации в учебно-познавательной деятельности. Данный метод обучения способствует: овладению этапами учебной деятельности; развитию критического мышления; росту уверенности в собственных силах; развитию самостоятельности; формированию положительной Я-концепции; развитию креативности; формированию организаторских и коммуникативных способностей; формированию соответствующих жизненных и профессиональных компетенций; росту успешности.

Внедрение интерактивных технологий является одним из факторов развития учебно-воспитательного процесса обучения. Интерактивное обучение позволяет студентам успешно достигать цели активизации учебно-познавательной деятельности, осмыслению и глубокому пониманию учебного материала, индивидуализации педагогического взаимодействия, обеспечению постоянной двусторонней связи в учебном процессе.

В ряде работ рассматриваются наиболее распространенные интерактивные технологии. Н. Суворова выделяет самые известные формы групповой работы – «большой круг», «вертушка», «аквариум», «мозговой штурм», «дебаты»; О. Исаева – «ролевые игры», «семинар», «заседание пресс-клуба», «мозговая атака», «дискуссия». Л. Пивень в своей работе рассматривает такие интерактивные технологии как: «работа в парах», «займи собственную позицию», «работа в малых группах», «мозговой штурм», «разыгрывание ситуации», «круг идей», «аквариум». А. Гин предлагает виды работ в группах «поймай ошибку», «пресс-конференция», «своя опора», «мозговой штурм» [4].

Главной особенностью методики интерактивного обучения, как подчеркивает И. А. Зимняя, заключается в том, что процесс происходит в совместной деятельности.

Технологическое качество интерактивного обучения предусматривает выработку правил организации. Так например, Г. Токмань предлагает придерживаться таких норм работы:

- действуют (в той или иной степени) все участники учебного процесса;
- берут участие не больше чем 30 людей (лучше всего работать в малых группах);
- готовят помещение (например, столы поставить «елочкой», чтобы каждый ученик сидел боком к ведущему и имел возможность общаться в малой группе);
- заботятся о необходимых для творческой работы материалах (они разрабатываются автором);
- настраивают участников на серьезное отношение к вопросам процедуры и регламента;
- делят участников на группы [8].

Специалисты также выделяют следующие нормы поведения в процессе интерактивного обучения:

- в совместной работе нет «актеров» и «зрителей», все – участники;
- каждый член группы заслуживает на то, чтобы его выслушать не перебивая;

- следует говорить так, чтобы тебя понимали, высказываться непосредственно по теме, избегать лишней информации, которая прозвучала, задавать вопросы «на понимание»;
- только после этого делать выводы;
- критиковать следует идеи, а не личности;
- цель совместной деятельности заключается не в «победе» какой-либо точки зрения, а в возможности найти лучшее решение, узнать разные мнения о проблеме [12].

Группа исследователей под руководством Е. В. Коротаевой, разрабатывая методику организации интерактивного обучения, предлагает разнообразные варианты работы студентов в группах, которые можно организовать с учетом конкретных ситуаций своего вуза.

Методы интерактивного обучения можно поделить на две большие группы: групповые и фронтальные. Первые, предвидя взаимодействие участников малых групп (на практике от 2 до 6 человек), другие – общую работу и взаимообучение всей группы.

Время обсуждения в малых группах – 3–5 минут, выступление – 3 минуты, выступление с помощью фронтальной работы – 1 минута.

Групповые методы – работа в парах, работа втроем, измененные тройки, карусель, работа в малых группах, «аквариум».

Фронтальные методы: «большое колесо», «микрофон», «незаконченное предложение», «мозговой штурм» и т. д.

В интерактивной форме могут проводиться как практические (семинарские) занятия, так и лекции. Лекции могут быть следующие: проблемная лекция, лекция с запланированными ошибками (лекция-провокация), лекция вдвоем, лекция-визуализация, лекция пресс-конференция, лекция-диалог.

Для воспитания и подготовки социально-компетентных специалистов, необходимо использовать новые, инновационные подходы к их обучению. Так, для формирования информационной культуры студентов используется такая форма, как «мастер-класс». Сама по себе форма «мастер-класса» не является новой, ее наполнение и технология проведения постоянно совершенствуются. В современных условиях подготовки студентов в системе высшего образования использование «мастер-классов» позволяет самому студенту лучше понять сферу деятельности, в которой он будет работать.

Для публичного или свободного обмена знаниями, суждениями, идеями или мнениями касаемо интересующего вопроса или возникшей проблемы используются дискуссии. Дискуссия имеет ряд преимуществ: глубокое, личностное усвоение знаний; активное взаимодействие обучающихся; обратная связь с обучающимися.

«Мозговой штурм» или «мозговая атака» используется для коллективного решения проблем при разработке конкретных проектов, где предполагается генерация в группе разнообразных идей, их отбор и критическая оценка.

Кейс-технологии. «Кейс» – происшествие или событие. Происшествие – это то, что «падает, сваливает на нас». К кейс-технологиям относятся: метод ситуационного анализа, ситуационные задачи и упражнения, анализ конкретных ситуаций (кейс-стади), метод кейсов, метод инцидента. Особый вид метода анализа конкретных ситуаций представляет метод «кейс-стади». «Кейс-стади» – это вид учебного занятия, сочетающий в себе несколько методов и форм обучения.

Игра – это форма совместной деятельности студентов, воссоздающая те или иные практические ситуации и систему взаимоотношений, одно из средств активизации учебного процесса в системе образования.

Выделяют три основные категории игр: деловые игры, ролевые игры, организационно-деятельностные игры.

Тренинг – один из интерактивных методов обучения и социально-психологического развития личности. Тренинги состоят из комплекса разнообразных упражнений и игр, объединенных в систему небольшими теоретическими модулями (по 5–15 минут). Они достаточно разнообразны по своему целевому назначению, содержанию, формам и техникам проведения [2].

Метод проектов – система обучения, при которой студенты приобретают знания и умения в процессе самостоятельного планирования и выполнения постепенно усложняющихся задач-проектов. Проект – это комплекс поисковых, исследовательских, расчетных, графических и других видов работ, выполняемых студентами самостоятельно, но под руководством специалиста, с целью практического и теоретического решения значимой проблемы [6].

Интерактивность в обучении можно объяснить как способность к взаимодействию, пребывание в режиме беседы, диалога, действия. Соответственно интерактивным может быть метод, при использовании которого обучающийся является участником, осуществляющий что-то – говорит, управляет, моделирует, пишет, и рисует и т. д., то есть выступает не только слушателем, но и принимает активное участие в том, что происходит, собственно, является активным участником учебного процесса.

Сущность интерактивного обучения заключается в том, что учебный процесс организуется на принципах постоянного активного взаимодействия всех участников [7].

СОДЕРЖАНИЕ ПРОЕКТА

Основные этапы проекта:

I этап.

Сентябрь-октябрь 2020 г.

Проектно-организационный

- изучение проблемы и определение содержания;
- обсуждение и утверждение модели проекта;
- распределение конкретных мероприятий среди участников проекта;
- проведение анкетирования среди студентов.

II этап

Октябрь-декабрь 2020 г.

Основной (преобразующий) этап

- сбор анкет среди студентов;
- анализ анкетирования;
- выявление проблем, связанных с пользованием электронными ресурсами Академии;
- выработка путей решения проблемы через проведение «мастер-классы», «кейс-стади», деловых игр, тренингов;
- проведение «мастер-классов», «кейс-стади», деловых игр, тренингов.

III этап

Декабрь 2020 г.

Контрольный

- анализ проделанной работы по проекту;

- подведение итогов и обобщение основных результатов проектной деятельности;
- составление и оформление аналитических материалов, обобщающих опыт работы над проектом;
- обобщение опыта работы по проекту.

Рабочий план проекта

Дата	Что будет сделано	Исполнитель / ответственное лицо	Результат
сентябрь	Координационная встреча всех участников проекта	Руководитель проекта, библиограф	Согласован план действий и графики выполнения основных заданий проекта
сентябрь	Составление графиков учебных тренингов для студентов	Руководитель проекта, библиограф	Составлен график проведения учебных тренингов и практических занятий
сентябрь	Работа с преподавателями, читающими дисциплину «Введение в специальность». Проведение мероприятий согласно Рабочего плана проекта	Руководитель проекта, преподаватель	Студенты знакомятся с электронными ресурсами Академии через лекцию-визуализацию
сентябрь	Проведение анкетирования среди студентов 1-4 курсов через деканаты	Заведующие кафедрами	Студентам раздали анкеты о работе с электронными ресурсами «Виртуальная академия», «Электронная библиотека»
октябрь	Сбор анкет среди студентов	Библиограф	Студенты отвечали на вопросы о работе с электронными ресурсами «Виртуальная академия», «Электронная библиотека»
октябрь	Анализ анкетирования	Библиограф	Составлена таблица ответов студентов по пользованию электронными ресурсами Академии

ноябрь	Выявление проблем, связанных с пользованием электронными ресурсами	Библиограф	Составлен график проблем, которые возникают у студентов
ноябрь	Разработка плана работы со студентами 1-4 курсов на 1 год	Руководитель проекта, библиограф	Составлен график проведения интерактивных форм обучения от легко к сложной
ноябрь	Проведение «мастер-класса» со студентами 1-го курса	Библиограф	Студенты 1-го курса знакомятся с библиотекой и электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека»
декабрь	Проведение «кейс-стади» со студентами 2-го курса	Библиограф	Студенты 2-го курса формируют навыки по пользованию электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека»
декабрь	Проведение деловых игр со студентами 3-го курса	Библиограф	Студенты вырабатывают умение и навыки пользования электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека»
декабрь	Проведение тренингов со студентами 4-го курса	Библиограф	Студенты совершенствуют знания и навыки, демонстрируют умения пользования электронными ресурса «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека»
декабрь	Анализ проведения интерактивных методов обучения студентов	Библиограф	Студент владеет навыками самостоятельной работы с электронными ресурсами, грамотно использует ресурсы Академии для учебной деятельности и самообразования

Позитивное рассмотрение концепции проекта обусловлено необходимостью сгенерировать и исследовать интерактивные формы обучения для решения проблемы формирования информационной культуры студентов.

Формирование информационной культуры и информационной компетентности студентов происходит в процессе всего обучения и пользования электронными ресурсами Академии. Использование интерактивных форм обучения позволяет обучение сделать более продуктивным и эффективным.

Оценка ожидаемого результата проекта по использованию интерактивных форм обучения в формировании информационной культуры студентов заключается в следующем:

- инновационность проекта сводится к созданию нового уникального процесса – проведение интерактивных форм обучения среди студентов Академии 1-4 курсов по формированию информационной культуры и информационной компетентности;
- полученные результаты позволяют сделать выводы и определить стратегию использования интерактивных форм для разработки теоретических и практических аспектов формирования информационной культуры студентов в высших учебных заведениях;
- анкетирование студентов 1-4 курсов позволяет определить реальный уровень владения и умения пользования электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека»;
- работа определяется возможностью ее использования в процессе преподавания предмета «Введение в специальность»;
- проведение «мастер-классов», «кейс-стади», деловых игр и тренингов способствуют успешной адаптации студентов информационно-образовательной среде вуза;
- проект будет полезен для студентов, так как его реализация создает условия для самообразования, образования, формирования информационной компетентности, умений и навыков пользования электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека», что, в итоге, способствует успешному усвоению студентами определенного объективизированного опыта человечества, является стимулятором в учебной деятельности, самообразования и самовоспитания, формирования эмоционально-ценностного отношения к изучаемым объектам и реальности.

Таким образом, библиотека Академии как полноправный участник образовательного процесса обеспечивает посредствам собственной информационно-образовательной среды и единого информационного и коммуникационного пространства вуза, равноправный доступ к электронным ресурсам «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека».

Эффективность проведения интерактивных форм способствует формированию информационной культуры будущих специалистов. Интерактивные формы обучения могут быть использованы в библиотечной практике только при условии, что будет определена целесообразность и эффективность их применения в работе с электронными ресурсами Академии среди студентов.

Рассмотрев довольно широкий спектр научной литературы, было установлено, что внедрение технологий и методов интерактивных форм являются одними из факторов развития в учебно-воспитательном процессе обучения. Интерактивное обучение позволяет студентам успешно достигать цели активизации учебно-познавательной деятельности, осмыслению и глубокому пониманию учебного

материала, индивидуализации педагогического взаимодействия, обеспечению постоянной двусторонней связи в учебном процессе.

Главное условие в интерактивном обучении – это четкий план действий и конкретные задания для студентов. Применяя интерактивные формы работы со студентами, организатор ставит перед собой цель, надеясь на определенный результат. Результаты интерактивных форм достигаются через совместное решение проблем на основе анализа обстоятельств и соответствующих ситуаций через использование игр.

Технологии интерактивного обучения делятся на четыре группы: передовые технологии, интерактивное коллективное групповое обучение, ситуационное обучение и обсуждение. Широко используют такие методы интерактивного обучения, как: «мозговой штурм», «микрофон», «круг идей», «занять позицию», «пресс-метод», «аквариум», «кейс-стади», «деловые игры» и т. д.[12].

При использовании технологии и методов интерактивного обучения происходит конструктивное взаимодействие, создается доброжелательная атмосфера в группах, а также значительно повышается мотивация студентов к обучению.

В ходе исследования была рассмотрена работа библиотеки Академии по обеспечению информационной поддержки учебно-воспитательного процесса, формированию учебно-информационного массива документов, необходимых в учебной деятельности, совершенствованию библиотечных технологий и использованию их в библиотечно-библиографической деятельности.

Библиотека высшего учебного заведения является обязательным звеном образовательной системы вуза. На сегодняшний день главная ее задача – систематизация и репрезентация информационного контента, извлеченного из разнообразных источников, а также формирование информационной культуры студентов. Роль библиотеки в формировании информационной компетентности личности зависит от уровня развития самой библиотеки, качества ее технологических процессов.

Интерактивные формы обучения в отличии от обычных имеют в учебно-воспитательной работе неограниченные возможности в процессе активизации студента. Использование интерактивных методов обучения в образовательном процессе вуза заключается в повышении качества учебного процесса.

Освоение учебно-воспитательной программы, достигается лишь тогда, когда познавательная деятельность студентов в процессе обучения организована на проявление инициативы, самостоятельности, эмоциональной вовлеченности и познавательном интересе.

Проект основных направлений интерактивных форм обучения ставит перед собой основные задачи такие как, выявить проблемы, связанные с пользованием электронных ресурсов библиотеки Академии и выработать пути решения проблемы через проведение интерактивных форм среди студентов 1–4 курсов очной формы обучения.

Цель проекта в том, чтобы создать комфортные условия для обучения и выработки навыков правильного пользования электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека».

В результате проведено обучение студентов с помощью интерактивных форм: «мастер-класс» для студентов 1-го курса, «кейс-стади» для студентов 2-го курса, «деловая игра» для студентов 3-го курса, «тренинги» для студентов 4-го курса. Проведение таких интерактивных форм обучения способствуют успешной адаптации студентов 1-го курса в вузе. Для 2–4-х курсов создаются условия для самообразования, саморазвития и формирования навыков и умений пользоваться электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека».

Проанализировав концепцию проекта можно утверждать, что проведение интерактивных форм обучения способствует формированию информационной культуры студентов

Интерактивные формы обучения могут быть использованы в библиотечной практике только при условии, что будет определена целесообразность и эффективность их применения в работе в электронными ресурсами «Виртуальная академия» и «Электронная библиотека».

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотеки и молодежь: новые услуги, новые формы, новое взаимодействие / Твер. обл. универс. науч. б–ка им. А. М. Горького; сост. и ред. Л. Ю. Мурзова. – Тверь, 2001. – 50 с.
2. Бражникова, С. А. Инновации в библиотеках: теоретические и методологические аспекты / С. А. Бражникова: [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.bgunb.ru/bgunb/professional/bgb/2002/2/article1.html.
3. Головко, С. И. Креатив–технологии в библиотечной сфере: монография / С. И. Головко. – М.: Пашков дом, 2012. – 165 с.
4. Инновационные формы работы в библиотеке: методико-библиографическое пособие: [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://izobcbs.ucoz.ru/PDF/innovacionnye_formy_raboty_bf_posobie.pdf.
5. Качанова, Е. Ю. Инновации в библиотеках / Е. Ю. Качанова; науч. ред. В. А. Минкина. – СПб. : Профессия, 2003. – 318 с.
6. Проектная деятельность библиотек : пишем заявки, реализуем проекты : метод. рекомендации / Амур. обл. науч. б-ка им. Н. Н. Муравьева-Амурского ; сост. Г. А. Базарная. – Благовещенск, 2015. – 92 с.
7. Проектная деятельность в библиотечном формате: как правильно писать заявки на гранты : метод. рекомендации / Новосиб. гос. обл. науч. б-ка ; сост. И.М. Хвостенко ; отв. за выпуск С. А. Тарасова. – Новосибирск : Изд-во НГОНБ, 2014. – 62 с.
8. Проектная деятельность в библиотеке : от замысла к реализации / Блог методиста отдела библиотечного маркетинга Борисовской центральной районной библиотеки им. И. Х. Колодеева: [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://prodedovich.blogspot.com/p/blog-page_6.html.
9. Пурник, А. А. Технологические новинки как базовое условие привлекательности библиотеки у современной молодежи / А. А. Пурник // Информационный бюллетень РБА, 2014. − № 71. – с. 53-55 : [Электронный ресурс] – Режим доступа : https://rgub.ru/professional/published/article.php?article_id=278.
10. Справочник библиотекаря. – изд. 3-е. – СПб : Профессия, 2007. – 496 с.
11. Суслова, И. М. Менеджмент библиотечно-информационной деятельности: ученик / И. М. Суслова; В. К. Клюев. – СПб. : Профессия, 2009. – 600 с.
12. Суслова, И. М. Практический маркетинг в библиотеках : учебно-практическое пособие / И. М. Суслова. – М. : Издательство «Либерия», 2004. – 144 с.
13. Управление инновационными проектами : учеб. пособие / под ред. В. Л. Попова. – М. : Инфра-М, 2007. – 336 с.
14. Чуприна, Н. Т. Универсальная библиотека: инновационная деятельность в профессиональной практике : научно-практическое пособие / Н. Т. Чуприна. – М. : Издательство «Либерия», 2004. – 120 с.

УДК 398(044..61)

А. В. Филатьев,
Е. Н. Химченко

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЛУГАНЩИНЫ

В современных условиях масштабной глобализации и господстве культуры массового потребления возрастает роль народной культуры как важной подсистемы культуры. Возрождение традиционных форм народного творчества способствует сохранению и трансляции жизнеутверждающих принципы национальной культуры.

Народное творчество как составная часть культурного наследия обретает огромное значение в сохранении культурного многообразия мира.

Народное творчество как предмет исследования представляет особый интерес в регионах с этнокультурным многообразием. Луганщина – приграничный регион с давними этнокультурными традициями. Поэтому разработка культурологических аспектов проблем народной культуры дает возможность глубже изучить и рассмотреть процессы, происходящие в развитии современного народного творчества различных народов, проживающих на Луганщине.

Таким образом, актуальность исследования определяется практической потребностью изучения культурного наследия Луганщины на примере народного творчества.

Объектом исследования является народное творчество как часть культурного наследия.

Предмет исследования – народное творчество Луганщины как результат культурного многообразия

Целью работы является изучение народного творчества как части культурного наследия Луганщины в современном социокультурном пространстве.

В соответствии с объектом, предметом и целью исследования были поставлены такие **задачи**:

- определить сущность понятия «народное творчество»;
- исследовать особенности народного творчества Луганщины.

Научная новизна исследования заключается в систематизации и раскрытии особенностей народного творчества Луганщины в современном социокультурном пространстве.

Методологическую основу исследования составляют научные подходы (исторический, историко-аналитический, историко-генетический, культурологический, комплексный и др.), а также идеи и научные положения, разработанные исследователями в работах А. Горелика, А. Доброхотова, Д. Замятина, Н. Каплуна, М. Некрасова и др.

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.).

Проблему изучения народного творчества Луганщины рассматривал Н. Каплун [5]; анализу источников формирования культурного наследия Луганщины посвящены исследования В. Башкиной и Т. Вихровой [4]; Ю. Теплицкий и В. Филиппов в монографии «Луганщина в лицах и событиях» отобразили особенности традиционной народной культуры Луганщины [7].

Культура является многогранной формой социальной коммуникации, механизмом преемственности различных этапов развития индивидов, общностей и общества в целом. Поэтому в культуре, как сложной системе смыслообразующих принципов, образцов и знаково-символических форм, важное место занимает народное творчество [4].

Разнообразие произведений творчества народа напрямую связано с характером его культуры. Народ, как коллективная категория, имеет тесную связь с конкретным этносом (слово «этнос» в переводе с греческого языка означает «народ») или нацией (слово «нация» в переводе с латинского языка также означает «народ»). Важно понимать, что народ представляет собой совокупность людей, которые объединены общей культурой и осознают себя как коллективное целое на основании этнических или национальных признаков [2].

Говоря о народности творчества, необходимо отталкиваться от значения этого термина. Народный (-ое, -ый) – определение, прилагаемое к различным культурным явлениям с целью характеристики их социального статуса, содержания, идейной направленности и эстетической ценности [5].

Основное терминологическое значение термина «народный, -ое» – категориальное – наиболее распространено в науке и применяется к понятию «творчество» (народное творчество), отдельным его компонентам (народная музыка, народный театр, народная хореография, народное декоративно-прикладное и изобразительное искусство, народная поэзия, проза (фольклор) и явлениям (народные обычаи) [4].

Таким образом, народное творчество представляет собой совокупность произведений народной культуры, то есть результатов художественной деятельности народа. Иными словами, народное творчество можно назвать искусством, которое создано народом и для народа. Сегодня народное творчество – это комплекс процессов хранения, создания и распространения результатов художественной деятельности народов мира [2]. В этом значении мы будем в дальнейшем использовать понятие «народное творчество».

Луганщина – регион с природно-географическими условиями, историческими, экономическими особенностями и полиэтническим составом населения, что отразилось на формировании и развитии традиционной народной культуры. Культура Луганского края самобытна и богата выдающимися деятелями культуры, такими как В. Даль, М. Матусовский, Н. Можаев, П. Луспекаев, В. Сосюра, В. Гаршин, Б. Гринченко. В. Даль, родившийся в городе Луганске, вошел в историю культуры, прежде всего, как создатель «Толкового словаря живого великорусского языка», отразившего с исключительной полнотой словарный состав языка XIX в. [9].

Н. Можаев – скульптор, Лауреат республиканской премии им. М. Шолохова. Его работы: памятный знак «Клятва» (Краснодон, 1954), мемориальный комплекс «Непокоренные» (Краснодон, 1982) памятники А. Я. Пархоменко (Луганск, 1957) К. Булавину (с. Трехизбенка, Славяносербского района, 1998), князю Игорю (район автодороги Луганск – Красная Таловка, 2003), памятник литейщику (Луганск, 1995) являются достопримечательностью Луганской земли [6].

М. Матусовский – поэт, Лауреат Государственной премии СССР (1977), Почетный гражданин Луганска. Малой родине поэта, а именно городу Луганску, посвящены романс «Белой акации гроздья душистые», «Песня о заводском гудке», «Школьный вальс». Для луганчан особенно дорога автобиографическая книга М. Матусовского «Семейный альбом» (1978) [7].

Народное искусство, песни, обычаи, обряды, ремесла создают самобытный и неповторимый образ Луганщины. Именно они обеспечивают беспрерывность культурных процессов и являются тем драгоценным источником, из которого пополняется профессиональное искусство.

Художественная самодеятельность – одна из форм народного творчества, которая включает в себя создание и исполнение художественных произведений силами любителей, выступающих коллективно (кружки, студии, народные коллективы) или в одиночку (певцы, чтецы, музыканты, танцоры и др.).

Народная песня и народное пение – это важнейшее составляющее нашей культуры, это наше главное богатство, которое нужно сохранять и приумножать. Народная манера пения основана на особенностях диалекта, музыкального языка и исполнительского опыта ряда поколений народных певцов. Мастера традиционного пения бережно сохраняли и передавали из поколения в поколение приемы и способы исполнения народных песен, наша задача сохранить эту традицию изучая её и передавая свой опыт новым поколениям [2].

В настоящее время существует большое количество ансамблей, поющих народные песни в разнообразном исполнении: эстрадном, академическом, народном, и зритель, наблюдающий то или иное исполнение, всегда ориентируется на свой собственный вкус, зачастую заложенный в нас современными средствами массовой информации. И это приводит к потребности «омоложения» и новизны в песенной народной культуре, что пагубно сказывается на главной национальной задаче – сохранении певческой традиции.

Немногие коллективы Луганщины берутся за популяризацию аутентичной традиции исполнения произведений, переданной предыдущими поколениями. Среди таких коллективов, которые занимаются сохранением и исследованием исторического наследия Луганщины: фольклорный казачий клуб «Аюшка», (г. Антрацит), народный фольклорный ансамбль казачьей песни «Любавушка» (г. Краснодон и Краснодонский р-н), фольклорный ансамбль «Луганцы», народный фольклорно-этнографический ансамбль «Забавушка» (г. Луганск), народный этнографический хор «Городищенского фольклорного центра» (Перевальский р-н) и др. Участники перечисленных ансамблей занимаются изучением и сохранением традиционной культуры Луганщины. Жанровость репертуара традиционна для ансамблей такого направления, это песни исторические, семейно-бытовые, календарно-обрядовые.

С целью сохранения и популяризации традиционно-песенной и обрядовой культуры Луганщины проводятся цикл праздников: «Святки», «Весёлая Масленица», мероприятие, посвящённое народному духовному стихотворению – «Песни Великого поста», праздник на основе казачьих традиций «Троицын день» и т. д.

В настоящее время особенно остро становится проблема изучения народного творчества Луганщины, его отличительных черт и самобытности. Однако, если фольклор достаточно подробно изучен на протяжении последних нескольких десятков лет, то декоративно-прикладному искусству уделялось исследователями намного меньше внимания. Многие виды декоративно-прикладного искусства представлены на Луганщине, рассмотрим их.

Декоративно-прикладное искусство по своему происхождению – искусство народное: народ создает предметы, находит им нужную форму, выражение, сохраняет найденную в них красоту и все свои достижения передает как наследие. В произведениях декоративно-прикладного искусства мы видим мудрость народа, его характер, уклад жизни. В них вложена душа, чувства и представления о жизни. Т. Теремова в своих исследованиях пишет: «Наша земля – край мастеров. И не надо

далеко ходить, чтобы отыскать людей, которые являются носителями традиционной культуры и готовы не только продемонстрировать ее образцы, но и поделиться опытом, показать пример и передать свои знания и умения молодому поколению» [8].

Вышивка – один из наиболее распространенных видов народного декоративно-прикладного искусства на Луганщине. Вышивка Луганщины – это художественный сплав переосмысления исконных традиционных форм и образов этнически близких народов, это, прежде всего, украинского и русского. Большую роль играет декоративный орнамент, который признается одним из основных показателей этнических особенностей, той отличительной чертой, которая дает возможность выделять даже близкие друг другу этнические группы, где выражена самобытность нашего региона.

Вышитые изделия отличаются разнообразием цветовых решений – от скромных, выдержанных в пастельных тонах, до яркой, разноцветной гаммы. Продолжают использоваться традиционные соотношения красно-черных и сине-красных цветов. В вышивке преобладает цветочно-растительный и геометризированный орнамент, выполненный мелким и крупным крестиком, гладью, тамбурным, стеблевым швами в сочетании с мережкой. В композицию орнамента органично включены мотивы полевых цветов, традиционных роз, лилий, дерева жизни, ягод, виноградных листьев, гроздь винограда, фантастические птицы, петушки, жар-птицы [1, с. 5–9].

Разнообразие технических приёмов, богатство орнаментальных мотивов, высокий художественный уровень исполнения, присущий произведениям профессиональных вышивальщиц Луганщины, (можно сказать корифеям Луганской вышивки), заслуженных мастеров народного творчества Украины – Н. Кутеповой (1914–1994) – г. Алчевск, Я. Щербаковой (1931–2000) – г. Луганск, Е. Специальной (1937 г. р.) – г. Красный Луч, Н. Анохиной (1943 г. р.) – с. Успенка, Лутугинский р-н, а также не менее известных народных мастеров Луганщины Н. Слюсар, А. Харламовой, С. Жуковой, Н. Жиляковой, Д. Новик, А. Литвиновой, Л. Ткаченко и многих других. Их вышитые изделия – это произведения народного искусства, они представляют неотъемлемую часть местного этнокультурного наследия и символизируют неразрывную историческую связь поколений.

Плетение из природных растительных материалов – древний вид народного творчества, который появился намного раньше гончарства и обработки дерева, металла, является предшественником ткачества. Основной сырьевой материал в этом промысле – лоза. Кроме лозы используется рогоза, солома, сутаж и нити. Мастера этого вида творчества – Е. Коваленко, Л. Козлова, В. Козлов, Н. Ярмолюк, супруги Гайцуренко, Н. Литвин, Г. Гончарова.

Художественная обработка дерева на Луганщине представлена резьбой и точением. Поиск все новых современных форм и технических приемов для выражения художественных замыслов, техническое мастерство и композиционная выразительность присуща таким народным самодеятельным мастерам Луганщины, как Ю. Тихий, В. Кузнецов, Ю. Дубик, А. Нарцев, Ю. Журавлева, В. Ивасенко, К. Сущенко, С. Ткаченко, Л. Терещенко, О. Терещенко, Ю. Сорокин, Л. Брехунов, И. Ису, М. Лесик, В. Шигобеев, О. Жур, В. Макарчук, С. Макарычев и другие.

Лучшие образцы народного металлообрабатывающего промысла с удивительной гармонией сочетают природные свойства металла с профессиональной сноровкой и эстетической сознанием создателя. В металлообрабатывающем ремесле работают Элемир Киш из г. Лутугино и Александр Ткаленко из г. Антрацит.

Художественная керамика и гончарство развивались на Луганщине с конца XVII – начала XVIII веков, а сейчас этот промысел представлен единичными мастерами. В селе Пархоменко Краснодонского района в художественной мастерской по гончарству «Макаров Яр» работает заслуженный работник культуры Украины, народный мастер Луганщины – Блюм Таиса Васильевна. Супруги Вороновы в Лутугинском районе в школе искусств ведут студию скульптуры малых форм из глины в технике ручной лепки. Ярошко Николай Константинович в г. Луганске работает с глиной, ручной лепкой создает различные образы, сюжеты и темы фольклора, образы с художественной литературной классики.

Роспись яиц (писанкарство) на Луганщине представляет народная мастерица из г. Свердловска Татьяна Коновал. Она ведет студию по росписи яиц при краеведческом музее города.

Развитие народных традиций в декоративно-прикладном искусстве в XXI веке происходит в условиях быстрой смены общественных ориентиров, где в отличие от общества традиционного действует не одна всеобщая система ценностей и опыта, а многочисленные художественные системы, с которыми различные формы традиционной культуры вступают в отношения взаимодействия.

Следовательно, исследуя особенности народного творчества Луганщины, можно сделать вывод, что история заселения Луганского региона на протяжении последних трех веков обусловила главную черту национальной структуры населения – наличие двух основных национальных групп, а именно: украинской и русской, а также более 120 других национальностей. На протяжении трех веков происходил процесс интеграции и синтеза достаточно разных культур, в результате которого сформировалась своеобразная народная культура Луганщины, в которой органично объединены элементы традиций (обряды, праздники, обычаи т.д.) разных национальностей.

В процессе анализа теоретических основ культурологического изучения народного творчества мы определили сущность понятия «народное творчество» как комплекс процессов хранения, создания и распространения результатов художественной деятельности народов мира.

Проанализировав функционирование народного творчества на Луганщине в современных условиях, мы рассмотрели особенности традиционной культуры, основу которой представляет содружество представителей более 100 национальностей. Следует отметить, что в рамках народного творчества на Луганщине широко представлена художественная самодеятельность, различные виды декоративно-прикладного искусства (вышивка, плетение из природных растительных материалов, художественная обработка дерева, металлообрабатывающий промысел, роспись яиц (писанкарство), художественная керамика и гончарство и др.), которые составляют культурное наследие Луганщины.

Перспективным направлением исследования, сохранения и трансляции народного творчества Луганщины можно рассматривать комплексное изучение национальной традиционной культуры в общеобразовательных школах, гимназиях, лицеях как целостного явления, включающего древние обряды, самобытные обычаи, старинные музыкальные пласты и различные формы декоративно-прикладного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникина, А. А. Взгляд на определение художественного образа народной вышивки Луганщины / А.А. Аникина // Луганщина у просторі часу: Другі обл. краєзн. читання. – Луганськ: ЛОНУБ ім. М. Горького, 1998. – С. 5 – 9.

2. Бакланова, Т. И. Народная художественная культура: учебник / Т.И. Бакланова, Е. Ю. Стрельцова. – М.: МГУКИ, 2000. – 334с.
3. Гайманова, Е. В. Проблема исторической памяти / Е.В. Гайманова // Семиосфера М. Ю. Лотмана: рецепции в современном социально-гуманитарном знании: материалы международной научной конференции: в 3 т. – Москва: МГУКИ, 2013. Т. 2. – С. 40–46.
4. Горелик, А. Ф. История родного края (Луганская область) / А. Ф. Горелик, Г. Н. Намдаров, В. Я. Башкина; отв. ред. А. И. Фомин. – Луганск, 1995. – 255 с.
5. Каплун, Н. М. Народне мистецтво Луганщини. Традиції та сучасність / Н. М. Каплун // Краеведческие записки. Сб. науч. статей. – Вып. IV. – Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2008. – С. 210–217.
6. Лица Луганщины // РАКУРС-плюс, – 2005. – 17 сентября (№ 44). – С.1.
7. Луганщина в лицах и событиях / Авт.–сост. Ю. М. Теплицкий, В. Л. Филиппов. – Луганск: Издательство «Шико», ООО «Виртуальная реальность», 2008. – 360 с.
8. Теремова, Т. І. Народна творчість в контексті регіонального фольклору / Т. І. Теремова; Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи: зб. матеріалів Всеукр. наук. – практ. семінару. – Суми, 2003. – 345 с.
9. Юган, Н. Л. Художественная картина мира в творчестве В.И. Даля: особенности жанрового воплощения и диалог с литературой эпохи: монография / Н. Л. Юган. – Луганск: ВНУ им. В. Даля, 2013. – 284 с.

УДК 026.07:371.2

О. Г. Шматова,
Е. В. Сидорченко

СОВРЕМЕННАЯ ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА В КОНТЕКСТЕ ИННОВАЦИОННОГО УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Актуальность темы обусловлена изменением парадигмы образования, а также необходимостью обеспечения его инновационными формами и методами донесения информации до школьников. В настоящее время в современном мире трансформация системы образования, связанная с изменениями в обществе, его информатизацией, интенсивным развитием технологического процесса, а также в связи с нынешней ситуацией, которая привела образование к дистанционному обучению, определяет не только стратегию школ, но и стратегию школьных библиотек. Использование инновационных информационных технологий переносится в библиотеку образовательного учреждения.

Школьная библиотека как подсистема школы реагирует на стратегически важные изменения, происходящие в учебном заведении. Она выполняет важную роль в учебном процессе. Происходящие оциальные и технологические трансформации влияют на школьные библиотеки толь решительно, что меняют не только всю систему библиотечного труда, но и ставят вопрос о дальнейшем существовании традиционных школьных библиотек. Все эти явления требуют поиска новых моделей библиотечного развития, обеспечивающих жизнеспособность школьной библиотеки как необходимого явления в учебно-воспитательном процессе. Инновации в современной школьной библиотеке требуют специалистов высокого уровня, которые обладают способностью моделировать информационное пространство, которые смогут удовлетворять запросы потребителей в новых социокультурных и технологических реалиях.

Цель исследования – изучение инновационных средств и методов для качественного учебного процесса в современных условиях Интернет-пространства, а также в вопросах общего развития учащихся, обнаружении творческого потенциала, интеллектуального развития, формирование патриотизма и приобщение детей к качественной литературе.

Задачами исследования является рассмотрение сущности инновационной деятельности школьных библиотек; изучение возможностей инноваций в учебно-воспитательном процессе современных школьных библиотек.

Научная новизна. В данном исследовании проведена систематизация современных инновационных технологий в информационной деятельности школьных библиотек.

Объект исследования – инновационная деятельность школьной библиотеки.

Предмет исследования – формы и методы инновационной деятельности школьной библиотеки.

Обзор источников и научной литературы. Проблема инновационной деятельности школьных библиотек, как мы уже отметили, актуальна на сегодняшний день. Теория инновационной деятельности библиотек в различных структурных организациях развивается сегодня активно. В последнее десятилетие известно большое количество научных и практических работ, раскрывающих инновационную деятельность публичных и школьных библиотек ее возможности, восприятие ее пользователями и самими библиотекарями. Тема инновационной деятельности библиотек отражена в публикациях А. Н. Ванеева, Н. С. Карташова, Е. Ю. Качанова, Т. В. Пантюхова, Т. В. Чудинова, Е. Е. Чочишвили и других исследователей.

Современная школьная библиотека в контексте инновационного учебно - воспитательного процесса.

Последние события в мире показали, что интеграция образования в Интернет-пространство сейчас является важным аспектом нашей жизни при пандемии. В нашу современную жизнь наряду с новыми технологиями вошло и прочно утвердилось в ней понятие «инновации». Латинское innovation означает введение новаций. Его русский аналог «нововведение» [2, с. 336].

Инновация в библиотечном деле – это создание новых форм деятельности, ставящих профессиональную деятельность библиотек на принципиально новый качественный уровень [1, с. 7].

Инновационная деятельность может быть направлена как на получение нового (в нашем случае библиотечно-информационного) продукта, так и на внедрение новых эффективных технологий работы направленных на воспитательные аспекты учащихся [1, с. 7].

В наши дни перед школой ставится задача формировать у детей и подростков умение учиться и, главное, добывать информацию, перерабатывать ее, извлекать из нее необходимые знания и умело использовать их в своей учебной деятельности. При этом, специфика сегодняшнего дня в том, что книга, оставаясь одним из важнейших источников информации, перестала быть единственным источником знаний. Поэтому использование в библиотеке одних только бумажных изданий уже не может отвечать требованиям современного читателя. Это делает работу школьного библиотекаря и более объемной, и более функционально разнообразной, чем прежде[6, с. 96]. В обязанности современного школьного библиотекаря входят не только прием, обработка, учет, хранение и выдача художественной, учебной и методической литературы, но и аналогичная деятельность по отношению к нетрадиционным источникам информации, а также предоставление удаленного доступа к различным информационным ресурсам. Современная школьная библиотека - это место, где ученик, учитель и библиотекарь встречаются ежедневно для совместной работы, где на практике воспитывается потребность в знаниях, даются навыки поиска нужной информации, закладываются основы самообразовательной деятельности[5, с. 39]. Как следствие, хорошо организованная школьная библиотека является решающей предпосылкой успешной

деятельности всей школы, а основное условие достижения этого – информатизация школьных библиотек [7].

Поскольку сегодня дети и подростки, а также их родители все больше используют Интернет и различные гаджеты, то в настоящее время специалисты все больше внимания уделяют развитию электронных ресурсов как для детей и подростков, так и для родителей. Эти ресурсы создаются различными участниками: в их числе – библиотекари, педагоги, издатели и распространители детской литературы. Современная ситуация в обществе, вызванная изменениями политического и социального характера, приводит к тому, что библиотекам приходится предлагать новые услуги и повышать качество традиционных услуг, осваивать непривычные формы деятельности. При этом отличительной особенностью библиотек от других учреждений культуры является то, что досуговая деятельность в них понимается не только как развлекательная, но и как просветительская. Особенно это касается школьных библиотек.

Так как инновация в школьной библиотеке присутствует практически во всех направлениях её деятельности, то с введением в учебный процесс дистанционного обучения появилась необходимость интегрировать школьную библиотеку в Интернет-пространство. Сегодня остро встает необходимость представить лицо школы в сети Интернет. Функционирование сайта школьной библиотеки также имеет важное значение, поскольку жизнь образовательного учреждения течёт и меняется и появляется необходимость размещения таких материалов, которые ещё вчера были неактуальны, а сегодня пользуются спросом пользователей библиотечных услуг. Например, обзор знаменательных дат **(**помесячный) на индивидуальный выбор самого библиотекаря в зависимости от потребностей образовательного учреждения [1, с. 8].

Сегодня на сайтах школьных библиотек пользуются популярностью виртуальные выставки. Такие выставки должны быть снабжены большим количеством иллюстраций и мультимедийными презентациями, отвечать требованиям визуального восприятия материала, что позволяет служить развитию творческого воображения школьников. Семинары, дни информации, литературные вечера, дни открытых дверей в мир книги, музыкально-литературные композиции, заседания литературных кружков. Это уже не новые формы работы школьного библиотекаря. Но их инновационный характер может быть выражен в методике подачи, в новых формах, которые используются при их проведении. Информация о знаменательных датах не будет покоиться мёртвым грузом в Интернете, а обязательно потребуется для подготовки к тем или иным урокам, тематическим мероприятиям, классным часам.

Особенно активно пользуются спросом *игровые интерактивные технологии. Это мероприятия которые проходят в форме элементов игры.* Исходя из опыта знания полученные учащимися в готовом виде усваиваются на 60%, а благодаря интерактивным формам донесения информации у школьников появляется возможность сформировать определенный и необходимый набор знаний. К тому же, пробудить желание к самообразованию, что будет способствовать активизации познавательных интересов и таким образом расширит кругозор обучающихся [7, с. 106].

Интерактивными элементами могут быть различного литературного характера игры направленные на личностный рост детей такие, как презентации-викторины, онлайн-путешествия, библиотечный нон-стоп, конкурсы чтецов «Мой город – мои герои», онлайн-конкурс театрализованных инсценировок о родном крае, буккроссинг, литературный квест, поэтический батл (англ. battle – битва), онлайн-чтения, флешбук

(знакомство с новыми книгами), поэтическое соревнование, тич-ин (англ. teach-in – диспут, семинар), онлайн-викторины и др.

Самой главной задачей этих интерактивных форм является усвоение не только старого изученного материала, но важным становится получение новых знаний в форме игры.

Библиотека в современном образовании играет роль катализатора социокультурного формирования личности ученика. Она выполняет функцию социализации новых поколений основанных на гражданско-патриотическом воспитании, построенных на деятельности образовательного и воспитательного процессов, которые способствуют получению детьми знаний об истории своего края через изучение его достопримечательностей; развитие краеведческих понятий, помогающих сформировать целостный взгляд на окружающий мир. Модель инновации в гражданско-патриотическом, а также духовно-нравственном воспитании формируется на основе этнокультурного опыта, которое и определяет модель. Таким образом, эта модель инновации становится эффективной благодаря освоению национальных и общечеловеческих духовных ценностей, а также имеет системно-комплексное воздействие на преобразование личности в достойного гражданина своего государства.

Собственно именно инновационные формы и помогают достигнуть этого результата в наше время.

Основными формами инновационной работы могут быть также наглядные (книжные интернет-выставки, просмотры, рекламная деятельность); устные (обзоры, тематические дни, конкурсы и т. д.); комплексные (неделя (декада) книги на сайте библиотеки. Инновационный проект можно рассматривать как форму инновационной деятельности [2, с. 336].

В наших современных условиях нехватки в школах литературы для учеников и педагогов важным образовательным ресурсом могут стать корпоративные сети школьных библиотек. Важность данного ресурса возрастает в связи с задачами информационного обеспечение учителей и учеников в условиях дистанционного обучения. Создание корпоративных сетей школьных библиотек сегодня может помочь школьным библиотекарям. Например, корпоративная сеть библиотек города Иркутска включает в себя библиотеки разных типов, в том числе школьные. Для школьных библиотек создан режим наибольшего благоприятствования, т. е. они могут пользоваться ресурсами корпоративной сети, не внося собственного вклада. Необходимо отметить, что этот проект существует уже несколько лет, развивается и, несмотря на сложные финансовые условия, не предполагает платы школьных библиотек за пользование материалами в корпоративной сети [6, с. 96]. Этот пример дает нам возможность создавать и расширять электронную базу школьных библиотек, что будет способствовать интеллектуальному развитию учащихся при незначительных затратах.

Для сохранения и расширения фонда школьной библиотеки просто необходимо перейти в Интернет-пространство. Особенно это важно для сельских школ, где и так проблема с ресурсами. Благодаря инновационным продуктам и различным формам учебно-воспитательного процесса в интернете на сайте библиотеки, создается возможность влияния на развитие творческого и интеллектуального развития детей. К тому же появляется доступность к необходимой информации в работе педагогов с детьми. Проанализировав ситуацию, можно предложить решение проблем в учебно-воспитательном процессе с помощью создания сайта «Библиоград», используя помещение и фонд библиотеки, а также применяя новейшие веб 2.0-сервисы и продукты. Благодаря использованию новейших ИКТ, веб 2.0-технологий дети и учителя когут научиться пользоваться интернетом для поиска информации; онлайн-общению

друг с другом; создавать видеоролики, готовить мультимедийные презентации и веб 2.0-продукты для библиотеки [4, с. 49].

Таким образом, произойдет популяризация школьной библиотеки и интеллектуального развития у учащихся, привитие любви к качественной литературе и помощь педагогическому составу в быстром поиске необходимой информации.

Можно сказать, что с помощью инновационных процессов мы достигаем качественного продуктивного результата в получении образования и развитии культурной, интеллектуальной, духовной личности в нашем обществе.

Любая инновационная деятельность должна иметь конечный эффективный результат. Иначе все наши нововведения, преобразования не имеют смысла. Много сделано на пути модернизации образования, но ещё больше предстоит сделать. То количество форм и методов библиотечной работы, которое осуществляется школьными библиотекарями, является неоспоримо ценным «кладом» для работы библиотек любого уровня. Но задача совершенствования этих методов остаётся, ибо только стремление к инновациям, преобразованиям, инициативам способно сделать процесс обучения и воспитания подрастающего поколения результативным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусева, Е. Н. Управление инновациями в библиотечной сфере. Особенности, факторы, условия / Е. Н. Гусева // Информационный бюллетень РБА. - № 53. - 2009. - С. 7-8.

2. Качанова, Е. Ю. Инновационно-методическая работа библиотек: учеб. пособие / Е. Ю. Качанова; ХГИИК; научный ред. А. Н. Ванеев. – СПб.: Профессия, 2007. – 336 с. – («Библиотека»).- С. 336

3. Матвеева, И. Ю. Инновационный менеджмент: от идеи до реализации: научно-практ. пособие / И. Ю. Матвеева; ред. совет О. О. Борисова [и др.]. – М., 2011. – 160 с. – (Серия «Современная библиотека»; вып. 84).

4. Столяров, Ю. Н. Библиотека как система // Книга. Исследования и материалы: сб.49. – М., 1984. – С. 49

5. Столяров, Ю. Н. Своими успехами школьное образование обязано библиотекам // Школьная библиотека. 2002. - № 1. – С. 39-40.

6. Чудинова, В. П. Чтение детей и подростков на рубеже веков: процессы трансформации // Читающий мир и мир чтения: сб. статей по материалам международной конференции. М.: Рудомино, 2003. – С. 96.

7. Школьные библиотеки нового поколения[Электронный ресурс]: сб. материалов Второго межрегион. форума, 8-9 сентября 2017 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Информ. центр «Библиотека имени К.Д.Ушинского» Рос. Акад. образования, Ассоц. школьных библиотекарей русского мира (РШБА); сост. Д.А. Иванченко. –М.: [б. и.], 2017. – 106 с. – Режим доступа: http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2017/School_Library-2.pdf (дата обращения: 24.01.2021). – Текст: электронный.

УДК 787.1:18

Д. Л. Аванесян,
Л. А. Воротынцева

ЭСТЕТИКА ПОСЛЕЗВУЧИЯ В ПОСТЛЮДИИ ДЛЯ СКРИПКИ SOLO В. СИЛЬВЕСТРОВА

Музыка В. Сильвестрова представляет собой явление, типичное для культуры рубежа веков и одновременно абсолютно уникальное. Первое заключается в традиционном для настоящего времени обращении к музыкальным системам прошлого, реализуя в своих сочинениях культурную память. Уникальность заключается в самом результате этого диалога. Сильвестровская система, сотканная из цитации и аллюзийности, все такисоборна и едина, она устремлена авторской стилевой доминанте.

Метастилистика В. Сильвестрова – это не просто индивидуализированный порядок, определенная логика организованного звукового пространства, это скорее поэтическое смыслоизречение, понимание которого невозможно вне знания семиотического устройства культуры.

Медитативность – неотъемлемая черта творческого метода В. Сильвестрова. Причем при внешней статике и застылости, музыка необычайно концентрирована и предельно насыщена, каждый звук значим и весом. Для медитативной музыки автора характерна стереофония, размытые гармонические структуры, сменяющиеся всплесками дышащей музыкальной магмы, эпизоды рефлексивных высказываний, пуантилистические мерцания отдельных звуков, использование крайних регистровых границ. Все это является стилистическими константами творчества В. Сильвестрова.

Несмотря на то, что музыка композитора все более вызывает интерес исследователей, некоторые его сочинения еще требуют своего теоретического осмысления, поскольку все творения Маэстро направлены на синергию автора-исполнителя-слушателя. В связи с этим **актуальность** исследовательской работы состоит в том, что она должна быть направлена именно на данную трехгранную модель анализа, что, к сожалению, практически отсутствует в ряде работ. **Цель –** проанализировать музыку В. Сильвестрова с позиции исполнителя-практика. **Объект –** музыкальная авторская концепция. **Предмет –** эстетика послезвучия, реализованная с помощью музыкальной лексики.

Многие миниатюры современного композитора, В. Сильвестрова, представляют собой музыкальные медитации. Эти сочинения содержат скорее не эмоциональную наполненность, в прямом смысле слова, а глубокую философичность, концептуальность, помещенную в совершенный кристалл микроформы. Замедленное течение времени ведет к раздумью, к элегичности. Тихая динамическая градация направлена к тонкому, хрупкому метофизическому пространству автора. Музыкальный язык в таких миниатюрах максимально доступен и демократичен, а музыкальный поток воспринимается легко, поскольку вызывает ощущения свободного музицирования или импровизации. Несмотря на чисто инструментальный характер мелодики, простые структуры намекают на бытовую принадлежность.

Для В. Сильвестрова в целом характерна постлюдийность: «Кто-то прелюдирует, а я постлюдирую» [1, с. 134]. Обозначенные пьесы, необычайно разные по образному параметру и исполнительскому составу, но объединены общим эмоциональным

ключом, который можно охарактеризовать как погруженность во внутреннее созерцание. Эти музыкальныепослезвучия зачастую–дань, ушедши эпох, отсылающие нас к XVI–XVII вв., эпоху Романтизма, классики. Это некие музыкальные воспоминания, приходящие в виде нечеткого изображения. Музыка постоянно обрывается, чтобы впоследствии вспыхнуть, звук расслаивается и расплывается, порождая собой стереофоничность. Динамика же выполняет функцию рассеивания и стремится держать каждую промелькнувшую мысль.

Для В. Сильвестрова постлюдирование– это некое воспоминание (или ответ на что-то произнесенное). После любой ситуации, будь она положительна или отрицательна, по законам психологий, человек ностальгирует. Как правило, это происходит в разговоре с внутренним «Я». Дыхание замедляется, взгляд становится стеклянным, время и пространство работают по своим внутренним законам. В. Сильвестров ставит перед собойпреобразование времени главной композиторской задачей. «Время не должно быть занудным, оно может течь медленно, необычно, секунда может равняться минуте и, наоборот, то есть время должно ощущаться как преображённое» [1, с. 105]. Структура и смысловое значение уходит на второй план: «Это как бы следы мгновений, которые будто угасают» [Там же, с. 134]. Очень важное место в постлюдии занимают остановки, паузы, композитор даёт время на внутреннее осмысление сказанного. «Я стал нащупывать своего рода эстетику отголоска, как-то связанную с философией дзэна. Происходит нечто такого процесса: мгновение вспыхивает и следует отголосок» [Там же].Несмотря на большей количество пауз, преобладание медленного темпа, остановок – ощутим процесс движения в статике. Конечно, эта музыка рассчитана на подготовленного слушателя, который сможет вообразить и разгадать тайну. Сам композитор говорил: «Мне достаточно намека» [Там же, с. 140].

Из таких намеков и соткано рассматриваемая композиция. Это как хрупкий сосуд, наполненный сияющим светом, звенящей тишиной, и как все у В. Сильвестрова, он одновременно играет разными гранями и в тоже время представляет собой некое единое метафизическое состояние. Постлюдия вне конфликта, данный жанр и не может подразумевает его наличие. Это зафиксированное в знаках условность, фиксированная в условной агогике, структуры, ***Voilé, Vagamente***,условнойзвуковой наполненности, зависимой от исполнителя. Краткий ритмоинтонационный тезис является зачином всей микроформы. Это ниспадающий интервал чистой квинты, с долгим выдержанным первым звуком*а*. Как известно, символика этого интервала направлена на ощущение пустоты, противоречиво наполненной, что соответствует стилистике «наполненной простоты» композитора. Всего два звука, но в контексте специфики творчества В. Сильвестрова – это уже много. Внутри этого субматива композитор градуирует динамику, от *mp*к *p* и разрывает с дальнейшей музыкальной вспышкой многозначительными четвертными паузами. После чего звучит ниспадающая кварта, а еще после краткого молчания мотив сворачивается в большую секунду, как бы в противовес общепринятому мелодическому развертыванию. Это начальное построение призвано выполнить функцию некой настройки, причем не слуховой, а скорее образной. Авторские ремарки Сильвестрова носящие уточняющий характер, скорее всего, направлены не на техническую сторону исполнения, а на передачу определенного состояния и pocorubatone является исключением. Так автор позволяет исполнителю быть сопричастным, рефлексировать вместе с автором, находясь в этом божественном потоке. Именно поэтому Валентин Сильвестров так чутко относился к своим посвящениям тем или иным музыкантам, к исполнительским составам, на мой

взгляд, очень символично,что постлюдия посвящена Т. Гринденко –руководителю проекта Opys-Posth.

Последующее развитие мелодической линии представляет собой заполнение квинтовых звучаний. Здесь мы слышим излюбленную ритмическую фигуру композитора, две шестнадцатые и восьмая с залигованной половинной длительностью. *Pizzicato* левой руки, в нижнем регистре, подчеркивает звуковую резонацию, а долгая *fermato*усиливает эффект постлюдирования.

Наблюдая за партитурами В. Сильвестрова, напрашивается вывод, что еще одним уровнем музыкальной композицией является динамическая драматургия. В пределах 2-х тактов композитор следует *pp<p<pp<mp>sub.pp>*,причем последняя создает потрясающий интимный шелест.

Помимо вышеперечисленного, для эстетики постлюдирования характерно движение замедленных кинокадров и в музыке мы можем наблюдать это. Примером обозначенного явления служит последующее течение музыки, начиная с т. 13. Несмотря на внешнюю, казалось бы, застылость, у композитора ничего не повторяемо, как и сама жизнь. В данном случае, движение аккумулирует фактурная диалогичность.

Важную формообразующую роль в постлюдии приобретает нисходящая квинтовая интонация-эпиграф, некое интервальное зерно, порождающее все интонационно и драматургически весомые звуковые комплексы (т. 6, т. 12, тт. 18-19, т. 21, т. 24), эмманирующие целый спектр семантических значений – от иллюзорной пустоты до космической гармонии.

*Allerghetto*представляет собой новый этап музыкальной композиции. Это настоящий фактурный и штриховой прорыв. Для исполнителя этот раздел является островком блестящей виртуозности и тончайшей импровизационности. Авторские ремарки потрясают своей тонкостью, они однозначно рассчитаны на того, кто умеет правильно видеть и читать в контексте философии автора. Уже в т. 36 композитор дает обозначение «*rubato, menovibrato*» («ритмически свободны, с частым небольшим изменением высоты») вверху строки, в то время как снизу в скобках указано «*quazisenzavibrato*» («как бы без изменения высоты»). Отрицая тем сам себя, В. Сильвестров дает исполнителю некую опят же условную свободу, сокрытую внутри понимания звуковой относительности, тем самым позволяя скрипачу быть сопричастным, не изменяя ни единой авторской ноты.

Весь этот подраздел напрямую отсылает нас к стилистике барокко в плане фактуры с ее скрытым двухголосием, гармонической опоры с ее мажоро-минорным расцвечиванием, вспыхивающей и угасающей динамикой, характерным звуковедением. Выполняя функцию разработки, второй раздел буквально сжат в ритмо-интонационный узел и построен по структурному принципу прилив-отлив – достигая мелодически острой вершины за счет стремительного взлета тридцатьвторых и их вариантных группировок происходит последующий спад триольныхшестнадцатых с ремаркой *leggier*и с динамическим затуханием. Все это создает подобие волнового принципа развития в разработках композиторов-романтиков, в частности, вызывает аллюзию с музыкой П. И. Чайковского. Таким образом, помимо интонационной насыщенности, здесь налицо метод интертекстуального стилевого воплощения, что в целом характерно для музыки В. Сильвестрова.

Последний раздел формы можно обозначить как репризу, сублимирующую в себе два предшествующих раздела. В пользу этой гипотезы свидетельствует принцип ее музыкального развертывания. Во-первых, по масштабам она практически равна экспозиции и разработке в сумме, занимая собой 37 тактов вместе с кодой, в то время, как предыдущие разделам отмеряно 47 тактов. Тем самым, композитор подчеркивает ее

семантическую значимость. Именно здесь мы можем видеть первостепенное значение «модуса воспоминания», как уже свершившегося события, пережитого мгновения. Также необходимо сказать о том, что несмотря на то, что в первом разделе уже звучали интертекстуальные отсылки к средневековой балладе «LaBelleDamesensmersi», звучавшей ранее в цикле «Тихие песни», но здесь, помещая их в конец каждого сублимационного построения, В. Сильвестров делает на них тем самым контекстуальный акцент. Так, временное расстояние от интонационной модели увеличивается, в связи с чем расширяется и внетекстовой спектр значений Постлюдии.

И, наконец, в-третьих: реприза для В. Сильвестрова прежде всего, призвана выполнять именно функцию развернутой коды. Именно поэтому она и имеет соответствующую структуру. Что есть кода? Не что иное как эстетика прощания, «семантика прощания» по словам В. Сильвестрова. Как отмечает М. Бонфельд: «Завершающий материал полон ностальгических отзвуков уже уходящего прошлого: создается психологическое движение к этому прошлому, и тем самым возникает тяга в обратную сторону, противоположно направленное движение, каковым и преодолевается инерция движения поступенного» [2, с. 91].

Постлюдия В. Сильвестрова репрезентирует собой пример внешне статической формы-состояния, в которой отсутствуют привычные драматические столкновения, резкие контрасты, вызывающие движение вперед. В таких произведениях необходимо буквально уловить обертональные смыслы. Движение здесь зачастую условно, оно определяется своеобразными факторами затухания, такими как, кадансирование, торможение, повторение, медленные темпы, замедления на микроуровне, изживание тематизма. Здесь все направлено на так называемые транстекстуальные нити, рассчитанные на гипервнимательного слушателя и тогда форма действительно насыщается смысловым движением, когда каждая интонация нацелена на культурную память.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сильвестров, В. В. Музыка – это пение мира о самом себе…Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. – Киев, 2004. – 265с.

2. Бонфельд, М. Анализ музыкальных произведений: В. 2 Ч. 1.: монография /М. Ш. Бонфельд. – М., 2003. – 256 с.

УДК 78.071.1:787.61

В. В. Антонов,
Л. А. Воротынцева

КОРРЕЛЯЦИЯ КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ДЖУЛИАНИ

В истории мирового, в частности, музыкального искусства существуют произведения, созданные на грани переломных эпох, смещений культурных парадигм и эстетических ценностей, отражающие мировоззренческие позиции творца, находящегося одновременно в двух, а порой, и более философско-эстетических и стилистических плоскостях. По мнению многих философов и теоретиков искусства априори не существует «чистых» произведений, поскольку автор учится на материале опыта предшествующих поколений, живет в постоянно меняющемся времени и пространстве, а также на подсознательном уровне так или иначе стремится заглянуть в

будущее. Классическим примером обозначенного подхода является творчество М. Джулиане, представителя гитарной школы эпохи классицизма, а также автора целого ряда сочинений, написанных на пересечении двух эпохальных стилей – классицизма и романтизма. В связи с этим, **актуальность** данного исследования заключается, прежде всего, в малоизученности гитарного репертуара и практически полного отсутствия его теоретического осмысления. **Цель** состоит в выявлении общности и новации в исполнительской практике в ракурсе коррелирования, как композиторской техники. **Объект –** влияние композиторской лексики на исполнительскую практику рубежа столетий, а **предмет –** творчество М. Джулиани.

Большая Героическая соната представляет собой яркий пример корреляции классических и романтических черт как в плане техники исполнительства, так и в плане средств музыкальной выразительности. Очевидно, что в ней присутствует связь непосредственно с музыкой современника М. Джулиани, Л. Бетховена. Известно, что они были знакомы и естественно, что ни один музыкант не мог оставаться равнодушным к музыке великого Маэстро.

Тем не менее, написанная на рубеже столетий соната имеет признаки классической эстетики, но принцип высказывания в ней уже явно романтический. В связи с чем, цель данной статьи – проанализировать исполнительскую технику сквозь призму музыкальной лексики в ракурсе сопряжения двух музыкально эстетических эпох.

Для гитариста соната выдвигает ряд исполнительских трудностей, продиктованных семантической спецификой сочинения. Она пестрит виртуозными пассажами, тембральностью, динамической нюансировкой, а также глубокого проникновения в образное пространство произведения. В связи с чем, одним из главных условий интерпретации Сонаты является глубокое понимание и осознание всех специфических характеристик авторского метода высказывания.

Форма и структура произведения не оставляют сомнения в его классичности. Тональный план и гармоническая сторона выдержаны в духе композиторов-классиков. Сонатная структура сохраняет свои контуры, а разработка традиционно для концертной музыки масштабна, и состоит из нескольких разделов, причем эпизод, из разработки, изложен в тональности терцового соотношения по отношению к основной(*C-dur*).

Вступление, отмеченное композиторской ремаркой *Allegro Maestoso*, имеет характер скрытой решимости и состоит из трех предложений. Начальные аккорды требуют от исполнителя филигранного туше. Интересно отметить что тематизм Джулиани ощущает на себе влияние музыки Бетховена, даже на уровне построения основных тем. В частности, вступление начинается с трех тонических аккордов, различающихся по мелодическому положению. В целом, вступление функционально выполняет роль утверждения основной тональности. Хотя, второе предложение через гармонию *УмVII7* в параллельную тональность. В данном случае ощутима аллюзия на Патетическую сонату, в которой как известно развернутый раздел вступления практически весь соткан из отклонений через указанную уменьшенную гармонию. Семантически, данный аккорд известен как символ принятия своего «креста», своей жизненной ноши. Невольно, рождается мысль о том, что соната могла бы иметь посвящение Творцу Героической симфонии. Но, её общий характер приподнятости и восторженности нивелирует оттенок трагического экзистенциализма, хотя, интонационность говорит порой сама за себя.

Относительно построения музыкальной мысли, хочется отметить, что М. Джулиани не отходит от уже привычной структуры вопроса-ответа, в связи с чем,

крупные длительности аккордов сменяются шестнадцатыми, триолями, мелкой мелизматикой.

Пунктирное затактовое начало главной партии, выделенное ходом на кварту, а затем движением по устойчивым ступеням лада, придает ей уверенный, маршеобразный характер. Мелодическая структура, продолжая формообразующую мысль вступления, строится по схеме вопрос-ответ, отмеченный изящным мелизмом. После чего вновь возвращается основная тема, но метроритмическая стабильность при этом сменяется изгибом триоли, придавая тем самым оттенок фанфарности. Следующие два проведения главной партии проходят с использованием натуральных флажолетов. В экспозиции впервые заявляет о себе тонический органный пункт, который в дальнейшем будет играть важную фактурную роль (тт. 20-21). Следует отметить в тт. 22 авторскую обозначение *tasto,* одновременно с указанием *corda*5 и ремаркой *armonici,* призывающих исполнителя к определенной сухости звукоизвлечения, что расцвечивает подобные мелодические элементы, придавая игре гитариста некую театральность. Все это свидетельствует о прерогативе романтической традиции исполнительства при внешней четкости классических структурных единиц.

Цементирующую роль в связующей партии выполняет органный пункт, уже заявленный ранее (начиная с тт. 30). Тема состоит из двух элементов: гармонической вертикали, изложенной ровными восьмыми длительностями и воздушных шестнадцатых.

Стремясь раскрыть разнообразный арсенал композиционной техники, М. Джулиани репрезентирует свое умение также и в области полифонии, что продемонстрировано с помощью скрытого двухголосия в тт. 38-43. После повторного проведения, согласно тонико-гармоническому критерию, следует модулирующая связка, являющаяся предыктом к побочной партии.

Побочная партия, на наш взгляд, является не чем иным, как данью композитора своему великому современнику в плане не только ее структурированности, но, прежде всего, в образно-тематическом ракурсе. Она вызывает прямую ассоциативную отсылку к финалу Девятой симфонии Л. Бетховена, в основе которой, как известно, находится «Ода к радости» Ф. Шиллера. Это настоящий гимн свободе, торжественная хвала решимости к действию и убедительное провозглашение твердости принятого решения. На фоне жизнеутверждающего тонического органного пункта, придающего теме особую устойчивость, крупными длительности изложена победная тема, имеющая восходящую направленность. Даже хроматизация в средних голосах не способна ее пошатнуть. Второе предложение периода изложено по принципу зерно-развертывание и суммирование и представляет собой сублимацию имитационных реплик с заполнением шестнадцатых длительностей и скрытого двухголосия, упоминавшегося ранее. Необходимо отметить, что при ее исполнении от гитариста требуется проведение сложных легких и грациозных пассажей, особая цепкость пальцев, особенно при повторных проведениях. В данном случае, здесь не имеет места привычная игра по принципу тезиса и его отголоска. Вся побочная партия насыщена постоянным гаммообразным движением, терциями, скачками в левой руке, что представляет для исполнителя определенные трудности, особенно при накоплении исполнительской энергии в динамическом апофеозе. Из этого следует, что при создании интерпретационной версии, гитаристу необходимо опираться не только на аудиальное восприятие сонаты М. Джулиани, но и, в частности, на звуковые аспекты побочных партий Л. Бетховена.

Заключительная партия, согласно правил построения классической сонаты, написана в тональности предыдущего музыкального построения, и приводит развитие к относительному равновесию, словно притормаживая его и, будто опережая музыкальное развитие. Здесь, как уже неоднократно встречалось ранее, два тематических элемента– настойчивый хроматический и его оппонент – игривый, издевательски дразнящийся. Начиная с тт. 75 в игру вступают нисходящие пассажи, приводящие нас к новой неустойчивой, метущейся, относительно короткой теме, которая быстро сменяется скрытым двухголосием. После такой неустойчивой кульминации наступает очередной пассаж, но уже с явно очерченной сперва тонической, а затем субдоминантовой функцией, после которого традиционно следует заключительный каданс, закрепляющий тональность побочной партии.

Таким образом, экспозиция репрезентирует классическую структуру, наполненную средствами музыкальной выразительности, типичными для эпохи Романтизма. Порождение тематизма в духе позднего Л. Бетховена естественно вызывает к жизни новую музыкальную лексику. От исполнителя требуется высокое владение классическими приемами игры, в то же время, учитывая специфику нового времени, опираясь на высокую специфическую эмоциональность великого современника. М. Джулиани.

Разработка Героической отзеркаливает волновой принцип развития с яркой трансформацией тематизма сонат Л. Бетховена, где также выстраивается ассоциативный ряд, в частности, с Героической симфонией – у М. Джулиани разработка превышает по масштабам экспозицию. Кроме того, начальное построение в *E-dur* представлено хоральной темой. В образном плане – это внутреннее противоречие духа, готового действовать, но пока еще не свободного от сомнений.

В развивающем разделе слышны элементы и побочной, и главной партий. В тт. 122–123 в нижнем голосе в низком регистре проходит мотив, интонационно и ритмически напоминающий мотив судьбы из Сонаты № 14. Активнее проявляет себе полифоническая техника, придающая черты токкатности, что несомненно представляет собой немалую трудность для гитариста, причем именно здесь и помещена генеральная кульминация сочинения, совпадающая с точкой золотого сечения (тт. 136). Нисходящая аккордовая последовательность устремлена во вторую волну в тональности *C-dur*. Согласно правилам классической сонаты, чтобы не нарушить развивающую сущность разработки, эта тема должна сочетаться с иным материалом, в данном случае с темой вступления, а затем с начальным построением. Все это в процессе игры должно вызвать к жизни неопределенность, смятение, ощущение яростной внутренней борьбой, нацеленной на волевое преодоление и решимость.

Зеркальная реприза Героической сонаты традиционна и имеет развернутую коду с превалированием тематизма главной партии, выполняющую функцию обобщения. Тонический органный пункт и устремленность в верхний регистр утверждает характер непреложной решимости и уверенности в своих силах. Что касается техники игры, то здесь необходимо отметить тонкость агогики и возможность воплощения тембровых контрастов.

Для музыканта-исполнителя соната выдвигает ряд исполнительских трудностей, продиктованных семантической спецификой сочинения. Она пестрит виртуозными пассажами, тембральностью, динамической нюансировкой, а также глубокого проникновения в образное пространство произведения. В связи с чем, одним из главных условий интерпретации Сонаты является глубокое понимание и осознание всех специфических характеристик авторского метода высказывания.

Большая Героическая соната для гитары М. Джулиани – это образец стройной симметричной формы, классических методов и приемов построения музыкальной композиции, воплощенных сквозь призму уже новой музыкальной лексики, порожденной романтизмом. Как и его Великий современник Л. Бетховен, М. Джулиани находится на границе двух стилистических парадигм, что реализовано в его музыке не только на всех уровнях музыкальной композиции, но и затрагивает исполнительскую сторону. Также необходимо отметить, что логика развития тематизма рождает причинно-следственные связи, типичные для музыкальной эстетики века рациональности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тавровский, В. В. История гитары в лицах [Электронный ресурс]: Электронный журнал/ Гитаристы и композиторы, В. В. Тавровский.- 2013.– Режим доступа: http://www.guitar-times.ru/pages/magazine/mag9.htm.

УДК 792.028:376.147

А. А. Васлянина,
С. В. Черникова

ИНТЕРАКТИВНЫЙ КОНЦЕРТ КАК ФОРМА ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В связи со стремительным ростом и разнообразием стилей и жанров современной эстрады, на сегодняшний день общей закономерностью является написание произведений, которые создаются на основе импровизации. Тем самым создавая новые жанры, и стили в джазовой и популярной музыке. Возникновение эстрадной вокальной музыки положило свое начало в США в начале XX века. И самой распространенной проблемой невысокого качества современной эстрады является недостаточная подготовка вокалистов из-за отсутствия разнообразия зарубежной литературы на тему вокальной импровизации, переведенной на русский язык и так же неразвитости русского джаза, как фундамента для воздвижения настоящей русской эстрадной современной песни. Но на сегодняшний день музыкальная наука и педагогика, как никогда находятся в поиске решений вышеуказанных задач.

Проблема зарождения способностей к вариативности и созданию собственных вокальных произведений на основе импровизации у современных исполнителей исследовались в работах Bobby Stoloff «Scat imrovization techniques», в работе А. В. Карягиной «Джазовый вокал». Практические упражнения находятся в работе Ю. Чугунова «Гармония в джазе», в учебнике О. Хромушкина «Учебник джазовой импровизации для ДМШ», у М. Сапонова в учебном пособии «Искусство импровизации» и др. Высшую нервную деятельность человека, мотивационно-эмоциональные и психологические аспекты описывает П. Симонов и Б. Теплов. Как ни странно, джаз в русской эстраде присутствует довольно долгое время, но его тема раскрыта не так глубоко, чтобы можно было сказать о едином методическом подходе в изучении джазовой импровизации вокалистов.

На данный момент существенные расхождения в методиках изучения импровизации приводят к многочисленным спорам среди педагогов. Существует несколько педагогических методов. Один из них – это метод, разработанный М. Л. Коробковой и С. Г. Пановой (кафедра эстрадно-джазового пения ГКА им. Маймонида), в котором импровизация вокальной мелодии осуществляется с

опорой на инструментальное мышление. Так же есть опровергающие этот метод педагоги, например А. В. Карягина (зав. кафедрой эстрадно-джазового вокала, училище Мусорского). Она в свою очередь считает, что путь, по которому идут инструменталисты, для вокалистов не совсем подходит.

Также существуют педагоги, между которыми возникают разногласия, с чего же правильнее начинать изучать импровизацию? Некоторые предполагают, что сначала нужно учить ритмические формы произведений (B. Stoloff). Другие же наоборот, что мелодию и ритм нужно объединить с самого начала изучения (В. Ровнер, J. Michel). Также существует метод сочинения вокальной импровизации на самом уроке вокала. Все вышеуказанные проблемы на сегодняшний день требуют исследования и, по-возможности, создания единой системы.

Цель статьи – выявить, объединить основные установки и принципы работы над импровизацией, рассмотреть зарубежные авторские методики, обобщить опыт отечественных специалистов в вокальном творчестве. Цель определяет основную **задачу** - выявить и изучить особенности основных джазовых стилей.

Импровизация – термин, обозначающий особый вид художественного творчества на основе предугадывания мелодической линии в соответствии с тональностью. Импровизацию определяют как «Искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [6, с. 9–10].

Есть множество различных точек зрения на предмет импровизации. Можно отметить следующие основные. Согласно одной точке зрения – это явление исключительно западной культуры на поздней исторической ступени развития, потому что более старая европейская и внеевропейская музыка не подразумевала разделения на композицию и исполнение, рождающее понятие импровизации. Согласно другой довольно широко известной точке зрения, импровизация представляет собой одно из основополагающих понятий всей мировой музыкальной деятельности [1, с. 24–26].

Присоединяясь ко второй точке зрения, мы понимаем важность всемирного просветления термина импровизации, что может быть сделано лишь с помощью разделения классификаций типов импровизации, задевающие все ее известные виды. Э. Феранд в своем историческом исследовании установил, что между импровизацией и композиторскими способностями много переплетающихся понятий, и отметил две разделяющих их тенденций развития: от импровизации к композиции и наоборот [4, с. 35–36].

Импровизация стала важнейшим фактором в европейской культуре древних времен. Первое упоминание о технике импровизации появилось в трактатах IX века, в них содержались инструкции по созданию новых мелодий на уже существующее церковное пение. На протяжении Средневековья и эпохи Возрождения импровизация употреблялась как в церковной музыке, так и в музыке танцевального жанра.

В эпоху Ренессанса, после изобретения книгопечатания музыкальных записей в начале XVI века, в Италии стали появляться документы импровизационной практики в виде учебников. Певцы и инструменталисты создавали импровизационные мелодии на аккордовые последовательности, придумывали разнообразные сложные украшения, так появилось такое понятие, как экспромт. Все музыканты понемногу отклонялись от прежде заданных форм музыкальных произведений.

Орнаментация стала следующей ступенью в развитии импровизации, так называемые украшения (распевы), которыми либо приукрашали, либо использовали как новые части произведений. Реголе Джованни Батиста Бовичелли (певчий из Милана) внес важный источник для вокальных украшений в «Passaggi di musica» 1594 году.

В XVII веке из музыкальных книг стало известно, что музыканты, играющие на флейтах, гобоях, скрипках и других инструментах не только играли изящные украшения, но и свободно импровизировали на тему прелюдий. Культ исполнителя - интерпретатора возник во второй половине XIX века. В это время понятия «исполнитель» и «композитор» были неделимы. Такие композиторы как Чайковский, Рахманинов, Брамс – дарят слушателям авторские опусы, выступая в качестве исполнителей.

Если говорить об истоках джазовой импровизации, нужно изучить исторический путь джаза. Вместе с тем необходимо выделить специфику этого музыкального направления. Спецификой импровизации является сочинение сиюминутное, в данный момент, что помогает исполнителю сочинять произведение с помощью своей интерпретации. Главное в развитии собственного видения произведения – понимание смысла и придание произведению индивидуальности, которая поможет передать суть переживаемых эмоций [6, с. 36–47].

В джазе часто используют импровизацию, и именно импровизация является самой важной из сторон джазовой музыки, о каком бы времени мы не говорили. Интерес вызывают как первые исполнители блюзов, так и последовавшие исполнители следующих десятилетий – периода новоорлеанского джаза, эры свинга, би-бопа и современного джаза. Главной спецификой вокально-джазовой импровизации является особый прием – скэт. Скэт – это слоговая мелодико-ритмическая импровизация джазового вокалиста. Создание этого вида вокального джазового искусства принадлежит Луису Армстронгу. По легенде в 1924 году во время записи пластинки, листок со словами песни упал на пол и молодой музыкант, чтобы не прерывать запись пропел фрагмент слогами, которые пришли на ум вместо текста. После этого слоговая импровизация стала стандартным приемом у вокалистов.

На первых порах развития джазовой вокальной импровизации рядом с вокалистами всегда находились инструменталисты, которые всегда могли помочь, своим искусством интерпретации мелодии. Поэтому для вокалиста была соблазнительна мысль, повторить голосом, что-то похожее на инструментальные ответы и пропеть известный материал в более вольной мелодической импровизации на свой лад без слов. Это помогало создавать свое видение музыкального произведения.

В джазовой импровизации есть особенность построения гармоний, основанных на септаккордах. Гармония традиционного джаза априори умещается в рамки классической гармонии: кварто-квинтовый круг функциональных тяготений, отклонения в тональности определенного родства, задержание, проходящие и вспомогательные ноты и т. д. Если в классической музыке практически каждая нота мелодии может быть гармонизирована с определенной художественной целью, то для джазовой импровизации необходимо редкое употребление аккордов. В джазовых пьесах принято использовать гармонии в определенной временной последовательности: одна или две гармонии в такте, а то и еще реже [9, с. 44–50].

Возникновение джаза приходится на конец XIX – начало XX века. Он возник в США, благодаря слиянию африканской и европейской культур. Здесь же получила свое развитие импровизация. Так вышло, что именно джаз является прообразом современной эстрады, его основа строится на импровизационном начале, поэтому необходимо обсуждать импровизацию в контексте джазовых традиций.

Прежде всего, главную роль в джазовом репертуаре занимают джазовые стандарты. Благодаря тому, что джаз вобрал в себя две музыкальные культуры и продолжает собирать другие фольклорные направления, тем самым он создает все

новые и новые направления. Таким направлением, например, стал жанр босса новы. Также джазовыми стандартами становились и песни из мюзиклов. Иногда от музыкантов можно услышать известные мотивы в стиле джазовых стандартов, что делает этот жанр ближе к публике.

Джазовые формы имеют общий фундамент с блюзом, который строится на основе 12–тактового периода, то есть 3 раза по 4 такта. Двенадцатитактовая сетка в блюзе: I-I-I-I7|IV7-IV7-I-I|V7-V7-I-V7. Квадратом может быть и 12 тактов или же 32-такта, также балладная форма или форма aaba. Сочинение импровизации в стиле «блюз» возможно через опору на повторение мелодических моделей, что помогает соединить мелодический такт внутри музыкальной формы. На основании этого можно сказать, что наиболее подходящими для сочинения импровизации, являются импровизации, сочиненные на основе блюзовой сетки. Такая малая форма способна тренировать музыкальную память вокалиста, ведь куплеты необходимо воспроизвести заново несколько раз. Здесь приходит на помощь импровизация.

Джазовый стандарт зачастую состоит из 32 тактов, которые делятся по форме на 8 тактов: AA1BA. Структура джазового стандарта отличается от песни. Разница состоит в том, что песня содержит куплет и припев, а в джазовом стандарте припева может и не быть. Популярные произведения строятся по такой же схеме, что и джазовый стандарт: 1 куплет, затем припев к нему, далее 2 куплет с припевом исполняется без изменений, далее бридж с мелодией, которая до этого еще не звучала и повторение первой темы в импровизационной форме. Таким образом мы получаем почти ту же структуру: AA1BA2 [8, с. 24-35].

Ариадна Карягина считает, что джазовые стандарты являются для музыканта базой для импровизации, в которой форма джазового стандарта является основой для построения мелодии. Она состоит из квадратов, которые длятся, как одна тема.

А. Г. Менабени пишет о том, что зачастую эффективность восприятия обучения выше, когда у обучающегося имеется опыт. За счет этого на каждом уровне обучения в упражнениях нужно опираться на уже имеющийся опыт. Поэтому опираясь на данную концепцию Аргвенс Гвела, предоставляет свой метод ритмических форм без основания знаний ритмических понятий, которые в свою очередь помогают облегчить работу над импровизационными упражнениями. Главное правило этих упражнений: мыслить крупно, считать мелко. Суть заключается в том, что для того чтобы понять структуру ритма, нужно считать 16, а не четвертями. Этот метод может быть дан на разном этапе обучения, так как это упражнение можно использовать как возможность изучения импровизации. То есть предоставить возможность ученикам, знающим нотную грамоту, придумать из ритма предложения для пропевания сложных ритмов. О. Хромушкин говорит, что пропевание сложных ритмов для понимания свинга полезно не только вокалистам, но и инструменталистам. Так же он отмечает, что изучение джазовой импровизации полезно через эстрадный ансамбль. Он считает, что ансамбль и пение в нем помогает правильной балансировке звука и тембра [8, с. 29].

С импровизацией связаны художественные украшения, такие как мелизматика. В джазовом вокале мелизмы применяются чаще всего, чтобы преобразить мелодию, украсить и разнообразить, так как в джазовом стандарте, как известно квадратная форма, которая каждый раз повторяется и мелизматика в свою очередь, помогает разнообразить и разукрасить уже установленную мелодическую линию. Мелизмы подразумевают под собой гибкость голосового аппарата, которую нужно нарабатывать с помощью регулярных упражнений. Такие упражнения предлагает в своем вокальном курсе Шерил Портер.

Рассмотрим стиль Бибоп. Он отличается тем, что исполняется в быстром темпе и включает в себя быструю и техничную импровизацию. Это отличает его от традиционного исполнения. Закономерность создания стиля Бибоп заключалась в том, что музыканты (боперы) импровизировали, обыгрывая гармонию, а не мелодию. Музыка, создаваемая в этом стиле, являлась не совсем понятной для простого слушателя, так как мелодия значительно отдалялась от танцевального стиля, импровизация была быстрой и сложной.

Джонни Митчелл предлагает упражнения, которые помогают развитию гармонического слуха. Эти упражнения предполагают пропевание мелодий строящихся на основе верх ходящей или нисходящей пентатоники, под звучание аккордов или гамм. Для импровизационных упражнений Митчелл в основном использует стиль босса нова и предлагает пропевать их с помощью би–бопа.

Еще один стиль Соул-джаз появился в 50-е годы прошлого века. Главной отличительной чертой этого стиля являлось то, что главным инструментом был орган, звучащий в ансамбле с трио или квартетом. В этом стиле сочетались черты госпела и блюза. Вместе с органом важную роль играет участие тенор-саксофона, что придает стилю неповторимость и особый колорит звучания. Также этому стилю присуща душевность и лирический характер.

Итак, главной проблемой для вокалиста является свободное владение искусством импровизации в различных стилях. Прежде всего, решить эту проблему поможет овладение скэтом. Педагоги и исполнители разрешают проблему изучения скэт-импровизации несколькими путями, один из которых подразумевает исследование импровизаций с помощью изучения английского языка вокалистами, другой же представляет собой перевод слогов на русский звуковой состав. Распространенный вид работы с импровизацией – подражание, снятие импровизаций великих джазовых исполнителей, заучивание их путем добавления в вокальные упражнения и распевки. Прежде чем найти свой собственный стиль, современный исполнитель обязан изучать большое количество уже существующих стилей и направлений.

Сейчас эстрадно-джазовая музыка является ядром смешивания стилей. Поэтому не исключено, что эстрадный исполнитель может найти свою самобытность и через фольклор, так как на сегодняшний день импровизация является основным выражением творческой мысли многих жанров. Творческий процесс связан с проявлением воли, импровизация заставляет сиюминутно принимать решение, думать наперёд и воплощать идеи в жизнь. Поэтому всегда важно поддерживать любую идею, если она подходит жанровому стилю выбранного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бриль, И. Практический курс джазовой импровизации: Учебное пособие / И. Бриль. – М.: Советский композитор, 1985. – 111 с.
2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики: Учебное пособие / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 338 с.
3. Карягина А. В. Джазовый вокал: Учебное пособие / А. В. Карягина. – СПб.: Планета музыки, 2008. – 48 с.
4. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе /Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 192 с.
5. Маркин, Ю. И. Школа джазовой импровизации: Теоретический курс / Ю. И. Маркин. – М.: Изд. Михаил Диков, 2008. – 150 с.
6. Сапонов, М. Искусство импровизации / М. Сапонов. – М.: Музыка, 1982 – 79 с.
7. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М., Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1947 – 334 с.

8. Хромушкин, О. Учебник джазовой импровизации: учебное пособие / О. Хромушкин. – СПб. : «Композитор», 2002. – 44 с.
9. Чугунов, Ю. Гармония в джазе: учебно-методическое пособие / Ю. Чугунов. – М.: Советский композитор, 1988 – 159 с.

УДК 78.083.14

Н. М. Ветров,
Е. Я. Михалёва

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА Л. БЕРНСТАЙНА В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ИННОВАЦИИ НА ПРИМЕРЕ СЕРЕНАДЫ ДЛЯ СКРИПКИ, АРФЫ, СТРУННЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПО «СИМПОЗИУМУ» ПЛАТОНА И СОНАТЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО

Изучение музыкального жанра как художественного феномена не утратило своей актуальности, так как, наряду с углублением понимания сущности музыкального искусства, его природы, оно позволяет подвергнуть глубокому анализу как отдельное произведение, так и наследие композитора в целом. Среди многочисленных классификаций и определений своей объективностью выделяется высказывание Е. Назайкинского: «Жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [1, с. 94]. Тем не менее, трактуя его как типовой проект, каждый композитор вносит в него свои нюансы, обогащая традиционное видение инновационными поисками. В этом отношении показательно творчество Л. Бернстайна, представленное сочинениями с неповторимо своеобразным музыкальным почерком, интерпретацией жанра как постоянно развивающейся и эволюционирующей данности. Однако при всём многообразии наследия композитора большая часть публикаций фокусируется на его мюзиклах. Вне поля научных интересов остаётся камерная музыка, что составляет **актуальность и научную новизну** данной статьи. Это мотивировало рассмотрение трансформации жанровых моделей серенады и сонаты и определило **цель** исследования, **объектом** которого является эволюция указанных жанров, **предметом** – Серенада для скрипки, арфы, струнных и ударных инструментов по «Симпозиуму» Платона и Соната для кларнета и фортепиано.

Методология статьи опирается на труды известных музыкологов: Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Конен. А. Сохора, Е. Назайкинского и др.

Монография Б. Асафьева «Речевая интонация» рассматривает музыкальную интонацию в контексте выразительного средства музыкального целого в симбиозе с особенностями регистра, ритма, фактуры, динамики сочинения.

Учебное пособие Е. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» затрагивает теоретические и практические проблемы изучения стиля и жанра в музыкальном искусстве, которые освещаются в качестве важнейших составляющих художественного содержания, художественной формы и языка, как проявления творческой индивидуальности композитора.

Один из фундаментальных трудов В. Конен «Рождение джаза» посвящён формированию этого стиля, его музыкально-выразительной системы и эстетики. В монографии представлено формирование джаза в контексте развития мировой музыкальной культуры с широким спектром её явлений, обусловленных историческими событиями.

Серенада для скрипки, струнных, арфы и ударных написана Л. Бернстайном по «Симпозиуму» Платона. Опираясь на часть одного из главных произведений

греческого философа «Диалоги», она объединяет черты программной сюиты, инструментального концерта и пятичастного цикла со сквозным симфоническим развитием. Согласно авторской программе слушатель попадает на «Пир» или «Симпозиум» философов и поэтов Древней Греции, где в процессе обмена мнениями обсуждались различные явления бытия. Свои суждения о любви на пиру у поэта Агафона, описанном Платоном, высказывали Федр, Павсаний, Аристофан, Эриксимах, Сократ и Алкивиад.

Открывающая сочинение речь Федра о силе, таинствах и великом благе любви выражена в основной теме, из которой вырастут все остальные, имеющие ярко выраженный индивидуальный облик.

Солирующая скрипка поёт вдохновенную песнь о любви. Её совершенная мелодия, опираясь на устои тональности Ges-dur, поднимается в верхний регистр большими интервалами с использованием альтерированных ступеней, создавая вместе с качающимися терциями, переменным метром грациозный, трепетный образ. Трёхголосное фугато напоминает спор присутствующих на симпозиуме с доминантой голоса Федра в кульминации, подчёркнутой предельной звучностью оркестрового *tutti,* ускорением темпа.

Раздел *Allegro marcato*, написанный в сонатной форме без разработки, это – высказывание Павсания о двуликости Эрота, пошлого и духовного, что находит претворение в контрастирующих главной и побочной темах.

Действенная, активная главная партия в тональности C-dur произрастает из начального мотива темы любви. Её нежный облик на противоположный изменили быстрый темп, штрих *marcato,* перекрёстные акценты в переменном метре. В повторяемости падающей гаммы акцентированных терций стремительного диалога солиста и скрипок, арфы, колокольчиков – своеобразная состязательность, присущая инструментальному концерту. Этот тематический материал неоднократно звучит в разных частях Серенады.

Побочная партия, изложенная солистом с имитацией у группы альтов, покоряет своей непосредственностью, галантностью. Ощущение лёгкости, наполненности воздухом создают большие интервалы. Одухотворённость этого образа неразделима с возвышенностью любовного чувства, о котором повествует Павсаний.

В заключительной партии мотивы трепетной побочной темы из трогательных и грациозных превращаются в назидательные и требовательные. Вторая часть «Aristophanes» представляет знаменитого комедиографа в роли ночного сказочника, рассказывающего о чарующей магии любви в мифологии. Основная тема поёт терциями солирующей скрипки. Вместе с контрапунктом виолончелей с большими скачками, интонационно родственным побочной теме I части, они создают нежный женственный образ.

Контрастный тематизм средней части, изложенной в форме 3-голосного фугато, вносит мрачное начало благодаря теме, сотканной из разнонаправленных скачков, вызывающих ассоциации с метанием фантастических существ из рассказа волшебника. Напряжённая кульминация сменяется погружением в состояние всеобщей гармонии.

Контраст вносит третья часть «Eriximachus», представляющая четвёртого участника симпозиума с рассказом о телесной гармонии и любовных образах. Стремительный темп фугато, основанного на эксцентричной додекафонной теме, сразу же вводит в атмосферу мистического скерцо, разрушая идиллию предыдущего повествования.

В главном разделе *Fugato* Л. Бернстайн с помощью полифонических приёмов продолжает игру с трансформацией мотивов основной темы сочинения, появляющихся в контрапункте солиста с намерением утихомирить атональную разноголосицу.

Следующую грань контраста образует четвёртая часть *Agathon (Adagio)*. Поэт воспевает все стороны притягательной силы любви. Композитор избирает для этой вдохновенной речи в духе панегирика песню из 3 куплетов. Мерно раскачивающиеся терции первых скрипок и виолончелей, соло скрипки с октавными и секстовыми бликами возвращают к исходному образу – теме вступления к I части Серенады и напоминают об обозначенном в названии жанре. Авторская ремарка играть *dolce* ограждает эту вдохновенную мелодию от малейших попыток вмешательства извне в её непроизвольное течение в переменном метре $^{7}_{16}$, $^{3}_{8}$, $^{5}_{16}$.

Кажется, сказав в первом куплете всё, композитор во втором в партии альтов показывает скрытые возможности темы от трепетного высказывания до открытой экспрессии. Оркестровое *tutti* в кульминации, акцентируя каждый звук, громогласно провозглашает основной мотив темы, а затем как реакция на происходящее возникает каденция солирующей скрипки, заставляя вспомнить о жанре инструментального концерта. Постепенно движение останавливается, и снова воцарившийся покой заполняет пространство третьего куплета в сокращении.

Самая масштабная часть сочинения – «Socrates: Alcibiades». Её вступление иллюстрирует авторскую программу о визите Сократа к провидице Диотиме, рассказавшей о демонологии любви. О значимости и серьёзности повествования свидетельствуют удар колокола в начале каждой фразы додекафонной мелодии декламационного характера. Подъём экспрессии в кульминационной области выливается в тональный сдвиг из es-moll в e-moll с мощными аккордовыми пластами, верхний голос которых образует мелодию с обнажённым чувством одиночества, душевной боли. Это крик о помощи с ударом оркестрового *tutti* на *sfffz*. Как отклик возникает импровизационного склада голос солирующей скрипки с амплитудой её настроения от просветления к скрытой тревоге, от самоутверждения до растерянности. В реставрации материала вступления тема утратила свои декламационные, решительные черты. Её отрешённость подчёркивается возникающими словно из небытия ударами отдалённого колокола.

Быстрый раздел финала *Allegro molto vivace* рассказывает об Алкивиаде и его пьяной компании. Мощное восклицание в виде двух ударов оркестра, неоднократно возникающее в начале каждого раздела, фиксирует их смену в рамках свободной формы с элементами рондальности. Её признаком является танцевальная тема, завершающая почти каждое построение и выполняющая функции рефрена. Она цементирует разнородный материал в единое целое.

В основе раздела А тема несколько затаённого характера, сумрачность которой рассеивается с появлением озорного рефрена с остинатными повторами нисходящих малых секунд в терцовом изложении. Её дальнейшая трансформация словно сподвигла к обновлению рефрен, далёкий от своего инварианта благодаря грохочущим секундами всего оркестра, напоминая зловещий хохот толпы гуляк.

Тема следующего раздела В, изложенная крупными длительностями, выросла из вступительной кантилены любовного музыкального признания I части. Она мотивирует подъём мелодии солиста к кульминационной вершине и появлением в его партии модифицированного рефрена, управляющего процессом развития, возвращая его к всеобщей разгульной вакханалии.

Далее формирование новой темы в разделе С происходит по принципу разрастания её объёма после каждого появления рефрена, который не позволяет

слушателю выйти из общего танцевального движения, сменяясь новым эпизодом финала D.

Тема вобрала в себя круг знакомых интонаций рефрена. Её радостное настроение в духе праздничного шествия отчасти обусловлено стилем *swing*, который тут же захватывает партию солиста, а затем появляется новый разработочный эпизод, напоминая джазовую импровизацию. В кульминации торжественно звучит начальный мотив темы, преображённый из нерешительного инварианта в утвердительный, мощный, вызывая к жизни рефрен с громыхающими аккордами полутонового соотношения. Он звучит устрашающе.

Безостановочное развитие с преобладанием триольного ритма, трансформацией тем и рефрена, создают широкомасштабную картину буйного веселья разгулявшейся толпы с периодически возникающими напряжёнными моментами в кульминациях. Напоминая репризу сонатной формы, тематизм пятой части повторяется без изменения, в той же последовательности устремляясь к коде. В разделе *Presto vivace* всеобщее ликование заполняет пространство. Композитор расцвечивает партитуру множеством мотивов, демонстрируя безграничные возможности их трансформации и, наконец, появляется тема вступления к I части в увеличении. Образуя образно-тематическую рамку, она утверждает идею Серенады – торжество любви, как великой силы, как основы мироздания. Сочинение завершает виртуозное соло скрипки с волнообразными пассажами и могучими ударами аккордов оркестра и солиста. Таков финал музыкальной версии «Симпозиума» Платона в Серенаде Л. Бернстайна.

Рассмотрев Серенаду для скрипки, арфы, струнных и ударных Л. Бернстайна, можно утверждать, что сочинение аккумулирует черты 4 музыкальных жанров. Взяв за основу вокальную ночную песнь, преображённую со временем в инструментальную циклическую форму, композитор создал совершенную тему любви, доверив её солирующей скрипке во вступлении к сочинению. Неоднократно появляясь в разных вариантах в пяти частях, она стала выразителем главной идеи произведения о великой силе и могуществе любви. Программный замысел Серенады с обращением к литературному первоисточнику Платона, к известной части его «Диалогов» «Симпозиуму», название каждой части и авторский комментарий к ней, их контрастное сопоставление с прорастанием отдельных интонационных комплексов позволяет отнести данное произведение к жанру программной сюиты для скрипки и камерного оркестра. В Серенаде отчётливо просматриваются черты инструментального концерта, выраженные в состязательности солиста с оркестром, виртуозности партий его участников. Многозначность данного произведения, его тематизм, сквозное развитие, образно-тематические рамки и форма в целом свидетельствуют в пользу программного сонатно-симфонического цикла.

Соната для кларнета и фортепиано в свою очередь не укладывается в рамки традиционного жанра, сложившегося в XVIII столетии. Прежде всего, цикл включает две части вместо трёх или четырёх. Его можно сравнить со старинной 2-частной итальянской сюитой с песенной первой частью и танцевальной второй. Композитор не использует характерную для жанра сонатную форму, опираясь на контрастную драматургию и общепринятые приёмы развития.

Основная тема первой части, порученная кларнету, напоминает размышление о чём-то глубоко личном. Мелодия, опирающаяся на большие интервалы в диапазоне квинтдецимы, наполненная хрупкими, изящными хроматизмами в тональности *a moll*, покоряет своей выразительностью, что подчёркивает линеарное двухголосие фортепианной партии (тт. 1–13).

Второе предложение темы, порученное фортепиано, насыщено триольным ритмом. Вместе с хроматическим нисходящим движением баса, ускорением и *crescendo* его развитие устремлено к кульминационной точке (B), где начинается новое изложение темы во втором периоде. Её скрытый потенциал выливается в экспрессивную песнь солиста в контрапункте с гармонической фигурации баса. Однако возникшее благодаря ритму скачки напряжение спадает, и музыкальная ткань словно растворяется в триольных имитациях фортепианного двухголосия в конце первого раздела 3-частной формы.

В начале развивающей середины *Un poco piu mosso* осторожным собранным аккордам фортепиано отвечает витиеватая, изобилующая хроматизмами мелодия кларнета. Триольные имитации, секвенционное развитие из нескольких волн, диалогичность изложения напоминает напряженный разговор. Спад кульминации (J) обозначают повторяющиеся мотивы партии солиста, переходящих в начало основной мелодии-песни в репризе (тт. 98–99).

В отличие от I части со значительным расширением периода в репризе наблюдается чередование четырёхтактовых фраз в разных регистрах, контраст которых подчёркивается динамическим перепадом *sfp*. Логическим завершением диалога кларнета и фортепиано является остановка на Es_1 в двухоктавном удвоении, обозначая переход к коде, где затаённое звучание кларнета в нижнем регистре на выдержанном звуке *d* на *pp* дополняется «хрустальными капельками» фортепиано в третьей и первой октавах. Они объединяются в одну выразительную мелодию, повествующую о чём-то сокровенном, высвечивая новую грань основного лирического откровения с эффектом просветлённости.

Вторая часть, пронизанная быстрым стремительным движением, напоминающая скерцо, написана в сложной 3-частной форме, где средняя часть *Lento molto* возвращает настроение лирической первой части цикла. Но не только. К ней примыкает медленное вступление с неоднократно повторяющимся началом секвенции и приобретающим значение лейтинтонации. Имитация восходящих секунд в конце вступления завершается дерзким призывом фортепиано в третей октаве на *f*, настраивающим на основной раздел второй части сочинения.

Три такта вступления с ритмическим пульсом основной темы в размере $^5/_8$ предваряют *Vivace e leggiero,* давая настрой на её скерцозный характер, что выражают тональность Fis-dur с колким сочетанием в фортепианной партии c^2 и cis^2. Преобладание больших интервалов и общая устремлённость в высокий регистр, пресекаются остановками в тт. 35, 39, 44.

Сочетая в себе интонационную и ритмическую свободу, тема укладывается в рамки структуры квадратного периода. Обращённая фактура её второго периода со стаккатными в объёме терции мотивами ассоциируются со звоном колокольчиков. Реплики кларнета, прыгающие на терцдециму, с перекрестными акцентами и синкопами напоминают детские «дразнилки» и буквально влетают в следующую часть формы.

В развивающей середине *b* возникает кукольное игрушечное звучание благодаря перекличкам прыгающих на *staccato* квинт в нижнем регистре и отвечающим им аккордов в верхнем в тональности A-dur. Здесь же и восходящий, влетающий на *glissando* пассаж к квинте трезвучия C-dur в т. 68. В кульминационном проведении главной темы (*D*) в фортепианной партии вместо игрушечных колокольчиков слышатся праздничные перезвоны.

После повторения середины (*E – F*) с нарастающим напряжением и мощным призывом на *ff,* который словно срывается в диапазоне более 3 октав от c^4 к *E*, что

выделено авторским *sffz*, звучит последнее варьированное проведение основной темы. Избирая простую 3-частную форму с повторенной серединой и репризой, Л. Бернстайн трижды проводит её, прибегая к варьированию мотивов, расширению тонального плана и при этом сберегая скерцозный характер основного образа, ведь именно он определяет настроение второй части сонаты в целом.

Средняя часть окутана лирической аурой, искренним чувством, выраженным в пении кларнета. Раздел *Lento molto* начинается со вступления. Оно подобно камертону, переводит в образную сферу задушевности, чувственности.

В основе *Piu andante* – поэтичная, покоряющая своей искренностью мелодия кларнета в E-dur сродни проникновенной лирике темы Сонаты для кларнета Ф. Пуленка. Появляясь в среднем голосе фортепианной партии (*L*), в полифоническом убранстве канона в септиму первого и третьего голосов, мелодия не теряет своего обаяния и в репризном проведении покоряет своим совершенным обликом (*N*). Раздел *Piu mosso*, где мерцают на *ppp* нисходящие мотивы темы в сопровождении хрустальной россыпи высокого регистра с синкопированными децимами, играет роль связки к заключительному проведению главной темы второй части сонаты.

Предшествующее репризе вступление с пульсацией пятидольного размера, убегающими вниз гаммами, *glissando* кларнета, громыхающего октавного пассажа фортепиано на *crescendo* готовит радостное проведение темы на *ff* у кларнета в гармонии с ликующим перезвоном октав фортепиано.

В коде в разделе *S* кларнет экспонирует начало вступления к сонате в двойном увеличении. И, оторвавшись от него, в стремительном движении взлетают в высокий регистр различные мотивы и их модификации. Всё это завершается яркой эффектной каденцией с акцентированием каждого аккорда в тональности A-dur.

Подводя итог анализа Сонаты для кларнета и фортепиано Л. Бернстайна, прежде всего, следует обратить внимание на нетрадиционную структуру цикла. Лирической песне первой части, заменившей сонатное *allegro,* контрастирует вторая с шуточным, скерцозным характером, написанная в сложной 3-частной форме. Её средняя часть своей лирической напевностью обращена к первой, таким образом, объединяя цикл, где налицо интонационное родство. Яркая образность, мастерство развития, трансформации тематизма при наличии самобытной стилистики композитора ставит Сонату для кларнета и фортепиано наряду с Серенадой для скрипки, арфы, струнных и ударных инструментов по «Симпозиуму» Платона в ряд оригинальных жанровых моделей американского композитора. «Неисчерпаемы возможности развития жанра. Обновление его, внесение в его трактовку дополнительных средств ведёт к созданию интересных и ярких произведений, убедительно раскрывающих богатство содержания современной эпохи» [2, с. 262].

ЛИТЕРАТУРА

1. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов / Е. В. Назайкинский. − М.: ВЛАДОС, 2003. − 248 с.

1. Симакова, Н. К вопросу о разновидностях жанра симфонии / Н. Симакова // Вопросы музыкальной формы, вып. 2 / под ред. Вл. Протопопова. – М.: Музыка, 1972. – С. 262.

УДК К78.071.1

К. А. Войтенко,
Н. А. Князева

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ ХОРМЕЙСТЕРА

В системе современной музыкально-исполнительской практики дирижирование – один из наиболее молодых видов деятельности. Как самостоятельная форма музицирования дирижирование выделилось достаточно поздно, во второй четверти XIX столетия, когда инструментальное исполнительство стало настолько интенсивно развиваться, что потребовался отдельный человек, не занятый исполнением для координации действий музыкантов. Несмотря на то, что различные формы дирижирования существуют с древнейших времен, именно на современном этапе можно говорить выделением дирижирования (и хорового дирижирования как самостоятельной его ветви) в отдельную профессию, а вместе с этим и о концентрации в ее контексте ряда профессиональных компетенций, способствующих эффективному достижению коллективных исполнительских целей.

Наряду с требованиями к несомненному владению профессиональным мастерством, от хорового дирижера как руководителя коллектива требуется обладание рядом личностных качеств. Этот вид музыкальной деятельности по – праву считается наиболее сложным и многокомпонентным. Основные проблемы, которые возникают в процессе его анализа, связаны с тем, что во-первых, хормейстер не имеет прямого контакта со своим «инструментом» и возникает необходимость в поиске невербальных способов воздействия на коллектив в процессе исполнительской деятельности; во-вторых, в одном лице необходимо сочетать качества, направленные на грамотное построение как репетиционной работы, так и концертной деятельности и требуют от хормейстера как руководителя коллектива различного подхода.

Названные компоненты часто становятся предметом рассмотрения как самих хормейстеров, так и психологов, которые занимаются проблемами музыкального исполнительства. Выявление механизмов работы хормейстера является основой для продуктивности в данном виде деятельности. В то же время, в данном вопросе существует много еще не затронутых моментов, что свидетельствует о несомненной **актуальности** выбранной темы. **Целью** данной статьи является рассмотрение принципов репетиционной работы хормейстера в аспекте преломления личностных качеств. Поставленная цель потребовала решения следующих **задач**: рассмотрения методики организации репетиционной работы как важнейшего этапа работы хормейстера и личностных качеств, которые способствуют успешности протекания этой работы.

Общие закономерности репетиционной работы включают в себя ряд необходимых компонентов.

В выборе репертуара дирижер должен руководствоваться эстетической направленностью музыкальных произведений, и в то же время учитывать профессиональный уровень коллектива. Одной из особенностей дирижерской профессии является начальный период работы над произведением, которую дирижер проводит без своего «инструмента» (хор). Этот период является одним из самых трудоемких и требует систематической, ежедневной работы. Умение последовательно с первого до последнего такта воссоздать в своем сознании все произведение, воспроизвести в темпе, со всеми стилевыми, тембровыми и динамическими особенностями, деталями, является основной задачей этого этапа работы дирижера.

Предрепетиционная работа дирижера это, прежде всего, самостоятельная работа. Дирижер, как и любой исполнитель, начинает изучение нового произведения со слухового представления музыкального образа в целом. При знакомстве с новым произведением используют два способа знакомства с партитурой зрительное восприятия нотного текста и воспроизведения партитуры на фортепиано. Основным методом изучения партитуры является проигрывание ее на фортепиано, во время которого хормейстер или студент осмысливает звучание хора, опираясь на личный опыт работы или на слуховые впечатления. Необходимо представить тембровое соотношение хоровых партий. При проработке партитуры на фортепиано дирижер решает две задачи:

– детальное изучение произведения;

– формирование у дирижера исполнительского замысла, который в дальнейшем определяет выбор средств музыкальной выразительности.

На данном этапе задействуются такие профессиональные качества хормейстера, как развитое слуховое воображение, умение представлять в деталях целостный образ произведения и средства его детального воплощения, художественное мышление, личностные: навыки самоорганизации.

Кроме этого как вариант возможно прослушивание произведения в механической записи, что способствует созданию звукового образа произведения. Такой способ имеет свои недостатки, т. к., может помешать выстраиванию собственного «звукового образа» произведения особенно у начинающего хормейстера.

Все средства ознакомления, каждое из которых имеет свои положительные стороны и вместе с тем недостатки, могут и должны быть использованы дирижером, поскольку они дополняют друг друга и позволяют составить четкое представление о характере произведения. В процессе предварительной работы над произведением выстраивается его исполнительская концепция.

Второй этап работы над произведением заключается непосредственно в репетиционном процессе. Методика планирования и проведения репетиций разрабатывается с учетом следующих факторов:

а) технико-исполнительского уровня коллектива и солистов;

б) степени сложности репертуара;

в) количества часов, отведенных на усвоение определенного произведения;

г) учета времени на индивидуальные консультации для участников коллектива с низким уровнем подготовки;

д) определения последовательности этапов работы над отдельными произведениями;

ж) планирования оптимального сочетание различных форм и методов работы для рационального использования репетиционного времени.

Прежде, чем перейти к анализу этапов и методов репетиционной работы, необходимо отметить следующие особенности работы дирижера с хором. На репетиции очень важно следить за ее ходом и развитием. Для успешной работы нужно, чтобы дирижер завладел вниманием коллектива. Все пожелания и указания должны быть очень конкретные, убедительные, они не должны оставлять возможности для их самопроизвольной трактовки или игнорирования со стороны исполнителей. Недопустимо делать замечание, а на следующей репетиции не вспоминать его и не добиваться поставленной цели. Не повышать голос, но быть всегда услышанным в любом месте сцены или зала, где проводится репетиция - важное правило для дирижера. После каждого повтора какого-либо фрагмента нужно добиваться нового, более качественного в музыкальном отношении звучания.

Уверенность дирижера в том, что его указания будут зафиксированы артистами оркестра или хора на длительное время, может быть только тогда, когда:

1) требование дирижера это результат его длительной работы и его артистического убеждения;

2) то, что предлагает дирижер, совпадает с представлениями артистов оркестра о стиле, о наиболее характерной для данного случая манере исполнения;

3) кругозор и мышление дирижера гораздо шире и глубже, чем артистов;

4) технический уровень исполнителей коллектива соответствует требованиям дирижера, если не сразу, то в результате дальнейшей работы;

5) артисты хора слышат, что в результате выполнения требований дирижера звучание действительно изменилось в лучшую сторону;

6) артисты хора замечают, что в результате кропотливого внимания дирижера ко всем авторским указаниям, обозначениям исполнение произведения становится более содержательным.

В целом можно выделить четыре типа репетиций, которые имеют различные функции и цели.

1. Корректурная. Этот тип репетиции используется в достаточно развитых по исполнительскому уровню коллективах при необходимости уточнить особенности переложения пьесы для данного состава. При этом целью такой репетиции является уточнение особенностей голосоведения, тембровой окраски элементов фактуры, достижение сбалансированного звучания хоровых партий.

2. Рабочая (ординарная) репетиция. Это наиболее распространенный тип репетиций, в котором целью работы является разучивание музыкального произведения как в целом, так и работа над деталями (в том числе, по партиям, индивидуально).

3. Прогонная репетиция. На такой репетиции внимание дирижера сосредоточено на целостном охвате произведения, выстраивании темповой драматургии, общей линии динамического развития.

4. Генеральная репетиция. Как правило, это последняя репетиция перед выступлением, которая проходит в месте выступления. Ее особенностями является приближение к ситуации концертного выступления, исполнение произведения происходит целиком, по возможности без остановок, с эмоциональной отдачей исполнителей. На этой репетиции могут уточняться некоторые исполнительские нюансы, производиться корректировка с учетом акустических особенностей помещения и т. д.

Из приведенной классификации очевидно, что наибольшее значение имеют рабочие репетиции, на которых от начала и до конца прорабатываются исполнительские нюансы, на практике выстраивается основная концепция исполнения. Наиболее продуктивным является разделение репетиционного процесса на несколько этапов:

1. ознакомление с отдельным произведением или программным репертуаром (происходит на общих репетициях);

2. изучение хоровых партий;

3. работа над произведениями на общих репетициях.

Кроме вида репетиции важное значение имеет ее планирование. План работы на репетиции зависит от многих факторов: уровня профессионального мастерства артистов хора, целей и задач, которые стоят перед ними при разучивании произведений, сроков изучения, степени сложности музыкального материала, формы произведения. Так, задачи, которые будут стоять перед дирижёром на репетиции хоровой миниатюры, значительно отличаются от задач при исполнении произведения крупной кантатно-ораториальной формы профессиональным исполнительским коллективом. Тем не

менее, существует определенный порядок и методы работы над произведением, достаточно универсальные для всех уровней.

Как правило, практическая работа содержит три этапа:

1) подготовительный (первое знакомство с произведением, в которую может входить ознакомление с историей создания, структурными, драматургическими и стилистическими особенностями, чтение с листа и подробный анализ композиторских средств выразительности);

2) основной (изучение нотного текста, выстраивание ансамбля между партиями, работа над хоровым строем);

3) работа над художественным образом (включает в себя работу над исполнительскими средствами выразительности, выстраиванием исполнительской драматургии).

Существует ряд точек зрения на то, каким именно комплексом профессиональных и личностных качеств должен обладать дирижер хора. Приведем некоторые из них.

В. Овсянникова [1] выделяет такие комплексы качеств:

1. качества психологического воздействия на коллектив;

2. личностные качества, направленные на работу с коллективом;

3. дирижерскую подготовку, обеспечивающую управление коллективом.

А. Пазовский [2], наряду с музыкальными способностями, выделяет в качестве ведущих такие параметры, как самообладание, умение целостно мыслить партитурой, владеть техникой мышечных ощущений, быть вдохновляющим художником, требовательным педагогом, организатором музыкальной драматургии.

Такие выдающиеся хоровые дирижеры, как К. Пигров и К. Птица выделяют среди необходимых личностных компонентов, помимо профессиональных: организаторские способности, артистизм, лидерские качества (умение воодушевить и сплотить коллектив), самодисциплина и требовательность к себе.

Несомненно, все указанные профессиональными хормейстерами личностные характеристики, способствующие эффективности дирижерской деятельности, являются некоторыми из достаточно обширного комплекса свойств лидера, которые выделяют психологи. В этот комплекс входят: ум и логика, рассудительность, бдительность, оригинальность, способность к концептуализации, целостность личности, умение организовывать, острая интуиция, амбициозность, энергичность, агрессивность, участливость, инициативность, проницательность, созидательность и творчество, честность, профессионализм, умение убеждать, независимость, потребность в достижениях, властность, стремление к превосходству, чувство юмора, гибкость, умение завоевывать популярность, такт, дипломатичность, умение изменять себя, самостоятельность, настойчивость и упорство, работоспособность, обязательность, проницательность и умение разбираться в людях.

Данный комплекс качеств, часть из которых является врожденными, обеспечивает харизматичность и неординарность дирижера, а в совокупности с высоким профессиональным уровнем приводит к достижению значительных результатов в области исполнительства. Остановимся на рассмотрении наиболее значимых личностных качеств хормейстера.

Одной из главных личностных особенностей, без которой не состоится дирижерская деятельность, является воля. О доминирующем значении воли говорит большинство выдающихся оркестровых и хоровых дирижеров.

Приведем некоторые высказывания. К. Б. Птица отмечает, что «сложные психофизические особенности составляют данные одаренности дирижера. К ним

относятся не только эмоциональные и психические качества: сильная воля, способность к быстроте реакции и т.п., но и чисто физические способности» [3, с. 7]. К. А. Ольхов также подчеркивает, что хорошим дирижером может быть далеко не каждый музыкант: «К желающим посвятить себя дирижерской деятельности предъявляются широкие и многосторонние требования, среди которых важное место занимает наличие сильной исполнительской воли и так называемой «дирижерской руки». Без наличия этих качеств дирижеру будет трудно объединить исполнителей и вести их за собой» [4, с. 6].

Об этом же свойстве говорит М. М. Багриновский: «Воля, инициатива, энергия, настойчивость имеют в дирижировании специфически – первостепенное значение. По своей деятельности дирижер поставлен в положение некоего энерго–инициативного центра, щедро разбрасывающего токи во все стороны, то есть, как уже говорилось, в творческую, педагогическую и организационную. Если дирижеру чужды эти свойства, если к тому же он безволен, не настойчив, если не в состоянии добиваться своего, то ему будет бесконечно тяжела и, пожалуй, даже невозможна дирижерская деятельность» [5, с. 21–22].

Волевое воздействие, которое в индивидуальной работе, например, в процессе взаимодействия учитель – ученик, может быть воспринято как творческое и психологическое давление, при работе с коллективом является одним из базисных. Как правило, при работе хормейстера с коллективом, преобладает монологическая форма высказывания, ответом на которую будет звучание хора (адекватное или неадекватное поставленной исполнительской цели). В момент репетиционной работы хормейстер выступает в качестве режиссера, педагога и организатора в одном лице. Отсутствие волевых качеств личности хормейстера может сказаться на результатах его работы, какие-то из поставленных музыкантских целей могут быть не достигнуты в связи с отсутствием настойчивости в достижении исполнительского результата.

Тесно связанной с волей оказывается способность к психо-эмоциональному воздействию хормейстера на коллектив. В. Г. Ражников использует термин «продуктивное воздействие», трактуемое как воздействие всей личности руководителя на музыкально-исполнительский коллектив. Сюда входят не только воля, мануальная техника, мимика, пантомимические движения, но и, по выражению К. Кондрашина, «некоторые свойства, выразить которые существующими терминами невозможно». Итак, способность дирижера увлечь, воодушевить коллектив можно трактовать как индикатор профессиональной одаренности музыканта-руководителя. Добавим к этому, что встречаются случаи исключительно сильной выраженности этой способности. Тогда говорят о суггестии, особой силе внушения, превосходящей обычные уровни, помогающей дирижеру безоговорочно «подчинить» себе и коллектив музыкантов и публику. Значение и сила способности к эмоционально-суггестивному поведению наиболее ярко проявляются в процессе концертного исполнения, активно влияя и на исполнителей, и на слушателей. По этому поводу М. М. Канерштейн писал следующее: «Внутренняя энергия, исходящая как электрический ток от дирижера, гораздо более влияет на исполнителей, чем чрезмерное расходование сил, выражающееся в ничем не оправданной жестикуляции. Внешняя собранность, лаконичность выражения в соединении и искренностью темперамента воодушевляют, захватывают и оркестр и слушателей» [6. с. 163].

Неотъемлемым компонентом дирижерской практики являются межличностные отношения с участниками хора с одной стороны, а с другой стороны собственно музыкальным произведением и с публикой, т. е., многочисленные коммуникативные акты. Коммуникативная компетентность также значительно влияет на результат работы хормейстера. Специфика не только работы дирижера, но и самого музыкального

искусства определяет множественность коммуникативных актов, которые возникают между парами: хормейстер – произведение, хормейстер – коллектив, хормейстер – солисты, хормейстер – слушатель. Согласно современной теории диалога, кроме этих, явных, связей, можно говорить о наличии более глубинных, таких как: дирижер-композитор, дирижер – эпоха (современная и композиторская) и т. д.

Такое разнообразие взаимодействий и актов коммуникации как непосредственных, так и латентных, требует значительных навыков общения, нахождения точек подхода и воздействия на непосредственных участников общения, умения аргументировать и компетентно изложить свою позицию. Коммуникация является главным средством раскрытия и донесения музыкального замысла. А. Попков отмечает, что «На прояснение художественного намерения дирижера направлен в первую очередь ёмкий, информативный дирижерский жест с его внутренней обоснованностью и внешней активностью. Ясность замысла дирижера проявляется в непрерывном общении с хором, т. е. в непрерывности взгляда, выражения лица, внутреннего движения художественного чувства дирижера, в безупречном развертывании его творческой мысли, в эмоциональных «посылах» и даже в молчаливом общении» [7].

Таким образом, в практике репетиционной работы, в ходе которой осуществляются основные коммуникативные акты, дирижер использует комплекс средств: пластические (различные виды жестов), пантомимические (показ эмоций при помощи мимики), вербальные. В концертной деятельности использование вербальных приемов невозможно, поэтому смысловая нагрузка пластических и пантомимических средств значительно возрастает.

Таким образом, специфика репетиционного процесса в практике хорового дирижирования предъявляет к руководителю многосторонние требования: хормейстер должен выступать не только интерпретатором произведения, но и высокообразованным учителем, просветителем, психологом. Кроме таких профессиональных качеств как выразительность, пластичность и доступность жеста и мимики, необходимо обладать «вокальным ухом», концентрированным и дифференцированным вниманием, быстротой реакции, умением устанавливать многообразные коммуникативные акты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багриновский, М. М. Дирижерская техника рук / М. М. Багриновский. – М. : Высшее училище военных дирижеров Советской армии, 1947. – 294 с.
2. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования / М. М. Канерштейн. – М. : Музыка, 1972. – 257 с.
3. Овсянникова, В. А. Индивидуальные особенности как основа формирования стиля хормейстерской деятельности студентов музыкально-педагогического факультета / В. А. Овсянникова, дис. … канд. пед. наук. – М., 1996. – 159 с.
4. Ольхов, К. О дирижировании хором / К. А. Ольхов. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 108 с.
5. Пазовский А.М. Записки дирижера. – М., 1968.
6. Пазовский, А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 556 с.
7. Попков, А. Д. Коммуникативная компетентность дирижера-хормейстера: сущность и специфика [Электронный ресурс] / А. Д. Попков. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnaya-kompetentnost-dirizhera-hormeystera-suschnost-i-spetsifika, свободный. – Загл. С экрана.
8. Птица, К. Б. Очерки по технике дирижирования хором / К. Б. Птица. – М. : Мос. консерватория, 2010. – 357 с.
9. Рубинштейн С.Л, О мышлении и путях его наследования / С. Л. Рубинштейн. – М. : Изд-во АН СССР, 1965. – 147 с.

УДК 793.3

В. Р. Гелюх,
Е. О. Гуляева

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ДОНЕЦКОМ РЕГИОНЕ

На современном этапе развития общества возрастает интерес к народному творчеству, неотъемлемой частью которой является народный танец. Хореографическое искусство Донбасса пользуется большой популярностью и развивается на разных уровнях культурологической системы. В этих условиях первостепенной становится проблема самоидентификации, осознание уникальности и неповторимости культурных ценностей этносов. Современное искусство направлено в будущее, но учитывая традиции, теснейшим образом связано с прошлым. Также нельзя не вспомнить, что важным условием стабильного функционирования танцевальной системы являются традиции. В процессе изменения культурных традиций меняется и танец. Фольклор отражает жизненный опыт народа, творчески обобщает и осмысливает его, является ярким выражением художественно-исторической памяти нации, важным фактором социальной жизни и в этом качестве может способствовать культурному «выживанию» человека.

Хореографический фольклор чрезвычайно богат, здесь и танцы-ритуалы, танцы-обряды, бытовые, сюжетные танцы. Все это свидетельствует о том, что сначала формировались свои танцевальные традиции – структура, содержание, типология, ритмика. Сегодня танец является зрелищем, главная функция которого заключается в том, что он представляет собой актуальное художественное высказывание. Такого мнения придерживается ряд ведущих исследователей в области хореографического искусства: Г. П. Гусев, Е. В. Зайцев, А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, Т. С. Ткаченко и др.

Отметим, что на сегодняшний день отсутствуют глубокие этнографические исследования, в которых обобщаются процессы формирования и развития танцевального искусства Донецкого региона.

Целью нашей работы является изучение формирования и развития хореографической культуры Донецкого региона.

Изучение этнокультуры Донецкого региона для формирования общекультурных компетенций обучающихся высших и средних профессиональных учебных заведений культуры и искусства поможет ориентироваться в пространстве культурного исторического наследия родного края. Это обеспечивает личностное развитие будущего профессионала как человека культуры и помогает изучить опыт становления и развития исторического культурного наследия с целью его использования в дальнейшей профессиональной деятельности, что позволит создавать в будущем новые произведения.

Объект исследования – процессы развития хореографического искусства Донецкого края в контексте этнокультуры.

Предмет исследования – русский народный танец как неотъемлемая часть хореографического искусства Донецкого края.

На протяжении значительного периода в культурах народов Донецкого региона формировались свои танцевальные традиции. Это обусловлено тем, что в крае сложились предпосылки для проживания более чем 120-ти национальностей. Следовательно, и хореографическая культура исторически сложилась под воздействием культурных традиций этих национальностей. Наиболее распространенными являются русская, украинская и греческая танцевальные культуры.

В исследовании мы остановились на русском танцевальном творчестве, которое является историческим достоянием данного региона. Через танец наблюдаются типичные черты, так называемого русского национального характера.

Русский народный танец является источником красоты и жизненной энергии. В нем раскрывается широта души, сила и мощь, благородство чувств русского человека. Славянское хореографическое искусство строилось на языческих и религиозных обрядах и ритуалах; отображало труд и отдых людей, а также особенности природных явлений и бытовых событий. Все это помогало увидеть красоту в обычных буднях и жизни простых людей, а также тонкости в их душевной организации, воплощаемые в танцевальных образах.

Русский народный танец изобилует разнообразием хореографических приемов; в его основе сразу несколько жанров танца, а именно: хоровод, пляска и кадриль. Исследования научной литературы показали, что существуют различия в классификации русских народных танцев. Некоторые ученые делят их на группы в зависимости от песен, под которые они исполняются, по количеству исполнителей, по рисунку танца, по движениям в танце. Классификация также может быть основана на трудовых процессах по имени персонажа, который отображен в танце. Известный хореограф, народная артистка России Т. А. Устинова [5] наряду с хороводом и кадрилью выделяет танцевально-импровизационные и игровые пляски. Ученый-исследователь народного танца, основатель школы русского народного танца, народный артист России А. А. Климов классифицирует русский народный танец по жанровому принципу: хороводы и пляски, которые также подразделяет на отдельные типы [4, с. 27].

Классификация народных танцев основана на их хореографической структуре. Следует отметить, что русский народный танец делится на: хороводы (круговые, игровые, орнаментальные), танки (подвид хоровода), пляски (одиночные женские и мужские танцы, парный танец, традиционный групповой пляс, массовый танец), переплясы (женский, мужской, смешанный, групповой), кадриль (ланце и полька).

Русский народный танец, в зависимости от региона, имеет особенности исполнения. В творчестве танцевальных коллективов Донецкого края используется хореографический материал, присущий танцевальной культуре Центральной части России.

Балетмейстер Г. Ф. Богданов в учебном пособии «Сказ о русском традиционном хореографическом фольклоре» пишет: «В особую группу выделяются русские народно-сценические танцы. Они возникли в СССР еще в 30-х годах XX века. В них движения народного танца сочетаются с выразительными сценическими приемами. В таких сценических танцах привычное их исполнение претерпевает изменения и происходит: усиление выразительных средств за счет усложнения рисунка танца, техничности лексики, увеличения динамики, придания большей выразительности исполнительской манере; освоение новых драматургических и сюжетных жанров, внедрение режиссерских приемов; обогащение материалами из дополнительных источников» [2, с. 54].

В настоящее время в Донецком крае ощущается недостаток профессиональных хореографов, которые владеют необходимыми знаниями в сфере народной культуры и танцевального фольклора. Единственным учебным заведением Донецкого региона, которое осуществляет подготовку хореографов-специалистов среднего звена, является ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств». Он готовит будущих хореографов по специальности «Искусство танца», специализация «Народно-сценический танец».

Приоритетным направлением развития хореографического искусства региона является коллективное творчество. Самодеятельные коллективы Донецкого края работают в различных жанрах. Это: задорная «Калинка», лирическая «Утушка», веселый танец «Донбасские парни», «Юзовская кадриль» в исполнении Заслуженного ансамбля танца УССР «Зарево» ГУК «Республиканский дом народного творчества и кино» ДНР (г. Донецк), руководитель М.А. Важинская; хороводы «Березки», «Павло-Посадские узоры», озорная плясовая «Чиботуха» в исполнении Образцового ансамбля народного танца «Водограй» КУ «Городской дворец культуры им. В.Г. Кирсановой» (г. Макеевка), руководитель О. Г. Князева и др.

Профессиональное искусство Донецкого края представлено такими коллективами, как: Заслуженный Государственный академический ансамбль песни и пляски «Донбасс» (ДНР), художественный руководитель О.В. Горячева. В репертуаре коллектива присутствуют как развернутые вокально-хореографические композиции, так и хореографические постановки: яркие, озорные пляски «Русские тройки», «Русская плясовая», хореографическая картина «Шахтерские дворы», вокально-хореографическая композиция «Донбасс – мое отечество» построенные на лексике русского народного танца. В репертуаре ансамбля песни и танца «Околица» (художественный руководитель – Е. И. Абрамян) Донецкой государственной академической филармонии осуществлены такие постановки, как «Валенки», «Разгуляй», «Ой снег, снежок», помимо вокально-хореографических композиций, создаются тематические циклы и программы, например программа, посвященная творчеству донских казаков «Песни Тихого Дона».

Для творчества любительских и профессиональных ансамблей народного танца Донецкого региона характерно создание новых художественных танцевальных произведений, построенных на традиционной лексике народно-сценического танца. Творческие руководители умело соединяют современные веяния искусства с народными традициями, опираясь на достижения ансамблей народного танца и других форм сценического представления. Сегодня танцевальные коллективы Донеччины работают в таких направлениях русской хореографической культуры, как: сценический русский народный танец (хореографические постановки, которые основаны на сценической обработке русского танцевального фольклора), стилизованный русский народный танец (постановки, которые в своей основе имеют русскую народную хореографию) и проявляются в таких формах: хороводы и пляски.

Значительное влияние на развитие, популяризацию хореографического искусства края оказывают проводимые в Донецкой Народной республике конкурсы и фестивали: Многожанровый фестиваль народного творчества «Фестиваль искусств ДНР», конкурс-фестиваль «Созвездие танца», ежегодные отчетные концерты творческих коллективов столицы ДНР «Донецк – моя малая родина!» и др. Целью мероприятий является повышение уровня исполнительского мастерства участников коллективов, балетмейстерских навыков руководителей, обмен опытом. Хочется отметить, что организаторы используют новации в проведении конкурсов-фестивалей: в программы которых вводятся такие номинации, как «авторские балетмейстерские постановки», «русский народно-сценический танец».

Основные критерии, которые предъявляются к авторским хореографическим постановкам: образная и содержательная основа танца; пространственное построение танца (танцевальный рисунок); уникальность танцевальной лексики; особенности построения и манеры исполнения мужского и женского танца; особенности музыкального сопровождения.

История развития народного танца в Донецком регионе напрямую связана с бытом, укладом жизни, устным народным творчеством и насчитывает большое разнообразие жанров. Наиболее древними с точки зрения исторического появления и развития являются два жанра русского народного танца: хоровод и пляска. Движения в одних танцах имитировали движения животных и птиц, в других отражали трудовые процессы людей (посев, ткачество, сбор урожая).

Следует выделить особенности, присущие для исполнения русских народных танцев творческими коллективами Донецкого края. Это степенные хороводы, в которых исполнительницы облачены в длинные закрытые платья, не обтягивающие, но подчеркивающие красоту женской фигуры, в танце девушки скромны и застенчивы, каждый танцевальный жест их рук наполнен сдержанностью и бесконечно изящен. Мужская русская пляска отличается широтой и амплитудой движений, в ней часто используются трюковые элементы («метелица», «ползунец» и другие). Все эти движения выражают удаль, ловкость и, конечно же, уважение к женщине, восхищение ее красотой. Танцуя, мужчина может взять женщину на руки и кружить в своих сильных руках, тем самым, показывая бурю эмоций, свою мужественность и силу. Можно выделить технику прыжковых элементов («кольцо», «разножка», «щучка», «стульчик» и прочее), присядочных движений («ползунок», «закладка» и прочее) и другие элементы [1, с. 3].

Хороводы, которые наиболее часто встречаются в репертуаре ансамблей народного танца – игровые и орнаментальные. В игровых или сюжетных хороводах разыгрывается содержание песни, то есть раскрывается сюжет и интересы персонажей. Орнаментальные хороводы можно отличить по преобладающим элементам образности, в которых отмечается разнообразие танцевальных рисунков. Орнаментальный хоровод состоит лишь из рисунков, которые органично переходят, переливаются, перестраиваются из одного в другой.

Например, А. А. Климов в своих трудах предлагает такую классификацию основных фигур хоровода:

1. «Круг». Танцоры берут за руки друг друга, образуя замкнутый круг.

2. «Два круга рядом». Два круга танцоров размещаются на расстоянии друг от друга или совсем близко.

3. «Круг в круге». Один круг большой (внешний), а внутри него круг поменьше (внутренний).

4. «Корзиночка». Фигуры строятся также из двух кругов − круг получается в круге, образуется один большой переплетенный круг, который называют «корзиночкой».

5. «Восьмерка». Фигура строится из двух кругов, находящихся рядом, при этом, образуется рисунок, который напоминает цифру «8». Круги как бы переплывают один в другой.

6. «Улитка». Главный ведущий хоровода совершает движение по спирали к центру круга по концентрической окружности.

7. «Змейка». Ведущий хоровода начинает заводить линии, как бы подражая изгибам змеи.

8. «Колонна». Это построение участников рядами. Танцующие стоят в затылок один другому.

9. «Улица». Два ряда, т. е. две параллельные линии танцоров, находящиеся на небольшом расстоянии и стоя лицом друг к другу.

10. «Ворота». Две линии стоят парами одна напротив другой − «улицей». Пары, стоящие боком друг к другу, берутся за руки и поднимают их вверх, образуя «ворота».

11. «Гребень». Две линии участников, выстроившись друг напротив друга «стенкой». Обе линии встречаются в танце и, продолжая двигаться вперед, проходят сквозь встречные линии правым или левым плечом вперед [4, с. 38–41].

Отметим: такие основные перестроения используются в русских хороводах Донецкого региона и по сей день.

Вторым по своему значению жанром русского народного танца является пляска, которая состоит из многочисленных и разнообразных видов. Пляски формировались народом под воздействием окружающего мира и быта. В древние времена пляски так же, как и хоровод, в основном носили обрядовый, религиозный или культовый характер. Однако позже они переросли в бытовые танцы. Пляска отличается от хоровода тем, что имеет более богатую и сложную танцевальную лексику. Существует много видов русской пляски: одиночная (сольная) пляска (мужская и женская), парная пляска, перепляс, массовый пляс, групповая традиционная пляска, кадриль. Стоит отметить, что все перечисленные виды пляски имеют свои особенные черты, свои многовековые танцевальные традиции.

Русские танцы – неотъемлемая часть танцевальной культуры региона. Основу лексического материала в репертуаре хореографических коллективов Донецкого края составляют традиционные танцевальные движения, которые исторически сложились в течение длительного времени. Здесь можно выделить несколько групп движений: поклоны, приветствия, «присядки», «моталочки», «ковырялочки», шаги, ходы, «проходки», «веревочки», «дроби», «гармошки», «хлопушки» и др. В основе каждой группы движений лежит какое-либо основное движение в сочетании с другими необходимыми элементами.

В дополнение к этим группам, исследователи и практики русского танцевального творчества выделяют в отдельную группу движения, имитирующие природные явления, движения животных, птиц и др. Отличительная черта этой группы движений – это отсутствие основного единого элемента. В качестве основного может использоваться любое традиционное танцевальное движение или сочетание танцевально-пластических элементов, создающих ассоциацию с определенным образом (лебедь, утка, бык, коза, медведь и др.).

Также в отдельную группу можно выделить технически сложные «трюковые движения» танца. Следует отметить, что в женской лексике рассматривается техника вращений и особенности ее использования в русском народно-сценическом танце. Важным является что хореографическим коллективам Донеччины характерна академическая манера исполнения, чему способствует достаточно высокий уровень хореографической культуры артистов профессиональных и самодеятельных коллективов, сформированной на основе школы классического танца. Как правило, танцевальные композиции строятся на основе движений традиционной лексики, используются все группы движений, создающие особый неповторимый пластический язык танца.

Основным принципом музыкального оформления танцевальных композиций является соответствие музыки характеру движения, его темпу, ритму, стилю. Подбор музыкальных произведений для танцев проводится на основе изучения характера танцевальных движений и музыки. Русский народный танец неотделим от песни, которая диктует содержание, настроение, характер и манеру исполнения. В хореографических постановках творческих коллективов края используется русские народные песни, а также музыка русских и советских композиторов на народные темы.

Русская народная музыка и танец выступают перспективным направлением в решении проблемы музыкально-эстетического воспитания молодежи Донецкого региона, так как нравственные идеалы и ценности являются бесценным источником обогащения современной культуры края.

Таким образом, являясь национальным достоянием, заложенным в генетический код человека, народное хореографическое искусство способствует сохранению исторической памяти различных поколений, развитию творческого мышления и духовно-нравственных взглядов, созданию эстетического идеала, что способствует развитию патриотических чувств людей. Хореографическое творчество и национальный фольклор на протяжении истории человечества выступает одной из важных форм формирования и последующей передачи накопленного предыдущего опыта, нравственной и духовной культуры поколений.

Хореографическое искусство Донецкого края имеет прочные исторически сложившиеся признаки, культурные традиции. Все это и позволяет говорить о нем как о самостоятельном, самобытном, высокохудожественном виде творчества.

В наше время русский танец в хореографических коллективах, функционирующих в Донецком регионе, продолжает развиваться, творчески обогащаясь новыми произведениями. Под влиянием активной творческой работы профессиональных ансамблей народного танца, народных хоров, ансамблей песни и пляски и других художественных коллективов, русский народный танец, особенно в любительском творчестве, обогатился новыми приемами создания сценических образов. Танцевальные коллективы используют все богатство и разнообразие композиционного построения хореографического произведения: хореографическая композиция, танцевальная сюита, хореографическая зарисовка, картина, вокально-хореографическая композиция.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белых, В.И. Объединяющая сила русского танца. / В.И. Белых, Т. К. Донская // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – Выпуск 4 (12). – С. 49-57. Электронный ресурс. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/obedinyayuschaya-sila-russkogo-tantsa/viewer

2. Богданов, Г.Ф. Сказ о русском традиционном хореографическом фольклоре: Методическое пособие / Г.Ф. Богданов. – М.: ВХЦТ, 2012. – 160 с.

3. Заикин, Н.И. Областные особенности русского народного танца. Ч. I / Н.И. Заикин, Н.А. Заикина. – Орёл: Тип. «Труд», 1999. – 550 с.

4. Климов, А.А. Основы русского народного танца: учебник для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстерских факультетов театральных институтов и учащихся хореографических училищ. / А.А. Климов. – М.: Искусство, 1981. – 270 с.

5. Устинова, Т.А. Русские народные танцы / Т.А. Устинова, Н.А. Лаков – М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы, 1950. – 124 с. – (Библиотечка «Художественная самодеятельность»).

УДК К 7.01

К. А. Горбачевская,
А. С. Леоненко

ДИНАМИКА ДОСУГОВОЙ РОЛИ ИСКУССТВА

Благодаря бесконечному и непрерывному потоку информации, развитию технологий и кардинальным изменениям стиля жизни современного общества изменилось и его отношение к искусству. Ряд отечественных и зарубежных исследований были направлены на изучение содержательного и интеллектуального

досуга в социокультурном пространстве города. **Актуальность данного исследования** заключается в изучении досуговой деятельности молодежи города Луганска. Разнообразие форм досуговой деятельности диктует разнообразие экспликации культуры поведения, досугового общения, развитие личностных качеств индивида, его физических, духовных, культурных и других социально значимых качеств потребностей. Данные факторы находят отражение в индивидуальной социокультурной деятельности современного человека. В связи с этим актуализируются изучение досуговых интересов с целью выявления присутствия искусства в досуговой деятельности молодежи города Луганска.

Объектом исследования является изучение роли искусства в жизни молодежи больших городов на примере города Луганска.

Предмет исследования динамика досуговой роли искусства в жизни жителей современного города.

Целью исследования является изучение роли искусства в досуговой деятельности жителей города Луганска.

Из цели вытекают такие задачи:

- Описать портрет современной публики искусства;
- Проанализировать результаты социологического опроса;
- Изучить распространение новых и изменение старых видов досуга.

Роль искусства в жизни людей исследовалась многими отечественными и зарубежными социологами и культурологами. Понятие и сущность досугаизучалось такими исследователями: Ж. Р. Дюмазедье, А. А. Ушкаревым, Ю.У. Фохт-Бабушкиным и Г. В. Стрельцовым. Г. В. Стрельцов в работе «Культурология досуга» подробно раскрывает понятия досуговой деятельности и её культурологическую значимость. Работа Ю. У. Фохт-Бабушкина «О культурных потребностях москвичей» несет в себе практическую значимость. На примере такого исследования можно изучить досуговые интересы жителей Луганска. Эти данные могут помочь в дальнейших социологических исследованиях, а также при создании новых проектов.

Досуговая деятельность является неотъемлемой частью общекультурного развития личности в социуме. Также она является формой социокультурной деятельности современного общества. К вариантам досуговой деятельности относят посещение музеев, театром, выставок, библиотек и других культурных учреждений. Нужно отметить что досуговая деятельность требует наличия свободного времени и эмоциональных сил, которого у работающего человека или студента может не быть.

Существует масса исследований посвященных этой теме. Например, исследование Грунта Е. В. и Юрьева А. В., посвящено анализу потребности населения в театре. В своей работе они отмечают: «Рассматривая потребность населения в театре, мы можем увидеть, что на нее оказывает влияние множество различных факторов: социальные, культурные, экономические, а также условия жизни человека» [1; С. 26].

Под влиянием новых социальных трендов непрерывно меняется сущность досуговой деятельности. Выбирая себе ту или иную досуговую деятельность человек ищет понимания того, чем в действительности является его свободное время, какие интересы он желает реализовать в досуге и какие функции досуговых занятий им востребованы.

По данным социологического исследования досуговых предпочтений крупных городов России, а именно, на примере города Москвы, проводимым Ушкаревым А. А. в 2014 году была вскрыта много объясняющая тенденция. В перечне любимых досуговых занятий москвичей большинство составило развлечения, с ориентаций на бездеятельность. Похожая тенденция была отмечена в исследовании 2008 года Фохт-

Бабушкина Ю. У. по результатам опроса населения Москвы. Такое явление есть следствие глобальных социальных процессов, которые сопутствуют развитию постиндустриального общества. То есть, усложняется трудовая деятельность, повышаются затраты психологической энергии, тем самым расширяются зоны досуговой свободы, что способствует переориентации художественной культуры на восстановление способности к труду [4].

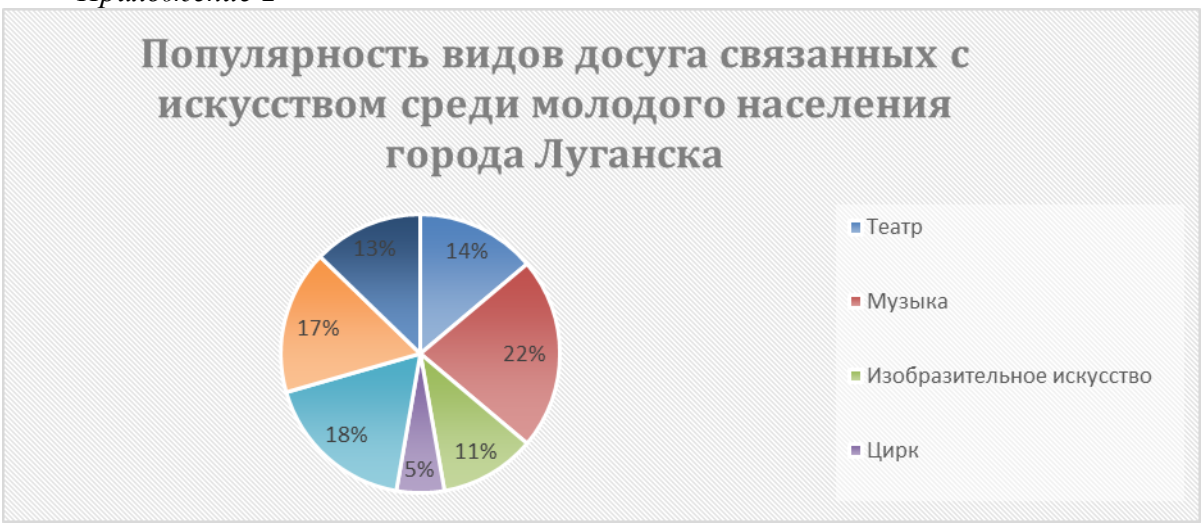
23.02.2021 проведен опрос методом смежного кома на основе случайной выборки. Такая выборка репрезентативна для молодого населения, возраст опрошенных составил от 18-30 лет. Выборка включает только жителей города Луганска.

Конечно, невозможно измерить роль искусства в жизни человека непосредственно, но при помощи социальных измерений можно определить его место в структуре досуга. Для оценки популярности у луганчан того или иного вида досуга, были проанализированы ответы на вопрос о предпочитаемом способе проведения досуга. Из перечня самых разных видов досуга респонденты выделили те, которыми занимались последние 6 месяцев.

Анализ ответов выявил факт изменчивости приоритетов в отношении досуга, связанного с искусством. (Прил. 1)

Так опрос показал, что посещение театральных представлений и музыкальных концертов, проведение вечера за чтением литературы являются самыми предпочитаемыми видами досуговой деятельности.

Приложение 1



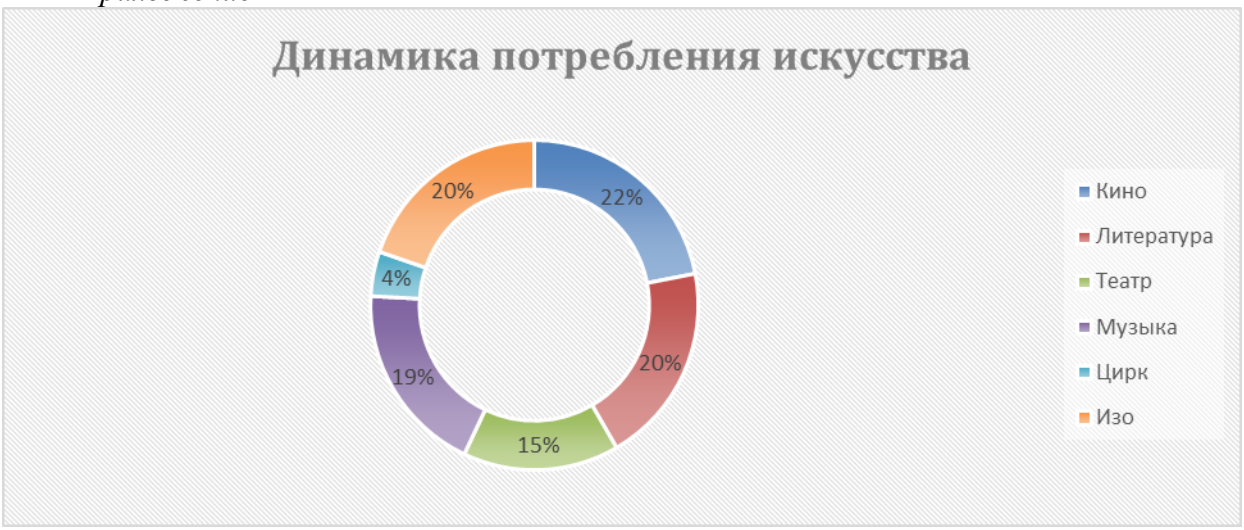
Даже такие данные не могут дать точного ответа какой вид искусства людьми потребляется больше. Человек может говорить, что любит и восхищается искусством, но смотреть фильм или читать книгу раз в год. Это можно объяснить тенденциями в те или иные исторические эпохи. Например, в 1988 году среди россиян чтение художественной литературы было наиболее предпочитаемым видом досуговой деятельности. Чтение продолжало пользоваться спросом и в 1990-х годах. Хотя, эти года вошли в историю отечественной истории как время экономического и социального кризиса. Не удивительно, что в это время отмечено резкое падение досугового интереса население. Сама сфера культуры переживала уменьшение финансирования и сокращение аудиторий. В таких условиях учреждения культуры и искусства вынуждены были уменьшить объемы своей деятельности, и некоторые формы

культурной работы стали платными. Такие изменения привели к смещению акцента проведению досуга не в культурных учреждениях, а в домашних условиях. Таким образом наблюдается рост просмотра телевизионных программ, которое заменяет кино и другие виды визуальных искусств. В последующем кино и другие виды искусства возвратят свои позиции [5].

Важным вопросом для исследования также является способ реализации искусства. Такой интерес людей к искусству реализуется в только в их деятельности и культурном поведении, то есть потреблении искусства (посещении культурных учреждений) и в приобретении знаний об искусстве(чтение литературы или просмотров документальных фильмов об искусстве), а также в собственном творчестве.

В анализе динамики предпочтений в потреблении нужно отметить превалирование предпочтения визуальных искусств таких как кино (22%) и изо (20%), а также литературы (20%). Среди всех видов искусства самым невысоким спросом пользуется цирковое искусство (см Пр. 2).

Приложение 2



В социологическом опросе был зафиксирован у луганчан интерес к прочтению дополнительной литературы об искусстве и истории. Из 50 опрошенных респондентов 23 респондента дали положительный ответ. Зачастую это чтение журналов о звездах, но также присутствует интерес к биографиям великих деятелей искусства.

Нужно отметить разнообразие видов самодеятельного творчества. Самым распространенным нужно назвать занятие фотографией (21%) и собирание книг (16%). Доля равнодушных людей к своим творческим способностям ничтожно мала (6%). (см. Пр. 3)

Приложение 3

Проанализировав место и роль искусства в досуговой деятельности луганчан можно сделать такие выводы:

1. Досуговая роль искусства сама по себе невелика, но занимает важную роль в жизни каждого человека. Она имеет способность изменятся под влиянием экономических, социальных и политических обстоятельств.

2. Изменение досуговой роли искусства могут повлечь за собой изменение образа жизни население и ее качества, а также распространение новых и изменение многих традиционных видов искусства.

3. В постиндустриальном обществе наблюдается тенденция роста направлений проведения досуга. Это снижает возможность общения человека с искусством и может нести такие последствия:

– расслоение искусства на массовое и элитарное;

– замещение живого общения цифровым, что мы наблюдаем сейчас;

– окончательное превращение искусства в индустрию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грунт Е. В. Факторы формирования театральной потребности населения малого уральского города / Е. В. Грунт, А. В. Юрьева // Социум и власть. 2012. № 1.С. 24–29

2. Дюмазедье Ж. Р. Эмпирическая социология досуга. Москва, 1947. 46 с.

3. Созинова М. В. Факторы становления содержательного досуга в социокультурном пространстве современного города // Современные проблемы науки и образования [Электронный ресурс]. 2013. №3.

4. Ушкарев А. А. Человек развлекающийся, или О закономерностях досугового поведения москвичей // Культурологические записки. Выпуск 16: культурная политика – 2014. Проблемы и перспективы: сб. ст. / отв.ред. Г. М. Юсупова. Москва, 2014. С. 278-316.

5. Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. Санкт-Петербург, 2001. С. 556.

6. Фохт-Бабушкин Ю. У. О культурных потребностях москвичей // Культура и культурные потребности москвичей. Москва, 2010. С. 11-108.

УДК 78.071.1

Г. С. Долматов,
Е. Я. Михалёва

ТЕМАТИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ «ВОЛЬНОСТИ» БЕТХОВЕНА В ПЕРВОЙ ЧАСТИ СОНАТЫ № 30 ОР. 109 E-DUR. НА ПУТИ К РОМАНТИЗМУ

Наследие Л. Бетховена, не перестающее удивлять своими новаторскими идеями, оказавшее влияние на развитие музыкального искусства последующих столетий, находится в постоянном поле зрения музыковедческой мысли. Ему посвящены известные монографии и статьи А. Альшванга, Г. Грубера, В. Конен, В. Бобровского, В. Протопопова, А. Климовецкого, Н. Фишмана, и других музыкологов. В последнее время появилось ряд публикаций, касающихся стиля композитора, интерпретации его произведений, их структуры. Тем не менее по-прежнему мало внимания уделяется его поздним сонатам, где налицо эволюция стиля немецкого гения, универсальность вариационного и полифонического развития, явно выраженные черты романтизма. В свете вышесказанного **актуальным** является обращение к Сонате № 30, op. 109 E-dur в контексте инновационного подхода к строению первой части цикла. Это составляет научную новизну статьи и её **цель** – определить особенности строения и музыкального языка I части сонатно-симфонического цикла, сочетающей в себе черты классицизма и романтизма.

Поставленная цель выдвинула перед автором следующие **задачи**:

– сделать целостный анализ I части Сонаты № 30, op. 109 в аспекте обозначенной проблемы;

– определить своеобразие структуры сочинения;

– рассмотреть отличительные черты музыкального языка и приёмы тематического развития.

Объект исследования – проанализировать инновации в области принципов формообразования первой части сонатного цикла поздних фортепианных сонат Бетховена, **предмет** – I часть Сонаты № 30, op. 109 E-dur.

Методология опирается на труды Б. Асафьева, А. Альшванга, А. Климовецкого и др. учёных.

Монография А. Альшванга «Бетховен» даёт описание жизни и творчества великого немецкого композитора на фоне бурных событий его эпохи, Автор анализирует основные произведения. Книга содержит интересные иллюстрации.

Труд «Из истории советской бетховенианы» представлен статьями Б. Асафьева, Г. Нейгауза, А. Луначарского, С. Прокофьева и других выдающихся музыкантов, затрагивающих историческое значение творчества Л. Бетховена, проблемы его стиля, анализ избранных произведений, исполнительские аспекты.

В книге А. Климовицкого «О творческом процессе Бетховена» прослеживается период создания произведения, от возникновения замысла до его воплощения, выводится закономерность творческого поиска композитора.

В сборнике статей «Бетховен» под редакцией Н. Фишмана рассмотрен широкий спектр теоретических проблем, касающихся наследия композитора, его самобытности и особенностей в разные временные периоды.

Монография В. Протопопова «Принципы музыкальной формы Бетховена» посвящена анализу произведений, написанных композитором до 1810 года. Музыколог делает акцент на формообразовании и его эволюции, проявлению черт позднего периода творчества.

32 фортепианные сонаты Л. Бетховена – творческая лаборатория великого немецкого композитора, где выковывался стиль художника, отзеркаливающий его мировоззрение, а главное, симфонический метод развития, положенный в основу музыки будущего. Он стал фундаментом симфонических и камерных произведений. В частности, волновой принцип развития в разработках, его масштаб уже в экспозиционных разделах, производный контраст. Всё это есть в симфониях Г. Берлиоза, А. Брукнера, Г. Малера, П. Чайковского, С. Рахманинова. Так, в I части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза три волны нагнетания напряжения: первая строится на развитии главной и побочной тем, вторая – побочной темы с подъёмом динамики от *pp* к *ff* и третья ведёт к мощному утверждению главной партии в репризе. Три фазы развития содержит и 21-я симфония Н. Мясковского. Первая основана на преобразовании главной партии, во второй она в полифоническом движении приобрела форму фугато и в третьей – наблюдается устремлённое к кульминации развитие побочной темы. Волновой принцип стал основополагающим и в современной музыке. В этом убеждают Симфония № 1, Симфония № 4 Г. Канчели, Симфония № 2 В. Сильвестрова. Касаясь наличия развития в экспозиционных частях формы, уместно вспомнить главную партию I части Четвёртой симфонии П. Чайковского, где её показ охватывает четыре проведения в основном и видоизменённом варианте сначала у скрипок и виолончелей, затем у деревянных духовых, потом опять у струнных и, наконец, у струнных и дерева. Бетховенская трансформация тематизма имеет место в крупных формах Ф. Шопена и Р. Шумана, наличие двух побочных тем – в первой части Четвёртой симфонии П. Чайковского, двух главных тем – в первой части Пятой симфонии Д. Шостаковича.

Анализируя постбетховенский период в развитии музыкальной культуры, убеждаешься в бессмертии всех его находок и открытий. Воспитанный на героических ораториях Генделя, впитавший лучшие достижения творчества И. С. Баха, В. А. Моцарта, композиторов Французской революции, он открыл для искусства музыки необозримые горизонты. Здесь уместно вспомнить Конфуция: «Тот, кто, обращаясь к старому, способен открывать новое, достоин быть учителем» [4]. И на его творениях действительно учились и учатся. Процессуальность в становлении главной темы, наглядно представлена в главной партии первой части Первой симфонии И. Брамса; необычайно развёрнутые коды появились в финале Концерта для фортепиано с оркестром Э. Грига и в первой части Третьей симфонии И. Брамса; интенсивное полифоническое развитие характерно для симфоний Н. Мясковского и Д. Шостаковича, достаточно вспомнить фугато из второй части «9-е января» Одиннадцатой симфонии «1905 год».

«…По своему удельному весу в творческом наследии Бетховена фортепианные сонаты занимают то же место, что и «Клавир хорошего строя» в наследии И. С. Баха» [2, с. 208]. Выдающийся новатор в области тематического и структурного развития он не повторяет себя ни в одной из 32 фортепианных сонат. Это особенно отчётливо проявляется в поздний период творчества в последних сонатах с ярко выраженной эволюцией стиля композитора. В данном контексте интересно рассмотреть первую часть Сонаты № 30 ор. 109 E-dur, которую Р. Роллан приводит как пример уникальной гибкости и свободы изложения мысли, что прослеживается как в цикле, так и в строении каждой части. «Современники же так и воспринимали его творчество – как воплощение дерзости и вызова традициям, освящённым бесспорными авторитетами, как бунтарский нигилизм» [3, с. 25].

Как известно, соната № 30 посвящена Максимилиане Брентано. Это второе, кроме фортепианного трио, посвящение девушке, с семьёй которой композитора связывали дружеские отношения. Отсюда тёплая лирическая интонация, доминирующая в произведении, наряду с драматическими порывами и экспрессией, противостоящими светлой мечте.

Первая часть *Vivace ma non troppo* начинается с непосредственного излияния лирического чувства, выраженного в главной партии. Напевная мелодия, в сочетании с гармонической фигурацией нижнего голоса, опирается на звуки тонико-доминантовой гармонии. Обратный пунктир придает ей целеустремленность, полётность. Намечающаяся модуляция в тональность доминанты неожиданно прерывается остановкой на $DVII_7$, переводя развитие в параллельный cis-moll. Он возникает, как гром среди ясного неба, сменяя разомкнутый начальный период единого строения главной партии, прерывая её нежную «речь». По своему характеру, типу фактуры она напоминает шумановские «Арабески», «Вечером» и «Отчего» из цикла «Фантастические пьесы», «Мелодию» из «Альбома для юношества».

Непредсказуемость появления побочной партии (*Adagio espreessivo*) с динамическими перепадами аккордов на *f* и секундовыми вздохами мягких терций на *p* напоминает вступление к первой части «Патетической» сонаты с диалогическим принципом изложения контрастных элементов, что завершается мягким закруглением мелодии в начале т. 11. И снова хроматическая волна верхнего голоса на *crescendo* переводит звучание в драматическую плоскость с волнообразным и динамическим разливом уменьшенной гармонии на органном пункте Fis_1. Охват крайних регистров подчёркивается мягким секундовым октавным вздохом в конце т. 12. Повторение этого тематического материала в т. 13 на звуках трезвучия *DD* убеждает в фантазийном типе изложения с чередованием контрастных разделов, отнюдь не типичных для, как правило, лирических побочных партий сонатной формы. Однако в данном случае это мотивировано вдохновенным нежным высказыванием главной темы. Завершение побочной партии россыпью триолей секстового двухголосия и гаммообразным пассажем с последующим замедлением на *diminuendo* уводит от экспрессивного порыва и готовит начало разработки (т. 15).

Tempo I с авторским указанием *dolce* возвращает к лирическому настроению начала сонаты. Порхающие мотивы с обратным пунктиром едва обозначив тональность H-dur тут же уводят в сферу меланхолического cis-moll, где выразительный нижний голос с поступенным движением на тонико-доминантовой гармонии сопровождается расширением диапазона верхнего регистра с захватом звуков третьей октавы и остановкой на доминанте в т. 22. Здесь намечается хоральная тема следующего эпизода в тональности gis-moll. Её появление – не случайность. Структура квадратного периода с чётким делением на два предложения по 4 такта, плавная кантиленная мелодия с настроением легкой печали компенсируют отсутствие традиционной лирической побочной партии в экспозиции. Это напоминает появление e-moll эпизода в разработке первой части Третьей «Героической» симфонии.

Далее композитор прибегает к секвенционному развитию окончания хоральной темы, формируя хроматическую секвенцию из трёх звеньев с шагом на терцию. Её восходящее движение, подстёгиваемое октавами баса, расширение диапазона на *crescendo,* резкие динамические перепады на слабых долях, создают волну напряжения, устремлённую к кульминации, которой предшествует ещё одна секвенция из трёх звеньев (тт. 34–39). Поступенное аккордовое восхождение завершается остановкой на звуке h^3, который буквально вдалбливается на *crescendo,* подобно доминантовому

органному пункту, перенесённому в верхний голос. Мощное нагнетание звучности этого доминантового предыкта готовит начало репризы.

В отличие от экспозиции, она начинается на *f*. Робкие порхающие мотивы преобразились в утвердительные, что подтверждает наличие крайних регистров, октавные ходы в басу. В результате развития в разработке тема главной партии приобрела волевые черты. Во втором предложении возвращается прежнее настроение, возникают интонации вопроса, ответом на который, как и в экспозиции является неожиданное появление побочной партии в тональности fis-moll с мощными лапидарными аккордами в тт. 59–60. Непредсказуемость такого поворота в развитии тематизма сродни импровизациям в старинных фантазиях. И не только в старинных. Показательна в этом отношении Фантазия c-moll В. А. Моцарта с невероятными контрастами между разделами, темповыми и динамическими сдвигами. Первая волна в репризе выстраивается по звукам D_7 в тональности C-dur. Вторая воспринимается как её разрешение в тонику. Это не что иное, как тональность VI низкой ступени по отношению к главной E-dur, она тут же восстанавливается в последующем разливе секстолей тридцать вторыми. Подобное красочное терцовое соотношение тональностей станет традиционным в произведениях романтиков. Каденционный тип изложения с замедлением в конце приводит к коде *Tempo I* в т. 67.

Снова звучат мягкие напевные мотивы главной партии в высоком регистре, показывая лирическую сущность основного образа. Подчёркнутое *legato* сначала нисходящее движение нижнего, а затем восходящее верхнего голосов напоминают о хоральной теме разработки, появляющееся в тт. 77–87. Её строгость, соответствующая типу изложения, взывает к размышлению, но ненадолго. Первая часть завершается чередованием полётных мотивов, из которых сложилась главная тема. После «игры» малых и больших нисходящих секунд к квинтовому звуку их нежное звучание сопровождает все устойчивые звуки с остановкой на тоническом трезвучии с ферматой.

Таким образом, первая часть сонаты № 30, op. 109 E-dur представляет собой сонатную форму, далёкую от своего прототипа. Это выражается, прежде всего, в соотношении лирической главной партии и внезапно вторгающейся, нарушающей светлое, умиротворенное настроение побочной. Составленная из контрастирующих друг другу и в то же время представляющих собой единое целое – аккордового массива и отвечающего на его вызов нежного терцового мотива, она демонстрирует бетховенское единство противоположностей. Её дальнейшее развитие напоминает органные импровизации музыки эпохи Возрождения. В экспозиции отсутствуют связующая и заключительная партии, не менее удивительно и тональное соотношение основных образов, где традиционное появление побочной в доминантовой тональности заменено на тональность VI ступени. Неординарный облик побочной мотивирует появление в разработке самостоятельной темы хорального склада. При лаконизме изложения разработка не теряет свойственной ей напряженности и содержит яркую кульминацию, на гребне которой возникает реприза. Её динамизация сводится к тональному преображению с красочным терцовым сопоставлением C-dur и E-dur. Уравновешивающая разработку по своим масштабам кода, так же, как и экспозиция, построена на контрасте воздушных, безмятежных интонаций главной партии с меланхолическим образом хоральной темы. Перечисленные особенности в дальнейшем найдут применение в одночастной романической сонате о чём пишет В. Семыкин: «Одночастные сонаты Ф. Листа, ставшие первыми образцами этой жанровой разновидности, характеризуются рядом специфических драматургических признаков, которые на определённом уровне можно проследить уже в фортепианных сонатах

Бетховена. Именно поэтому изучение специфики музыкальной драматургии бетховенских *Allegro* может приблизить исследователей к осознанию жанровых особенностей сонаты в творчестве романтиков и выявить черты глубинной преемственности между драматургией зрелой сонатной формы венского классицизма и романтической одночастной фортепианной сонаты» [5, с. 159]. Здесь же следует упомянуть о развитой фактуре концертного стиля Бетховена, приблизившего инструмент к звучанию оркестра, что поднимется у Листа на более высокую ступень развития в его новом исполнительском стиле.

И всё же, при наличии резких контрастов главной и побочной партий, подчёркнутого разными типами фактуры, основное настроение части лирическое. Композитор, заслуживший характеристику «герой и вождь», «страстный политический мыслитель», «Шекспир масс», в очередной раз показывает себя как выдающийся лирик. Он напоминает о второй части Сонаты № 1 ор. 2 в начале обращения к этому жанру и лирической Сонате № 28 ор 106, созданной в поздний период. Бетховен предсказывает фактуру шумановских лирических произведений с линеарной полифонией, отчасти фортепианных миниатюр Ф. Мендельсона и Э. Грига. В то же время в каденционных пассажах секстолями угадываются звуковые орнаменты произведений Шопена.

Как пишет В. Цуккерман: «Для динамических форм XIX–XX веков Бетховен сделал очень много. Если в тематических структурах он показал едва ли не всё, на что они способны, то здесь он заложил фундамент для пышного развития подобных форм – от Траурного марша Мендельсона и увертюры «Тангейзер» до симфоний Шостаковича» [1, с. 291].

ЛИТЕРАТУРА

1. Семыкин, В. Фортепианные ALLEGRO Л. ван Бетховена как источник формирования композиционно-драматургических особенностей одночастной романтической сонаты / В. Семыкин // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. № 15 (370). Филология. Искусствоведение. Вып. 96, с. 159–165.
2. https://citaty.info/topic/novoe
3. Альшванг, А. Бетховен / А. Альшванг // Из истории советской Бетховенианы // Сост. Н. Л. Фишман. – М.: Советский композитор», 1972. – С. 275–292.
4. Климовицкий, А. О творческом процессе Бетховена: исследование / А. Климовицкий. – Л.: Музыка, 1972. – 328 с.
5. Цуккерман, В. Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях / В. Цуккерман // Бетховен. – Вып. 2. / Ред.-сост. Н. Л. Фишман. – М.: Музыка, 1972. – С. 208–231.

УДК 78.01:782.91

М. С. Еременко,
Е. Я. Михалёва

СЮИТА «ПЕТРУШКА» Ю. ТКАНОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА МУЗЫКИ ОДНОИМЕННОГО БАЛЕТА И. СТРАВИНСКОГО. К ВОПРОСУ МЕТОДОЛОГИИ ТРАНСКРИПЦИИ

Среди современных музыкантов России одно из ведущих мест принадлежит заслуженному артисту России, профессору Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Ю. Тканову. Известный исполнитель, педагог, воспитавший не одно поколение лауреатов международных конкурсов, является автором замечательных транскрипций, существенно обогативших репертуар альта как

солирующего инструмента. В них представлены композиторы разных эпох и стилей, но приоритет остаётся за выдающимися произведениями русской музыки. Среди них «Картинки с выставки» М. Мусоргского, Симфонические танцы С. Рахманинова, виолончельные концерты Д. Шостаковича, Соната для виолончели и фортепиано А. Шнитке, преображённая в Камерную симфонию для альта и камерного оркестра. Здесь же и сюита «Петрушка», созданная на основе одноименного балета И. Стравинского.

Творчество И. Стравинского не перестаёт удивлять своим ярко выраженным национальным обличием, инновациями во всех ипостасях, начиная от трактовки жанров и форм, и заканчивая оригинальностью инструментальных составов, особенностями музыкального языка. Оно всегда актуально и является кладезем самых интересных идей для всех последующих поколений композиторов и исполнителей. Наследие художника, прожившего большую часть жизни во Франции и США, постоянно находится в поле научных интересов исследователей. «Он унёс с собой на Запад ритмы, интонации и принципы формообразовании русской «музыки устной традиции», но мала-помалу стряхнул с себя весь налёт русской дореволюционной музыкальной обывательщины» [1, с. 19]. Среди самых уникальных произведений гения – балет «Петрушка», музыка которого легла в основу одноименной сюиты для альта и фортепиано Ю. Тканова. Однако при огромном множестве научных публикаций о балете транскрипция для альта и фортепиано не рассматривалась. Это определяет **актуальность** данной статьи и её **научную новизну**.

Объект исследования – особенности метода транскрипции Ю. Тканова для альта и фортепиано с сохранением семантики инварианта, **предмет** – транскрипция балета «Петрушка» И. Стравинского для альта и фортепиано.

Цель статьи – анализ транскрипции Ю. Тканова балета «Петрушка» И. Стравинского для альта и фортепиано, как один из вариантов авторской концепции, выраженной с помощью 2 инструментов, и рассмотрение её методологии. Поставленная цель выдвинула перед авторами следующие **задачи:** проанализировать партитуру балета «Петрушка»; определить особенности структуры транскрипции для альта и фортепиано; рассмотреть роль приёмов игры на струнных инструментах и штрихов в воссоздании «инструментального театра» И. Стравинского с помощью 2-х инструментов; найти и обосновать разночтения в темпах, нюансировке, регистрах звучания.

Методология опирается на труды известных музыкологов Б. Асафьева. М. Друскина, Б. Ярустовского, М. Арановского и др.

Монография Б. Асафьева «Книга о Стравинском» включает в себя как анализы крупных произведений («Весна священная», «Пульчинелла» и другие), так и общую эстетическую оценку творчества композитора до 1929 года.

Книга М. Друскина раскрывает индивидуальность композитора, его художественно одарённую личность как истинно русского музыканта, оказавшего невероятное влияние на современное искусство в целом, не отделяя его от западноевропейской культуры.

Труд С. Понятковского «История альтового искусства» представляет историю развития инструмента, его использование как в оркестре, так и в камерных ансамблях, рассматривает альт в качестве солирующего инструмента.

Материал статьи может быть использован в курсе «История мировой музыкальной культуры», «Инструментоведение» и в исполнительской практике.

Транскриптор бережно перенёс «инструментальный театр» русского гения в собственную сюиту для двух инструментов. Сохраняя особенности инварианта, он мастерски передаёт семантику балета при помощи альта и фортепиано, позволяет буквально увидеть его персонажей, прочувствовать страдания Петрушки, холодность и пустоту Балерины, злобность Арапа, жестокость Фокусника, а также погрузиться в атмосферу масленичного гулянья.

В данной работе сделана сравнительная характеристика партитуры балета «Петрушка» и не затронутой до этого исследователями транскрипции для альта и фортепиано. Детальный анализ сюиты позволил выявить оригинальную технику переложения голосов симфонического оркестра для двух инструментов, их богатые тембровые и виртуозные возможности. На основании целостного анализа можно сделать следующие обобщения.

1). Для сюиты транскриптором были выбраны самые яркие номера балета: «Русская» из I картины, «У Петрушки» из II картины и «Праздничное гулянье на Масленичной» из IV-й с соответствующими названиями – «Русская», «Петрушка» и «Масленица». Такой подбор частей позволяет сфокусироваться на трагедии основного персонажа в окружении равнодушной толпы, вовлечённой в развлекательную феерию масленичного гулянья.

Прежде всего, следует констатировать структурные изменения в каждой части. Начиная сюиту с экспозиции народного праздника и представления кукол, включая Петрушку, сохраняя форму данного эпизода, автор убирает тематический материал «распада» темы запева перед ц. 43. Это обусловлено разницей возможностей симфонического оркестра и дуэта альта с фортепиано.

Во второй части «Петрушка» Ю. Тканов показывает не только трагедию основного персонажа, но и её развязку, которая в балете находилась в конце IV картины. Подобное размещение эпизодов в небольшой сюите способствует непрерывности развития образа главного героя, его завершённости. Таким образом, в сочинении появляется симметричность частей, что способствует его цельности. Здесь в ц. 50 у Ю. Тканова наблюдается сокращение на 3 такта, компенсируемое насыщенностью музыкального материала. Так, в партитуре этот раздел поручен солирующему фортепиано. В транскрипции же C-dur фортепиано поддерживается шестнадцатыми альта в Fis-dur, а затем инструменты обмениваются тональностями, как бы подчёркивая остроту их сопряжения. В тт. 27–28 за два такта до *Furioso* транскриптор усиливает динамику до *fff* и усложняет партию альта, добавляя малые секунды $dis^2 – e^2$ двойными нотами. Возрастающее напряжение данного эпизода иллюстрирует смятение основного персонажа. Анализируя транскрипции Ф. Листа, Я. Мильштейн писал: «…именно в том то всё и дело, чтоб понимать художественным инстинктом, что надо пропустить, что непременно удержать для того, чтоб передавалось настоящее впечатление: словом, должно обладать способностью, подобно портретисту, схватить, прежде всего, существенные черты лица, определяющие всю физиономию» [3, с. 121].

VI эпизод *Allegro* связан с появлением Балерины и в сюите расширен до 4 тактов вместо двух, разворачивающихся в более медленном темпе. Это вызвано необходимостью показать за внешней красотой внутреннюю пустоту героини. Раскрывающая образы Балерины и Арапа третья картина балета в сюите опущена. Первый раз мелодия проходит у альта в сопровождении фортепиано с нисходящим хроматическим ходом без метрических изменений. Во второй раз он поручен

фортепиано *solo*, что соответствует партии оркестрового фортепиано и даёт возможность альтисту снять сурдину перед блестящим *Allegro non troppo*.

В ц. 55 транскриптор использует тот же приём, что и в ц. 50 – сокращение музыкального материала за счёт его концентрации. В партитуре исступлённое движение секундами в партии фортепиано поддерживают нисходящие хроматические пассажи кларнетов и, таким образом, всё приходит к *ff* в т. 100. В сюите наблюдается следующее: в тихие квинтоли фортепиано резко включается «хаос» секунд *ff* в т. 89 как у альта, так и фортепиано. Пять раз в тт. 92–93 повторяются хаотичные секунды у обоих инструментов как неотвратимость отчаяния главного персонажа.

В третьей части «Масленица» также наблюдаются структурные «вольности». Она не делится на номера, что не только способствует целостности части, но и объединяет отдельных персонажей, например, Купца и цыганок, Мужика с медведем и других в единую безразличную к трагедии Петрушки общность гуляк. Как утверждает А. Лунина здесь всё едино: и толпа зевак, и танцоры, и музыканты самодеятельных ансамблей, и куклы, обладающие человеческими эмоциями. Здесь переосмысливается балаган как деревянная постройка для выступления кукол на ярмарке. Балаган – это обрядовое действо, где сцена – ярмарочная площадь, а артисты – все, кто на ней находятся. Отметим уже использованный во второй части приём одновременного укрупнения длительностей и увеличения темпа в эпизоде, соответствующего выходу Мужика с медведем. Транскриптор позиционирует их без словесного авторского представления в ремарке, музыка данного фрагмента по-настоящему зрелищна. Аккорды нижнего регистра фортепиано передают тяжёлую походку зверя, а скатывающийся пассаж квинтолями у альта изображает разбегающийся в страхе народ. Увеличение размера и длительностей мелодии при сохранении темпа в ц. 100, используемые ранее во II части, подчёркивают выразительность данного эпизода. Мелодия Мужика, играющего на дудке, поручена унисону альта и верхнего голоса фортепиано, в то время как нижние продолжают тяжёлыми аккордами сопровождать шествие медведя. Альт также «озвучивает» зверя, не затухающий нижний регистр инструмента выгодно отличает его от высокого у фортепиано. Таким образом, голос медведя и его походка тембрально разграничены. Данный эпизод сокращён по сравнению с партитурой в два раза. Это продиктовано возможностями 2-х инструментов, в сравнении с многотембровым конгломератом оркестра.

2). Среди разночтений с первоисточником необходимо выделить нюансировку, темп и фактурные изменения, в частности, замену регистров. Чаще всего это проявляется в моментах динамизации материала, подготовки кульминационных всплесков, для достижения большей выразительности эмоциональной сферы героя, а также с учётом специфики тембров 2 участников инструментального театра Ю. Тканова. Так, во II-й картине «Петрушка» в третьем эпизоде *Allegro* тембровое решение поражает изобретательностью, когда в партии альта появляется приём *sul ponticello*, придающий тембру более жёсткое звучание, ведь речь идёт о мучениях главного героя. Вместо движения от *mf* к *f* у оркестрового фортепиано и двух кларнетов в партитуре инварианта у транскриптора стоит *crescendo* от *pp* к *ff*, что оправдано возможностями ансамбля.

Радостное возбуждение Петрушки при появлении Балерины в сюите подчёркивается ускорением темпа и постепенным *crescendo*. Это даёт возможность разнообразить средства выразительности в балетном *Allegro,* где в партитуре Стравинского, преодолевая статику, сверкают разные оркестровые тембры. Автор излагает мелодию VI эпизода двойными нотами у альта и фортепиано.

Противоположное движение восходящего *glissando* фортепиано и нисходящего пассажа альта секстолями шестнадцатых в ц. 56 передаёт счастье главного персонажа, увидевшего красавицу. В ц. 57 в сюите *Animando* и *crescendo*, кроме того, появившиеся в партии альта флажолеты на форшлагах компенсируют уплотнение оркестровой фактуры в партитуре. И снова используется приём разнонаправленного мелодического движения, отсутствующего в инварианте, в ц. 58. Интересно, что волнообразной мелодической линии партии альта в пределах $e^2 – h^2$ соответствует противоположное направление верхних голосов фортепиано, на фоне мощных аккордовых пластов в низком регистре. Таким образом, уплотнённая фактура, вместе с *accelerando e crescendo* создаёт огромное напряжение во время остановки на уменьшённом трезвучии, переходящем в кластер – Петрушку охватывает ужас.

Каденции кларнета и оркестрового фортепиано звучат в сюите у 2 инструментов одновременно, а затем в виде переклички между ними. При этом, когда альт берёт на себя часть каденции фортепиано с остановкой в партитуре на cis^4, в сюите он звучит октавой ниже, что обусловлено равнозначностью участников инструментального спектакля Ю. Тканова. Однако после остановки альта на cis^3 *fff* ответ фортепиано дан с сохранением регистра и *pp*, что подчёркивает контраст нюансов. Квинтольные «метания» фортепиано передают ужас, охвативший Петрушку при виде Фокусника. Его настойчивое присутствие, представленное английским рожком в партитуре, передано альту, исполняющего его партию октавой ниже. Звук *h* ассоциируется с враждебными силами.

Говоря о выразительности регистров в сюите, следует обратиться к Третьей части, открывающейся изображением уличного гомона с помощью гармошечных наигрышей в D-dur. Они поручены фортепиано и альту, чьи двойные ноты придают звучанию инструмента народный колорит. Интересно отметить, что верхний регистр изложен шестнадцатыми, а средний, выступающий опорой этой зарисовки, – восьмыми. Игра параллельными трезвучиями именно в этой тесситуре напоминает растягивание мехов на гармонике. Подобно тому как в оригинале наигрыши прерываются волнообразным мотивом, в сюите стремительные взлёты по трезвучию заменены блестящими *glissando* фортепиано и альта, подчёркивающими звончатость верхнего регистра. Так как Петрушка в этой части не появляется, то элементы, предсказывающие его прибытие, будут лишними. *Glissando* у альта всегда заканчивается флажолетом, что вносит тембровое разнообразие и делает его завершение ярким.

В этом же эпизоде в цц. 85–86, сохраняя ритмическое многообразие оригинала, транскриптор периодически прерывает «гомон» октолями в самой верхней тесситуре фортепиано и альта, а также встречающейся ранее фигурой из двух тридцатьвторых и одной шестнадцатой (тт. 19–20). С помощью использования разных регистров инструментов он бережно переносит из оригинала имитацию секундового мотива квинтолями в ц. 87.

3). Огромную роль в транскрипции в контексте её отражения богатства оркестровой партитуры играют штрихи и различные приёмы игры на альте. В совершенстве зная их выразительные свойства, Ю. Тканов находит им разумное применение в разных разделах сюиты. Так, во II части «Петрушка» в *Adagietto* меняется тональность: вместо политонального сочетания cis-moll и D-dur появляются d-moll и Es-dur. Это связано с проведением мелодии альта флажолетами, удобно исполняемыми в одноимённой тональности с одной из струн. В оригинале тема поручена дуэту флейты-пиккало и фортепиано и её проведение флажолетами *con sordino* приближает голос альта к задуманному Стравинским тембру, а также раскрывает мягкий характер главного персонажа, нежного и чуткого.

Особенно интересны моменты, где с целью достичь предельной точности характера первоисточника транскриптор применяет смену штрихов. В «Масленице» периодически появляющиеся в музыкальной ткани квинтоли в цц. 85–86 с вариацией секундового мотива, почти всегда Ю. Тканов отдаёт альту. Он исполняет их различными приёмами – дубль-штрих (тт. 13, 18), *detache* (т. 17), флажолетами (тт. 19–20). Кроме того, применяются почти все регистры – от самого низкого (т. 17, малая октава) до высокого (тт. 19–20, вторая октава). Множество приёмов и регистров показывает не только богатые возможности инструмента, но и создаёт максимум разнообразия, что соответствует многоликой партитуре, где каждый инструмент персонифицирован, то есть определённый персонаж в праздничной толпе.

В ц. 108 аккорд на *sff* в низкой тесситуре фортепиано возвещает о появлении новых персонажей на празднике (в партитуре это Танец кучеров и конюхов). Басы инструмента сопровождают танец с тяжёлыми притопами. Аккордовое изложение парии альта на *f* воспроизводит звучание струнной группы оригинала. Отдавая в оркестре различным инструментам элементы песни «Не лёд трещит», композитор имитирует пение хора. Благодаря мастерству транскриптора в сюите это реализовано при помощи разных приёмов игры и штрихов альта. Здесь применены: *detache* в тт. 194–196, *pizzicato* в тт. 197–198, 202–204, *spiccato* в тт. 199–200, флажолеты в тт. 205–208. В следующем проведении этой песни в ц. 111 альт снова демонстрирует разные приёмы игры и использование всех регистров инструмента. Однако, в отличии от оригинала, это проведение растворяется на *diminuendo* и вступление темы «Вдоль по Питерской» звучит *p*. Так реализуется большой контраст, достигаемый в оркестре с помощью его многокрасочной тембровой палитры.

4). Необходимо подчеркнуть наличие в сюите ярко выраженного фольклорного начала в гармонии, ритме, подражании звучанию народных инструментов. Это нагляднее всего представлено в крайних частях.

Уже в начале нижние голоса фортепианной фактуры выполняют функцию гармонической политональной опоры, где соединяются A-dur и D-dur. А затем вместе с хроматическим ходом альта устанавливается квинта *d – a*. В фортепианном изложении появляются «балалаечные синкопы» виолончелей четвертными длительностями, что в отличие от оригинала с восьмыми делает их более весомыми, изображая импровизированный народный оркестр. Второй четырёхтакт запева звучит у альта *pizzicato*, напоминая о балалайке как обязательной участнице народного гуляния. Проживая вдали от России, «Стравинский долгие десятилетия помнил возгласы (кличи) уличных торговцев, а «звуки гармошки… или треньканье струн балалаечного оркестра» вызывали у него приступы ностальгии» [2, с. 26].

В тт. 59–64 триоли флажолетов альта на звуке *a* «просветляют» общий характер музыки, а кроме того напоминают игру народной флейты. Аккорды альта *pizzicato,* ассоциируются с горячо любимой в народе балалайкой (ц. 44).

В третьей части «Масленица» особенно ярко выделено народное начало. Тема песни «Ах вы, сени, мои сени» в ц. 96 поручена альту, чья партия мастерски «разукрашена» транскриптором различными приёмами: это и *glissando* тритонами к первой и третьей долям такта, и применение акцентированного флажолета на звуке a^2. В прозрачной фактуре фортепиано остаются только обозначения первой и третьей доли звуком d^1 и партия флейты-пикколо на слабых долях с форшлагами. Это создаёт контраст по отношению к последующему изложению материала. У фортепиано в верхнем голосе на слабых долях звучит октава $d^3 – d^4$. Альт, флажолеты которого напоминают тембр народного струнно-смычкового оркестра, приближенного к

духовым, играет мелодию интонационно родственную песне «Ах вы, сени мои сени». Разнообразие достигается за счёт присущей русскому фольклору вариационности. В тт. 74–76 партия альта выписана двойными нотами с мелодией «Ах вы, сени мои сени» в верхнем голосе. Во второй раз тема проходит на *ff* в аккордовом изложении у альта с использованием дубль-штриха. Фортепиано в нижнем регистре с ритмической фигурой изображает народную бас-балалайку, а затем блистательное *glissando* въезжает в гармошечные наигрыши в ц. 98. Всего два инструмента задействованы в трансляции картины народного праздника, и тем не менее им удалось передать созданную красками оркестра праздничную атмосферу «Масленицы».

Подводя итог, следует констатировать, что Ю. Тканов, бережно сохраняя разнообразие «инструментального театра» первоисточника, с помощью ансамбля из 2-х участников мастерски передал в трёхчастной сюите трагедию Петрушки в окружении равнодушной толпы гуляк, вовлечённой в праздничный калейдоскоп народного гулянья, пополнил шедевром русской музыки репертуар альта, признанного с середины XX столетия инструментом-солистом на филармонической эстраде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – М.: Музыка, 1977. – 280 с.
2. Друскин, М. Очерки. Статьи. Заметки. / М. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1987. – 301 с.
3. Лунина, А. . Карнавально-балаганный мир ярмарки в «Петрушке» И. Стравинского //
4. Київське музикознавство. Збірка статей. Випуск 19 / А. Лунина – К.; 2006. – 292 с.
5. Мильштейн, Я. Ференц Лист / Я. Мильштейн. – Т. 2 – М.: Музыка, 1971. – 600 с.

УДК 78.01

А. С. Еремчук,
Л. А. Воротынцева

ПОДДЕЛКА ИЛИ ПОДЕЛКА? МИНИАТЮРЫ Э. САТИ В КОНТЕКСТЕ КИТЧ МУЗИЦИРОВАНИЯ

Жизнь современного человека очень насыщенна и динамична. Массовая культура порождает массовые предметы, которыми мы себя окружаем. Например, в прокат выходит новый фильм или телесериал, который сразу становится полюбившимся большему количеству зрителей. И чтобы подольше сохранить воспоминание об увиденном, начинается массовое производство всевозможных предметов, на которых будут изображены главные герои. Кружки, поздравительные открытки, футболки, блокноты, сумки, наклейки и т. д. В лавке сувениров зачастую можно увидеть картины великих художников, вернее их копии, изображенные на предметах домашнего быта или одежде. Эйфелева башня, египетские пирамиды стоят на полочках в виде статуэток или брелоков на ключи. Делая покупки, в торговом зале магазина можно услышать музыкальные шедевры знаменитых композиторов. Популярные произведения могут использовать в качестве рекламы, в компьютерных играх или быть мелодией звонка вызова на мобильном телефоне. Мало кто об этом задумывался, а может быть и вовсе не знает, но такое явление называется китчем. Из перечисленных примеров становится ясно, что китч может существовать совершенно в любой форме. Таким образом, следует вопрос: где и когда видны первые проявления этого феномена?

Некоторые культурологи-исследователи считают, что само явление китч появилось в период промышленной революции XIX ст. В 60–70-е годы распространяется фабричное производство, где с помощью конвейерных лент в огромном количестве изготавливались различные сувениры для туристов. Но как

правило это были предметы низкого качества, эстетического в первую очередь. Тиражируются копии известных шедевров. Так, на различных статуэтках, посуде и открытках изображали двух ангелов из картины Рафаэля «Сикстинская мадонна». Очень популярно было изображать портрет Джаконды или Венеры Милосской на пудреницах, парфюмах, зеркальцах как олицетворение красоты и женственности. Такое явление можно назвать «китч-косметика» или «китч-эрозия». Для искусства это в неком роде опасно, так как, создавая такое китч-произведение, сам шедевр упрощается, он делается широкодоступным. Для большей привлекательности его «напомаживают», «лакируют», а это приводит до уровня «рыночной безделушки». Отсюда появляется культ вещи или «вещизм».

Другие считали, что это явление появилось в немецком городе Мюнхен. Там торговцы промышляли таким делом: они реставрировали старую мебель, окрашивая ее в яркие, вычурные цвета, злоупотребляя украшениями, выдавая их за новую.

Актуальность настоящего исследования состоит прежде всего в выведение некоего механизма отбора качественных объектов китча, поскольку что в настоящий момент мы буквально окружены китч-культурой и не можем от нее абстрагироваться, но важно понимать, что является китчем, как проявлением культурной эклектики, а что может быть порождением китч-искусства. В связи с этим **цель** исследования состоит в анализе конкретных музыкальных примеров, как продукта китч-искусства. **Объект** – китч-музыка, а **предмет –** музыкальное творчество Э. Сати, как основоположника академического китча.

Американский арт-критик К. Гринберг точно описал феномен возникновения китча в своей статье «Авангард и китч». По его мнению, **китч – это продукт урбанизации общества и ликвидации неграмотности. В высоком смысле понятие культура раньше была доступна только образованному обществу.** То с переселением сельских жителей в города и обучением их письму и чтению, культура стала проникать во все слои общества, но она заметно отличалась от культуры высшего слоя. Гринберг писал: «Для того чтобы удовлетворить спрос нового рынка, был изобретен новый товар – эрзац-культура, китч, предназначенный для тех, кто, оставаясь безразличным и бесчувственным к ценностям подлинной культуры, все же испытывал духовный голод…» [3]. Он пишет о том, что активный отдых позволяет средним классам развивать вкус к дешевым подражаниям традиционного высокого искусства. Таким образом, производство и розничная торговля позволяют средним классам легко приобретать широко распространенные культурные продукты.

Именно в Германии стали употреблять слово китч. В немецком языке есть очень длинное и сложное слово «der Geschmaclosigkeit», что означает безвкусица, пошлость, бестактность. Но такое слово более официальное, и в разговоре его не используют. Если у нас в народе говорят: «это не в моем вкусе», «не очень», то немцы используют слово «kitsch». Интересно заметить, когда люди произносят это слово, в своей интонации они вкладывают свое пренебрежение. Дословно это означает «халтура, быстро сделанный продукт, в который особо не вкладывались творческие силы, поэтому не достойно высоких оценок».

Как распознать китч? У этого понятия есть набор устойчивых принципов, по которым можно определить является ли данная вещь или произведение китчем.

Немецкий социолог, композитор и музыковед Т. Адорно говорил о том, что центральной частью массовой культуры является повторение. А поскольку китч доступен и почитаем массой, – формируется стереотип, будто китч – это копирование искусства, симуляция искусства «для масс». А австрийский писатель Г. Брох

утверждал, что суть китча – подражание: он имитирует своего непосредственного предшественника, не обращая внимания на этику – он стремится скопировать красивое, а не хорошее. По его словам, китч, в отличие от искусства, является утилитарным объектом, лишенным всякого критического расстояния между объектом и наблюдателем; он «предлагает мгновенное эмоциональное удовлетворение без интеллектуальных усилий, без требования расстояния, без сублимации» [4].

Но что же на самом деле китч делает с искусством? Он его копирует или симулирует? Ни то, ни другое. Он его тиражирует через его же копии, добавляя яркости, эпатажа и блеска. Именно в культуре постмодерна художественное произведение зачастую обретает свою популярность через свою копию, а не оригинал. Т. е. копия выходит за границы оригинала, подменяет его и становится лучше. Ведь она более доступна и адаптивна среди масс, поэтому становится более длительной, чем оригинал.

Не стоит воспринимать культуру китча как отрицательное явление. Важно уметь различать китч со знаком «минус», в котором явное проявление пошлости, «дурновкусия», от которой веет низкопробной подделкой, от китча со знаком «плюс», которое выглядит просто, но аккуратно, со вкусом, о которой можно сказать, что это качественно сделанная поделка или так называемый «хендмейд». Подводя итог вышесказанному, можно сказать, что китч – это особый тип культуры, который выходит из рамок народного творчества, но не достигает профессионального.

Если обратиться к профессиональной академической музыке, можно заметить, что сами творцы прекрасного зачастую проявляли интерес к китчу. В частности, он использован в юмористическом или сатирическом плане. Например, в опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» царь Додон представлен в комическом свете с помощью мотива «Чижика-пыжика» в любовной арии Додона. Но особо популярен китч становится в эпоху постмодернизма, провозглашающего вседозволенность в музыкальном искусстве. При этом, каждый автор, создавая собственную философско-эстетическую концепцию, мог заставить служить китч в «благородных» целях. Таковым является В. Сильвестров, творчество которого уже принято относить не к постмодерну, а к метамодернизму [1].

Данное же исследование исторически обращено все же к музыке XX в. Эпатажная и в то же время доступная музыка заявляет о себе в творчестве представителей французской группы «Шесть»: Ф. Пуленка, Д. Мийо, Ж. Орика, а также в значительной мере у Э. Сати. В книге Ж. Кокто «Петух и Арлекин» 1918 г. среди его литературных работ присутствуют «Заметки о музыке», где автор открыто призывает композиторов сочинять простую, доступную, меблировочную музыку, основанную на бытовых жанрах. К таковой следует относить все творчество Э. Сати, репрезентирующего собой китч, как высокопрофессиональную «поделку».

Многие исследователи пишут о скромном таланте Э. Сати, и, как известно, он сам это прекрасно понимал. Но по своему творческому порыву не мог не сочинять и делал это высокопрофессионально. Многие годы Э. Сати связывала крепкая дружба к великим К. Дебюсси, который прекрасно знал о скромном таланте Э. Сати, но, тем не менее, всегда поддерживал своего друга в его сочинительских изысканиях. Так, из под пера Э. Сати появилась та самая меблировочная, как ее теперь принято называть, «фоновая» музыка, несмотря на свою композиционную простоту, несущая определенную эстетическую нагрузку.

Фортепианный цикл «Гимнопедии», написанный в 1888 г. представляет собой идеальную симметрию трехчастной формы, состоящую из идеально пропорциональных микроформ. Название выстраивает ассоциативный ряд с образами древнегреческого

искусства. Известно, что данное слово состоит из двух слагаемых – gymnos «голый» и paidia «игра». Гипнопедии исполнялись во время праздников в Спарте обнаженными отроками, а их движения состояли из имитации военных выпадов. Это было своеобразное состязание с помощью искусства танца и пения. Именно благодаря своей программной этимологии композитор скурпулезно отбирает средства музыкальной выразительности. Кроме того, необходимо отметить, что каждая из пьес имеет посвящение.

Учитывая специфику искусства древних греков, Э. Сати создает прекрасный образец эстетической китч-музыки. В пользу этой гипотезы свидетельствуют сама композиция и музыкальная лексика, воплощающая художественный образ. Такая музыка по определению должна быть простой, легко исполняемой, демократичной, потенциально содержащей стимул к порождению бесконечного процесса интерпретирования. Именно в этом состоит ее ценность: К. Дебюсси в 1898 г. оркестровал Гимпопедию № 1 и № 3, прекрасное переложение принадлежит американскому скрипачу и композитору Д. Кобялка, а также существует множество транскрипций для вокальных и инструментальных ансамблей. В чем же секрет такой популярности? Чтобы ответить на этот вопрос необходимо детально проанализировать музыкальный текст Э. Сати.

Все три части цикла составляют главную идею, основанную на медленном импульсе и ритмической формуле. Такой прием создает эффект приятной, расслабляющей, медитативной музыки. Композитор реализует цельность цикла благодаря не только ритмическому инварианту, но и за счет тонального плана. Гипнопедия № 1 ведет из D-dur к d-moll и насчитывает 78 тактов; Гипопедия № 2 в C-dur *(*65 тактов*)*; последняя же очерчивает контуры a-moll (60 тактов). Также, объединяющим фактором выступает мелодическое строение – для мелодических линий Э. Сати типична волнообразность. Что касается структуры, то все Гимнопедии основываются на простых крадратных периодах.

Гимнопедия № 1 посвящена Мадемуазель Жанне де Брет. Написанная в темпе *Lent et douloureux*, что переводится как «медленно и болезненно», она выдержана в духе повествовательности и сдержанности. Четырехтактовое вступление основано на двух больших мажорных септаккордах, где можно заметить, как композитор ломает принципы традиционной гармонии. Колеблясь между ними, трудно решить, какой из этих аккордов является тоническим. *Gmaj7* или *Dmaj7?* Оба аккорда равноправны между собой. Но учитывая тональность D-dur, очевидно, что *Dmaj7* является тональной опорой. Гармоническая основа: S7-T7-S7-T7, словно укачивает и готовит к появлению в высоком регистре на *pp* льющийся волновой мелодии, устремленный к *a2*, а после, откатывающийся в средний регистр. Уже первая мысль оформлена композитором в простой квадратный период (тт. 1–8). Стоит учесть, что Э. Сати стал первым, кто ввел последовательность аккордов, построенную по квартам. Такой прием полюбился многим французским композиторам, существенно обогатив их творческие поиски. Второе построение точно повторяет предыдущую мысль, лишь аккордовое вступление на четыре такта обусловлено динамическим контрастом на *f* (тт. 9–16).

Средний раздел простой трехчастной репризной формы оттеняет все произведение благодаря новой ладовой краске. Для динамизации движения композитор расширяет вступление до 5-ти тактов и использует мелодический подголосок в верхнем голосе. И вновь тональная неопределенность: f53 – h53 – e53 – e7– d53. Если функционально проанализировать данную последовательность, то получится несколько вариантов, так как каждый из этих аккордов, кроме последнего, может быть главным.

Например, если аккорд f53 считать тоническим, то первые четыре такта следует мыслить в *fis-moll*, из этого строится такая гармоническая основа: t – s – VII(н) – VII7(н). А аккорд d53 скорее всего относится к новой тональности. Далее, если тоническим считать второй аккорд – тональность становится *h-moll*, и поэтому возможна такая гармоническая основа: d – t – s – s7. И последним вариантом может быть тональность *e-moll,* где гармоническая основа такова: II – d – t – t7. Для того чтобы понять, какую основную из перечисленных тональностей предполагал сам композитор, следует выявить тональный центр всего построения. На мой взгляд, *e-moll* имеет особую силу тяжести, так как его больше на один такт. К тому же, в т. 22 музыкальная мысль звучит в a-moll. А тональность e-moll может расцениваться как минорная доминанта.

Стоит заметить, что до этого момента Э. Сати ни разу еще не применял малый мажорный септаккорд. Он появится лишь в конце первого построения во второй части произведения на органном пункте *ре* (т. 26). Здесь мы получаем явное доминирующее ощущение, но ожидая после тяготения септаккорда к тонической функции, композитор лишает слушателя интуитивно прийти к разрешению, так как после D7 звучит d7. За счет того, что этот период состоит из 10 тактов, следующая фраза укорочена до 5-ти и полностью построена на органном пункте ноты *ре,* тем самым, слегка усиливая напряжение, а красочное чередование септаккордов придают глубину теме. И вновь D7 (т. 31). На этот раз аккорд получил свое разрешение, не в тонику, а в VI ступень G-dur. Но в последующем заключительном периоде второй части вовсе не прослеживается такая тональность. Ведь первые 3 такта очерчивает *h-moll,* а последующие 5 тактов звучат в D-dur.

После непрерывного мелодического развития и постоянно повторяющейся ритмической формулы все замирает в двух последних тактах. Выдержанные аккорды предваряют точную репризу. Интересно, что в тт. 74–75 мелодия проходит в зеркальном отражении.

Гимнопедия № 2 посвящена брату композитора Конраду Сати. Эта пьеса по своему объему уступает первой (65 т.). Темповое обозначение *Lent e triste* задает тон всей пьесе. Простая трехчастная форма, с усеченной динамизированной репризой, где 1 часть состоит из двух предложений (8+4) тт. 1–12. 2 часть из двух развернутых предложений (13+12) тт. 13–37. 3 часть соединяет в себе два варьированных предложения из 1 части, и одно еще более развернутое, по началу напоминающее предложение из 2 части (6+4+14) тт. 38–61. Последние четыре такта, сопровождаемые кодой, на той же ритмической формуле, завершают пьесу прозрачным C-dur.

Гимнопедия № 3 посвящена другу Э. Сати театральному музыканту и композитору Шарлю Леваде, с которым познакомился во Франции, в небольшом городе Лавиньяк.

С первого взгляда можно увидеть, насколько схожи мелодические контуры двух предыдущих частей. Предположительно, что Гимпопедия № 1 – основное тематическое звено, а Гимпопедия № 2 и № 3 являются производными. Сам композитор говорил, что все три пьесы неотделимы.

Последняя пьеса цикла представляет собой простую двухчастную репризную форму и написана в a-moll. Гимпопедия № 3 выполняет резюмирующую функцию и подводит итог. Композитор сохраняет характер изложения предыдущих частей, оставляя, тем не менее, оттенок недосказанности, что в целом типично для музыки-состояния.

В мире высокого академического искусства творчество Э. Сати несколько выпадает из общего контекста. Композитор стал основателем академической китч-

музыки, ставшей настоящей гениальной «поделкой» и породившей целое направление в музыкальной культуре современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Эстетическая теория / Пер. с нем.. - М.: Республика, 2001. Broch, H. Notes on the Problem of Kitch.
2. Гринберг, К. Авангард и китч / К. Гринберг (пер. А. Калинина) // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – С. 49-58.
3. Кандаурова, Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику / Л. Кандаурова. – Москва: Альпина Паблишер, 2019. – 436 с.
4. Рожновский, В. Г. Китч – низкопробный или возвышающий? [Электронный ресурс] / В. Г.Рожновский // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – Режим доступа: https://mus.academy/articles/kitch-nizkoprobnyi-ili-vozvyshayushchii

УДК 7.01:398

Е. Ю. Ермоленко,
Л. Л. Негода

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН КАК КОМПОНЕНТ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

Исключительное многообразие народов и культур современного мира формирует его необычную мозаичную картину, при этом важнейшим компонентов неповторимого и уникального облика любого народа мира является его народное художественное творчество.

Народная художественная культура восточных славян – древнейший пласт культурного наследия, в основе которого лежит этнохудожественное многообразие культурно-исторических типов и форм его воплощения. Важной частью культуры являются произведения народного художественного творчества (песни, танцы, сказки и т. д.), т. е. то, что в прежние времена передавалось от поколения к поколению в устной форме, и поэтому каждый раз изменялось.

Непосредственно народное творчество как глубинная основа различных направлений, видов и форм народной культуры в современном мире все же остается востребованным, несмотря на то, что переживает процессы культурных трансформаций традиционных форм. Прежде всего актуальность обусловлена тем, что трансформация нравственности человека привела к возникновению фактически нерегулируемой культуре, в которой ценности и народное творчество перешло на второй план.

Целью данной работы является раскрытие основных компонентов развития культурных традиций восточных славян в народном творчестве.

Данная цель предусматривает такие решения следующих **задач**:

– проанализировать происхождение восточных славян и их наследие;

– раскрыть и определить понятие народное творчество восточных славян;

– рассмотреть и проанализировать направления и виды народного творчества;

Объект: народное творчество восточных славян.

Предмет: процесс развития культурных традиций восточных славян.

Одним из факторов, повлиявших на процесс формирования культуры восточных славян, является природно-географическая среда. Восточно-Европейская равнина, обладающая богатыми природными ресурсами, привела к сходству условий труда, быта и экономической структуры, а также сходству общественной жизни и к формированию традиций народов.

Одним из способов существования и передачи традиций является обряд. Так термин «обряд» происходит от глагола «одеть», «одевать» – украшать. В бытовой ситуации обряд является ярким событием на фоне повседневной жизни, он обладает индивидуальным свойством воздействовать на духовный мир человека, одновременно вызывает определенное эмоциональное состояние у всех присутствующих, способствует одобрению в умах людей основной идеи, во имя которой выполняется [3, с. 70].

Культуролог Г. О. Загадарчук, анализируя отличительные особенности обряда как явления общественной жизни, подчеркивает его символическую условность и образность. По мнению исследователя, обряд – это всегда символ тех или иных идей, норм, ценностей, наставлений, а также символ определенного события и символического воплощения социального опыта [4].

Традиции же являются отражением многообразных аспектов во взаимоотношениях людей в обществе, символическим и эстетическим выражением коллективных связей, целостной сущностью человека, и создают выражение духа, уклад жизни с присущими привычками и традициями.

Исследователь В. Л. Бойко, выделяя определение понятия «традиция», отмечает, что традиция – это общепринятое, общеобязательное, проверенное предыдущими поколениями; то, что передается от поколения к поколению в неизменном виде. Цель традиции Бойко видит в закреплении и воссоздании в новых поколениях определенных способов жизнедеятельности, типов мышления и поведения. Формой проявления традиции он считает обычаи и праздники [3, с. 77].

В учебнике «Теоретическая культурология» под редакцией К. Э. Разлогова определение «традиция» подается как «механизм регуляции человеческих отношений и действий» [1, с. 611].

Следовательно, под традициями понимается широкое социальное явление, особая форма консолидации социальных отношений, которая выражается в устойчивых и наиболее распространенных действиях и нормах социального поведения, передаваемых от предыдущего поколения к следующему. Традиции являются продуктом определенных исторических условий, их содержание определяется общественными отношениями, которые их породили.

У социальных явлений, которыми являются обычаи, традиции, и ритуалы много схожих черт: все они являются формами передачи обществу опыта, накопленного предыдущими поколениями, и этот переход происходит в яркой образной форме с помощью условных и символических действий. Традиции, охватывающие более широкий спектр событий, чем праздники и ритуалы, встречаются во всех сферах общественной жизни.

Одним из примеров обычаев славян являются обрядовые песни, считается, что сельскохозяйственные и семейные ритуалы, составляют единое целое и имеют одну общую задачу, заключающуюся в достижении благополучия в семье, хорошего урожая, достатка. Существует большое сходство в календарных и свадебных песнях заклинательной природы. В быту наблюдается трансформация земледельческо-календарной обрядности в семейно-бытовую. Возможность разделения семейных праздников и ритуалов на отдельные группы позволяет людям отмечать яркие события в личной жизни каждого человека.

Таким образом, обычаи и традиции восточных славян имеют много общего друг с другом, но они также имеют определенные культурные и этнические различия. Именно народные обряды, праздники, обычаи, существовавшие среди людей, стали живительным источником формирования и развития культуры восточных славян. На

протяжении веков восточнославянские народы создавали самобытную культуру, которая отражает ее многогранную жизнь, а народное искусство как часть этой культуры отражает социальные и эстетические идеалы восточных славян, их историю, трудовую жизнь, образ жизни, обычаи, характер.

Один из типов и форм культуры, который передает свой опыт от предыдущих поколений, является народное творчество. Так в книге «Русское народное творчество» В. И. Чичерова мы находим определение «Народное творчество – коллективное творчество народных масс. В русской науке обозначается и другими терминами: народно-поэтическое творчество, народная поэзия, устно-поэтическое творчество; народная словесность, устная словесность. Все эти обозначения являются искусством, создаваемое народной массой» [7, с. 3].

Народное творчество прошлых времен создавалось столетиями и передавалось из поколения поколениям. На современном этапе народное творчество люди воспринимают как процесс хранения, создание и распространение художественной деятельности народов мира. Оно отражает в себе идеалы, мировоззрение, традиции, мораль, обычаи, верования различных регионов. В культуре каждого народа существуют обычаи, традиции, народные сказки, народные танцы и песни, костюмы и промыслы. Поэтому и сегодня существует огромное количество различных жанров и видов народного творчества.

Следует отметить, что художественная деятельность восточных славян обладает универсальными свойствами, благодаря которым их творчество способно воспитывать, наставлять, направлять, формировать патриотизм и любовь к своему народу. По мнению Соловьева «Народное творчество отражает себя как самобытное и современное, уникальное и разнохарактерное качество, которое близко ко всем людям и народам. Творчество имеет многогранную сущность и включает в себя самые разные художественные произведения, отражающие все аспекты осмысления окружающего мира с точки зрения того или иного народа» [5, с. 226]. В каждом регионе, народное творчество имеет свой почерк, оригинальные формы, обычаи и традиции, которые хранят в себе следы прошлых эпох и временных событий. Результатом чтения художественных текстов и летописей прошлых времен мы постигаем народный дух, силу воли, соприкасаясь с культурой наших предков, тем самым народное творчество и отличается от других типов художественной деятельности тем, что оно самобытно и тесно связано с культурой определенного региона и народа.

В результате художественной деятельности народов восточных славян возникали и формировались виды народного творчества, которые имеют свои характерные признаки и региональные особенности. Выделают три вида народного творчества: первый – это визуальный вид, в котором рассматривается все видимые формы искусства (декоративно – прикладное искусство, лубок, зодчество). Он характеризуются тем, что произведения народного творчества выражают художественное мастерство народа через видимые изображения. Второй вид – это аудиальный, к нему относится творчество сосредоточенное на звучании и устных формах (народные песни, былины, сказки, загадки, музыка народных инструментов). Здесь идет акцент на звуке, с помощью которого мы слышим, усваиваем и понимаем художественную информацию. Такие произведения народной культуры созданы с помощью звучания – речь, инструментальная мелодия, песенное исполнение, дробь, бренчание и пр. И третий вид – это синтетический, в котором происходит сочетание первого и второго вида народного творчества (народные танцы, народный театр). Для них характерно сочетание, синтез визуальных изобразительных форм и

художественных звуков. К ним относятся зрелищные произведения народной культуры, которые мы и видим, и слышим одновременно (например, народный театр или танец).

У каждого народа много своих обычаев, традиций и обрядов, которые являются общими для всего мирового фольклора, но некоторые из них могут быть присущи только определенному региону. В результате развития воображения и мастерства народа выделились такие направления народного творчества: первый – это литература, с помощью которой передавали друг другу всю информацию устно. Именно поэтому многие формы народного творчества носят преимущественно устный характер – народной сказки, поговорки, песни и т. д.

Второе направление народного творчества – это музыка, выраженная в произведениях народной культуры, включающая песенное и инструментальное творчество. Всю красоту и самобытность музыки отражают народные инструменты, песни (колыбельные, лирические, военные, частушки – юмористические музыкальные четверостишия, различные мелодии, танцевальная музыка) и многие другие.

К декоративно-прикладному направлению народного творчества, относятся все разновидности художественных промыслов народа (искусство ткачества, вышивка, кружевоплетение, изделия из бересты или керамики и глины, резьба по камню и дереву, искусство плетения из прута, лубок незамысловатые изображения с образами и сюжетами народной культуры) и многие другие.

Неотъемлемой частью культуры народа является танцевальное творчество. В народном танце отражаются социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность, нравы, обычаи, характер. Народ создает в танце идеальный образ, к которому стремится и утверждается в эмоционально-художественной форме. Танец передает миропонимание народа, его современное представление о прекрасном – это одна из главных художественных особенностей народного танца. Опираясь на материалы книги В. Баглай «Этническая хореография народов мира», хотим заметить, что в прошлом танец играл большую роль в жизни человека, сопровождал его в течение всей жизни. Так, некоторые обычаи и обряды включают в себя ритуальные танцы: рождение младенца; формирование семьи – брак; помощь в трудную минуту – бой, болезнь; танец исполняли даже во время скорби. Кроме того, танец влиял на человека как лечебное средство [2, с. 7].

«Развитие народного танца шло по трем основным линиям: хороводы, пляски импровизационного характера и танцы, имеющие определенную, точно установленную последовательность фигур» [6, с. 15]. Примером этого является русский хоровод, который на протяжении многих веков играл огромную роль, отражая характер народов восточных славян. Кроме того, существуют и другие известные формы народные танцы: украинский гопак, русская калинка, кавказская лезгинка, польская мазурка и краковяк, еврейский танец и многие другие. Следуя из этого, необходимо подчеркнуть, что народное творчество, основанное на традициях, обычаях и обрядах, которые бытовали в народе, стали компонентами для формирования и развития культурных традиций восточных славян.

В заключении хочется отметить, что культурные традиции восточных славян тесно взаимосвязаны с жизнью народа и его культурными ценностями. Зародившиеся в глубокой древности, они являются исторической основой всей мировой художественной культуры, источником национальных художественных традиций, выразителем народного самосознания, отражающих многогранную жизнь.

Несмотря на такое разнообразие, все же для народного творчества, где бы оно ни было, присущи общие характерные черты, которые наделяют творчество именно

народными качествами. Художественная деятельность народа обладает уникальным свойством, благодаря творческому осмыслению разных аспектов жизни народа, оно способно просвещать, наставлять, воспитывать, вдохновлять современников, формировать патриотизм и любовь к своему народу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахутин, А. В. Теоретическая культурология / А. В. Ахутин, В. П. Визгин, А. А. Воронин, О. В. Гаман-Голутвина, А. А. Григорьев, М. С. Каган, В. Ж. Келле, В. М. Межуев, Ф. Т. Михайлов, С. С. Неретина, А. П. Огурцов, Н. Т. Попова, К. Э. Разлогов, О. К. Румянцев, К. Н. Сорвин, П. Д. Тищенко, К. Ю. Токмачев, В. Ю. Файбышенко, С. В. Чебанав, С. Л.Черняк, А. Ю. Шеманов – М. : Академический Проект, Екатеринбург : изд. «Деловая книга»; РИК, 2005. – 624 с.

2. Баглай, В. Е. Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. – Ростов н/Д. : Феникс, – 405 с.

3. Бойко, В. Л. Танцевальные композиции и этюды танцев народа мира / В. Л. Бойко, О. С. Бердовский. – К. : изд. «Муз. Украина», 1971. – 135 с.

4. Загадарчук, Г. О. Украинский национальный характер / Г. О. Задарчук. – К. : «Наукова думка», 1997. – 114 с.

5. Соловьев, С. Полный курс русской истории : в одной книге / С. Соловьев. – Изд-во АСТ, Изд-во Астрель, ВКТ, 2010. – 544 с.

6. Ткаченко, Т. С. Народный танец / Т. С. Ткаченко. – М. : Искусство, 1967. – 656 с.

7. Чичеров, В. И. Русское народное творчество / В. И. Чичеров. – М. : Изд-во Московский университет, 1959. – 517 с.

8. Чичеров, В. И. Календарная поэзия и обряд : пособие для вузов // Русское народное поэтическое творчество / В. И. Чичеров. – М. : Под общей редакцией проф. П. Г. Богатырева, 1956. – 552 с.

УДК 78.071.1:792.2

А. Н. Кобзова,
Т. А. Кротько

СИСТЕМА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО В АСПЕКТЕ РАСШИРЕНИЯ ВОЗМОЖНОСТЕЙ НЕВЕРБАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДИРИЖЕРА

Хоровое дирижирование вряд ли можно было возвести в ранг искусства, если бы оно сводилось лишь к застывшим схемам метроритмической и темповой организации пения. Помимо моторно-двигательного аспекта в дирижировании, а точнее, в художественной технике, выделяется аспект аффективный, находящийся в диалектическом единстве с формально-техническим. Он одухотворяет последний и принадлежит к образно-эмоциональной сфере творчества, которая нацелена на раскрытие ментальных сокровищ музыки. В концертной или в репетиционной деятельности хоровой дирижер использует как вербальные, так и невербальные способы коммуникации − мимику, жест, пластику тела, подчиненные раскрытию образно-смысловой нагрузки произведения.

Феномен невербального компонента дирижирования состоит в специфическом наборе художественных средств, которые тождественны синтетическим жанрам искусства: танцу, пантомиме, актерской игре. К примеру, актер и дирижер являются одновременно и инструментом, и исполнителем, скрипкой и скрипачом [5, с. 168].

Целью статьи является выдвижение и обоснование гипотезы о применении актерских психосоматических техник в формировании у дирижера навыков экспрессивно-невербального воздействия.

Объект исследования: система воспитания дирижёра.

Предмет исследования: система К. С. Станиславского в аспекте расширения возможностей невербального воспитания дирижера.

Задачи:

- изучение психофизиологической и эстетико-выразительной природы мимико-пластических видов искусства;
- изучение психосоматических закономерностей осуществления художественного воздействия дирижера и актера на аудиторию;
- нахождение научного обоснования в теории рефлексов головного мозга С. И. Сеченова;
- выделение психотехнических приемов системы К. С. Станиславского, имеющих перспективы адаптации к дирижерско-хоровой специфике;
- выявление общих эстетических позиций системы К. С. Станиславского.

В отечественной теории дирижирования впервые о художественно-выразительной технике дирижера заговорил выдающийся педагог и методист, профессор И. А. Мусин. В книге «Техника дирижирования» он обозначил круг проблем, касающихся природы выразительности дирижёрского жеста и принципов его влияния на исполнителей, утверждая, что наличие «белых пятен» по этим вопросам в теории дирижирования затрудняет развитие методики его преподавания. Среди работ по тематике художественного взаимообщения дирижера с коллективом можно отметить диссертационное исследование Н. А. Соболевой «Преломление художественно-невербальной коммуникации в дирижерском исполнительстве», а также «Преломление художественно-невербальной коммуникации в дирижерском исполнительстве: Полемические заметки. (О новой диссертации по теории дирижерского искусства)» Б. Ф. Смирнова. Крупным фундаментальным исследованием является книга Г. Л. Ержемского «Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом», несомненный интерес также представляет монография И. Х. Стулова «Хоровой класс. Отношение к обучению». Данные труды выступили научным базисом настоящей статьи, а их тезисы стали отправной точкой для критического осмысления и анализа, частично заимствовав терминологический аппарат и материал с целью цитирования.

Дирижирование приобрело статус искусства интерпретации в XIX веке с появлением на музыкальном небосклоне опусов Г. Берлиоза и Р. Вагнера – с многоуровневой драматургией и сложной философской концепцией в симфонии «Гарольд в Италии», опере «Тангейзер». Все это вызвало потребность видеть за дирижерским пультом не того дирижера, который с педантичностью и скрупулёзностью метронома будет отбивать метр, сильную долю, как это было во времена Ж. Б. Люлли, а эрудита, личность с широчайшим интеллектуальным горизонтом и тонкого психолога с развитой чувственно-эмоциональной сферой.

Музыка – это тот вид искусства, где обмен эстезисными и семиозисными ценностями происходит опосредовано, через проводника, исполнителя-интерпретатора. Каждый из участников творческого процесса должен быть в состоянии поддерживать высокую качественную степень восприятия в реализации авторского концепта [5, с. 168].

Выразительная сторона дирижирования при работе с хоровым коллективом зависит от умения устанавливать с певцами хора творческую коммуникацию. В условиях концертного выступления на первый план выступает невербальный канал общения, так как влияние посредством слова в рамках концерта является неуместным, то на помощь дирижеру приходит его мануальный и актерский арсенал средств регуляции на коллективное взаимодействие в процессе пения [12, с. 96].

В истории дирижерского исполнительства существуют прецеденты подтверждающие автономность и силу влияния невербальных экспрессивных средств. Так, американский дирижер Д. Диксон, травмировав перед концертом правое плечо и левую руку, был вынужден продирижировать целым концертом с помощью одних лишь глаз и бровей. Музыканты утверждали, что совершенно ясно понимали гримасы своего дирижера [10, с. 12].

Дирижер оперирует средствами публичной коммуникации, среди которых умение внушать в обход критического осмысления разумом, через эмотивную сферу (суггестия) и эмоциональный резонанс – многократное усиление эмоции в присутствии других людей. Данный тип влияния осуществляется по следующей схеме: субъективное отношение→эмоции→экспрессия [6, с. 143]. Из этого следует, что первоначально дирижер-интерпретатор побуждает в себе возникновение определенного эмоционального состояния, после чего через исполнительский аппарат он сообщает подсознанию коллектива информацию, настраивающую на определенный тон, заложенный композитором в нотном тексте, который на этапе выражения находит претворение в физически конкретном звуковом массиве [10, с. 28].

В связи с этим возникает параллель с актерским искусством, где язык тела, мимика и передача эмоций являются ключевыми составляющими владения профессией, основой воспитания которой является система К. С. Станиславского. Она представляет собой теорию развития мастерства актера, являющуюся квинтессенцией большой и плодотворной творческой жизни автора. Главная задача системы заключается в воспитании особой психотехики, которая органично вызывала бы состояния, соответствующие художественной ситуации и сценическому положению.

Каждый выход дирижера перед коллективом – это своего рода публичное выступление и если рассматривать его как артистическую единицу, то законы, действующие с актерами на театральных подмостках, аналогично сработают и с дирижером. В частности, **принцип активности** учит не изображать образ, а действовать в нем. Нахождение актера на сценических подмостках должно быть оправдано целенаправленным действием, линией поведения, логически взаимосвязанных поступков. Вышеописанное также может быть объяснено и спецификой работы системы нервных обратных рефлекторных связей, описываемых академиком И. М. Сеченовым: «Всё бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению. Смеётся ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создаёт ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге – везде окончательным фактом является мышечное движение» [2, с. 37]

К. С. Станиславский выводит два типа актерского **действия – внешнее и внутреннее**, и если с внешним у дирижера все гораздо яснее, так как он всегда занят указыванием ауфтакта, ведет темп, то внутренние действия, внутренняя психическая жизнь может быть не столь активной и содержательной. Дирижер-исполнитель, перед тем как воплотить свою «роль», образ, должен **прожить их**. Для активизации как внешнего – физического, так и внутреннего – психологического действия К. С. Станиславский создал очень удобный инструмент – магическое «если бы». Этот прием представляет интерес для апробации в творческой психотехнике дирижера, так как активно возбуждает эмоционально-творческую сферу. В основе этой психотехники лежит принцип **художественной условности**, главное движущее начало в ней – это выдвижение предположения и моделирование возможной наиболее ожидаемой

ситуации, что формулируется в условном наклонении в виде вопроса во внутреннем диалоге: «что бы случилось, если бы я поступил так?».

Предлагаемые обстоятельства, в которых действует артист-дирижер, заключены и декларируются композитором через нотный и литературный текст – это всевозможные авторские ремарки, жанрово-стилевые черты музыки, разнообразные закономерности построения и изложения музыкальной мысли, наводящие на определенный эмоциональный тон и градус, очерчивающие образный круг произведения, а также семиотические акценты – являющиеся предметом исследования науки интерпретологии, в которых заложен глубинный пласт содержания произведения.

К. С. Станиславский боролся с **формальностью** – схематическим изображением действия, рожденного неестественным эмоциональным порывом. Аналогичные вещи могут произойти с дирижером при исполнении патетических произведений с повышенной эмоциональностью. По К. С. Станиславскому, линия чувствования должна идти контрапунктом к линии вербального текста, давая ему раскрыться в сложном эмоциональном спектре красок, подобно тому, как в полифонии контрапунктирующие голоса каждый раз по новому оттеняют тему.

К. С. Станиславский выдвигает тезис, что любое искусство, его эстетическая завершенность зиждется на образе **непрерывной линии,** скрипач не сыграет мелодии, которая в сущности и является горизонтальной линией, если не будет вести смычком по струне. Такую же линеарность должен воспитывать дирижер, стремясь к целостному ощущению формы посредством драматургического сквозного развития.

Рефлекторную природу чувства и переживания художественного творчества невозможно возбудить без воображения, являющегося неким катализатором нейромышечных процессов, совершающихся в момент акта этого самого творчества. Ремарки драматургов в опусах: «уходит в волнении», «умирает», «смеется» аналогичны ремаркам композиторов по способу исполнения музыкального произведения или его структурного элемента: *Agitato* – взволновано, *Smorzando* – замирая, *Allegro* – весело, этим определяется образный вектор музыкальной или актерской интерпретации. Но ремарки − лишь обобщенные состояния и действия, они никогда не могут быть исчерпывающими, определять все оттенки чувств и мыслей. Именно эта проблема открывает творческое поле интерпретатора – непосредственно сам исполнитель занимается углублением замечаний композитора или драматурга. И тут ему как раз потребуется определенный навык – развитое воображение. В художественной работе дирижера построение причинно-следственной цепи выглядит следующим образом: музыкально-теоретический анализ партитуры, нотного текста, жанрово-стилевой разбор, наконец, семиотический и духовный анализ, поиск интерпретационных – все, что подготавливает почву для исполнительской интерпретации, физического воплощения в звуке зыбких абстрактных авторских концептов. Вышеназванные, фиксированные автором художественные детерминанты музыки – это условный вектор творческого мышления интерпретатора, к которому необходимо, пользуясь воображением и художественной интуицией, крепко стоящей на почве объективного знания, прибавить продукты собственного творческого поиска, способствующего более детальной проработке образа произведения. Такое сотворчество с композитором приводит к образованию между исполняемым и психикой дирижера аффективных и ментальных связей, а также эмоциональных условных рефлексов.

Эмоциональная память – это форма отражения действительности нашей психикой, это способность хранить опыт эмоциональных переживаний, это горнило творчества, его содержание. Врожденная хорошая эмоциональная память большая редкость. Эмоциональная память, лежащая вне произвольного контроля человека,

требует определенной подготовки для своего пробуждения, особенно важным является компонент **сценической веры** в предлагаемых обстоятельствах, при которых воспроизводится аффективный импульс, берущий начало из личного опыта, сформированного на основе подобного рода обстоятельств реальной жизни.

«Нельзя с неподготовленным телом, – говорит Станиславский, – передавать бессознательное творчество природы так точно, как нельзя играть Девятую симфонию Бетховена на расстроенных инструментах» [8, с. 22].

В работе над экспрессивной техникой можно дифференцировать два аспекта – работа дирижера над собой и воспитание экспрессивно-художественной культуры коллектива. Поэтому развитие **эмоциональной памяти и эмпативной восприимчивости** по отношению к исполняемому зиждется на основе исполнительского, слушательского, жизненного опыта и развитой эрудиции.

Ориентируясь на главную целевую установку статьи, были изучены психофизиологическая и эстетическая природа мимико-пластических видов искусства, к которой в равной степени относится как дирижирование, так и актёрское искусство. Рассмотрены психосоматические закономерности художественного воздействия дирижера и актера на аудиторию, находящие научное обоснование в теории рефлексов головного мозга С. И. Сеченова, а также частичная тождественность средств выразительности, реализующаяся в пластических формах Это дает основание для подтверждения гипотезы о полезности применения актерской психотехники в аспекте расширения средств экспрессивного воздействия дирижера. Гипотезы были подкреплены данными в области теории и методики дирижирования, нейрофизиологии, которые определили валидность методической направленности исследования. Был отобран ряд психотехнических приемов системы К. С. Станиславского, имеющих перспективы адаптации к дирижерско-хоровой специфике, которые могут быть включены в систему образования. Направление, освещенное в работе, имеет перспективы для дальнейшей разработки в виде более масштабного и детального исследования по теории и методике дирижирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. − М.: Музыка, 1988 г. – 80 с.

2. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Издательство Пушкинского Фонда, 1995 г. – С. 1-9.

3. Сеченов, И. М. Рефлексы головного мозга / И. М. Сеченов. – М.: изд. Академии наук СССР, 1942 г. – 150 с.

4. Смирнов, Б. Ф. Преломление художественно-невербальной коммуникации в дирижерском исполнительстве: полемический заметки / Б. Ф. Смирнов // Челябинский Вестник государственной академии культуры и искусств. – 2014. – №1 (37). – С. 78-81.

5. Смирнов, Б. Ф. Теоретические основы художественной техники дирижера / Б. Ф. Смирнов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2018. – №3 (55). – С. 165-171.

6. Соболева, Н. А. О природе и средствах психологического воздействия искусства дирижирования на исполнителей и слушателей / Н. А. Соболева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2012. – №4. – С. 141-145.

7. Соболева, Н. А. Художественно-невербальная коммуникация и ее преломление в дирижерском исполнительстве: дис. … канд. искусствоведения / Н. А. Соболева. – СПб., 2013. – 176 с.

8. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский. – СПб.: Азбука, 2018 г. – 416 с.

9. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский. – СПб.: Азбука, 2019 г. – 512 с.

10. Стулов, И. Х. Хоровой класс. Отношение к обучению / И. Х. Стулов. – М.: Прометей, 2013 г. – 356 с.

УДК 784.671:398

Н. В. Крохмаль,
А. С. Бурунжу

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

Колыбельная песня является одним из древнейших и распространённых жанров фольклора. Актуальность настоящей работы обусловлена феноменом колыбельной песни, которую хотелось бы рассмотреть в контексте русского фольклора, а также уделить внимание менее изученным образцам луганского фольклора. К сожалению, в наше время колыбельная песня является не самой распространённой формой укачивания младенца. Современные родители XXI века почти не знают древних русских колыбельных песен, им знакомы только популярные авторские колыбельные песни из мультфильмов («Колыбельная медведицы» из мультфильма «Умка»), колыбельные песни из телепередачи «Спокойной ночи, малыши», или из мюзиклов и оперетт. Об остальных колыбельных песнях, которые наши бабушки пели своим детям и внукам, родители не имеют представления, так как культура народной песни стала менее популярной. Даже те колыбельные песни, которые я перечислила выше, имеют в своём большинстве эстрадно-джазовые гармонии, так как они наиболее запоминаемы на слух, ведь сейчас массовая культура популярной и лёгкой музыки заполонила экраны телевизоров.

Задачей этой работы является рассмотрение колыбельной песни как исконно русского жанра народной песни, выявление истории возникновения жанра, а также какое он имел значение для будущего формирования личности ребёнка. Нам предстоит рассмотреть колыбельную песню не как авторский продукт современного композитора, а как древний архаический жанр, имеющий под собой предназначение не только укачивать младенца, но и другие охранительные функции. В большинстве своём колыбельная песня не ограничивается призывом ко сну, имеет определённую символику, и в зависимости от определённых символов и образов, нужно рассмотреть какую колыбельную песню и в каком контексте можно петь ребёнку в тот или иной период жизни. Жанр колыбельных песен луганского фольклора является частью этой большой традиции, которую мы хотим рассмотреть в данной работе.

Для начала нужно понять, откуда и отчего взялся жанр самой колыбельной песни, понятие этого жанра и его предназначение. Колыбельные песни обычно исполняют во время укачивания младенца и укладывания спать взрослым человеком – бабушкой, дедушкой, матерью, няней. Такого человека обычно называют *баяльщик* (от слова *байкать* – убаюкивать, петь колыбельные) или *качельник*. Обычно продолжительность исполнения колыбельной зависела от того, насколько скоро младенец смог бы заснуть, поэтому мотив напева был усыпляющим, много раз повторяющимся и однородным. Раньше в старину вместо современной коляски люди довольствовались изобретением колыбели, которая была создана специально, чтобы укачивать младенца, чаще всего она была сделана из дерева. Слово «колыбель» происходит от слов «колебать», «колыхать», «качать». Когда мама или бабушка качали колыбельку, они пели разные припевы. Голос матери или нянюшки должен был быть тихим, успокаивающим и монотонным. Обычно колыбель при убаюкивании раскачивают вверх – вниз, вправо – влево, назад – вперед. Наподобие этого ритма во время исполнения колыбельной песни происходит такое же раскачивание и в музыке, поэтому ритм имеет такое большое значение. Голос совершает движение то вверх, то вниз: «кач-кач-кач», «баю-баю-бай»,

«люли-люли-люли» и т. п. Колыбельные песни исполнялись одновременно с раскачиванием люльки – в такт друг другу.

Для колыбельной песни характерна монотонная мелодия. Повторяющимися мотивами часто были такие, как «лю-ли», «люшеньки-люли». Вот почему колыбель до сих пор называют «люлькой», а ребенка – «лялей», «лялечкой», детей «лелеют». Эти слова происходят из дренеславянского мифологического значения имени богини Лады – Лели. Славянская Леля – это Богиня Весны, цветения, распустившихся цветов. Древние славяне считали, что эта богиня заботится о будущем урожае, о материнстве и о проявившихся на свет малышах. В колыбельных песнях часто произносятся слова «баю-баюшки-баю», которые возникли от устаревшего глагола «баять», т.е. «говорить», «рассказывать». Отсюда же произошло слова «баян» - «сказитель», «рассказчик» и «байка» - «сказка». Когда колыбель только ставили в дом, у древних славян был один суеверный обряд, который у многих сохранился и по сей день. Прежде, чем впервые положить в новую колыбельку младенца, в нее обязательно сажали хозяйского кота. Древние славяне верили, что коты разгоняют злые силы, из чего следует, что коту можно было доверить убаюкивание ребёнка. Поэтому образ кота очень часто фигурирует в колыбельных песнях. Иногда кота даже клали в колыбель, где ребёнок мог уснуть под ласковое и забавное мурлыканье этого животного.

Цель работы: рассмотреть историю развития жанра колыбельной песни в народной музыке.

Из данной цели вытекают следующие **задачи**:

- рассмотреть значение жанра колыбельной песни в русском фольклоре;
- подробно охарактеризовать классификацию колыбельных песен;
- выявить музыкально-поэтические, композиционно-драматургические особенности колыбельной песни
- осветить специфику жанра колыбельной на примере анализа образцов луганских колыбельных песен.

История возникновения и развития жанра колыбельной песни

1.1. Значение жанра колыбельной песни в русском фольклоре

В истории народной музыки колыбельная песня играла важную роль в развитии и воспитании человека. По классификации А. Н. Сохора колыбельные песни относились к первичным бытовым и прикладным жанрам. Этот жанр существовал ещё со времён первобытно - общинного строя жизни, считался одним из ранних фольклорных жанров. Сам жанр не имеет четких временных границ, он может существовать не только на одной территории, его можно найти в самых разных странах, национальностях и сословиях. В наше время колыбельные песни сохранили функцию расслабляющего и успокаивающего воздействия на ребёнка, чтобы он как можно скорее уснул.

В древнейшие времена колыбельная песня выполняла функцию оберега, охраняла ребёнка от злых сил и напастей, от дурного глаза. Традиционная колыбельная песня всегда исполнялась без сопровождения, а одним лишь голосом. На протяжении 17–19 веков колыбельная стала входить в обиход инструментальной музыки, её стали исполнять с сопровождением, а многие русские и зарубежные композиторы стали сочинять свои произведения в жанре колыбельной песни: П. И. Чайковский «Колыбельная песнь в бурю», Т. Хренников «Колыбельная Светланы», Дж. Гершвин. «Колыбельная Клары» из оперы «Порги и Бесс». Колыбельная песня стала не только жанром для убаюкивания ребёнка, в операх она часто стала становиться связкой какого-либо действия, колыбельную песню даже могли петь спящим персонажам (Колыбельная Волховы из оперы «Садко», где главная героиня поёт Садко

убаюкивающую песню, перед тем как проститься с ним). Колыбельная песня становится итогом или предвестием трагических событий в сюжете оперы: П. И. Чайковский. Колыбельная Марии в финале оперы «Мазепа», когда обезумевшая героиня после встречи со своим возлюбленным Мазепой и потерей любимого поёт колыбельную с отрешённым и безжизненным состоянием. Колыбельные песни по своей стилистике имеют схожесть с другими жанрами музыкального фольклора, например с плачами. Также как и при жанре плача в колыбельной песне есть частые повторы фраз, связанные с формой параперiодичности (a-a1, b-b1),где первая или вторая фраза песни повторяются с точно такой же музыкой, но другим текстом. Это напрямую связано с функцией убаюкивания, когда ребёнка нужно было успокаивать повторами каких-либо одинаковых фраз (ай-люли люли, ай люли люли).

Так как в древности люди очень верили в магию, в жанре колыбельной всегда присутствуют элементы заговора-оберега. В колыбельной очень часто встречаются пугающие персонажи типа «серенького волчка», или образ леса, в который ребёнка могут увести. Но если ребёнок увидит таких злых существ только во сне, наяву с ним уже не случится чего-либо дурного. Со временем колыбельная песня утратила магическое значение, её стали исполнять в практических целях, чтобы ребёнок скорее заснул. В русских народных колыбельных часто говорится о присутствии волшебного существа – Дрёмы или Сна. Часто бытует такое мнение, что ребенок растёт во сне, поэтому эта тема тоже проявляется в колыбельных песнях: «Уж ты спи по ночам, Ты расти по часам».

Колыбельные песни всегда исполнялись ночью, так как это время суток является переходным состоянием человека, когда чьи-либо действия или пожелания могут повлиять на будущую судьбу человека, но не он сам. Поэтому колыбельная песня имеет оберегающую и прогностическую функцию (пожелания на будущее). Поэтому в контексте колыбельной песни есть такие виды, которые вызывают у исследователей недоумения и вопросы. В них можно обнаружить пугающие мотивы, демонических героев, а также мотивы наказания и смерти ребёнка. Ведь достаточно продолжительное время люди считали, что у колыбельной есть только одно предназначение, это успокоение ребёнка.

Часто в жанре колыбельной песни присутствует персонаж Бука, являющийся обозначением чего-то страшного и пугающего. Например, исследователь Головин считает, что плач младенца является признаком того, что некие «чужие» силы вторгаются в его сон, а пение колыбельной изгоняет эти силы. Со стороны кажется странным, как с помощью пугания ребёнка злыми силами можно добиться его успокоения в колыбели, но на практике всё оказывается наоборот. Многие исследователи считают колыбельную песню жанром, который можно отнести и к бытовому жанру, и к жанру искусства.

Среди фольклорных жанров В. Я. Пропп выделял следующие категории: особенности поэтики, бытовое применение, форма исполнения и отношение к музыке. Основной категорией из всех перечисленных является бытовое применение. Оно определяет форму исполнения, структуру, поэтику, музыкальное оформление, а также связь с другими фольклорными жанрами. Колыбельные песни воздействуют на ребёнка не только с помощью текста и мелодии, но и выполняют определённые задачи в дальнейшем развитии ребёнка. Функции колыбельных песен имеют широкий смысл, несмотря на простую форму и содержание. В настоящее время исследователи выделяют несколько основных функций колыбельной песни:

1) Оберегающую (охранительную). Колыбельные песни издавна обладали магической силой. При рождении для каждого ребёнка колыбельную сочиняла мать, а в

дальнейшем эта песня являлась символическим оберегом на всю жизнь. В речевых формулах колыбельных песен существует функция защиты ребенка, призывы защитников, а также приём успокаивающей интонации. Охранительная функция действовала не только на ребенка, но и на восприятие того, кто обычно поёт эту песню (мать или другой родственник). В колыбельной проговаривались защитные и магические формулы, от которых успокаивался и взрослый человек, зная, что младенец будет защищён.

2) Успокаивающую. Пение и ритмичное укачивание успокаивает ребёнка. Некоторые исследователи считают, что ритм колыбельной песни может служить как лечебное средство от заикания, нарушений координации. Эта функция реализуется через монотонность мелодии, ритмичность, повторы слов и фраз, покачивание, прямые призывы ко сну.

3) Развивающую. Колыбельные песни очень сильно влияют на развитие речи. В них часто фигурируют слова, связанные с предметом и действием, повторение одинаковых звуков и слогов. Это и отдельные слова («баю-баюшки-баю»), это и шипящие звуки (ш,щ), и гласные звуки (у, ю, а). Благодаря таким песням можно запомнить однокоренные слова, например, «кот», «коток», «котенька». Данные тексты помогают развивать речь, память, и словарный запас ребенка, подготавливают его к произнесению первых слов. Есть такая точка зрения, что дети, которым мама в детстве пела много колыбельных, во взрослом возрасте становятся спокойными, послушными и более умными.

4) Обучающую. Колыбельные песни являются первыми уроками по развитию речи, развивают память и слух, помогают понять содержание речи. Благодаря рассказу в простой и доступной форме, ребёнок учится осознавать себя в новом мире, познаёт основы взаимоотношений между людьми.

5) Программирующую. Жизнь человека и его дальнейшее становление часто зависело от того, что мама пожелает своему ребёнку во время пения колыбельной песни. Многие матери желали ребёнку здоровья, богатства, когда он повзрослеет, и эти предсказания могли сбыться во взрослом возрасте.

6) Эстетическую. Нет ничего прекраснее, чем смотреть на ту картину, как мать укачивает своего ребёнка на руках и поёт ему колыбельную песню. Этот сюжет бывает часто запечатлённым на картинах и зарисовках художников, в разных кинофильмах и произведениях искусства.

7) Коммуникативную. Колыбельная песня направлена на убаюкивание и усыпление ребенка, при этом она имеет коммуникативную функцию, так как засчёт колыбельной ребёнок налаживает духовный контакт с матерью, колыбельная помогает малышу познать окружающий мир через речевое развитие, бытовое окружение, взаимоотношения, так как имеет функции нравоучения.

8) Воспитательную. В колыбельной песне часто содержатся нравоучительные и поучительные сюжеты, включаемые матерью в текст колыбельной с целью привить ребёнку нравственные и этические ценности. В ней есть предостережения ребенку, напутствия на встречающиеся трудности в жизни («не ложися на краю») и программирование поведения ребёнка («маму слушай», «не ходи во лесок»). В колыбельных песнях присутствуют мотивы будущего благополучия, формулы роста, например формула «Вырастешь большой» направлена на программирующую функцию «роста» и «взросления» ребенка.

9) Ориентирующую. Этот аспект позволяет ребенку осознать свое место в мире, понять его закономерности и взаимосвязи между предметами и явлениями.

Ориентирующая функция колыбельных песен часто направлена на описание пространства рядом с ребёнком, то есть колыбель, в которой он засыпает и чувствует себя в безопасности рядом с мамой. В колыбельных часто рассказывается о красивой постельке, уюте, мягком и тёплом одеяльце. Даже если достаток у родителей не очень обеспеченный, у ребёнка с детства закладывается образ уютного дома, защиты и комфорта. Это влияло на мироформирующую функцию колыбельной песни: «Как у Кати колыбель Во высоком терему».

10) Формирующую. Музыкальное и поэтическое восприятие колыбельных песен налаживается через их прослушивание, попытки их повторения самим ребенком, а позднее отражается на его творческих навыках сочинения песен.

Колыбельные песни всегда передавались из уст в уста, из поколения в поколение. Благодаря колыбельным, можно было проследить историю и быт того или иного времени. В этом жанре часто смешиваются признаки различных стилей, в освещении событий присутствует некоторая обрывочность и фрагментарность. Часто логическая история или порядок событий излагаются в достаточно свободной манере, так как авторам становится важнее соблюсти ритм и фонетический строй, обрисовать определённый образ.

В итоге мы получаем полное представление о значении и особенностях колыбельных песен:

1) Важную роль в структуре колыбельной песни имеет ритм, а также мелодия.

2) Тексты колыбельных представляют собой социальную и историческую тематику, а также допускают свободную форму изложения, без логической последовательности фактов.

3) Песни имеют характерные языковые особенности :уменьшительно-ласкательные формы слов, имена собственные. В текстах выявляется наличие постоянных повторов, упрощение речи, присутствие определённых образов, которые ребёнок воспринимает через органы чувств.

4) Колыбельной песня также имеет социальную функцию для ориентирования ребенка во внешней среде, социальное и родительское программирование к будущей хорошей жизни.

1.2. Классификация колыбельных песен

Все колыбельные песни обладают общими чертами, которые обычно проявляются в ней, независимо от страны или континента. Основным классификационным признаком, позволяющим подразделять колыбельные песни на отдельные виды, является их содержание. Исследователь Н. Мартынова подразделяет классификацию колыбельных песен на несколько категорий: 1) традиционные, 2) повествовательные и 3) нетрадиционные. Традиционные колыбельные песни в свою очередь подразделяются на: I. Императивные песни, в которых ребёнку делают разные пожелания сна, здоровья, роста, послушания, смерти. II. Песни-обращения к разным волшебным существам с просьбой дать ребенку сон, здоровье, укачать его, не пугать, не мешать сну малыша. Повествовательные колыбельные песни, строятся как некий рассказ о самом ребенке, о разных людях, животных, птицах, предметах. Группа нетрадиционных колыбельных песен включает в себя: I. Песни литературного происхождения; II. Песни, заимствованные из других жанров.

Также можно вывести общую классификацию колыбельных песен, делящихся на: 1) Традиционные (императивные и повествовательные); 2) Импровизационные (имеющие различный характер связи с традицией); 3) Произведения других жанров, которые по исполнению похожи на колыбельные; 4) Авторские колыбельные песни

(песни, которые сочиняют композиторы разных направлений для фильмов, мюзиклов, детских передач и т. д.).

Композиционные типы колыбельных песен Мартынова делит на: 1. Песни-припевки из 2-4 рифмующихся строк с сохранением одного мотива на протяжении песни. Колыбельная с подобными признаками содержится в песенках императивного характера, которые содержат пожелание сна ребенку и других напутственных слов.; 2. Песни-наращения нескольких попевок одного типа, которые содержат парные рифмующиеся строки. При этом объём песни можно варьировать сколько угодно, он не имеет границ. (Песни с зачинами: «Байки, побайки, Матери- китайки»; «Зыбаю, позыбаю». 3. Песни с повторяющимся зачином (например, «У кота, у кота, Колыбелька золота»); 4. Песни, в которых композиция логически следует за содержанием текста (например, где существует персонаж «Бука»). 5. Песни с небольшим сюжетом (например, песни о коте-воре, о коте и мачехе, о сне, дреме и др.).

По структуре содержания колыбельные песни делятся на несколько видов:

1. Пожелательные (благожелательные). В таких колыбельных песнях всегда присутствуют обращения к ребенку с пожеланием мира, хорошего сна, благополучной жизни, счастья во взрослой жизни, а также много подарков и угощений.

Пример:

Люли-люли-люли,
Прилетели гули.
Сели на воротцах
В красных чеботцах.
Стали гули говорить,
Чем нам Машу накормить?
Сахарком и медком,
Сладким пряником.
Сладким пряником
– Конопляником.
Коровку подоим
– Молочком напоим.
Стали гули ворковать
– Стала Маша засыпать.

2. Мироформирующие (желающие ребёнку богатства в будущем). Это такие колыбельные песни, когда в бедной семье ребёнку пели о достатке, будущем богатстве, приукрашивая настоящее небогатое положение семьи. В них пелось о богатой колыбели и земных благах, которых не было в настоящем, но мать мечтала о том, что с её ребёнком когда-нибкдь такое случится. Например:

Баю-баюшки-баю,
Баю Сашеньку мою.
Как в высоком терему,
В шитом бранном пологу
Там висит ли колыбель
На серебряном цепу,
На шелковом поясу.
Спи, дитятко, почивай,
Свои глазки закрывай.

3. Метафорические. Это вид колыбельных песен, в которых идёт повествование о разных животных и птицах, с просьбой укачать младенца от лица живых существ, или

постараться не разбудить его. Часто матери используют образ кота, собачки, петушка и других животных. Если кот считался символом спокойного сна, засчёт того, что он имел свойство постоянно дремать, то собака и петух наоборот могли разбудить ребёнка в самый неподходящий момент.

Баю, баю, баю, бай,
Ты, собаченька, не лай,
Мою дочку не пугай!
И в дудочек не гуди,
До утра не разбуди!
А приди к нам ночевать,
В люльке Машеньку качать.

4. Колыбельные с участием сказочных и мифологических существ (домовой, леший, Дрема, Угомон, русалки и т. п.). Такие песни служили ребёнку как детские сказки, за счёт которых он узнавал сюжеты народных легенд, мифов, верований, приучала его к другому восприятию жизни. Например:

Уж как сон ходил по лавке
Дрема по полу брела
Дрема по полу брела
К Маше нашей забрела
К ней в кроватку забрела,
На подушку прилегла.
На подушку прилегла,
Машу ручкой обняла.

5. Колыбельные песни со страшным сюжетом – это необычный вид данного жанра, имеющий определённый смысл. В таких песнях обычно участвуют образы, которых ребёнок очень боится. Это старик, серенький волчок, Бука, Бабайка. Обычно таких существ призывают с целью угомонить ребёнка, сделать его послушным и прекратить детский плач.

Баю-баюшки-баю,
Не ложися на краю:
Придет серенький волчок,
Тебя схватит за бочок
И утащит во лесок,
Под ракитовый кусток;
Там птички поют,
Тебе спать не дадут.

6. Смертные колыбельные песни. Такой вид колыбельных обычно вселяет в исследователя и читателя ужасные ассоциации. И это правда, ведь в текстах таких песен напрямую говорится о пожелании ребёнку смерти. Для современного общества такой вид остаётся наиболее страшным и необычным явлением. Кстати, в русской музыке такой вид колыбельной использовал Николай Андреевич Римский-Корсаков в массовой сцене хора, когда нянечки и родная мать маленького князя Гвидона пели ему радостную колыбельную, сватья баба Бабариха в контрапункте пела ему колыбельную смерти. Это напрямую было связано с сюжетом, так как она уже сговорилась с Поварихой и Ткачихой написать ложный донос от царя Салтана, в котором бы говорилось о том, как царицу и её сына должны засмолить в бочку и отправить по морю. Но до сих пор колыбельные песни такого вида имеют множество трактовок и объясняются исследователями по-разному.

Бай да бай,

Поскорее помирай!
Помри скорее!
Буде хоронить веселее,
С села повезем
Да святых запоем,
Захороним, загребем,
Да с могилы прочь уйдем.

Существует несколько объяснений, почему всё же смертные колыбельные песни существовали. Первая версия является признаком каторжных условий жизни, где воспитывался ребёнок. Если денег его кормить не было, и он был лишним, эти колыбельные песни исполнялись с предназначением скорейшей смерти. Такие колыбельные часто пелись в бедных крестьянских семьях. В те времена для крестьянина лошадь имела большее значение, чем младенец, так как если бы она погибла, то голодать бы пришлось всей семье, а ребёнка можно было родить и потом. По одной из версий, если во сне с помощью колыбельной мать «уговаривала» ребёнка на смерть, он уходил в мир иной без мучений и боли.

С другой стороны, такие исследователи как А. Н. Мартынова считают, что такие колыбельные песни обычно пелись незаконнорожденным, слабым и больным детям, у которых не было перспективы прожить счастливую жизнь, которые были бы обречены на страдания.

А третья версия кардинально отличалась от двух предыдущих. Во многих обрядах так обманывали «злых духов», чтобы уберечь детскую хрупкую жизнь от смерти. Такая тематика была популярна в язычестве. Малышу желали смерти, чтобы таким образом обмануть злые силы, запутать их, чтобы духи не отняли ребёнка у семьи. Исследователь В. П. Аникин считал, что таким образом мать боролась за жизнь ребёнка и отпугивала злые силы, таким образом, обманывая их. Мать в песне старается дать понять, что ребёнок на грани смерти, чтобы они не старались забрать его жизнь:

Баю, баю да люли!
Хоть теперь умри,
Завтра у матери Кисель да блины
–То поминки твои.
Сделаем гробок
Из семидесяти досок,
Выкопаем могилку...

В древние времена проводились специальные обряды для защиты ребёнка, имитирующие его смерть. Исходя из такой логики, вместе с пожеланиями смерти звучат ласковые обращения к ребенку, что является неудивительным, исходя из данного контекста.

Исходя из этого, нельзя отнести все колыбельные песни только к одному типу, но в целом они имеют много общего в музыкальном плане. Это спокойный ритм, приглушенные интонации, повторы и т. п.. За несколько лет человечество накопило огромный опыт составления песен, адресованных младенцу. Они бывают игривыми, убаюкивающими, устрашающими, «смертными», метафорическими и сказочно-мифологическими.

Поэтика, стилистика и символика колыбельной песни

2.1. Музыкально-поэтические, композиционно-драматургические собенности колыбельной песни

Прежде всего следует отметить особую ритмику колыбельной песни, которая в исследованиях получила определение как «монотонная». Но «монотонность» жанра определяется не только его поэтикой. Попытки литературоведческого анализа фольклорных текстов колыбельных, попытки найти общие признаки для жанра в слогоразмере, рифме, на наш взгляд, к значимым результатам не привели. Более того, эти попытки нередко приводили к некоторой текстологической «деформации» текста при публикациях. Стремление выбирать поэтически изящные тексты вне нотации создавало весьма необъективную картину жанра с точки зрения его поэтики. Нельзя забывать, что колыбельная песня поется, существует в десятках напевах. Напев может организовывать поэтику. «Нескладность» того или иного текста может видеться лишь тогда, когда текст рассматривается вне его исполнения (или хотя бы нотации). К сожалению, певец колыбельной, в отличие от эпического сказителя, сказочника, «вопленницы», практически не изучался. Приемы "выпевания" колыбельного текста не исследовались.

Вместе с тем, мы фиксируем очевидное в жанре единство ритмики текста, его напева и технологии укачивания. Качание ритмически организует текст, как и текст организует ритм качания. При этом заметим, как колыбельный текст транслирует во времени наиболее удачную методику (темпоритм) усыпления. Неопытная нянька посредством поэтики текста выбирает нужный и правильный, проверенный результатом (сном) ритм [40]. Итак, можно выделить первую поэтическую особенность колыбельной песни, обеспечивающую «усыпление»: соответствие поэтического размера и такта качания. В большинстве случаев это четырехстопный размер, обеспечивающий четыре такта качания на строку.

Наблюдаемая автором в полевой работе и отмеченная этнографами технология укачивания – ногой в «почепке» (веревка, провисающая под зыбкой) в указанном ритмическом единстве качания и песни – создает поразительный эффект быстрого усыпления, что свидетельствует о эмпирическом осознании наиболее успешной технологии усыпления [41].

Рассмотрим в контексте функции усыпления формулу-маркер жанра: «Бай», «Люли», «Зыбу», «Качи», «Спи-усни» и другие, в том числе и в многочисленных ономатопеических образованиях, например: баиньки, байки, байбаиньки, люленьки, полюленьки и др. В своей традиционной повторяемости, повторяемости в "сценарии" одного и ежедневного убаюкивания, формула-маркер становится не только смысловой, но и звуковой командой на сон. На нее образуется, особенно в условиях исполнения колыбельной одним автором (одним голосом), соответствующая психофизиологическая реакция ребенка – засыпание.

В изданном нами полном тексте одного реального убаюкивания звуковой повтор маркера жанра занимает треть пространства текста (Головин 1999, 16–18).

Рифмуемое с маркером в парной рифме (что наиболее часто встречается в колыбельных) слово часто повторяет звук маркера, и, таким образом, создается более целостная "усыпляющая" звуковая ситуация песни. Рифмуемое с маркером слово, независимо от своей семантики, получает коннотацию звуковой команды на успокоение, на которую также реагирует адресат.

Отметим следующий факт, что все традиционные исполнители, а тем более бывшие профессиональные няньки, в своем репертуаре (иногда очень ограниченном, до десяти песен) использовали колыбельные с разными формулами-маркерами («Бай», «Баюшки», «Баеньки», «Люли», «Качи»). В одном убаюкивании Клавдии Фоминичны Петровой (1925 г. р.) из деревни Верхнее Заозерье Любытинского района Новгородской

области (бывший Тихвинский уезд) встречаются четыре формулы-маркера: «Бай» (в вариациях), «Ай», «Люли», «Качули» (Головин 1999, 16–18).

Следовательно, ребенок адекватно реагировал на каждый усыпляющий формульный маркер. Достаточно интересным является тот факт, что почти в каждой, взятой в отдельности, колыбельной песне постоянно повторяется звуковой образ всех маркеров локальной традиции, а не только звук своего, начального, маркера. Соответственно и адресат песни «улавливает» и реагирует (в функциональном плане) на все звукоповторы формул-маркеров.

Приведем в пример текст, выбранный нами, поскольку записан с «пения» (издана аудиокассета – Русская традиционная культура: Приложение 1997, № 20):

Бай-бай-баю,
Укачаю, укладу
Да и спать повалю!
Спи-ко, милая, усни
Да поболе порасти,
Больше вырасти,
Ума вынеси!
Люли-бай, люли-бай,
Ты собачка, не лай,
Белолапа, не скули,
У нас Валю не буди!
Байки-баюшки,
Люлю-люлю-люлюшки,
Прилетели гулюшки,
Стали гули гулевать,
Стала Валя засыпать.
Спи-ко, Валя, до поры
Не поднимай головы.
Когда будет пора,
Мы разбудем тебя.
Люлю-люлю-люлю-ли,
Прилетели журавли.
Журавли-то мохноноги,
Не нашли пути-дороги.
Они сели на ворота,
А ворота – скрип, скрип!
Не будите у нас Валю,
Валя спит, спит, спит!

Итак, в одном тексте у нас звуковая цитация 4 маркеров жанра: Бай (байки-баюшки) – 1, 8, 9, 12, 13, 14 строки; Люли (люли) – 5, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 21, 22, 25, 27 строки; Качи – 2, 9 строка, Спи-усни – 4, 5, 6, 17, 28. Мы могли бы выделить еще ассонансы на «а», «и», «у», «ю», аллитерации на «б», «л», «с», как частичную цитацию звуковых команд. Таким образом, фонетическая структура колыбельной песни преимущественно состоит из звукорядов, соответствующих по звуку начальным, формульным маркерам жанра, в содержании которых заложена «успокоительная» реакция адресата. Повторяем, мы специально не выбирали текст. Практически любой, неусеченный текст в большей или меньшей степени обладает такой спецификой. Приведем для подтверждения еще два текста.

Первый представляет собой первую публикацию колыбельной песни (1838 г.) и в нем также выделены звуковые соответствия маркерам:

Баю, баюшки, баю,
Баю, Сашеньку, баю!

Если мы говорим об усыпительной функции колыбельной песни, то должны сказать, что все элементы структуры жанра, а не только фонетика и поэтика осуществляют эту функцию. Пока мы не рассматривали содержательный аспект колыбельной песни в контексте функции усыпления. Вместе с тем, кроме ритмических и фонетических приемов, мы должны отметить еще одну характерную особенность в жанре, связанную с функцией усыпления. И в сознании адресата и в сознании исполнителя, вследствие исполнения колыбельной песни, создается ощущение необычайного смыслового, ситуационного, пространственного «уюта», что также поддерживает функцию усыпления. Рассмотрим этот феномен на основе мотивного и формульного фонда колыбельной песни.

Во-первых, следует отметить мотив призыва успокоителя, который весьма разнообразен в колыбельной песне. В успокоители призываются самые различные персонажи (Божественные и мифологические, люди и животные). Успокоители осуществляют свою функцию за счет разных приемов усыпления:

1. «Мифологического» принесения «овеществленного» сна или «дремоты» («много», «мешок» – обычно Сон, Дрема, коты, уточка);

2. «Приказа» усыпления (Сон говорит: // «Усыплю, усыплю». // Дрема говорит: «Удремлю, удремлю».);

3. «Наваливания» на глаза («Сон да Дрема // Навались на глаза».), устремлением в зыбку к усыпляемому («Уж как Сон-от в голову // А Дрема-от в ноженьки»);

4. Звукоуспокоения («Стали гули ворковать, // Стал наш Коля засыпать»; «А ворота скрип-скрип // Наша Таня спит-спит»);

5. Качания («Стали гули ворковать // Нашу Оленьку качать»; «Мамушки, нянюшки // Качайте дитя. // Красны девушки – убаюкивайте»).

Таким образом, все устремляются на успокоение и при этом конкретизируется имя усыпляемого. Более того, используются разные приемы усыпления. Есть формулы порицания и наказания успокоителя за то, что он успокаивает других, в таких случаях его вновь обращают к адресату, например:

Как у коти у кота,
Была мачеха лиха.
Она била кота,
Поперёк живота.
Не ходи-ка ся кот,
По чужим дворам.
Не качай-ка си кот,
Малых детушек.
Приди котя ночевать
Приди Шурика качать.

2.2. Специфика жанра колыбельной на примере анализа образцов луганских колыбельных песен

Чтобы вникнуть в суть строения и специфику жанра колыбельной песни, за основу нашего анализа берётся рассмотрение колыбельных песен луганского фольклора. Рассмотрим основные признаки колыбельных, которые присутствуют в колыбельных песнях. Колыбельные песни имеют черты импровизации – тексты могут меняться и часто включают благопожелания младенцу и хорошей жизни.

Общие признаки колыбельных песен:

– интонационный строй чаще всего бывает успокаивающий, приглушенный, тихий

– ритмический характер имеет некую монотонность, успокаивающий ритм;

– темп исполнения обычно спокойный и неторопливый;

– обычно колыбельные песни исполняются тихо, чтобы младенец мог уснуть;

– сопровождающее пение и задающее ритм покачивание (убаюкивание) младенца;

– диапазон чаще всего узкий, обычно содержит всего несколько нот;

– в тексте и мелодии содержится множество повторов с небольшой импровизацией;

– цезуры после каждой фразы;

– наличие тянущихся припевных слов.

Колыбельные песни основаны на повторяющихся междометиях и различных мотивирующих словах («спи», «засыпай», «глазки закрывай»), которые создавали убаюкивающий эффект для младенца. Этому способствовало сопровождение качающейся колыбели с поскрипыванием..

Жанр колыбельной смешивает элементы различных стилей, описание событий излагается обрывочно, фрагментарно. Логика повествования и точность изложения информации не важны , поэтому авторы колыбельных не уделяют значения этим факторам, а акцентируют внимание на образности и соблюдении ритмического и фонетического строя.

Тексты колыбельных песен несколько не развиты по сравнению с речью взрослого человека – здесь нет запоминающихся образов, выбор частей речи ограничивается использованием глаголов и существительных. Тексты обычно содержат точные конкретные образы, рассчитанные на восприятие малыша («моя деточка уснула», «колыбельку мать качает», «серый котик приходил», «придет дрема» и др.).

Значение также имеют повторы:

– использование аллитераций, ассонансов, тавтологий и синонимов, засчёт них колыбельные становятся благозвучнее;

– повтор слов в одном или смежных стихах;

– повтор целых стихов, местоимений, служебных слов;

– употребление звукоподражаний на основе повторов («кап-кап», «динь-динь» и др.).

Русские колыбельные песни не обходятся без уменьшительно-ласкательных суффиксов, что заметно отличает их от других жанров. Ласкательные формы используются для всех элементов окружающего младенца мира («дитятко», «родненький», «гуленьки», «рученьки» и др.). В ряде случаев даже нарушаются языковые нормы – например, даже глаголы используются в ласкательной форме («глазки спатеньки хотят»).

Таким образом, обобщая представление о значении и особенностях колыбельных песен, приходим к следующим заключениям:

– Колыбельная песня строится исходя из того мироощущения, какое присуще младенцу. Поэтому она направлена на убаюкивание и усыпление ребенка. При этом учитывается коммуникативная функция колыбельной песни, через которую непосредственно происходит общение и внимание матери с ребёнком. Колыбельная помогает познать окружающий мир через использование в них речевого развития, бытового окружения и взаимоотношений, а также содержит элементы нравоучений.

– Колыбельные выстраиваются на ритмичности, значение также имеет мелодика. Тексты имеют историческую и социальную обусловленность, они допускают импровизационную составляющую. Также песни имеют ярко выраженную специфику (обилие уменьшительно-ласкательных форм, использование собственных имен). Общие черты текстов колыбельных песен, независимо от этнических компонентов – наличие многих форм повторов, упрощение речи, использование конкретных образов, которые могут быть восприняты непосредственно ребенком через органы чувств.

Социальной задачей колыбельной песни является ориентирование ребенка в новой для него внешней среде, передача ему опыта предков, социальное и родительское программирование (озвучивание ожиданий и направление вектора развития).

Форма колыбельной песни «Гуси, гуси, лебедята» представляет собой небольшое музыкально-текстовое произведение, которое включает в себя 14 строк, причем короткие строфы разбиты на один-два стиха. Колыбельная имеет текстовые музыкальные повторы: 1-ая , 2-ая и 3-я строчка повторяются с 9-ой, 10-ой и 11-ой строчкой:

(«Гуси, гуси, лебедята,
Візьміть мене на крилята.
Гуси, гуси, лебедята,
Візьміть мене на крилята,
Понесіть мене до батечка»).

Произведение имеет спокойный и умеренный темп исполнения. Мелодический диапазон колыбельной песни построен в объёме малой септимы, мелодия имеет переменный лад (переход от A-dur к h-moll). Между 3-им и 6 тактом содержатся музыкальные повторы. После каждой пропетой фразы есть небольшие цезуры. В колыбельной присутствует переменный размер, меняющийся с 2/4 на 3/4.

Круг поэтических образов в данной колыбельной песне состоит из нескольких фигур:

– главный персонаж, которому поют колыбельную (младенец);

– родственники: отец, который фигурирует здесь на украинском языке под именем «батько».

– птицы (гуси-лебеди), которые представляют собой функцию персонажей, оберегающих покой и сон ребёнка («Гуси, гуси, лебедята, візьміть мене на крилята»).

Колыбельную по классификации можно отнести к пожелательному (или благожелательному виду). В ней присутствуют обращения к ребенку с пожеланием хорошего сна, благополучной жизни, присутствуют подарки и угощения («У батечка є що, їсти, що пити, є в чому ходити»).

Каждый стих песни представляет сказочный сюжет, доступный для детского понимания. Ребёнок видит сон, как гуси-лебеди относят его домой к отцу в уютный дом с угощениями и тёплой одеждой.

Колыбельная
(Гуси, гуси, лебедята)

Гуси, гуси, лебедята, возьмите меня на крылышки.
Гуси, гуси, лебедята,
Возьмите меня на крылышки,
Понесите меня к батюшке…
Да так, дальше как-нибудь:
У отца есть что кушать, есть что пить, есть в чем ходить…

А они, гуси и, говорят: - Пусть тебя возьмут гуси полетать.
А он же поет, Ивасик-Телесик:
Гуси-гуси, лебедята, Возьмите меня на крылышки,
И приведите меня к батюшке.
У отца есть что кушать, есть что пить, есть в чем ходить…

Гуси, гуси, лебедята,
Візьміть мене на крилята,
Понесіть мене до батечка...
Та так, далі як-небудь: (*далі розказує*)
У батечка є шо їсти, є шо пити,
Є в чому ходити...
А они, гусі ті, кажуть: – Нехай тебе возьмуть задні гуси.
І полетіли. А він оп'єть же співає, Івасик-Телесик:
Гуси-гуси, лебедята,
Візьміть мене на крилята,
Та понесіть мене до батечка.
У батечка є шо їсти, є шо пити,
Є в чому й ходити...
– Хай тебе задні візьмуть.

Форма колыбельной песни «Колискова» представляет собой небольшое музыкально-текстовое произведение, которое включает в себя 7 строк. Колыбельная имеет музыкальные повторы, в то время как текст в каждой строчке постоянно меняется. Таким образом, в мелодическом построении, повторяются строчки: 1 и 2-ая, 3-я, 4-я и 5-я. Остальные представляют собой разный интонационный материал, и не повторяются уже нигде до конца произведения. Мелодический диапазон колыбельной песни включает в себя расстояние в объёме октавы (от е малой октавы до е второй октавы). В гармонии колыбельной песни чётко слышен переменный лад, в ней фигурирует то натуральный a-moll, то гармонический. Очень часто используются квартовые скачки, опевания устойчивых ступеней, Колыбельная имеет размер 2/4, не меняющийся на протяжении всего произведения, содержит равномерный покачивающий ритм.

Круг поэтических образов в данной колыбельной песне состоит из нескольких фигур:

– главный персонаж, которому поют колыбельную (младенец);

– имён других детей, которым также поётся колыбельная песня (Кирилл, Саша).

В данной колыбельной чётко обрисована картина колыбели, в которой укачивают ребёнка («Шелковые верёвочки, Рисованные перила»). Это произведение можно отнести к жанру мироформирующих, так как в ней указывается красивая детская колыбель с узорами, ребёнку желается благополучный сон, рисуется спокойная мирная жизнь малыша в доме. В колыбельной, с точки зрения языка, есть обилие

уменьшительно-ласкательных форм и использование собственных имен («Кирильцю, Кирюша,Сашика»).

Баю, баю, баюшки,
Шовковії вирвички,
Мальовані бильця
Пішли до Кирильця.
Що Кирюша робе?
Листівочки пише,
Сашика колише. А-а-а-а.

Подводя итог данной работы, стоит отметить, что колыбельная песня – это удивительный дар прошлого. Она возникла в далекие века, передавалась из поколения в поколение и сохранилась до нашего времени. Воспитание человека начинается с колыбели. Колыбельные песни – это синтез ритма и мелодии, слова и движения, знакомых ребенку героев и явлений природы. Фома этого жанра создавалась многими поколениями матерей. Именно поэтому колыбельную называют «материнским фольклором». Колыбельная песня – гибкий инструмент воспитания, всестороннего развития, подчеркивающий природное единство матери и ребенка.

В данной работе рассматривается история возникновения жанра, дана подробная классификация, показаны музыкально-поэтические и композиционно-драматургические особенности колыбельных песен. Объектом исследования выступают песни, записанные в Луганской области, в селе Городище. На их примере сделан анализ специфики жанра колыбельной песни.

Среди функций колыбельных песен выделены: убаюкивающая. расслабляющая, оберегающая, развивающая, мироформирующая, воспитательная, эстетическая и многие другие. Сегодня колыбельные песни активно используются в такой практике, как «Арт-терапия» наравне с другими видами искусства. Они положительно влияют не только на слушателя, но и на самого исполнителя.

Колыбельные так же являются, своего рода, уроками родного языка для ребенка. Слушая такие песни с рождения, дети лучше развиваются, быстрее начинают говорить, испытывать потребность в художественном слове и музыке.

В. А. Сухомлинский в своих работах отмечал, что: «Колыбельная – это удивительное снотворное». Нет слов, какими можно было передать материнские чувства, выраженные в прекрасной мелодии колыбельной песни».

Высказывание В. Г. Белинского: «Чем совершеннее воспитание – тем счастливее народы. Орудием воспитания должна быть любовь» так же можно считать важным для данной темы. Ведь колыбельная песня привносит в жизнь ребенка материнскую любовь и нежность и пробуждает ответное чувство привязанности не только к близким, природе, но и к Родине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов, Д. А. Символические функции русской колыбели // Славяно-русские древности: Вып.3. Проблемы истории Сев.-Зап. Руси. – СПб., 1995.
2. Богданов, К. А. Право на сон и условные рефлексы: колыбельные песни в советской культуре (1930-1950-е годы) // НЛО. – 2007. – № 86.
3. Головин, В. В. Колыбельная песня и заговор // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 2003.
4. Головин, В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – СПб., 2000.
5. Коропниченко, А. К вопросу о жанровой атрибуции колыбельных напевов //Традиционное искусство и человек: Тезисы XIX научной конференции молодых фольклористов памяти А.А. Горковенко. – СПб., 1997.
6. Мартынова, А. Н. Детский поэтический фольклор: Антология. СПб., 1997.
7. Мартынова, А. Н. Опыт классификации русских колыбельных песен. // Советская этнография. – 1974. – № 4.
8. Мартынова А. Н. Особенности композиции восточнославянских колыбельных песен // Мир детства и традиционная культура: Сборник научных трудов и материалов. – Вып. 2. – М., 1996.
9. Мельников, М. Н. Русский детский фольклор. М., 1987.
10. Фраёнова, Е. М., Зуева, Т. М. //Колыбельные песни / Киреев – Конго. – М.: Большая российская энциклопедия, 2009. – С. 573. – Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов ; 2004–2017, т.
11. Элиаш, Н. М. Русские колыбельные песни (Опыт классификации фольклорного жанра). – Сызрань. 1944 (репринт).

УДК 784.5

И. А. Нестерова,
С. В. Деба

КАНТАТА «ОГНЕННЫЙ ЗАМОК» Д. МИЙО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТРАГИЧЕСКОГО

В современном мире, где политическое и социальное пространство приобретают катастрофический облик, особенно волнующими являются сочинения, посвященные трагическим событиям военных лет, что вызывает в памяти ассоциации с ужасающими кадрами телевизионных СМИ. Остро стоит проблема человеческой наживы и ненависти к незащищенным, массового уничтожения невинных, особенно гибель детей. Осмыслить содержание этих трагических событий, связанные с ними сложные процессы в искусстве становится возможным, используя междисциплинарные связи. Так, трагическое, как философско-эстетическая категория разрабатывалась мыслителями на протяжении почти всей истории человечества, начиная от Платона и Аристотеля и заканчивая современными исследователями. В частности, по мнению современного философа Т. Ю. Сидориной, причинами трагизма XX века были «две мировые войны, установление тоталитарных режимов, кризис идей прогресса, рациональности и гуманизма» [4, с. 8,]. Это высказывание можно дополнить словами известного литературоведа П. Тропера: «Две страны в Европе знают о трагедии больше других – Россия и Германия» [5]. Именно такой контекст рассмотрения кантаты «Огненный замок» определяет **актуальность** выбранной темы.

Объектом данной работы является творчество Д. Мийо, как отклик на личную трагедию.

Предмет исследования – кантата Д. Мийо «Огненный замок» сквозь призму трагического.

Цель исследования – проанализировать центральный эпизод кантаты «Огненный замок», как смысловое поле сочинения.

Поставленная цель определяет следующие **задачи**:

- раскрыть семантику центрального эпизода кантаты Д. Мийо «Огненный замок»
- проанализировать кульминационный эпизод в контексте трагического.

Теоретической базой данной статьи становятся исследование Р. Дюмениля «Современные французские композиторы», труд М. Высоцкой и Г. Григорьевой «Музыка XX в. от авангарда к постмодерну», фундаментальный труд Л. Кокоревой «Дариус Мийо. Жизнь и творчество».

В книге «Музыка XX в. от авангарда к постмодерну» М. Высоцкой и Г. Григорьевой акцентируются вопросы стилей, жанров, техник композиции в произведениях, ставших знаковыми в музыке XX в и их историческом развитии. Наряду с изученными сегодня техниками (серийностью, сериальностью, пуантилизмом, алеаторикой) рассматриваются менее известные (формализованная музыка, спектральная музыка). В исследовании также рассматриваются эстетические процессы XX в., оказавшие влияние на музыкальное искусство.

В исследовании Р. Дюмениля в рамках творческого портрета каждого композитора анализируются их художественно-эстетические позиции в контексте современной им эпохи и современных им тенденций в искусстве.

В монографии Л. Кокоревой, состоящей из четырех частей, в первой части дается характеристика жизненного и творческого пути композитора. Последующие три части, распределенные по жанрам и отражающие хронологию творческого пути, содержат в себе краткий анализ основных произведений композитора в контексте его творческой эволюции. В частности, в третьей части представлен музыковедческий анализ кантаты «Огненный замок». Однако, Л. Кокорева не ставила своей целью рассмотрение этого сочинения в контексте философско-эстетической категории трагического. Отсюда вытекает **научная новизна работы,** которая заключается в попытке осмысления произведения Д. Мийо в контексте философско-эстетической категории трагического.

В истории развития французского музыкального искусства XX в одно из важнейших мест заняло творчество Дариуса Мийо. Среди молодых композиторов, составивших группу шести, Мийо отличался радикальностью позиций, склонностью к постоянному экспериментированию в области музыкального языка и формы, к ниспровержению устоявшихся традиций. Вместе с тем вне французских национальных традиций его творчество нельзя ни воспринять, ни оценить, каким бы ниспровергателем этим традиций он ни казался поначалу. Мийо – явление ярко национальное и принадлежит французской культуре так же, как Барток – венгерской, Хиндемит – немецкой. Композитор, впоследствии, сам отмечал свою связь с национальной культурой прошлого: «Я чувствую себя наследником линии Куперена, Рамо, Берлиоза, Бизе, Шабрие» [2, с. 3]. По свидетельству Л. Кокаревой, эта связь ощущается практически во всех аспектах творчества Мийо: в образном строе его музыки, в стремлении к яркой театральности, картинности, в сугубо мелодическом стиле, культивируемом Мийо, в безупречном чувстве формы, в господстве издавна бытующих во французской музыке танцевальных ритмов и во многом другом [2, с. 3].

Искусство Дариуса Мийо движимо прогрессивной мыслью, пронизано гуманистическими идеями, возвышающими человека, вселяющими безграничную веру в его созидательный труд, в его неисчерпаемые нравственные и духовные силы.

Множеством нитей связано творчество Мийо с прогрессивными тенденциями современного ему искусства, что дает основание причислить французского композитора к крупнейшим новаторам XX в. Творческая активность, новаторская устремленность композитора, по утверждению Л. Кокоревой, были особенно велики в период между двумя войнами, когда он вместе с Онеггером, Пуленком, Ориком принял участие в движении за новую музыку – музыку последебюссистской эпохи во Франции [2, с. 4]

Для Мийо всегда оставалась важной связь искусства с реальной жизнью. Поэтому его музыку, как и музыку Оннегера, Шенберга, Шостаковича и др., можно назвать ярким документом эпохи. В ней всегда можно найти живой и непосредственный отклик на события и факты, которые волнуют его родину, а порой и все человечество. Напряжение предвоенных лет, Вторая мировая война, оккупация Франции находят своеобразное отражение в творчестве Мийо. В произведениях тех лет звучит открытый протест против зла и насилия, утверждается идея свободы.

Ярчайшим образцом таких произведений явилась кантата «Огненный замок», написанная в 1956 г., спустя девять лет после появления на свет «Уцелевшего из Варшавы» А. Шенберга. Композитор посвятил ее памяти погибшего в фашистских концлагерях племянника. Кантата была написана для одного из концертов, организованного обществом «Reseau du Souvenir». «Это общество, основанное m-me Христиан Лазар, стремилось увековечить память о депортированных» [3, с. 302].

Для своей кантаты композитор избрал текст поэта французского сопротивления Жана Кассу, где в аллегорическом иносказании повествуется об одном из самых страшных и бесчеловечных деяний нацистов – массовом уничтожении людей в печах фашистских крематориев. Поэт вводит символические образы – Путник, Добрая Женщина, Ужасный голос, комментирующий действие Хор. Также, как и в произведении Шенберга, поэтический текст цементирует форму кантаты и обуславливает ее драматургию. Четкость членения текста на разделы обусловила аналогичное структурное деление музыкальной формы.

«Мийо написал кантату для смешанного хора и оркестра и нашел такое музыкальное решение, которое в наибольшей степени отвечало поэтическому тексту. Символика поэтических образов предопределила и музыкальный символизм кантаты, а через музыкальную символику – философски обобщающий характер музыкальных образов» [2, с. 205]. Так, композитор исключает из партитуры инструменты, по звучанию приближающиеся к человеческому голосу. Наиболее это ощутимо в кульминационной сцене кантаты, где звучит диалог узников и Ужасного голоса. Реплики Ужасного голоса проходят на фоне экспрессивного «взлета» у низких деревянных духовых, которому отвечает леденящая фраза-возглас у кларнетов и флейт в унисон на фоне увеличенного септаккорда. Многократное повторение этой оркестровой фразы, сопровождающей реплики-заклинания Страшного голоса, при сохранении избранных тембров создает впечатление механистичности звучания, зловещей мертвенности. Однако при каждом следующем повторении эта механистичность усиливает эмоциональную окраску от приглушенного, «осторожного», леденящего вначале до открытого экспрессивного, угрожающего звучания. Последнее проведение на словах «Отдайте детей» и «Идите в огонь» при динамике *ff* отмечено звенящим гулом за счёт введения тарелок и малого барабана с

пружинами. Таким образом, происходит динамическое нарастание, осуществляемое здесь включением новых тембров, а также просматривается волновой принцип развития всей центральной сцены. Все это приводит в действие «пружинный механизм», который буквально врезается в кульминационною точку кантаты – последний приказ Ужасного голоса «Идите в огонь!» на *ff*.

Ответные реплики женского хора выделены скорбно-отрешенным звучанием на фоне трехголосия сначала солирующих флейты, гобоя и английского рожка. Их холодное, «безжизненное» звучание передаёт ощущение смирения перед неизбежным. Это впечатление усиливается отчаянным возгласом флейты-пикколо, появляющимся в третьем такте ответной реплики. Затем, при втором возвращении ответной фразы, к этим инструментам добавляется мрачное звучание фагота, вызывающее отдалённую аллюзию на звучание погребального колокола, а при третьем возвращении ответной реплики у женского хора к трехголосию флейты, гобоя и английского рожка присоединяется холодный, безжизненный тембр кларнета.

Волновое строение этой сцены напрямую зависит от диалогичной структуры. Каждому персонажу поручена своя лейтсфера. Так, возглас у медных и деревянных духовых в унисон, предваряющий троекратно повторяющуюся скорбно-обреченную реплику хора «Двери откройте!», может восприниматься как лейтмотив фатума, рока. Он всегда появляется в гармоническом окружении тонического септаккорда es-moll. Экспрессивная реплика хора также звучит в es-moll на фоне того же септаккорда, что подчеркивает создавшееся ощущение трагической неизбежности.

Неслучайно для темы рока композитор выбирает тональность es-moll. Это обусловлено ее семантикой глубочайшего нависшего отчаяния, чернейшей тоски, ужасающий тревоги: «Всякий страх, всякая тревога содрогающегося сердца дышат в этом ужасном ми-бемоль-миноре. Если бы духи умели говорить, они говорили бы в том же тоне» [1].

Реплики Ужасного голоса сопровождаются звучанием в оркестре зловещего увеличенного септаккорда, который является лейтгармонией Ужасного голоса и появляется в разных орнаментических фигурациях у флейты. В итоге это приводит к звуковому «пятну» в кульминации, когда звуки аккорда и фигураций флейты выстраиваются по вертикали – выражение мертвенного ужаса. На этом фоне в звучании чистых «пустых» квинт трижды повторяется приказ Ужасного голоса. Создается ощущение, что эти реплики произносятся неким безликим, бездушным, смертоносным гласом. Это ощущение подчёркивается тем, что Ужасный голос всегда вступает на сильном времени, благодаря чему интонации хора приобретают властный, уверенный, непреклонный характер.

Лейтинтонация в ответных репликах партии Женщин является трансформированной интонацией из вступления к кантате. Она же в обращённом виде звучит у английского рожка. Здесь важное значение приобретают малосекундовые сдвиги отдельных фактурных элементов. А сама интонация малой секунды, как интонема плача, вздоха, стона, всхлипывания, подчёркивается и ритмической организацией – каждая реплика женского хора начинается со слабой доли. Мелодия партии Женщин разворачивается в виде конечного канона, благодаря чему вуалируются цезуры в самой мелодии и соответственно создается ощущение наряженного, как бы «захлебывающегося» высказывания. Избранная композитором тональность для этого эпизода – b-moll – также символизирует трагическую обреченность и смирение узниц перед неминуемой гибелью.

Ощущение страха и ужаса перед неминуемой трагедией усугубляется сопровождающей все реплики Женщин политональностью, что придает общему

звучанию большую терпкость и эмоциональность. Так, при первом проведении в партии флейты вырисовывается трезвучие безропотного и молящего e-moll'a, которое при втором проведении будет поручено фаготу. В партии гобоя и английского рожка мелодические фразы опираются на b-moll, а возглас флейты пикколо звучит в жутком и отчаянно безысходном es-moll. Однако при всем этом сохраняется опора на основную тональность эпизода – b-moll: мрачный и ужасный, олицетворяющий смиренную скорбь. В последующих проведениях композитор сохраняет этот тональный план, подчеркивая в третьем проведении в партии кларнета опору на b-moll, как измученное прошение о пощаде.

Не смотря на интенсивное тонально-гармоническое развитие, на тембровые предпочтения композитора, ставшие ведущими в образно-смысловой сфере сочинения, более всего потрясает сознание и буквально выбрасывает из реальности точка золотого сечения, в которой сконцентрирована главная тема кантаты – это неминуемая ужасающая казнь детей, как самая страшная жертва. Как приговор звучит бездушная роковая фраза Ужасного голоса в тт. 109–110 «Отдайте детей». Ощущение обреченности, оцепенения и дикой боли накатывает волной и поглощает сознание. Все, что происходит дальше – это реакция на собственное бессилие. Кажется, будто частичка автора умирает с этими детьми, а музыка остается оплакивать невинные жертвы.

Несмотря на некоторую сухость средств музыкальной выразительности, автор с удивительной меткостью описывает страшные события военного времени, трагическую сущность которого он олицетворяет через кровавые уничтожения детей. Еще раз напомнить Миру о смертоносных фашистских концлагерях – это попытка остановить жестокие убийства в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исследования молодых музыковедов: сборник статей по мат. конф., 7-8 апр. 2015 г. / под ред. Т. И. Наумова – М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. – 140 с. Режим доступа: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/SBORNIK2015.pdf

2. Кокорева, Л. М. Дариус Мийо: Жизнь и творчество / Л. М. Кокорева – М.: Советский композитор, 1985 – 336 с.

3. Мийо, Д. Моя счастливая жизнь / Д. Мийо – М.: Композитор, 1998 – 416 с.

4. Сидорина, Т. Ю. Философия кризиса: учебное пособие / Т. Ю. Сидорина – М.: Флинта: Наука, 2003 – 456 с.

5. Топер, П. Трагическое в искусстве XX века / П. Топер // Вопросы литературы. – М.: 2009 – Вып. 2 – Режим доступа: https://voplit.ru/article/tragicheskoe-v-iskusstve-xx-veka/

УДК 784.4:398

Е. А. Петрова,
С. В. Деба

ОСОБЕННОСТИ ИНТОНИРОВАНИЯ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ НА ЛУГАНЩИНЕ

Луганщина – многонациональный край, история которого насчитывает более четырех столетий. Особые условия формирования этого региона приводят к полиэтническому конгломерату населения с преобладанием в национальном составе русских и украинцев. Так и ведущими вехами народного творчества становится традиция этих народов, которая транслирует многовековой опыт предков.

Процесс сохранности фольклорной традиции зависит как от фольклористов, этнографов, этномузыкологов, так и от трансляторов музыкально-поэтических образцов фольклора. В этом ключе, важным является проблема воспитания исполнителей народных песен в условиях поликультурного пространства Луганщины, что накладывает отпечаток на манеру звукообразования. **Актуальность** данной статьи заключается в изучении региональных особенностей исполнения лирической песни во взаимосвязи с ее языковыми характеристиками.

Объект исследования – лирическая песня, как отражение поликультурности региона. **Предмет** – характерные особенности интонирования лирической песни на Луганщине.

Цель дипломной работы – определить взаимосвязь интерпретации лирических песен от их лексических характеристик.

Для достижения цели автор ставит следующие **задачи**:

– проанализировать лексические особенности лирической песни Луганщины;

– раскрыть особенности исполнения русской и украинской лирической песни.

Материалом исследования являются русские и украинские лирические песни Луганщины, взятые из сборников, а также записанные в экспедициях, организованных преподавателями ЛГАКИ им. М. Матусовского Т. Теремовой и С. Дебой.

Теоретической базой статьи становятся исследования в области методики народного пения Н. Мешко и Н. Калугиной, труды фольклористов и С. Грицы и Т. Теремовой, филолога Т. Курохтиной.

Н. Мешко в своем исследовании «О вокальной работе с исполнителями русских народных песен» раскрывает особенности дыхание и звукоизвлечения при исполнении народных песен, а также акцентирует внимание на возможных трудностях, что может зависеть как от особенностей звучания голоса, так и от языковых характеристик.

Учебник Н. Калугиной «Методика работы с русским народным хором» освещает основные вопросы методики работы с русским народным хором: проблему певческого воспитания, вокальной импровизации, пишет о взаимосвязи содержания и интерпретации.

Статьи Т. Теремовой – это исследования в области музыкального фольклора Луганщины. Фольклористом записаны, расшифрованы и систематизированы по жанрам песни русского и украинского фольклора Луганщины, многие из них детально проанализированы. При анализе поэтического и музыкального текста песен автор придерживается методических рекомендаций по записи и расшифровке текстов народных песен Т. Теремовой.

С. Грица в монографии «Музичний фольклор: стратифікація українського музичного фольклору» предлагает оригинальную классификацию украинского фольклора, выделяя четыре рода – эпос, лирика, драма, юмор. Кроме того, каждый жанр детально исследован фольклористом, проанализированы его музыкально-поэтические особенности, приведены примеры. Другая монография С. Грицы «Трансмісія фольклорної традиції» раскрывает особенности движения фольклора в пространстве и времени, его влияние на этническую культуру и этническую традицию, раскрывает сущность континуальных процессов, связанных с возникновением, становлением, формированием и распространением фольклорно-песенных образцов.

Так же в работе автор использовал исследование Т. Курохтиной «Межъязыковая интерференция в условиях близкородственного украинско-русского двуязычия» для определения критериев анализа лексических структур поэтического текста лирических песен.

Научная новизна статьи заключается в результатах исследования, аргументирующих взаимосвязь исполнения лирической песни и ее полиэтничной природы бытования в рамках поликультурного региона.

Фольклор как составная часть культуры представляет собой синкретический вид искусства. Его тексты пели или произносили с определенной интонацией, нередко сопровождая музыкой, танцами, выразительными жестами и мимикой. Все это сохранялось в памяти этносов, изменяясь от поколения к поколению, подчиняясь трансмиссии народной традиции [5; 6].

В песенном фольклоре Луганщины присутствуют все четыре рода - эпос, лирика, драма и юмор [1]. Исследуемый песенный материал представлен жанрами лирики, а именно ее семейно-бытовыми разновидностями: песнями о любви, о разлуке возлюбленных.

Исходя из детального анализа поэтики и лексики семейно-бытовых лирических песен, распространенных в нашем крае, можно убедиться, что в них часто присутствует некая драматическая ситуация, в которую попадает тот или иной герой. Вокруг главного героя группируются другие действующие лица. Раскрытию основного образа подчинены сюжет, присущие произведению картины быта и природы, элементы символики. Таковым является прием параллелизма состояния души с любым внешним проявлением природы. Например, калина, утка, голубка, береза, былина всегда символизировали девушку. Соловей, сокол, голубь, дуб, символизируют парня. Полынь, облепиха, одинокая береза и тополь, травинка в поле, глубокое море – это символы тоски и печали, а тёмная, черная, холодная вода связаны с ревностью и несчастной любовью. Цветения растений традиционно символизируют любовь, молодость. А вот выцветание, засыхание трав и деревьев наоборот – тоску, ревность, разлуку. Так же символические параллелизмы образов природы с действием людей нередко образуют тип респонсорной строфы.

Среди наиболее характерных особенностей поэтики можно выделить: повествовательный характер текста в сочетании с его смешанными формами изложения – монологической и диалогической; строфическую форму; чередование двусложных и трехсложных стихотворных размеров с преобладанием хорея; преимущественно условно-перекрестную рифму, но в отдельных образцах встречается парная и опоясывающая; использование художественного приема конкатенации, типичного для Восточного Полесья и цетрально-восточных районов Украины.

Яркая региональная особенность песенного фольклора Луганщины – феномен русско-украинского двуязычия. Проживание здесь большого количества этносов и субэтносов обеспечило частое использование различных диалектов и смешанных языков. Общей предпосылкой возникновения интерференции становится употребление человеком в речевой ситуации второго, неродного языка, но всегда в той или иной степени использование при этом языковых средств основного (родного) языка [3].

Довольно ясно и отчетливо интерференция проявляется в сфере лексики. Стоит отметить, что этот языковой уровень является наиболее сложным для анализа, особенно когда речь идет о взаимодействии близкородственных языков. Общий корень словарного запаса русского и украинского языков, с одной стороны, облегчает лексический анализ, а с другой – усложняет его. Это объясняется тем, что разговорный язык намного шире и «свободнее» литературного. Словарное сходство русского и украинского языков являются также определяющим фактором при выборе говорящим конкретной лексемы.

Часто в интерферентной речи употребляется именно общая, а иногда и сходная, лексема. Естественно, что разговорная речь влияет на музыкально-поэтическое творчество. Отсюда использование таких слов и в лирических песнях. Например, в песне «Мичка»: «А матуся догадалась, чом та мичка не допрялась». В данном случае использована синонимическая пара здогадалась-догадалась. В других песнях встречаются такие пары: заспівали-запіли, є у мене-єсть у мене, обідати-обідать.

Так же используются и другие варианты интерференции на уровне лексики. Наиболее употребимы в лирических песнях Луганщины гибридные словообразования, основанные на перенесении иноязычного корня, а так же использование собственного корня с приспособлением заимствованных аффиксов: залишаюсь (украинский) – остаюся (в песне) – остаюсь (русский).

Таким образом, можно сделать вывод о языковой асимметрии, выраженной в преобладании русского языка, что накладывает отпечаток на поэтический текст лирических песен, а также на особенности интонирования.

Музыкальный язык лирической песни несет черты украинского фольклора и русской песенной традиции. Детальный анализ исследуемого нотного материала дает возможность разграничить характерные особенности русской и украинской песни. К украинским элементам музыкального языка относятся: использование гармонического вида минора, движение по звукам аккордов основных гармонических функций – T, S, D, в многоголосных образцах ярко выражены признаки традиционной функциональной гармонии. Так же отметим прием глиссандирования в нисходящем движении. Спуск приходится на последнюю ноту и переходит в первую долю следующего такта, после чего все берут дыхание и продолжают петь, отделяя таким образом запев. Но интересно то, что общим дыханием при этом разделяется слово. Такой прием присущ украинской певческой традиции и придает эффект усиления эмоционального состояния.

Черты русской песенной традиции отражены в использовании преимущественно натурального минора, восходящих ходов на широкие интервалы с последующим поступенным движением в обратном направлении, подголосочно-полифонического склада, в преобладании плагальных каденций, длительностей распева, аналогичных по времени длительностям основного напева.

Общими характеристиками для русской и украинской лирической песни становятся: ладовая переменность; кантиленный тип мелодии; сдержанный темп и распевный характер изложения; амбитус напевов в пределах дуодецимы; глиссандированные «спуски» голоса в нисходящем направлении; особый вид ферматы, обозначающий удлинение звучания до трети основной длительности; достаточно ясная ритмика, с редким использованием синкоп; частая смена музыкального размера, что является результатом поэтические акцентов. Основные интервалы построения мелодической линии напева – восходящая и нисходящая секунда и терция, которые используются как составляющие аккордов, так и самостоятельные интонемы. Конструкция мелодической линии опирается, в основном, на нисходящий трихорд мажрного, минорного и фригийского ладового наклонения. Кроме того, весьма употребимы нисходящий мажорный, минорный и фригийский тетрахорды, минорный пентахорд.

Поэтическая и музыкальная лексика, являясь результатом полиэтничного характера бытования народной песни, повлекла за собой использование разнообразных вокально-технических приемов. Это отражается в слиянии двух певческих традиций – украинской и русской. Рассмотрим особенности интонирования конкретных песенных образцов.

Лирическая песня «Ой дубе, ти дубе» имеет активный характер, что определяет некоторую акцентированность и использование штриха нон-легато, но при этом сохраняется и кантиленность звучания. Для этого важно удерживать одну вокально-речевую позицию как на нижних нотах, так и на высоких – светлую, открытую. Мелодия, при внутреннем акцентировании на отдельных слогах, должна восприниматься как единая непрерывная мелодическая линия, а звучание – естественно плавным и певучим. Полетность сохраняется благодаря округлости звука, что дает объемность. При этом, звук не рассеивается, а остается открытым и приближается к живой разговорной речи. Слова произносятся мягко, но настойчиво, особенно в запевах и при восходящих скачках. На протяжении всей песни встречаются буквы ж, ч, щ, ц – звонкие шипящие, их нужно исполнять прикрыто, аккуратно, чтобы они не звучали резко и не пестрили.

Особенного внимание заслуживает взятие буквы «г» перед гласными внутри распевов. К примеру, можно взять один из распевов на словах «та й два голуба гуде»: го-лу-Гу-Гу-ба гу-Гу-де (заглавными буквами отмечены распевные слоги). В данном случае, в словах «голуба» и «гуде» первая буква «г» должна прозвучать ярче, с движением к последующему слогу. Однако сам по себе звук «г» берется с мягкой атакой. В момент начала звука связки плотно смыкаются, гортань опущена, благодаря чему звук направлен вперед и попадает сразу в резонаторы, а в результате звучит объемно, полетно [2; 4]. Такое балансирование характерно для нашего региона, являясь результатом языковой интерференции.

Песня «Ай, под калиною», записанная в Станично-Луганском районе, является примеров казачьей лирики. Главной особенностью является непрерывность развития, что реализуется с помощью «наслаивания» последующего запева на предыдущий припев, используя цепное дыхание. Характерный штрих – рубато, не должен резонировать плавности голосоведения. Только скачки в партии сопрано звучат немного ярче остальных голосов. Отдельное внимание уделяется дикции, которая подчеркивает традиционное для казачьего фольклора произношение. Например: «У кохте розовай, да ще й с цветочками. Лилися слезоньки да й ручеёчками. А я стою, стою, да й а кругом вода. Уехал миленькай, да й не сказал куда».

Окончания в лирических песнях поются аккуратно, округленно и в тоже время достаточно открыто, близко, чтобы не терять вокальную позицию – пение «в маску». Это касается гласных, согласных и йотированных букв и звуков. Окончания должны звучать мягко, но с предельной четкостью и ясностью. Все звонкие, шипящие должны быть сбалансированы по звучанию, звуки не должны выпирать, выстреливать. Гласные – это основа, на них происходит пение. Вместе с согласными они должны звучать зычно, звонко, осветляя звучание голоса и раскрывая тембр, показывая силу и динамическое движение.

Из приведенного анализа отдельных лирических песен можно сделать вывод, что языковая интерференция влияет на поэтику и мелодику лирических песен, что, в свою очередь, приводит к слиянию вокальных приемов русской и украинской исполнительских манер. Таким образом, можно говорить о взаимовлиянии и взаимообогащении народной культуры, в частности, поэтических и музыкальных особенностей лирических жанров, манеры их исполнения на территории нашего полиэтничного края. В таком случае, песенный фольклор является отражением культурного билингвизма на Луганщине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / С. Грица. – Київ-Тернопіль : «Астон», 2002. – 236 с.

2. Калугина, Н. В. Методика работы с русским народным хором / Н. В. Калугина // 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1977. – 255 с. : нот., нот. ил.

3. Курохтина, Т. Н. Межъязыковая интерференция в условиях близкородственного украинско-русского двуязычия: дис.... канд. филол. наук : 10.02.03 / Т. Н. Гуркова; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – М., 2010. – 194 с.

4. Мешко, Н. К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения / Н. К. Мешко. – Архангельск : Правда Севера, 2007. – 126 с. : ноты.

5. Теремова, Т. Методические рекомендации по собиранию, записи народных песен и расшифровке их текстов / Т. Теремова // Методичний збірник Луганського коледжу культури і мистецтв. Вип. 2. – Луганськ : 1999. – 298 с.

6. Теремова, Т. Народно-песенное творчество Луганской области и проблемы его изучения / Т. Теремова // Луганщина: Етнокультурний вимір. – Л. : Альма матер, 2001. – 360 с.

УДК 784.4

А. Ю. Пилипенко,
С. С. Оголева

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ В НАРОДНОЙ МАНЕРЕ ПЕНИЯ

Народно-песенное творчество, наряду со всем традиционным наследием любого государства, является ценнейшим и важнейшим идентификатором народности, которая там проживает. В данный момент мы стоим в начале нового тысячелетия, современный прогресс огромными темпами поглощает все на своем пути, навсегда унося в прошлое то, что так хранилось нашими предками много столетий, традиционное творчество, которое из уст в уста передавалось много поколений. И в этом временном периоде первичным является вопрос сохранения своего сознания и родовой культуры. Раскрытие вопросов изучения методики исполнения народной песни, особенности звукоизвлечения, является основной задачей данной работы.

Актуальность данной темы связана с развитием народно-певческой педагогики. Народно-певческое искусство основано на синтезе противоположных начал профессионального и аутентичного, традиционного и новаторского, этнического исполнения.

Данная статья может служить кратким пособием в мир народной певческой культуры на основании исследований выдающихся преподователей и деятелей культуры.

Целью научной статьи является выявление и анализ особенностей звуковедения, исполнения и педагогической работы в постановке народного голоса.

Задачи: изучение литературных данных о народной певческой культуре, проведение анализа полученной информации на основании опыта докторов наук, профессоров и преподавателей музыкальных учреждений, а также определение и разработка основных принципов работы в народной манере пения.

Научная новизна работы состоит в исследовании особенностей народной певческой культуры и широком распространении основных принципов обучения, в максимально доступном изложении профессиональных факторов народной вокальной методики.

Объект исследования: вокальное исполнительство в народной певческой манере, раскрытие понятий фольклора и народного искусства на основании исследований, аналитики методической литературы.

Предметом исследования являются основные принципы работы в народной манере пения.

История русской народной школы пения включает в себя большой период накопления певческого опыта. Важнейшую роль в создании этой школы играет русская народная песня, которую отличает искренность чувст, лиризм, органичное взаимодействие музыки и слова.

В традиционной культуре русских, пение всегда занимало важную роль, в том числе и коллективное. Народное пение в России, как носитель социально важной информации, безотказно служило народу естественной формой и природным средством общения. Выросла же вся письменная русская музыкальная культура на высоко художественном опыте устного песнетворчества. Анализируя ход истории русского народного-певческого музицирования, в XXI веке нет смысла ограничиваться стереотипом «русской деревни» [3].

Исследуя русскую народную песню можно точно сказать, что она имеет огромное количество течений, включая в себя все виды и сценические формы фольклористики в целом, являясь тем самым параллелью крестьянскому фольклору: народные хоры и ансамбли, скоморошество, «русские дивертисменты», концертная практика пореформенной России, народно-песенная эстрада, инсценировки песенных циклов, авторская «русская песня», «лапотные» квартеты, секстеты и т.д., «малороссийские капеллы и ансамбли», академические интерпретации народных песен, русские романсы, «концерты крестьян Рязанской, Тульской, и Воронежской губернии, организованные М .Е Пятницким», а так же народно-хоровое исполнение как основная форма сценической жизни народной песни с конца 30-хх гг. 20 века [2].

Знаменательные процессы русской музыкальной истории, которые протекают и протекали в единстве устных и письменных традиций, реализовывались в своих исполнительских формах и стилях. С точки зрения специфического российского музыкально-певческого профессионализма, сегодня можно наблюдать и констатировать появление новой певческой парадигмы – концертно-сценического народного пения. Развиваясь параллельно с другими образцами русских певческих традиций (городской песни и романса, многочисленными певческими диалектами русского крестьянского, слободского и казачьего традиционного пения), народное пение нового, концертно-сценического стиля сформировалось благодаря развитию своего профессионализма во всем: в исполнительстве, творчестве и образовании.

Происходит начало профессионализации народной певческой традиции, которая в условиях парадигмального сдвига привела к созданию целой системы новой певческой школы, то есть чистому профессионализму. В эту систему входит обучение, осознание его методики, техники цехового и индивидуального мастерства, которые соответствуют новой эстетической и образовательной парадигме данного типа пения [4].

Суть рассматриваемого направления, вошедшего с 1986 года в государственные стандарты музыкального образования России, заключается в развитии народного голоса, раскрытии всех его природных качеств и возможностей, необходимых для профессиональной деятельности. Оно стало школой, систематизирующей сумму специальных знаний, умений и навыков в области народно певческих традиций на основе оптимизации опыта вокального искусства.

Ярким представителем школы русского народного пения является РАМ им. Гнесеных, они представляют «культивирования народных голосов». В ней сохраняются основные признаки народного пения (открытый характер звучания, речевую манеру смысло-выразительного интонирования) и одновременно качества

профессионального (классического) пения, которые можно классифицировать одним определением – культурой пения [4].

Развитие и постановка голоса важна в любом жанре вокального искусства, в народном вокале существует своя. Как было отмечено ранее, успешное обучение народному пению возможно только при условии активного формирования вокального мышления певца, то есть осознанное отношение к процессу фонации. Вокальная школа народного пения позволяет исполнителю в полной мере развить свои голосовые и слуховые способности в имитации-трактовке фольклорной манеры диалектного пения практически любой области России, а так же в пении авторских аранжировок и музыки для народных голосов.

Начнем с голосового аппарата, который состоит из трех отделов: органов дыхания, гортани и органов артикуляции с системой резонаторных полостей, служащих для образования гласных и согласных звуков.

В процессе речи и пения все отделы работают взаимосвязано, как целостная функциональная (голосообразующая) система деятельности организма человека. В этом смысле пение и речь следует рассматривать в качестве функционально организованного процесса целенаправленного на передачу и получение звуковой информации.

В момент когда мозг человека слышит пение, он воспринимает его в виде целостной звуковой информации, состоящий из определенного количественного и качественного набора звуков. Каждый из них – качественно индивидуален, то есть содержит в себе определенный состав частот-характеристик. Анализируя и сопоставляя эти звуки в общем потоке поступающей звуковой информации, мозг декодирует заложенный в них смысл и эмоциональный контекст. «Духовная деятельность… есть передача, хранение и преобразование информации, ее кодирование и декодирование» (доктор наук, профессор Д. И. Дубровский).

При обучении народному пению на первоначальных этапах следует научиться создавать резонансный «воздушный столб». Поскольку пение является резонансным искусством, важно создать (определить, найти) такие условия «точной настройки» певческих резонаторов на частоту колебаний голосовых складок, при которых будет достигнуть максимальный акустический эффект. Он создается лучше при помощи мягкой атаки, которая как раз не вредит голосу, а наоборот его развивает и улучает по уровню звучания. Резонансный «воздушный столб» образуется в результате «настройки» трех акустических резонаторов (головного, грудного и микстового) на единую вертикальную ось.

Разберем освоение техники постановки народного голоса, оно дает возможность получить необходимую сумму знаний и навыков, которые помогут овладеть искусством пения. Техника постановки включает в себя практическую и теоретическую части.

Теоретические знания закладываются в сознание вокалиста уже в процессе практического обучения, в течение которого педагог не только ставит задачи, но и объясняет их смысл, доказывая их необходимость. Тем самым педагог развивает теоретическое мышление у вокалиста, формируя сознательного, думающего певца и будущего педагога.

Решение практических задач зависит в первую очередь от правильного определения типа и характера голоса исполнителя и закрепление основ. В определении типа голоса, стоит уделить значение на тембр, диапазон, регистровые переходы. Но главным ориентиром следует считать зону примарного звучания, в которой выявляется естественность и свобода звучания голоса.

Естественность это то, что присуще только одному человеку и только ему. Но большинство людей не вполне естественны. Они пользуются заемными мыслями, манерами, поведением. Взрослому человеку трудно быть самим собой. На него давит груз приобретенных знаний, привычек, влияний, которые часто подавляют его собственную личность. Кроме того, люди закомплексованы сложностями психологического ряда, обилием психических нагрузок, зажаты амбициями, сознанием своей нереализованности, неуверенностью в себе и т. п. Конечно же это больше всего относиться к жителям городов, придавленным цивилизацией. Часто они не догадываются, кем являются по своей сути [1].

Поскольку индивидуальность певца ярче всего проявляется в тембре голоса и речевой интонации, искать естественный голос нужно не только в пении, но и в разговорной речи. В хорошей (распевной, отчетливой) разговорной речи все гласные фонемы звучат открыто и естественно. Определения «петь как говоришь», «разговорная манера пения» утвердились в речевом обиходе при характеристике народного пения. Однако механизмы произношения слов в разговоре и пении имеет различия [1]. В пении слова связанны с мелодией и ритмом. Речевые логические ударения и метрические сильные доли не всегда совпадают. Непрерывная протяженность мелодии, особенно в протяжной песне, с ее внутрислоговыми распевами гласных, заставляет язык длительно и фиксировано «распевать» гласные к чему он не привык в разговорной речи.

В самом начале обучения народной певческой постановки голоса, очень важно с помощью педагога усвоить и закрепить в сознании, и нервно-мышечных ощущениях наиболее естественное, результативное и удобное первоначальное положение ротоглотки, и всего голосового аппарата при подготовке к пению. Это положение называется певческая установка, она увеличивает объем ротоглоточного рупора, создает наилучшие акустические условия для наилучшего резонирования голоса и его полетности, закрепляет ощущение опоры на диафрагму. Эта установки дает исходный импульс правильному звукообразованию и со временем помогает выработать автоматическую реакцию для дальнейшей певческой деятельности.

Не маловажным фактором является интонация, так как практически каждое слово имеет внутренний потаенный смысл, который передается через особый оттенок произношения. Существуют две интонации: музыкальная и речевая. В пение они сливаются воедино, поскольку две эти интонации имеют такое выразительное средство как окраску голоса – тембр. Так же существует смысловая интонация, которая играет большую роль, так как при соединении с музыкальной, мы получаем верный ключ к достижению полного и совершенного владения собственным голосом и всем процессом пения в целом.

Благодаря выражению мыслей и чувств исполнителя, через гармонию слова, музыки и души, художественного образа, получается то звучание, которое попадает в самые глубины сознания слушателя. Именно мысль и чувства могут быть переданы в полной мере только через интонацию. Без нее все слова мертвы, но благодаря интонации они могут достигать великолепной выразительной силы, смысловой интонации.

Принцип пения от слова, с приоритета смысловой интонации, это не только способ пения, но и способ мышления, который выстраивается определенным образом: мысль, интонационный посыл слова, звук. В основе образного мышления заложен чувственный подсознательный импульс, возникающий в виде художественного образа: образа ликования, скорби, печали, любви, образа материнской нежности и др.

Так же хочется выделить и добавить еще два основных вывода и фактора, дабы подытожить все сказанное:

1) Правильное использование природных данных – залог создания правдивого и гармоничного образа;

2) Внешний облик человека и его задатки дает природа, а дальнейшее развитие природного дара в руках самого артиста.

В вышеперечисленных пунктах изложен фундамент для развития вокальных навыков, мышления и уровня осознанности на которых строится дальнейшее развитие начинающего вокалиста.

Наш край является частью великой земли которая имеет свои традиции и обычаи, важно сохранить особый колорит нашей территории который проявляется в народной певческой культуре, во всех её проявлениях.

Являясь студенткой Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского и обучаясь на специальности «Искусство народного пения», мне интересно и важно изучение народной певческой традиции, её особенности исполнения. Ведь понимание и изучение своих корней, той песенно-житейской основы, которая была заложена в наши гены много лет назад, дает жизненную силу и уверенность в будущем. Не нужно стыдиться своей истории, традиция у нас одна, пение естественное и открытое, как и наша славянская душа.

Традиционную культуру необходимо понимать как наиважнейшее достижение нации, ее достоинство и сущность. Наша задача сохранить традиции, донести новым поколениям знания, заложенные в нас нашими предками. Народный быт и культура обладают глубокой преемственностью. Идти вперед можно тогда, когда нога отталкивается от чего-то, движение от ничего или из ничего невозможно. Мы черпаем свои духовные силы в нашем прошлом, для того чтобы совершенствовать будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мешко, Н. К. «Искусство народного пения» Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения / Н. К. Мешко. Ч.1. М. 1996. – 38с.

2. Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – 224 с.

3. Тюрикова, Е. В. Материалы студенческой конференции / XIII научно-практическая конференция студентов «Образование и культура: проблемы, перспективы, инновации»: Апрель 2020 года / Под редакцией Е.В. Тюриковой. – Томск: ТМК имени Э. В. Денисова, 2020. – 71 с.

4. Шамина, Л. В. Основы народно-певческой педагогики: Учебное пособие / Л. В. Шамина; М., 2010. – 202 с.

УДК 78.071.1

Д. А. Пшехачев,
Л. А. Воротынцева

МУЗЫКАЛЬНАЯ ВСЕЛЕННАЯ М. ВАЙНБЕРГА

Есть композиторы, которые подверглись трагедиям XX в.; есть композиторы, которые заслужили большего признания, чем им было выделено в истории; есть композиторы, которые были исключительно «плодовиты». М. Вайнберг объединил в себе все вышеперечисленные составляющие. Долгое время все, что так или иначе касалось личности композитора и его наследия замалчивалось в лучшем случае, а в худшем открыто вытравливалось из культурного пространства, благодаря чему воплощение творческих замыслов, интерпретация их на лучших мировых сценах и, как следствие, исследовательское осознание наступает только сейчас, в наши дни. В связи с

этим **актуальность** данной статьи состоит в теоретическом обобщении, а **цель –** в анализе творческих устремлений, концепции и стилистики М. Вайнберга, как зеркала своего времени и трагедии эпохи. **Объектом** выступает личность композитора, а **предметом –** его мировоззрение и его творческая реализация.

Культурное наследие, оставленное композитором, охватило все возможные музыкальные жанры – это симфонии и симфониетты, миниатюры и инструментальные концерты, 7 опер, множество сонат, а также музыка к многочисленным спектаклям, кино и мультипликационным фильмам.

Известный польский музыковед Д. Гвиздаланка в своих трудах называет М. Вайнберга «композитором трех миров» и это действительно так. Родился и рос в Варшаве, там же получил образование пианиста, обучался композиции в Белоруссии, большую часть жизни работал и жил в Москве. Человек глубокого интеллекта, чья музыка пропитана множеством интонационных источников – это польские, еврейские, русские и белорусские мотивы. Но лейттемами всего творчества композитора стали война, смерть и страх насилия. Его послание (если можно назвать его таковым) имеет отношение к тому, что значит быть человеком и художником, живущим рядом с потрясениями середины XX в. Никто не мог предположить, что М. Вайнбергу, талантливому пианисту, предстоит покинуть родную Польшу, потерять семью и изменить имя.

Формирование композитора началось еще в детстве. М. Вайнберг рос в творческой семье. Его отец, Шмуэль (Самуил) Вайнберг был скрипачом еврейского театра «Скала», а мать Соня Вайнберг – актрисой. С раннего детства Мечислав интересовался музыкой, старался самостоятельно освоить рояль. Заметив это, отец стал обучать его игре на фортепиано и в возрасте 10 лет юный М. Вайнберг уже давал сольные концерты в том же театре. Тема детства в искусстве композитора имеет особый философский оттенок. Это воплощение чистоты, человечности, любви и добра в контрасте со страданиями и гибелью. Наиболее явно это отразилось в его цикле «Детские песни» на стихи И. Л. Переца (1943). Легким, беззаботным, игривым четырем первым песням («Булочка», «Колыбельная», «Охотник», «На зеленой горочке»), которые изображают жизнь ребенка в довоенное время, он противопоставляет последнюю («Горе»), где раскрывается детское восприятие войны и олицетворение смерти сквозь сиротство. М. Вайнберг использует стилистику еврейского фольклора, чем указывает на жертв нацистского режима и сталинских репрессий.

По достижении 12 лет М. Вайнберг поступает в Варшавскую консерваторию. Здесь рождаются его первые сочинения – Колыбельная для фортепиано (1935) и Квартет №1 (1937). В мелодике прослеживается влияние Ф. Шопена, С. Прокофьева, еврейского и польского фольклора. Это связано с тем, что М. Вайнберг с одной стороны существовал в кругу последователей Шопена и современников Шимановского, с другой стороны в среде еврейского музыкального театра, где использовались народные интонации, мелодии польских песен. Можно сказать, что у него были два родных музыкальных языка – академический и народный.

Обучаясь в Варшаве у профессора Ю. Турчиньского, М. Вайнбергу посчастливилось познакомиться с И. Гофманом, приехавшим на гастроли. Эту встречу устроил Ю. Турчиньский. И. Гофман был поражен талантом юного пианиста и даже устроил ему вызов в Филадельфийскую консерваторию, которая находилась под его руководством. Но 1939 г. внес свои коррективы, началась Вторая Мировая Война.

В сентябре 1939 г. М. Вайнберг вместе с сестрой покидают оккупированную Варшаву. По словам композитора: «Сестричка скоро вернулась обратно к матери и

отцу, потому что у нее туфельки страшно натерли ноги, а я пошел вперед. И долго еще мы кружили между немецкими и польскими войсками…» [3]. Это решение помогло М. Вайнбергу избежать участи миллионов евреев, погибших в Варшавском гетто. Его же семья навечно осталась в лагере подготовки СС «Травники». Эти трагические события «заставляют» Вайнберга обращаться к памяти и писать о том страшном времени (сам композитор считал это своим долгом). Своим самым близким людям он посвятит свои произведения, отцу – Третью сонату для скрипки соло, матери – Шестую сонату для скрипки и фортепиано. Выбор инструментов был неслучаен и не только потому, что отец был скрипачом. Скрипка в еврейской культуре олицетворяет голос души. Струнные в искусстве М. Вайнберга – это одухотворенность, некоторая религиозная тоска, которая делает их звучание похожим на интонацию молитвы.

В Третьей сонате для скрипки отражена жизнь отца, который наперекор родителям стал музыкантом. Произведение начинается с кульминационной точки, наполняя первую часть экспрессией – еврейские погромы в Кишиневе (1903), откуда отец бежал в Варшаву. Второй раздел сонаты (*Molto espressivo*) как открытка из прошлого, воспоминание, которое М. Вайнберг воплотил в нежной, прозрачной мелодии в верхнем регистре – семья, жизнь в Варшаве, дети и любимая работа. В ней и короткие танцевальные ритмы, и задорные мелодии, и полная задумчивости и мечтательности выразительная тема. Финальный раздел сонаты (*Con fuoco*) возвращает экспрессию. Танцевальные мотивы из второго раздела становятся основой тематизма и выполняют роль скерцо двух контрастных тем. В коде поочередно возвращается основной тематизм произведения – начало войны, воспоминания о Кишиневе. Заключение сонаты звучит «незакончено», нет заключительного каданса – неизвестность, обрыв жизни.

В Шестой сонате звучат два инструмента – скрипка и рояль. Рояль олицетворяет самого композитора, является его голосом. В скрипке воплощен образ матери. Для Шестой сонаты характерно неконтрастное, лирическое звучание. М. Вайнберг «говорит» с матерью осторожно, рояль часто предстает в одноголосном звучании, мягко вступая в диалог со скрипкой. Зрелость духовная и техническая позволили композитору наполнить сонату лирико-драматическим содержанием. Таким образом сонаты М. Вайнберга звучат как полноценный сонатный цикл.

Памяти сестры М. Вайнберг посвятил Струнный квартет № 16 as-moll соч. 130. Он представляет собой классический четырехчастный цикл. Первая часть (*Allegro*) написана в сонатной форме, построенной на контрастности двух тем. Главная тема отличается насыщенным, широким, напористым звучанием, по темпераменту близким к народным интонациям. Побочная партия звучит в тихой динамике и лишь подчеркивает повторяющиеся секундные интервалы.

Вторая часть также строится на контрастах. Динамичному и напористому *Allegro* М. Вайнберг противопоставляет легкий, грациозный вальс *Andantino* в размере 7/8. Реприза заканчивается неожиданным мажорным звучанием в контрасте с предсшествующим музыкальным рисунком. Третья часть (*Lento*) демонстрирует объемную лирическую фактуру струнного квартета.

Финал (*Moderato*) предстает легким вальсом. Нежное соло скрипки на фоне pizzicato других инструментов квартета сменяется резкими интонациями и жесткими интервалами в среднем разделе финала, что указывает на боль утраты.

Квартеты М. Вайнберга в целом, как и квартеты Д. Шостаковича, с которыми они сравниваются по качеству и количеству, являются личными произведениями. В то время как в симфонической форме Вайнберг часто исследует масштабные, монументальные идеи, охватывающие общий опыт тех, кто попал в войну или

угнетение, квартеты несут его индивидуальные, философски-экзистенциальные размышления в гораздо более абстрактной форме. Это личные утверждения мужества перед лицом внутреннего смятения, сострадания среди беззаботности и искренней, можно сказать, внутренней религиозной веры – поиск свободы и чего-то Высшего, что может помочь всем одинаково справиться с жизненными невзгодами. Струнные квартеты № 7, 8 и 9 – это особенно пронзительные произведения, принадлежащие к числу лучших сочинений М. Вайнберга его среднего периода и заслуживающие многократного прослушивания. Каждый из них уникально сочетает в себе прочную структуру с печальной интенсивностью, кипучестью и нежным лиризмом.

В 1939 г. М. Вайнберг обосновался в Белоруссии. Поступив в Минскую консерваторию, он начинает изучать композицию у профессора А. Золотарёва, ученика Н. Римского-Корсакова. Здесь происходит профессиональное становление композитора. Вайнберг оставил в прошлом свой театральный опыт, где вместе с отцом писал незначительные песенки, оркестровал какие-то простые вещи. Даже своим первым сочинениям он не придает особого значения.

М. Вайнберг написал в Минске цикл из шести романсов на стихи Ю. Тувима («Акации»), три романса на стихи А. Прокофьева и Е. Ривиной. Также плодами «Минского периода» стали Струнный квартет, Соната для фортепиано и Симфоническая поэма для большого симфонического оркестра, которую он посвятил своему учителю. Но и в Белоруссии его настигает война. М. Вайнберг эвакуируется в Ташкент.

В 1942 г. Вайнберг знакомится со своей первой женой Натальей Михоэлс, дочерью С. Михоэлса, возглавлявшим Государственный еврейский театр (ГОСЕТ). Здесь же рождается его Первая симфония, посвященная Советской армии. Сам композитор считал, что это было наименьшее, чем он мог отблагодарить за свое спасение. В ней воспевается мир на Земле, армия-освободительница, приносящая людям свободу. Музыка этого произведения в значительной степени наивна и традиционна, но в ней прослеживается характер композитора-гуманиста. Позднее в Девятой симфонии, также посвященной Советской армии, его идеи приобретут более зрелое и художественно убедительное воплощение.

В 1943 г. в Ташкенте М. Вайнберг знакомится с Ю. Левитиным, композитором, прибывшим из Ленинградской консерватории. Ему очень понравилась Первая симфония М. Вайнберга и он, будучи учеником и другом Д. Шостаковича, отправил нотный материал в Москву для ознакомления самомуД. Шостаковичу. Спустя месяц М. Вайнберг получил официальный вызов в Москву и встретился с музыкантами из комитета искусств. Там же он познакомился с Д. Шостаковичем. Знакомство это переросло в крепкую дружбу. Сам композитор говорил, что эта встреча во многом решила его судьбу, как будто он заново родился.

Как только М. Вайнберг переезжает в Москву он сиюминутно включается в музыкальную жизнь столицы. В период с 1943 по 1948 гг. им написаны Симфония №2, концерт для виолончели с оркестром, две балетные сюиты, четыре струнных квартета и более двадцати сочинений для фортепиано. Всеми своими работами М. Вайнберг делился с Д. Шостаковичем. О практически родственной связи композиторов говорит еще тот факт, что в 1947 г. они в четыре руки исполняли запрещенную Четвертую симфонию Шостаковича. Хотя М. Вайнберг и высмеивался как «маленький Шостакович», на самом деле иногда именно он оказывал влияние на Шостаковича, а не наоборот. М. Вайнберг, по-видимому, был основным источником еврейских музыкальных влияний в творчестве Д. Шостаковича, особенно в песенном цикле «Из

еврейской народной поэзии». А кто на кого влиял в 1962 г., когда Д. Шостакович сочинил тринадцатую симфонию «Бабий Яр» о зверствах нацистов в отношении советских евреев, и Вайнберг написал свою Шестую симфонию, увековечивающую память об убитых или осиротевших детях? Эти два композитора были так близки друг другу, что они постоянно играли друг для друга каждое новое произведение, как только оно было закончено. Кроме того, каждый композитор, отдавая дань уважения, щедро цитировал произведения другого.

В период 40–50-х гг. М Вайнберг пишет много симфонических сюит. Эти сочинения отличаются новизной и высоким профессиональным уровнем, что по праву ставит их в ряд лучших произведений этого жанра в советской музыке. Значительное влияние на интонационный язык дальнейшего симфонического творчества М. Вайнберга оказали Рапсодия на славянские темы, Серенада для симфонического оркестра, Польские напевы, Рапсодия на молдавские темы. Особенно ярко влияние народного тематизма прослеживается в Третьей симфонии. Кроме близким по звучанию к народным темам в симфонии присутсвуют и подлинные народные темы: белорусская «Что за месяц» (I ч.) и польская «Умер Матек» (II ч.). Однако содержание симфонии наполнено не только народно-жанровым колоритом. Песенные и танцевальные ритмы переростают в напряженное драматическое звучание. М. Вайнберг стремился придать весомость каждой части цикла, распределив драматические акценты поровну, что создает и другую логику объединения частей симфонии. Ни одна часть не вступает в конфликт с другой, а лишь меняет ракурс предыдущей.

Февраль 1948 г. обернулся для семьи М. Вайнберга трагедией. В Минске был убит отец жены С. Михоэлс, человек, отдавший много сил антифашистской деятельности. В СССР была начата государственная антисемитская кампания, в результате которой М. Вайнберг был заключен в Бутырскую тюрьму в 1953 г. После 78 дней, проведенных в тюрьме, М. Вайнберг был освобожден, во многом благодаря Д. Шостаковичу, который написал письмо Л. Берии. Освобождение для М. Вайнберга ознаменовало новый период его жизни и творчества.

60–70-е гг. были «звездными» для композитора. М. Вайнберг непрерывно работает. Свет увидели 7 симфоний (с 5-й по 11-ю), опера «Пассажирка», 24 виолончельные прелюдии, Реквием, квартеты №9 – 12, кантаты, музыка к художественным и мультипликационным фильмам.

Особое внимание привлекают программные симфонии Шестая, Восьмая («Цветы Польши») и Девятая («Уцелевшие строки»). Образы и музыкальный язык программных симфоний – результат совокупности работ в области камерно-инструментальных жанров, вокальной музыки, музыкального сопровождения кинофильмов и драматических спектаклей. Каждая из симфоний по своему отразила темы войны и мира. Шестая и Восьмая непосредственно повествуют о военных событиях, которые становятся центрами драматических конфликтов, Девятая же предстает воспоминаниями о них. М. Вайнберг вложил в эти произведения много личного и субъективного, при этом стараясь передать общественно-исторические и социально-значимые идеи сквозь лирико-философскую призму, что является исключительной особенностью симфонизма композитора.

Шестой симфонии характерен лирический, повествовательный тон. Композитор раскрывает основную мысль, опираясь на психологическую составляющую содержания, передачу душевного состояния главного героя. Драматизм в симфонии предстает в скрытой форме. Благодаря такому приему лирическая основа приобретает особый «напряженный» оттенок, что в результате приводит к общему драматическому

звучанию. М. Вайнберг большое внимание уделяет тембровому звучанию, в частности скрипке. Симфония начинается с навязчиво красивой темы трубы, которая повторяется и развивается повсюду. Некоторые из частей включают в себя детский хор. Несмотря на ужасную тему (убийство детей) эта в конечном счете позитивная работа является трогательным примером способности М. Вайнберга «вспоминать в спокойствии». Только человек, убежденный в вере и надежде, мог так относиться к этому мучительному предмету. Заключительная строка текста звучит так: «снова будет светить солнце, и скрипки будут петь о мире на земле» [9].

Восьмая симфония была написана в очень короткий срок, три месяца и семь дней. Главным источником вдохновения для композитора стала поэма Ю Тувима «Цветы Польши». Долгие годы он хотел написать сочинение, в котором наиболее могло отразиться содержание поэмы – социальные контрасты довоенной Польши, ужасы войны и вера в победу свободы и мира. Восьмая симфония – произведение уникальное по структуре (состоит из десяти частей). Несмотря на то, что в ней задействованы смешанный хор и солисты, симфония не превратилась в кантату. Цельность этого десятичастного произведения основывается на развитии одной темы, а внутреннее наполнение – на контрасте и сходстве частей. Восьмая симфония – это страницы жизни польского народа и самого М. Вайнберга.

Кантата «Дневник любви» на тексты С. Выготского была написана М. Вайнбергом в 1965 г. Она является своеобразным дополнением Восьмой симфонии и является первым сочинением, связанным с памятью жертв Освенцима. Драматургическое содержание текстов С. Выгодского в полной мере гармонирует с инструментальным и исполнительским составом. В оркестре М. Вайнберг применяет редко используемые инструменты – флейту контральто и два гобоя д'амур; в роли главного героя выступает тенор и хор мальчиков.

Записи в «Дневнике любви» ведутся выжившим узником концлагеря (соло тенора). Он обращается к тем, кого уже не вернуть – отцу, матери, жене, дочери. Хор мальчиков выступает как утверждение, ставит точку в последней строке каждой из частей повествования.

Девятая симфония посвящена подвигу советского народа в годы Второй Мировой Войны. Источником вдохновения вновь выступил Ю. Тувим. Покидая Варшаву поэт спрятал неизданные стихи «уцелевшие строки», прочесть которые стало возможно только благодаря советскому народу. В драматургии Девятой симфонии важная роль отводится контрастным явлениям, из которых состоит жизнь, поэтому ее финал не подводит итог какой-либо одной смысловой линии, а показывает то самое главное, без чего невозможна дальнейшая жизнь человека – созидание благ во имя будущего.

Таким образом программные произведения М. Вайнберга являются прямым отражением современного симфонизма. В них объединились симфоническое и вокальное начала, тесно переплетенные с литературным текстом, что наполняет их социально значимым смыслом. Во многом рассмотренные симфонии послужили основой для оперы «Пассажирка», которая является квинтэссенцией всего творчества композитора, посвященного теме войны и мира.

М. Вайнберг в своих произведениях отличался фундаментальностью. Даже простые сонатные формы, как отмечалось ранее, и инструментальные прелюдии имеют драматургическую целостность, перспективу развития в полноценный цикл. В 1969 г. им был написан цикл «24 прелюдии для виолончели». Крайние прелюдии, 1-я и 24-я объединяются тонально и интонационно, что указывает на наследие музыкальной логики И. С. Баха, при этом улавливается приемственность с миниатюрами

Д. Шостаковича и С. Прокофьева. В своих прелюдиях М. Вайнберг подчеркивает роль новой двенадцатиступенной тональности, использует приемы необарокко и неоромантизма. Данный цикл – это полноценное воплощение двенадцатиступенной тональной системы, которая раскрывается в полной мере в тональности *C-dur* (1-я и 24-я прелюдии).

Большая часть сочинений М. Вайнберга напрямую связана с окружающим миром, особенно с его реакцией на Вторую Мировую Войну и ее последствия. Но равное количество его работ обращено вовнутрь, к темам любви и тоски, смертности и поиска смысла. Как и всякая великая музыка, произведения М. Вайнберга с их многочисленными слоями музыкального смысла и сложными композиционными приемами могут быть поняты и интерпретированы по-разному. В конце концов, каковы бы ни были первоначальные намерения композитора, «подлинная музыка превосходит своего создателя» (как говорит О. Мессиан).

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова, И. А. Семьдесят восемь дней и ночей в застенке: композитор Мечислав Вайнберг [Электронный ресурс] / И. А. Барсова // Из истории отечественной музыки XX века – Режим доступа: https://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Barsova_Vaynberg_sm.pdf
2. Двужильная, И. Ф. Незвучащие партитуры: тема Холокоста в творчестве Мечислава Вайнберга / И. Ф. Двужильная // Холокост на территории СССР. Материалы XIX ежегодной международной конференции по иудаике Т. 1./ – М.: Москва – 2012. – С. 105-121
3. Моисей (Мечислав) Вайнберг: ко дню 90-летия [Электронный ресурс] // EPOCH TIMES – Режим доступа: https://www.epochtimes.ru/content/view/31759/73/
4. Моисей Вайнберг [Электронный ресурс] // Электронная еврейская энциклопедия. – Режим доступа: https://www.eleven.co.il/article/10818
5. Никитина, Л. Д. Почти любой миг жизни — работа: Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга / Л. Д. Никитина // Музыкальная академия – 1994. – №5. – С. 17–24.
6. Никитина, Л. Д. Симфонии М. Вайнберга / Л. Д. Никитина – М.: Музыка, 1972. – 207 с
7. Николаев, А. О творчестве М. Вайнберга / А. О. Николаев // Советская музыка. – 1960. – №1. – С. 40–47.
8. Fanning, D. Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom / D. Fanning – Hofheim: Wolke Verlag – 2010. – 220 c.
9. Reilly, R. Light in the Dark: The Music of Mieczyslaw Vainberg [Электронный ресурс] // R. Reilly – Режим доступа: http://www.music-weinberg.net/biography.html
10. Schwarz, B. Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1981 / B. Schwarz - Bloomington, Indiana: Indiana University Press – 1983. – 736c.

УДК 7.5527.78

О. А. Сенчукова,
Т. И. Теремова

ЗАРОЖДЕНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТРАНСКРИПЦИИ БАЛАКИРЕВА РОМАНСА ГЛИНКИ «ЖАВОРОНОК»)

Актуальность данной темы определена необходимостью возрождения интереса к истокам русской фортепианной школы, представленной в музыкальном мире разнообразными жанрами.

Объектом исследования является фортепианная музыка русских композиторов, которая берёт своё начало в творчестве М. И. Глинки. Яркая национальная характерность является важнейшей чертой его продолжателей: знаменитого балакиревского кружка – «Могучей кучки».

В качестве **предмета** выделяем жанр фортепианной транскрипции в русской музыке XIX века на примере транскрипции М. А. Балакирева романса Глинки «Жаворонок».

Цель исследования состоит в апробации выдвинутого тезиса о зарождении жанра в русской музыкальной культуре середины XIX века, а также в анализе фортепианной транскрипции вокального произведения.

Конкретными **задачами** работы являются:

1) систематизация материалов о жанре фортепианной транскрипции;

2) анализ транскрипции М. А. Балакирева романса «Жаворонок» М. И. Глинки.

Термином «транскрипция» (от лат. Transcriptio – переписывание) называют переложение музыкального произведения для исполнения на другом инструменте или для другого состава инструментов или голосов, переработка музыкального произведения, имеющая самостоятельное художественное значение [2, с. 589]

Различают два вида транскрипций:

a) приспособление произведения для другого инструмента (например, фортепианная транскрипция вокального, скрипичного, оркестрового сочинения или вокальная, скрипичная, оркестровая транскрипция фортепианного сочинения);

b) изменение изложения в целях большего удобства или большей виртуозности без перемены инструмента, для которого предназначено произведение в оригинале.

В мировой музыкальной культуре жанр транскрипции представлен достаточно широко уже с XVI-XVII веков. Расцвет жанра наблюдается в европейской музыке второй половины XIX– начала XX века (Ф. Лист, Л. Годовский, Ф. Бузони, Ф. Крейслер). Однако преобладание низкосортных транскрипций, созданных различными виртуозами, дискредитировало этот жанр и привело к исчезновению его из репертуара многих исполнителей.

Среди фортепианных транскрипций можно выделить две основные разновидности:

a) строгие транскрипции, к которым относятся переложения симфонической и камерной музыки, а также клавиры опер;

b) свободные транскрипции –парафразы, переложения любимых мелодий, народных песен, романсов, арий из опер, вариации и фантазии на тему, реминисценции и попурри.

В исполнительской практике приобщение к искусству, обучение игре на музыкальных инструментах в значительной мере проходило на материале свободных транскрипций (т.к. использовали знакомый и любимый всеми музыкальный материал). Именно в этом состоит дидактическая ценность жанра.

Репертуарная потребность в произведениях для молодого ещё инструмента, только начинавшего в XIX веке полноправно завоёвывать пространство России, требовала создания сочинений для фортепиано. Всё возрастающий интерес и желание приобрести этот инструмент, безусловно, стимулировало рост фортепианных фабрик. Большое число любителей музыки имели острую необходимость в нотном материале, что, в свою очередь повлияло на образование нотных издательств.

Отсутствие средств коммуникации и крупных исполнительских сил во многих отдалённых от центра городах и усадьбах способствовали выдвижению транскрипций в качестве единственно-возможных для ознакомления публики с новинками симфонической, оперной и камерной музыки. В свет выходили разнообразные по сложности музыкальные переложения первоисточника, и каждый любитель музыки мог найти вариант, соответствующий его уровню подготовки. Клавиры также выпускались

в нескольких вариантах: полный клавир с вокальными партиями, переложение для двух или четырёх рук с подстрочниками без текста.

Музыкальная культура России XIX века хранит в себе множество транскрипций для различных исполнительских составов, среди которых значительное место занимают фортепианные транскрипции. Это разнообразие прослеживается по каталогам издательств того времени.

Заслуживает специального изучения проблема широкого распространения произведений транскрипторской сферы с точки зрения особенностей психологии восприятия. Именно транскрипции, в основе которых, как правило, находились хорошо известные произведения, способствовали формированию комфортного психологического состояния от узнавания любимых мелодий, ведь исполнялось то, что любили и безмерно желали воспроизвести имеющимися средствами. Для любительской среды этот фактор оказался немаловажным.

Распространение жанра было обусловлено мощным развитием русской фортепианной школы. В первой половине XIX века как создатели фортепианных произведений выдвигаются А. Л. Гурилёв, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, А. И. Дюбюк, А. Г. Рубинштейн. В их фортепианных миниатюрах отражены многие особенности мелодико-гармонического языка русской вокальной лирики этого времени. Уже в творчестве Глинки наблюдается большой интерес к жанру вариаций на темы романсов и песен. Например, в вариациях на тему А. А. Алябьева «Соловей» музыка в соответствии с поэтической идеей стихотворения А. А. Дельвига приобретает драматический характер. Глинка также явился создателем жанра русского ноктюрна («Разлука») и фантазии («Вальс-фантазия» для фортепиано в 4 руки).

Обращение русских композиторов к различным жанрам в фортепианном творчестве способствовало развитию музыкального профессионализма. Уже с 60-х годов XIX века, когда открылись первые консерватории в Петербурге и Москве, русская фортепианная школа становится одной из ведущих в мировой музыкальной культуре.

Вокальная музыка также занимала значительное место в музыкальной культуре России XIX века. Оперная, камерно-вокальная музыка, народные песни были чрезвычайно востребованы в обществе. Фортепианные транскрипции приближали любимые творения, способствовали вхождению высокой оперы и симфонических произведений в каждый дом, каждую музицирующую семью, делали естественным процесс приобщения русских людей к музыкальному искусству.

Вокальное творчество М. И. Глинки, пленяющее вдохновенными мелодиями, слиянием музыки и слова, уже почти два столетия привлекает любителей музыки и вокалистов исполнителей.

Знаменитый романс «Жаворонок», вошедший в вокальный цикл «Прощание с Петербургом», создан композитором в 1840 году – в непростой период его жизни, когда Глинка собирался покинуть родные места. Современники отмечали, что первым исполнителем своих романсов был сам композитор. Его пение отличалось особой выразительностью.

Романс «Жаворонок» нередко называют песней и даже сравнивают с народными произведениями. Действительно, простая, задушевная мелодия близка по искренности передачи чувств народным напевам. Куплетная форма предваряется небольшим фортепианным вступлением, в которое автор вносит звукоизобразительный элемент: пение жаворонка (высокий регистр, форшлаги-трели). Этот же музыкальный образ обрамляет каждый куплет.

Основная тема романса передаёт настроение мечтательности и некоторой меланхолии, что совпадает с текстом Нестора Кукольника:

- Лейся, песенка моя,
- Песнь надежды сладкой.
- Кто-то вспомнит про меня
- И вздохнёт украдкой.

В мелодии чутко переданы и нежные чувства человека, и надежда на новую любовь, и образы природы. Вокальная тема как бы концентрируется вокруг V ступени ми-минора, лишь изредка «прикасаясь» к тонике, чем создаётся эффект полётности.

Живописность продолжена и в аккомпанементе. Гармонический фон выстроен в виде восходящих волн, что создаёт образ колышущейся ковыльной степи. Октавные скачки в фортепианной партии ещё больше способствуют передаче лёгкости и воздушности.

Романс «Жаворонок» привлекает не только вокалистов. Существует множество переложений этого произведения для самых разных инструментов. И всё же популяризации романса Глинки способствовала именно фортепианная транскрипция М. А. Балакирева. Известно, что Балакирев преклонялся перед основоположником русской классической музыки.

В пианистическом мире виртуозная транскрипция Балакирева на тему романса «Жаворонок» пользуется особой популярностью. В ней автор достигает высочайшего композиторского мастерства. Используя вариационный метод развития, а не куплетный, как в романсе Глинки, Балакирев насыщает фактуру каденционными эпизодами концертного плана. Максимально сохраняя особенности вокального произведения-источника, в транскрипции проявляется их органичное слияние с природой инструмента. Изысканная орнаментика и мелизматика воспринимаются как импровизация и придают произведению романтический оттенок.

Мелодия излагается в верхнем фактурном слое, иногда перекрываясь гармоническими пассажами, и её выразительное интонирование достигается при помощи фразировки и агогики. Специфический тип фактуры, предполагающий «пение на фортепиано», был найден в эпоху романтизма.

Подобную фактурную модель можно назвать аккомпанирующей. Здесь инструментальная фразировка близка к закономерностям певческого дыхания, а пианистические приёмы способствуют преодолению ударности звукоизвлечения.

Транскрипция Балакирева содержит достаточные технические сложности для исполнения. В лондонском издании транскрипции под редакцией Л. Годовского подробно, буквально по тактам, описаны тонкости правильной интерпретации на фортепиано.

Леопольд Годовский анализирует форму и структуру произведения в тональности b-moll (у Глинки e-moll). Во вступлении (12 тактов) использованы отдельные фразы напева, которые чередуются с фигурациями, изображающими пение жаворонка. Как пишет Л. Годовский, «Фрагменты песни звучат очень воздушно и аккуратно, с полным резонантным тоном в отличие от эфирных трелей пернатых певцов» [1].

Несмотря на расширение формы по сравнению с первоисточником, гармонический язык подчинён мелодике в том же соотношении, что и у Глинки: в каденциях избегается тонический аккорд, а преобладание отдаётся доминантовой функции. Однако, перед Кодой (65 т.) минорная тоническая гармония заменена на мажорную.

Для исполнителей Л. Годовский рекомендует обратить внимание на то, что декоративная мелодия должна пройти непрерывно, слитно и незаметно от одной руки к другой, как будто при игре пальцами одной руки (в особенности в тактах 34-39). Трудность исполнения левой рукой заключается в том, что она должна также обладать певческим качеством.

Благодаря динамике и фактуре основной образ меняется от воздушного и лирического до грозного (такты 50–53). В эпилоге-коде возвращается мягкость, выразительность, спокойствие и тишина.

Балакирев очень красочно преобразовал романс, обогатив его сильной фортепианной поддержкой, оставив неизменными песенный характер и главную интонацию жаворонка. Автор в полную силу использовал богатство фортепианной палитры, насытил её сложными техническими приемами, которые добавляли исполнению особую яркость.

Традиция, заложенная Балакиревым в фортепианных транскрипциях 60-х годов XIX века («Жаворонок», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», «Князь Холмский» Глинки, а также произведений других авторов: С. И. Танеева, Г. Берлиоза, Л. Бетховена и др.), продолжена выдающимися композиторами-пианистами XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев, М. А. Транскрипция романса Глинки «Жаворонок» / нотное издание под редакцией Л. Годовского. Лондон.
2. Коган, Г. М. Транскрипция / Г. М. Коган // Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. – 1056 с.

УДК 78.082.2

А. В. Симоненко,
О. В. Кузниченко

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА «ТРАГИЧЕСКОЙ СОНАТЫ» op. 39 №5 Н. МЕТНЕРА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСРИЯХ АВТРОРА И СОВРЕМЕННИКОВ

История русской фортепианной школы, чье становление приходится на конец XVIII столетия, достигает расцвета уже ко второй половине XIX века во многих направлениях, однако жанр фортепианной сонаты не сразу получает должного развития, в силу сложности изложения музыкального материала и восприятия слушателей. В числе выдающихся произведений этого жанра можно выделить «Трагическую сонату» Н. К. Метнера. Невзирая на устойчивое внимание к музыке Н. К. Метнера многих выдающихся пианистов, музыковедов и теоретиков, ряд крупных произведений (среди которых и фортепианные сонаты) остается недостаточно изученным. В данной работе нами был проведен исполнительский анализ интерпретаций «Трагической сонаты» рядом выдающихся исполнителей, что позволит в дальнейшем акцентировать внимание на творческом наследии композитора. Все это явилось определяющим фактором при выявлении **актуальности** данной работы.

Таким образом, **объектом** нашего исследования стал процесс развития жанра фортепианной сонаты в контексте русской композиторской школы, а **предмет** – непосредственно «Трагическая соната» Н. К. Метнера op.39 №5. В данной статье мы поставили **цель** - рассмотреть особенности жанра фортепианной сонаты в рамках индивидуального стиля Н. К. Метнера на примере анализа исполнительских версий «Трагической сонаты» c-moll op.39 № 5. Поставленная цель определила следующие

задачи исследования: рассмотреть особенности структуры и языка изложения на примере «Трагической сонаты» c-moll op. 39 № 5 и выполнить сравнительный анализ интерпретаций Н.К. Метнера, Марка –Андре Амлена и Евгения Михайлова.

Теоретической базой исследования стали труды по проблемам развития исследуемого жанра (А. Д. Алексеева, Б. В. Асафьева, Л. Гаккеля, Н. А. Горюшиной,Ю. В. Москалец, И. В. Способина, Р. Г. Шитиковойи др.), Научные разработки, касающиеся творческого наследия Н. Метнера (Е. Б. Долинской, И. З. Зетеля Д. В. Житомирского, Е. А. Васютинской, Ю. Д. Энгеля, Ю. В. Келдыша и др.); изучение специфики сонатного творчества Н. К. Метнера (О. А. Генкиной, П. И. Васильева, Е. О. Предвечновой, Т. А. Шевченко, П. А. Белого, Л. Терликовой и др.)

Научная новизна исследования заключается в углублении и конкретизации проблемы жанровой природы русской фортепианной сонаты, а также в выявлении особенностей ее реализации с учетом интерпретации в контексте фортепианного творчества Н. К. Метнера на примере «Трагической сонаты» c-moll, op.39 № 5.

Серебряный век стал временем рождения одночастной сонаты в русской музыке. В творчестве композиторов, воспитанных на традициях романтизма (Рахманинова, Скрябина, Метнера, Мясковского), появляются новые типы одночастной сонаты. В опоре на романтические традиции каждый из русских композиторов выбирает свои ориентиры. Так, согласно мнению Е. Долинской, «в произведениях Метнер быстрее обнаруживает близость к линии – поздний Бетховен, Шуман, Брамс» [1, с. 86].

Композиторское наследие Метнера содержит четырнадцать сонат, из которых одночастными композициями являются: Триада маленьких сонат op. 11 №№ 1–3, Соната g-moll op. 22 № 3, Соната a-moll op. 30, Соната-воспоминание a-moll op. 38 № 1, Трагическая соната c-moll op. 39 № 5, Грозовая соната op. 53 № 2. «В метнеровском мире драма страстей, скорбь, размышления о бренности всего сущего, душевные подъемы и спады- все это и есть сама жизнь, ее пульс. Художник знает цену всему этому сложному целому. Светлое не вытесняется горестными рефлексиями, но и само не требует абсолютной власти» [1, с. 307].

«Трагическая соната» c-moll, op. 39 № 5, созданная Н. К. Метнером в 20- х гг. XX в. в начале его эмиграции, входит в состав второго цикла пьес «Забытые мотивы» и является одной из наиболее известных сонат композитора. Она относится к лирико-драматическому типу одночастных сонат, круг настроений которой определяет программный подзаголовок и характер главной партии. Ударно и угрожающе звучит начало сонаты, нежные мелодии сменяются бурлящим движением пассажей, и, в целом, доминирующим состоянием музыки является страстность. Набатный звон пронизывает всю ткань сонаты, воплощаясь в различных фактурных формах – от массированного звучания аккордов в обеих руках до графики одноголосия в партии левой руки.

Музыкальная ткань сонаты пронизана полифонически насыщенным голосоведением, каждый мелодический пласт наделен особым характером и своей интонационностью. Это способствует максимально насыщенному содержанию по преимуществу возбужденно-страстного настроения. Полифоничность мышления прослеживается в сложных полиритмических сочетаниях, в использовании имитационного, иногда фугированного изложения и специфических для полифонии методов преобразования тематического материала — выращивания целого из одного тематического ядра. Особо стоит отметить разнообразие жанровых истоков сонаты, в

которой присутствуют сплав прелюдийности, этюдности, маршевости а также песенно–романсовые и ноктюрновые жанровые прообразы.

В «Трагической сонате» сочетаются черты традиционного сонатного мышления, идущие от стройной архитектоники Бетховена, с типично романтическими образами смятения, душевного волнения, поиска terraincognita и трагического несоответствия мечты идеалу суровой реальности. Как и в большинстве лирико-драматических сонат Метнера, в этом произведении также есть вступление, очень лаконичное, но образно насыщенное.

По средствам выразительности и характеру воплощения эмоций оно чётко соответствует обобщённо-программному подзаголовку. Трагизм звучанию придаёт гармонический план темы вступления, типичный для траурной музыки (t–VI–S–D D–D–t). Этот образ всегда будет вторгаться в развитие сонатного *allegro*, придавая музыке подлинные черты трагизма. Во вступительной теме наличествует ещё несколько выразительных штрихов, в комплексе с гармоническим ключом темы подчёркивающие взволнованную трагичность эмоционального тонуса высказывания.

Главная партия – это эмоционально-взволнованный образ, проникнутый с трудом сдерживаемой смятенностью, ощущением непреодолимой обречённости героя, «запрограммированностью» будущей катастрофы независимо от развития событий. В значительной мере эмоционально – образное содержание главной партии родственно аналогичным построениям музыки романтиков. В качестве примеров приведём балладу № 1 Ф. Шопена, где гибель героя предрешена, несмотря на то, что его «Дразнят…далёкие рассветы» [2, с. 1] или «превращение» Щелкунчика в первоначальное состояние уродливой куклы в разгар любовного восторга в балете П. Чайковского. На наш взгляд – это образы одного порядка. Главная партия содержит два элемента: тт. 4–7 и 8–12.

Налицо принципиальный контраст в следовании музыкального материала – взволнованный нарратив первого элемента моментально сменяется неким моментом «осмысления» эмоции, шествия мысли. Подобную логику диалога аналогичных ритмоинтонационных комплексов можно услышать и в других сонатах композитора. На основе двух элементов главной партии Трагической сонаты будут построены два тематических образования побочной партии, где материал получит новую образную окраску. Причём, большее развитие получает второй элемент, из которого вырастает целый раздел. Необычным является гармонический план связующей партии, который также становится признаком совмещения функций развития, типичных для развёртывания связующих разделов, и экспонирования материала. Однако ведущим и наиболее широко раскрытым образом в «Трагической сонате» становится побочная партия, которая предстает огромным эпизодом, по своим масштабам значительно превышающим разработку. Побочная партия является средоточием лирико-драматических образов сонаты. Она содержит два раздела, которые целиком базируются на первом и втором элементах главной темы, но существуют здесь в пространном изложении и приобретают самостоятельное значение. В целом, изложение побочной партии в экспозиции перерастает в её развитие, что приводит к новой кульминации, на волне которой вступает стремительная заключительная тема. Сжатые, по сравнению с побочной партией, размеры позволяют скорее говорить о ней как о заключительном разделе побочной партии, чем как о самостоятельной тематической единице. Таким образом, можно отметить ещё одну тенденцию, присущую драматургии одночастной сонаты Метнера – стремление к отделению партий в самостоятельные разделы.

Разработка очень сжата (тт. 151–202), что оправдано предыдущим пространным развитием экспозиции и разработочным изложением тем в репризе. Однако она предельно динамична. Её настроение, как и в экспозиции, создаёт тема вступления, которая очёркивается здесь таинственными звучаниями в духе речитатива. Она сочетается с элементами главной и побочной тем. Репризный раздел (тт. 203–266) отвечает всем признакам динамической репризы, в ней отсутствует материал побочной партии, а главная – получает новое развитие. Однако отсутствие самостоятельного раздела побочной партии в репризе вполне компенсируется его масштабным развитием в экспозиции и общим интонационным родством с главной партией. Сама же главная тема получает в репризе новое развитие, и также демонстрирует совмещение функций репризы и разработки. Бурное развитие главной партии в репризе приводит к сложносоставной коде (*Allegro assai* тт. 267–305), суммирующей всё развитие образов «Трагической сонаты».

В современном пианистическом искусстве обращение к произведениям Метнера встречается не столь часто. В качестве анализа трактовки произведения Н. К. Метнера в работе рассматриваются исполнительские версии самого автора и талантливых пианистов XX-XXI столетия – представителя канадской школы Марка Андре Амлена и представителя русской фортепианной школы – Евгения Михайлова. В сравнительном анализе исполнительских интерпретаций будет выявлено различие между авторским замыслом и современным прочтением «Трагической сонаты» ор.39 № 5. Для сравнительного анализа интерпретаций были выбраны наиболее показательные и важные разделы сонаты, в частности главная и побочная партия.

Главная партия выражена двумя тематическими элементами: «*addoleito ma f ed appassionato*» в первом случае (тт. 4–7), и «*molto cantando*» во втором (тт. 8–12). Не смотря на небольшие размеры тематических построений, Метнеру - исполнителю удается показать напористость первого элемента и певучую выразительность второго, нисходящего элемента, не прибегая при этом к агогическим отклонениям. Мелодическая интервальная линия первого элемента главной партии интонационно устремлена к половинной ноте ми пятого такта, и соль седьмого такта. Мелодия будто не может найти выхода в длинных аккордовых звуках и высвобождается лишь во втором тематическом элементе. Вместо указанного крещендо на четырех tenutnых нотах соль в восьмом такте Метнер, напротив, делает небольшое *diminuendo* и *ritenuto*. Таким образом, он создает некий контраст между проведением двух тематических элементов

Главная партия в исполнении М. Амлена звучит очень бурно, с акцентом на ремарку *appassionato*. Первый элемент проходит без каких-либо агогических или динамических отклонений, полностью соответствуя нотному тексту. Во втором элементе троекратное соль стремится к четверной ноте ля девятого такта, становясь интонационной вершиной, которую исполнитель играет *tenuto*. Исполнение секвентного развития с четырнадцатого такта в целом соответствует замыслу композитора в динамическом отношении, передавая решительный характер, который приводит все музыкальное построение к связующей партии.

В исполнении Е. Михайлова интерес представляет первый элемент главной партии, который он трактует иначе. В четвертом такте он делает интонационную остановку на четвертной ноте ля, тем самым разделяя единый музыкальный элемент, отмеченный композитором лигой, на два более мелких мотива. Второй тематический элемент выстроен от ноты соль (9 т), тем самым превращая предыдущие повторные ноты в предыкт к основной мелодии.

Исполнение побочной партии (тт. 54–142 тт.) раскрывает одну из особенностей исполнительского стиля Метнера, выраженную в глубокой эмоциональности, которая, в отличие от многих исполнителей, заключается не в бурном проявлении чувств, а в удивительной внутренней сдержанности и сосредоточенности. Начальный элемент побочной партии (тт. 54–57) исполняется Метнером очень нежно и широко, начиная свое движение с запаздывания. Возвращение в основной темп происходит лишь ко второму элементу побочной партии (продолжение развития второго элемента главной партии, тт. 58–65), в котором появляется новый музыкальный мотив (63 т.), интонационно выросший из четырехкратного проведения секундовой интонации соль - фа (тт. 61–62).

Переход к новому эпизоду происходит незаметно, словно рождаясь из двух предыдущих тактов. Начиная свое повествование с проведения ускоренной секстоли тридцать вторыми нотами, автор следует указанию *con molto tenerezza e mobile*, что не дает музыкальному развитию лишней сентиментальности и изнеженности, помогая сохранить изначальный характер произведения. После цезуры (94 т) в басу появляется связка из трех нот: си бемоль – ля бекар – ля бемоль, которая характеризуется очень большим замедлением, что вместе с низким регистром создают ощущение надвигающейся тревоги (что оправдывается следующее ремаркой автора – *tenebroso*). Дальнейшее обострение гармоний, обрастание темы секундовыми элементами, октавными и аккордовыми удвоениями, расширение звукового диапазона приводит к появлению первого напряженного звучания в пределах побочной партии.

Подход к кульминации (тт. 129–133) лишен страстей, построение отличается четкостью и ясностью изложения, нет наслоения тем между собой и суетливости. Метнер следует принципу «холодная голова- горячее сердце». Перед кульминацией (т. 133) Метнер делает остановку-вздох, еще больше акцентируя *sF* на дробную долю. Октавные ходы являются своеобразным метрономом во всем кульминационном эпизоде, появляются акценты на первую и третью долю такта, пытаясь сдержать весь темперамент данного построения.

Исполнение побочной партии Амленом отличается утонченностью, прозрачностью фактуры, прекрасным чувством фразы и ее нахождения в музыкальном контексте. Проведение первого элемента побочной партии отличается лаконичностью и завершенностью, отчетливо выделяется деление на две музыкальные фразы, в конце которых исполнитель делает небольшое *ritenuto*. Второй элемент звучит очень прозрачно, фактура полностью подчинена теме и создает своеобразный объем звучания. Весь интонационный смысл сосредоточен в ноте си бемоль (63 т), на которой Амлен делает остановку, обозначая ее как интонационную вершину всего проведения второго элемента.

Новый эпизод *cantando, con molto tenerezza e mobile* пронизан невероятной пианистической свободой, дыханием, тонкостью и чуткостью в отношении музыкальной фразы, которая, не смотря на агогические отклонения, представляет собой единое построение. Все вершины мелодических построений звучат очень светло и печально, а все окончания музыкальных фраз закруглены, создавая элегическую музыкальную картину.

Эпизод *poco tenebroso e tranquillo* (тт. 95–112) трактуется с акцентом на ремарку *agitato*, проведения выстроены с учетом постепенного усиления звучности и движения, что приводит к первой кульминации побочной партии (тт. 109–110). Дальнейшее исполнение становится бурным, музыка закипает, интервальные фигурации в правой руке звучат с постоянным ускорением, октавы в левой руке (тт. 136–137) отображают словно разбросанные штормом капли воды.

Исполнение побочной партии Михайловым отличается очень вольной трактовкой темпа, проведения тем испещрены большими агогическими отклонениями. Первый элемент звучит очень спокойно, общая двухтактовая фразировка делится на два мелких мотива за счет остановки на ноте до (т. 54) и ноте соль (т. 55), следуя концепции изложения начального элемента в главной партии. Второй элемент продолжает характер первого проведения, отличительной чертой которого становится большое замедление на нотах до и си бемоль (т. 59), и все дальнейшее движение застывает и постепенно растворяется.

Неторопливое повествование преобладает и в новом разделе, однако стоит выделить интересную трактовку секстолей, где Михайлов делает остановку на первой ноте из шести, удлиняя ее временное звучание, а остальные играет со стремлением в первую долю. Большую четырехтактовую фразу (тт. 79–81) он делит на более мелкие мотивные интонации, выделяя в качестве интонационной вершины второй мотив: ля бемоль – си бемоль – до – си бемоль – ре (тт. 79–80).

Связующий элемент перед разделом *poco tenebroso e tranquillo* (тт. 95–112) звучит как неизбежный рок, время застывает в бесконечном замедлении и ожидании дальнейших мрачных событий.

Отголоски темы в эпизоде *dolce* звучат бурно, диалоговое изложение и длинные нисходящие фигурации превращают звучание в непрерывный поток музыкального материала, подводящего слушателя к скорой кульминации. Кульминация исполняется Михайловым очень скоро, при этом сохраняя идею композитора. Перед подходом к заключительной партии он делает замедление, для достижения максимального эффекта завершенности построения.

Короткая заключительная партия (тт. 142–150) подводит своеобразный итог всей экспозиции. Окончание в ми бемоль мажоре утверждает ликующую атмосферу и олицетворяет победу лирического героя над внутренними противоречиями.

В основе сжатой разработки (тт. 151–202) лежит монотематизм, состоящий из слияния в единое целое первого и второго элементов главной партии. Метнер очень точно передает зловещее и мрачное настроение раздела, исполняя его сухо и дифференцированно. Начиная построение с сухого речитатива в большой октаве, мелодия постепенно усложняется, превращаясь в аккорды. Происходит наслоение двух тематических элементов (тт. 159–160), которое исполнитель очень точно градирует: аккордовая тема в верхнем голосе звучит *secco*, а тема в басу приобретает певучее звучание.

В исполнении Амлена разработка выстроена очень точно и выверено. Начальный речитатив звучит декламационно и решительно, передавая этот характер второму элементу темы. Пассаж в ля мажоре (тт. 167–169) развертывается с постепенным ускорением движения к ми бекару, а перечеркнутый мордент к аккорду на третью долю (т. 169) звучит наоборот, без торопливости, подражая звучанию арфы. Последующие тематические построения Амлен исполняет, с точностью передавая композиторский замысел, выстраивая единую драматургическую линию, ведущую к кульминации и репризе. Аккордовые фигурации (тт. 199–202) являют собой инвариант первоначальной темы из главной партии, повторяющийся трижды и динамически охватывая звуковое пространство от *piano* до *ff*.

Необычной трактовкой отличается разработка в исполнении Михайлова, отмеченная большей временной свободой. Проведение тягучей темы в басу (тт. 154–155, 156–157) характеризуется постепенным *ritenuto*, приводящим к фермате на половинной ноте, при этом вместо звукового нарастания, указанного автором,

Михайлов напротив, уменьшает силу звучания. Второе проведение темы еще больше расширяет звуковое пространство, каждая последующая восьмая нота звучит с оттяжкой, приводя к ферматной половинной ноте ре бемоль, разрешение которой звучит словно отдаленное эхо. Таким образом, начальный речитатив (тт. 151–158) Михайлов выстраивает как самостоятельный эпизод.

Следует отметить, что музыкальный материал коды (тт. 267–305) словно передает быстротечность, сумбурность современного мироощущения, бесконечную попытку героя найти себя в этом огромном мире, которая разбивается о суровую реальность действительности.

К сожалению, рамки статьи не позволяют осуществить подробный анализ исполнительских версий сонаты, что открывает нам перспективы для дальнейших исследований. В заключении следует отметить, что несмотря на всю сложность и густоту фактуры, продолжительность и объем музыкального материала соната имеет черты монотематизма, конфликтного сопоставления эмоционального и рационального, субъективного и объективного, где главой задачей исполнителя становится передача чувств главного героя и его поиск в этом мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долинская, Е. Б. Николай Метнер / Е.Б.Долинская. – М.: Музыка, 2013. – 328 с.
2. Городницкий, А. М. Не женитесь, поэты [Электронный ресурс] / А. М. Городницкий // Официальный сайт Александра Городницкого. – 1963. – Режим доступа: http://gorodnitsky.com/songs.

УДК 008:130.2

Я. А. Турчаникова,
Л. Л. Негода

КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ: СУЩНОСТЬ И СТРУКТУРА

В современном научном поле достаточно часто стало употребление понятия «культурная идентичность», но при этом, данное понятие является весьма многосмысловым, что подразумевает под собой широкий спектр вопросов, рассматриваемых в рамках этой темы, потому как каждая из областей гуманитарного знания характеризует этот феномен по-своему, с позиции данной конкретной науки. Но, несмотря на разнообразие исследовательских концепций, **актуальность исследования** заключается в теоретическом осмыслении понятия «культурная идентичность». В первую очередь, это касается вопроса самоопределения личности и объяснения бытия в целом в каждой культуре. Определение сущности культурной идентичности и анализ факторов, её формирующих, предполагает необходимость обращения к основам бытия человека в культуре. При этом, основу любой культурной целостности нужно искать в человеческом факторе общественной действительности, в том, что на самом деле объединяет людей в рамках определенного времени или пространства: ценности, мотивы, ориентации, как смыслообразующие компоненты человеческой жизни.

Активность связей способствует быстрому распространению в разных регионах оптимальных форм жизни, типов культуры, знаний и ценностей, которые удовлетворяют личные и общественные потребности. С развитием межкультурной коммуникации этнокультурная идентичность становится неотъемлемой частью культурной идентичности. Содержание этнической идентичности составляют разного рода этносоциальные представления, разделяемые членами данной этнической группы. Эти представления формируются в процессе внутрикультурной социализации и во взаимодействии с другими народами. Значительная часть этих представлений является

результатом осознания общей истории, культуры, традиций, места происхождения и государственности. В этносоциальных представлениях отражаются мнения, убеждения, верования, идеи, которые получают свое выражение в мифах, легендах, исторических повествованиях, обыденных формах мышления и поведения. Центральное место среди этносоциальных представлений занимают образы собственной и других этнических групп. Совокупность этих знаний связывает членов данной этнической группы и служит основой её отличия от других этнических групп.

Объект исследования: феномен «культурная идентичность».

Предмет исследования: сущность культурной идентичности и основные структуры её формирования.

Цель исследования: обосновать феномен культурной идентичности и её составляющих.

Задачи исследования:

- определить культурную идентичность и её структуру;
- проанализировать способы формирования культурной идентичности;

Методы исследования: теоретический: анализ и синтез литературных источников по проблеме исследования, сравнения, обобщения.

Объединяющей основой любого общества, в том числе и любого народа, есть общенациональная идентичность, то есть отождествление себя человеком с определенным сообществом, его символами, ценностями, историей, территорией, культурой, государственными и правовыми институтами, политическими и экономическими интересами. Причем идет речь о принятии этой идентичности не только на сугубо рациональном уровне, но и на эмоциональном, семантико-мифологическом.

В общем понимании «идентичность» – это осознание человеком своей принадлежности к какой-либо группе, позволяющее ему определить свое место в социокультурном пространстве и свободно ориентироваться в окружающем мире. Суть культурной идентичности заключается в осознанном принятии человеком соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, понимании своего «я» с позиций тех культурных характеристик, которые приняты в данном обществе, в самоотождествлении себя с культурными образцами именно этого общества. Культурная идентичность оказывает определяющее влияние на процесс межкультурной коммуникации. Она предполагает совокупность определенных устойчивых качеств, благодаря которым те или иные культурные явления или люди вызывают у нас чувство симпатии или антипатии. В зависимости от этого мы выбираем соответствующий тип, манеру и форму общения с ними [4, с. 21].

Культурной идентичностью называют чувство принадлежности человека к той или иной культуре. Каждый человек нуждается в определенном установлении правил в своей жизнедеятельности, которую он может обрести только в сообществе других людей, что и определяет существование культурной идентичности. Сущностью культурной идентичности является осознание человеком решений, которые принимают соответствующие культурные нормы и образцы поведения, ценностные ориентации и язык. Культурная идентичность помогает найти своё «я» с позиции культурных характеристик, принятых в данном обществе, самоотождествлению себя с его культурными образцами.

Структура идентичности состоит из двух основных компонентов – когнитивный и аффективный. Аффективный компонент подразумевает под собой оценку качеств собственной группы, к которой он принадлежит, отношение к членству в ней и

значимость этого членства. Когнитивный компонент включает в себя социальное оценочное сравнение и осознание принадлежности к группе.

Согласно гипотезе Б. Ф. Поршнева, формирование идентичности начинается с самых истоков становления человечества как социальной общности. Субъективное «мы» появляется, когда люди повстречали и обособились от каких-то «они», то есть осознали бинарную оппозицию «они – нелюди, мы – люди». «Всякое противопоставление объединяет, всякое объединение противопоставляет, мера противопоставления и есть мера объединения» [2, с. 78]. Дифференциация групп неразрывно связана с другим когнитивным процессом – групповой идентификацией [3, с. 6]. Следует отметить, что, отделяя себя от других, группа определяет границы, которыми она сама себя очерчивает во времени и пространстве. Их роль состоит в оказании влияния на взаимодействие с другими группами, ограничиваясь конкретными областями и системами ценностей.

В современном обществе стоит проблема сохранения культурной идентичности. Интенсивность всех процессов и культурной интеграции, расширение контактов между жителями стран и культур приводят к стиранию границ национальных культур и утрате культурной идентичности и самобытности, то есть, того, что по факту отличало одну культуру от другой, выделяло народы и их национальные особенности.

Так, для традиционных цивилизаций была характерна связь индивида со своей общиной, этносом. Коллективная структура общества и место человека в ней определяли границы его жизненных возможностей. Нормы коллективной культуры имели большое влияние на его мотивы, ценности и жизненные ориентиры.

С развитием межкультурной коммуникации приобрела актуальность проблема ещё и этнической идентичности. Этническая идентичность – это эмоционально-когнитивный процесс осознания принадлежности человека к какой-либо этнической общности. [4, с. 60]. Этническая идентичность состоит из различного рода этносоциальных представлений, которые разделяют члены данной этнической группы. Такие представления формируются в процессе внутрикультурной социализации и взаимодействии с иными народами. Большую часть этих представлений составляет результат понимания и осознания общей истории, культуры и традиций, а также место происхождения или государственности. В такого рода представлениях отображаются убеждения, идеи, верования, которые проявляются в мифах, легендах, исторических повествованиях или повседневных формах мышления и поведения. Ведущее место в этносоциальных представлениях занимают образы собственной и других этнических групп. Основой отличия от других этнических групп является совокупность всех этих знаний, которые связывают членов этой этногруппы.

Рассматривая понятие в общем виде, можно сказать, что этнокультурная идентичность – это сложный социально-психологический феномен, который подразумевает осознание общности индивида с тем или иным этносоциальным образованием на основе разделяемой культуры и её составляющих, различные формы культуры и её индивидуальные и коллективные проявления. В этом определении можно отметить пересечение таких понятий, как «социальная идентичность», «этническая идентичность» и «культурная идентичность», смысловая близость которых очевидны.

Важно отметить, что в соотношении социальной и этнической идентичности, большую роль играет их взаимосвязь и взаимообусловленность. Этническая идентичность является одним из аспектов социальной идентичности. Отождествление по этническим признакам – это один из способов образования социальной идентичности, в том числе по профессиональному, имущественному, профессиональному и другим аспектам. С другой же стороны, в этой системе

идентичности не последнее место занимает самоопределение личности и его идентификация окружающими в смысле социального статуса, то есть, того положения, которое он занимает в этносоциальной иерархии.

В условиях информационного общества, социокультурного пространства и распространения массовой культуры становится всё труднее утверждать, что все культурные формы с неизбежностью имеют то или иное этническое происхождение и воплощение. К тому же, говоря о культурной идентичности, можно иметь в виду идентичность и субкультурную, и мультикультурную; с тем же основанием говорят о культурной идентичности поколения или эпохи. Хотя бы по этой причине неправомерно отождествлять понятия «культурная идентичность» и «этническая идентичность» [1, с. 66].

Так, С. Хантингтон, современный американский политолог, замечает: «Человек не в состоянии изменить своих предков, и в этом смысле этническое наследие трактуется как данность. Однако человек в силах сменить культуру. Люди переходят из одной веры в другую, учат иностранные языки, принимают новые ценности и убеждения, отождествляют себя с новыми символами, подстраиваются под новый образ жизни. Культура младшего поколения зачастую сильно отличается от культуры предыдущих поколений. Временами происходят и глобальные перемены в культурах обществ. Культурная идентичность трансформируема, идентичность же этническая трансформации не подлежит. Поэтому необходимо проводить между ними четкое различие» [4, с. 65].

Таким образом, под этнической идентичностью подразумевают не только принятие общественных представлений, общий образ мысли и разделение этнических чувств, но и построение системы отношений и действий в различных межэтнических контактах. Самоопределение человека в полиэтническом обществе происходит благодаря этнической идентичности, а также, усвоению способов поведения внутри и вне своей общины, солидарности с идеалами и стандартами своего этноса, разделения других народов на похожих и непохожих. В итоге понимания и осознания понятия «этническая идентичность» выявляется уникальность и неповторимость самого этноса и его культуры. Но немаловажным аспектом в осознании является и умение оценить значимость членства в определенной группе, потому как она дает больше возможности для самореализации и эти возможности опираются на эмоциональные связи с этнической общностью.

Итогом из вышесказанного являются основные положения, к которым пришли в результате изучение феномена культурной идентичности. Необходимость в более полном познании и рассмотрении данного предмета исследования определяет многогранность анализа. Этим же обусловлена важность осознания и понимания идентичности как некого сопричастия к определенной культуре, к которому ведет интенсивно развивающийся процесс идентификации, что позволяет прорабатывать эту тему более глубоко и обширно. Из рассмотренного можно сделать вывод, что процесс идентичности является последовательным и взаимообусловленным, в котором есть некие тенденции и закономерности в его деятельности.

Значимость понимания феномена культурной идентичности заключается в многогранности и обширности культурного пространства, освоение которого представляет собой процесс становления идентичности. Следовательно, важным фактором в анализе данного феномена, являлось рассмотрение его в системе понятий: менталитет, ценности, смысл жизни и культурной маргинальности. Культурная

идентичность является конструируемой реальность, которая несет в себе определенный залог и потенциал возможного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малыгина, И. В. Идентичность в философской, социальной и культурной антропологии: учебное пособие / И. В. Малыгина. – изд. 2-е. – М. : ООО «Издательство «Согласие», 2018. – 240 с.
2. Поршнев, Б. Ф. Социальная психология и история : учебное пособие / Б. Ф. Поршнев. – изд. 2-е. М. : Наука, 1979 – 230 с.
3. Тэшвил, А., Тёрнер, У. Теория социальной идентичности межгруппового поведения: Психология межгрупповых отношений / С. Уорчел, В. Г. Остин. – Чикаго, 1986. – 27 с.
4. Хантингтон, С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности / А. М. Башкиров – М. : АСТ, 2004. – 640 с.

УДК 792.8

В. С. Тютюнник,
Л. Л. Негода

МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ АБСТРАКТНОГО В БАЛЕТАХ ХОРЕОГРАФОВ НИДЕРЛАНДСКОГО ТЕАТРА ТАНЦА NDT

В сложившейся ситуации постмодернизма реальность представляется совокупностью истин, отказываясь от единого начала и прогресса. Современное искусство, в том числе хореографическое, представляет собой такое же хаотичное положение вещей, утверждая плюралистичность, временность, локальность, отрицая систему и целостность. Ввиду отсутствия нарратива, сюжета танец становится абстрактным и сводится к движениям танцовщиков. Зритель в свою очередь имеет возможность вкладывать свой смысл в происходящее, однако, в большинстве случаев не понимает посыл сценического произведения. Nederlands Dans Theater NDT не относится к посредственным, танцевальным компаниям современности, являясь образцом искусства для подражания в сфере экспериментальной хореографии.

Детальное изучение творческой деятельности Нидерландского театра танца, непосредственно хореографов, является необходимым, так как театр занимает ведущую позицию в современном мировом балете и является одной из самых влиятельных танцевальных компаний мира.

Творческую деятельность Нидерландского театра танца в своих публикациях рассматривают отечественные авторы Е. Л. Озджевиз, Т. Л. Повалий, О. Н. Полисадова, Е. Ю. Филимонова, А. И. Чепалов, а также зарубежные М. Йонкерс, Л. Моффет, Е. Ван Шайк.

Объект исследования: Нидерландский театр танца.

Предмет исследования: материализация абстрактного в балетах хореографов Нидерландского театра танца NDT.

Цель исследования: раскрыть особенности пластического языка балетмейстеров-постановщиков Нидерландского театра танца.

Задачи исследования:

– изучить историю создания и развития Нидерландского театра танца;

– охарактеризовать и проанализировать творческую деятельность балетмейстеров-постановщиков Нидерландского театра танца;

– определить принципы работы над созданием хореографических постановок балетмейстеров NDT.

Научная новизна исследования:

– хореографическое искусство рассматривается с позиций творчества хореографов NDT;

– выявлены хореографические особенности балетмейстеров NDT;

– определен вклад NDT в развитие современного хореографического искусства.

NDT был основан в 1959 году Бенджамином Харкарви, Аартом Верстегеном и Карелом Бирни совместно с группой из 18 участников Голландского национального балета, руководителем которого являлась Соня Гаскелл. Их целью было отойти от традиционно ориентированного классического балета и сосредоточиться на идеях и экспериментах с исследованием новых форм и техник танца. «NDT стала первой в мире труппой, где в ежедневный класс был включён тренаж в стиле американского танца модерн» [6, с. 13]. Вместе с тем труппа проводит ежедневный классический экзерсис и артисты владеют как классической техникой, так и техникой современного танца.

Труппа NDT состоит из 3 групп. Первая компания NDT 1 включает в состав 28 участников в возрасте от 23 до 40 лет. Каждый сезон труппа выполняет четыре голландские программы в дополнение к гастролям по Азии, США, Южной Америке или Австралии.

В 1978 году под руководством Иржи Килиана была основана труппа NDT 2 с участниками в возрасте от 17 до 22 лет. Первоначально NDT 2 создавалась для развития юных исполнителей, после которой участники труппы могли перейти в NDT 1. Однако NDT 2 превратилась в независимую компанию со своим репертуаром и национальным и международным гастрольным графиком.

Новая труппа NDT 3 была также создана по инициативе Иржи Килиана в 1991 году для исполнителей в возрасте от 40 лет. Тот возраст, когда основную роль играет личность: физическая экспрессия тела и выражение личности равноценны. Балеты NDT 3 не заполнены прыжками, пируэтами и другими техническими моментами. Это – балет сдержанный, дистиллированный, высокой концентрации.

NDT является одной из нескольких танцевальных компаний, которая ежегодно сотрудничает со многими хореографами, предоставляя им возможность создавать новые произведения с нидерландской труппой. Всемирно известные хореографы Марко Гекке, Кристал Пайт, Охад Нахарин, Эдвард Клюг, Шэрон Эйал регулярно пополняют репертуар NDT. Присутствие как признанных, так и начинающих хореографов приводит к творческому перекрестному опыту оригинальных постановок достойного качества. Новаторство в хореографии, экспериментирование и высокая продуктивность позволяет создавать компании в среднем 10 новых работ в течение сезона.

Танец для NDT является универсальным средством общения, которое выходит за рамки культур и поколений и создает пространство для создания более сильного сообщества.

Ханс ван Манен – ученик Сони Гаскелл, одной из основателей балетного отделения в Королевской консерватории в Гааге. С 1961 по 1970 годы становится художественным руководителем труппы Nederlands Dans Theater.

Используя академическую технику классического танца хореограф соединяет её с техникой современного танца, гимнастикой, боевыми элементами, жестами из повседневной жизни. Каждый поворот головы переносится из обычного контекста в абстрактную форму его балетов. Свойственная абстрактность определяет произведения автора, однако как сам ван Манен отмечает, абстракция не должна подрывать человека. «Никто не должен ни на секунду забывать, что там стоят люди. Я добивался этого, всегда отдавая главную роль направлению взгляда танцоров» [5, с. 22]. Балетмейстер исследует вопрос отношения между существующими личностями, а не только лишь

телами и формами. Он не считает свои балеты бессюжетными, указывая на отношения и драму, а следовательно и сюжет.

Хореография балетмейстера наполнена эротизмом, как ключевой чертой определяющей поведение человека, его отношение к другим. Хореограф настаивает на эротической атмосфере, которую выражает каждый исполнитель. Сосредотачиваясь на человеческих взаимоотношениях, автор отмечает их эротическим взаимодействием притяжения и отталкивания. «Ван Манен использовал классическую традицию как истинный прагматик ... и установил неожиданные связи между вневременной эстетикой академической танцевальной техники и эротикой современности» [7].

Считая музыку первостепенно важным фактором того, что происходит на сцене и тщательно подбирая её к своим балетам, в «Ситуации» (1970) автор решает использовать раздражающие звуки: стрельбу, шум реактивных двигателей, жужжание комаров. Это стало высказыванием против преобладающего в то время мнения, что хореограф должен вступать в диалог с музыкой. Ван Манен заявил, что хочет видеть музыку, а хореографы которые вступают в диалог с ней создают «музыкальные обои».

Продолжительность спектаклей автора – не более получаса. Балетмейстер сочиняет рационально и точно, его комбинации напоминают геометрические формулы в пространстве. Исполнители могут на протяжении нескольких тактов медленно погружаться в plie или вынимать ногу в battements developpe. Противоположно этому Ван Манен может выбирать быстрые темпы, где одно движение стремительно чередуется с другим, в один момент меняются ракурсы, на одном дыхании ротируются малые и большие прыжки.

Советский балетмейстер Олег Виноградов после одноактного спектакля Ханса ван Манена «Урок анатомии доктора Тульпа» на Венском фестивале в 1969 писал: «После открытия занавеса зрители увидели известную картину Рембранта: живописная группа врачей в великолепных черных костюмах с круглыми воротниками и белое тело покойника на мраморном столе вызвали аплодисменты! Картина оживала и медики начинали совершать над телом различные действия. Временами они вновь застывали … а покойник оживал и пластически рассказывал нам свою жизнь … и снова жизнь и смерть менялись местами … Сложная многогранная хореография … и классика, и модерн, и свободная пластика. И пантомима … элементы натурализма действовали так, как хотел автор» [3].

По прошествию 14 лет (1973–1987) работы хореографом Голландского национального балета, ван Манен возвращается в NDT и ставит более 30 балетов. Международным успехом пользуется произведение «Старик и я» (1996), поставленное для NDT 3. Хореографическая постановка знаменита своей сценой, в которой двое взрывают друг друга, словно они «Бибендумы».

В 1975 художественным руководителем компании году совместно с Хансом Виллом становится Иржи Килиан. Рожденный в Чехословакии при коммунистическом режиме Килиан осознал, что любые эксперименты на его родине были подконтрольны идеологической власти. По этой причине после стажировки в Королевской балетной школе в Лондоне он поступил в труппу Штутгартского Балета под руководством Джона Кранко на должность солиста. Здесь Килиан осуществил свою первую постановку «Парадокс» (1970) на музыку, сочиненную непосредственно хореографом. Килиан рассказывает, что на создание данного произведения оказала влияние неудача «Пражской весны», однако смысл работы является простым. «Парадокс» повествует о двух личностях проживающих свои жизни. Круговыми движениями они пытаются подойти ближе к друг другу, но начинают расходиться, пока полностью не теряют из вида друг друга. Только спустя время автор осознал, что таким образом представил

бесконечный конфликт между гравитацией и центробежной силой. Великая британская балерина Марго Фонтейн, увидев «Парадокс» пригласила Килиана выступить в Лондонском университетском театре при хореографическом обществе Лэсли Эдвардса [1].

В 1978 году на Международном Фестивале Сполето в Чарльстоне Иржи Килиан представил свою работу «Симфониетта», которая принесла хореографу международную известность. Балетмейстер увидел необходимость создавать большие ансамблевые произведения, которые закрепили бы новые амбиции компании, такие как «Симфония псалмов» (1978) на музыку одноименного вокально-симфонического цикла Игоря Стравинского. Произведение Килиана как и партитура композитора не является специфически религиозной работой. Это проявление всеобщего вероисповедания посредством коллективного ритуала – массовой народной исповеди, метафора духа, который сбрасывает с себя узы плоти. В балете участвуют восемь пар, демонстрируя качественную танцевальную технику и эмоциональную зрелость. В балете преобладает массовая хореография с переходами на дуэты, часто исполняющие каноном танцевальные комбинации, усиленные многократным повторением. Здесь нет сольных партий, в финале ансамбль, растянувшись по всей ширине сцены отходит на задний план, в темноту, постепенно исчезая в ней словно растворяясь [2].

Автор известен своей исключительной музыкальностью. Советский артист балета Рудольф Нуреев считал, что у хореографа «золотые уши» и он способен трансформировать метафоры в движения. «В пластике танца я стремлюсь дать жизнь непосредственным реакциям человека на музыку, которая есть переживание действительности в очень абстрактной сфере чувств. Для передачи всей глубины её субъективного восприятия интеллектуальная опосредованность недостаточна – необходимо прямое выражение себя всей реагирующей сутью: телом в движении. Это и является экзистенцией моего танца» [1], – рассуждает Килиан.

Одной из его хореографических особенностей является движение, которое происходит в тот же момент, когда воспроизводится небольшой одиночный звук. Музыка австрийского композитора Антона Веберна, применявшего в своих сочинениях додекафонную и серийную технику, позволила использовать эту специфику в поздних постановках автора. Вдохновленный скульптурой Альберто Джакометти хореограф сочинил на музыку Веберна постановку «Игра окончена» (1988). Сам балетмейстер отмечал, что звук и структура музыки композитора создают завораживающую прозрачность и динамическое напряжение и становятся источником энергии. «Игра окончена» – это хореографическая игра тела, разума, звука, света во времени и пространстве, изображающая собой метафору игры с суровыми правилами.

Одним из самых креативных хореографических дуэтов НДТ является испанско-британская пара Соль Леон и Пол Лайтфут, на счету которых около 50 произведений – целая эпоха в современном танце.

Хореографы создают свою театральную действительность, посредством целостного художественно-единого произведения, повествуя о самом важном, вечном, интимном, глобальном через пластический язык исполнителей, которые выражают эмоциональный опыт, делая его зримым.

В марте 2003 года вышла премьера постановки «Subject to change» на музыку франца Шуберта «Смерть и девушка» в аранжировке Густава Маллера. Повествование о встрече хрупкой женщины с доминирующим и опасным мужчиной. Однако женщина оказывается столь же заинтересованной, решительной движущей силой. Пара танцует на красной дорожке, который регулярно поднимается, скатывается или меняет

направление. Девушка попадает в неподвижную мертвую точку, её тело вращается. Хореография наполнена толчками. Периодически слышны гортанные крики мужского хора и ведущую мужскую партию для добавления предчувствия катастрофы.

На данное произведение оказала влияние трагедия, которая произошла с другом хореографов. Кроваво-красная ковровая дорожка и четыре темных ангела, вращающиеся и управляющие сценическим действием, изображали критическую ситуацию, которая была обречена.

Хореография Пола и Соль не нарративна, эмоция – это их история, которую они не рассказывают до конца. Однако в абстрактных структурах произведений заложены бесконечно расширяющиеся смысловые значения, скрытые сюжеты, как например в балете «Sehnsucht» (2009). Хореографы посвятили работу своим отцам. Выстраивая на фоне черного пространства залитую белым светом комнату – переворачивающийся куб, авторы рассказывали о взаимоотношениях матери и сына. Хореографы исследуют эволюционирующие свойства жизни, естества и одной из самых сильных связей: родитель и ребенок.

Признавая классическую технику и сочиняя на ее основе текст, хореографы отдают предпочтение внутренним свойствам и качествам личности. Авторы отмечают, что существует огромное количество технически подготовленных танцовщиков, однако они лишены способности, выражать сущность, представляя пустой танец. Хореографы, как и зритель нуждаются в истинных человеческих эмоциях. Среди танцовщиков ярко выраженными личностями в большинстве случаев являются мужчины. Уважая работу на пуантах и классическую внешнюю форму, Пол видит нечто ограничивающее в том, что женщина вынуждена стоять на маленькой плоскости и контролировать свое тело, будучи затянутой в пачку. Становясь на пьедестал подобно безукоризненной статуе, женщина часто не имеет возможности раскрыть себя.

Таким образом, NDT является пространством, которое предоставляет возможность хореографам экспериментировать, объединяя классический балет и техники современного танца, создавая свою театральную действительность. Балетмейстеры компании предпочитают абстрактные структуры произведений, которые не требуют литературных объяснений. Однако их балеты не бессюжетны, так как в них заложена драма, отношения между личностями, бесконечно расширяющиеся смыслы – скрытые сюжеты. Хореография авторов основывается на технике классического и современного танца, следовательно, техническая подготовка исполнителей является необходимой. Тем не менее, хореографы отдают предпочтение внутренним качествам личности, её умению выразить себя на сценической площадке. Одним из важных аспектов при сочинении произведения является музыка. Тщательно подбирая музыкальные композиции, хореографы ставят перед собой задачу сделать музыку зримой, дать жизнь непосредственным реакциям человека на музыку, которая является переживанием действительности в абстрактной сфере чувств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Килиан, И. Официальный сайт Иржи Килиана [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.jirikylian.com/entrance/#

2. Озджевиз, Е. Л. Модерн и постмодерн в танцевальной структуре: учеб. пособие/ Е. Л. Озджевиз. – Саратов, 2015. – 95 с.

3. Полисадова, О. Н. Балетмейстеры XX века. Индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пособие / О. Н. Полисадова. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – 202 с.

4. Чепалов, О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографиія / О. І. Чепалов; – Харк. держ. акад. культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.

5. Jonkers, M. Hans van Manen: Fotos, feiten, meningen / M. Jonkers. – Amsterdam: Nederlands Instituut van de dans, 1992. – 158 с.
6. Moffet, L. Jiri Kylian: vingt ans au Nederlands Dans Theater : L. Moffet // Ballet 2000. – 1995. – № 26. – С.12-15.
7. Van Schaik, E. Hans van Manen. Always hunting for what's genuine / E. Van Schaik // Dutch Heights. – 1987. – №2. – С. 23-25.

УДК 793:378.147

Е. Ю. Федотова,
О. Н. Потёмкина

ФОРМИРОВАНИЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКИХ УМЕНИЙ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

Современное развитие сферы профессионального образования характеризуется значительными изменениями, продиктованными новыми методологическими подходами к его реформированию, усилению выдвигаемых требований к уровню профессиональной подготовки будущего педагога. В свою очередь, благодаря фундаментальному подходу, глубокому усвоению теоретических и практических профессиональных знаний и умений будет проявляться весь образовательный потенциал педагогического образования.

Абсолютно справедливы эти положения и для профессиональной подготовки будущих педагогов-хореографов, деятельность которых базируется на таких качествах как инициативность и самостоятельность, в работе которых в значительной мере присутствует оригинальность мышления, собственный стиль творчества. Для этого у студентов необходимо развивать ценностное отношение к произведениям хореографического искусства, способность к восприятию, пониманию и созданию художественных образов, потребности в духовном самовыражении. Таким образом, специальная хореографическая подготовка будущего педагога-хореографа является важным условием развития его духовно-эстетического потенциала и творческих способностей, профессиональной компетентности, индивидуального стиля в создании произведений искусства.

Актуальность и значимость работы обусловлена тем, что в процессе хореографической подготовки важной составляющей становления личности будущего педагога-хореографа выступает формирование его балетмейстерских умений. Уровень формирования балетмейстерских умений характеризует степень подготовленности педагога-хореографа к работе в образовательных учреждениях различной направленности, выступает предпосылкой ее эффективности.

Эти обстоятельства определяют **проблему исследования**, заключающуюся в том, что сегодня имеется объективная необходимость повышения профессионального уровня будущих педагогов-хореографов, обогащение их художественно-творческого опыта, необходимость модернизации содержания, методов и форм организации учебно-творческого процесса обучения.

Степень научной разработанности проблемы. Основополагающее значение для исследования данной проблемы имели научные, методические и практические труды деятелей хореографического искусства. Значительный вклад сделали Жан Жорж Новерр, Карл Блазис, Август Бурнонвиль, а также российские педагоги-балетмейстеры

и ученые А. А. Борзов, Г. Ф. Богданов, Р. В. Захаров, Ф. В. Лопухов, Г. А. Бурцев, В. Ю. Никитин, И. В. Смирнов.

Отметим, что теорией и практикой искусства балетмейстера занимался достаточно обширный круг балетмейстеров: К. Я. Голейзовский, Н. И. Заикин, Г. В. Иноземцева, О. Н. Князева, М. Н. Мурашко, Г. А. Настюков, Е. А. Панфилов, Л. Г. Степанова, Т. С. Ткаченко, В. И. Уральская, Т. А. Устинова и многие другие мастера танца. Проблемам профессиональных знаний, умений, навыков и компетенций будущих балетмейстеров в системе хореографического образования посвящены работы Т. Е. Вендровой, И. С. Власовой, Е. А. Горпиненко, С. А. Ивановой, И. К. Измайловой, С. М. Оленева. Работы данных авторов, несомненно, имели огромное значение для осмысления контекста проблемы нашего научного исследования.

Однако вопросы формирования балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов рассматривались в основном косвенно, что, безусловно, негативно сказывается на качестве их балетмейстерской подготовки.

Исходя из актуальности выбранной темы, нами сформулирована **цель** – теоретическое обоснование и разработка модели формирования балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов в процессе профессиональной подготовки.

Выявленная проблема и поставленная цель обусловили определение объекта и предмета исследования.

Объект исследования – формирование балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов в процессе профессиональной подготовки.

Предмет исследования - процесс профессиональной подготовки будущих педагогов-хореографов в вузе.

Определённые нами цель, объект и предмет исследования, предопределили решение следующих **задач**:

1. Определить сущность и содержание балетмейстерской деятельности.
2. Проанализировать разработанность в теории и образовательной практике проблемы формирования балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов в процессе профессиональной подготовки.
3. Выявить и теоретически обосновать педагогические условия формирования балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов.
4. Обосновать и разработать рабочую программу обучения по предмету «Постановка концертных номеров» для детской школы искусств № 2 г. Красный Луч ЛНР.

Методы исследования. В соответствии с целью и задачами исследования в работе использовались такие **методы:** теоретические (анализ философской, искусствоведческой, психолого-педагогической литературы, нормативных документов по проблеме исследования; систематизация и обобщение теоретических и эмпирических данных для обоснования содержания изучаемого явления); (педагогическое наблюдение, анкетирование, тестирование, беседы).

База исследования: ГУДО ЛНР «Краснолучская детская школа искусств № 2» и ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского».

Научная новизна исследования заключается в определении совокупности педагогических условий, необходимых и достаточных для формирования балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов; дальнейшем развитии форм и методов профессиональной подготовки будущих педагогов-хореографов в высших учебных заведениях.

Теоретическая значимость исследования обнаруживает себя в глубоком

теоретическом анализе проблемы формирования балетмейстерских умений будущего педагога-хореографа в процессе профессиональной подготовки.

Практическая значимость исследования определяется возможностью внедрения выявленных педагогических условий формирования балетмейстерских умений в процесс профессиональной подготовки будущих педагогов-хореографов.

Апробация и внедрение результатов исследования.

Основные положения, результаты и выводы исследования излагались в публикациях на научно-практической конференции:

«Инновации профессионального образования в области культуры и искусств» (19.11.2020 г. город Луганск). Тезисы «Сущность и структура балетмейстерской деятельности будущего педагога-хореографа».

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, библиографического списка. Материалы исследования изложены на 34 страницах печатного текста. Библиографический список включает 20 наименований.

ГЛАВА I. БАЛЕТМЕЙСТЕР И СФЕРА ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. Сущность балетмейстерской деятельности

Профессиональное образование на современном этапе призвано обеспечивать подготовку будущего специалиста, способного к самосовершенствованию, саморегуляции своих профессиональных действий; который умеет мыслить самостоятельно и критически, ориентированного на личностное и профессиональное саморазвитие. Задачи, поставленные перед современным хореографическим образованием, требуют соответствующих изменений и в профессиональной подготовке педагогов-хореографов.

Балетмейстерская деятельность – специфический вид художественной деятельности, проявляется в творчестве, исполнительстве, восприятии. Она носит творческий характер: балетмейстер создает хореографическое произведение, исполнитель активно воспроизводит его, зритель же более или менее активно воспринимает.

Слово «балетмейстер» (с немецкого balletmeister) означает мастер, автор танца, режиссер-постановщик концертных номеров, хореографических сцен. Опираясь на либретто, тематическое развитие и структурные формы музыки, балетмейстер создает систему танцевальных образов, режиссерскую композицию сценического действия произведения, хореографический текст [5, с. 48].

В профессии балетмейстера выделяют такие амплуа: балетмейстер-создатель, балетмейстер-постановщик, балетмейстер-репетитор, балетмейстер-педагог. Это разные профессии, но чаще всего объединяются в одном лице.

Балетмейстер-творец – это специалист, который знает специфику хореографического искусства как режиссер и драматург. Он составляет композиционный план, анализирует музыкальный материал, подбирает сценические костюмы и реквизиты, выполняя всю необходимую работу по воплощению и развития пластической линии в хореографическом произведении. Поэтому он должен быть мыслителем, философом, психологом, педагогом.

Балетмейстер-репетитор – это специалист, который проводит репетиционную работу с исполнителями как сольных, так и массовых сцен. Он изучает лексику, мизансцены, стиль, характер танцевального произведения. Присутствие на постановочном этапе создания танца помогает ему в подборе состава исполнителей. Он проводит занятия, избегая перенапряжения мышц участников, которое может привести их к травмам. Отрабатываются сначала отдельные части танца, дальше они

объединяются, и уже потом проводится репетиция всего танцевального номера, с тем, чтобы исполнители не только овладели техникой танца, но и выразительно, без напряжения смогли бы выполнить всю хореографическую композицию. Завершается работа над хореографическим произведением на генеральной репетиции в костюмах, с декорациями и светом [62, с. 60].

Балетмейстер-педагог – это лицо, планирует и проводит занятия, внимательно раскрывая индивидуальность, творческие качества обучающегося, помогая каждому найти свой особый хореографический стиль.

Важными в данной профессии являются знания теории и истории музыки, сценографии и костюма. Профессиональный балетмейстер, должен хорошо разбираться в вопросах педагогики, физиологии, психологии и анатомии. Он должен быть эрудированным по широкому кругу вопросов, должен быть передовым человеком своего времени, человеком высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющим основами профессионального мастерства.

Основой деятельности балетмейстера является творческое воображение и художественно-творческое мышление, умение мыслить хореографическими образами. Пожалуй, одно из главных профессиональных качеств – это способность переводить слово, эмоции, явления природы на язык жеста и пластики тела, т.е. на своеобразный, неповторимый язык танца.

Мощным источником для фантазии балетмейстера могут оказаться смежные искусства – живопись и скульптура. Так, например, прообразом легендарного номера – хоровод «Березка» в постановке Н. С. Надеждиной – послужила старинная литография, на которой девушки танцевали хоровод, держа в руках веточки березы. Основой для нескольких сценических миниатюр, объединенных одним названием – триптих «Русский фарфор», стали фарфоровые фигурки. Персонажи застыли в парах в костюмах, характерных для исторических событий 1812, 1886, 1918 гг.

Подготовка хореографического произведения включает определение балетмейстером грима персонажей, также он работает с художниками по костюмам, добиваясь исторической и национальной достоверности, соответствия теме, образу героя. Все это подчиняется основной идее – танцевальное зрелище должно представлять собой гармоничное, цельное произведение.

Важным моментом в работе балетмейстера является взаимодействие музыки и танца в хореографических произведениях. Общность образной природы выражения мыслей, чувств, эмоций создает возможность соединения музыки и хореографии в художественное целое. На основе музыкального материала может зародиться замысел будущего хореографического полотна.

Вышесказанное дает нам возможность заключить, что балетмейстерская деятельность – это особый вид художественно творческой активности человека. Балетмейстер должен уметь: сопоставлять музыкальную и хореографическую драматургию с развитием эмоционально-пластических образов; слышать нюансы музыки, эмоционально-выразительные темы; разбирать музыкальное произведение: определять характер, форму, стиль; характеризовать музыкальную основу персонажей; просчитывать любой фрагмент на предмет ритма и интонации; закреплять у исполнителей понимание связи музыкальной интонации и танцевального движения. Другими словами, балетмейстерская деятельность основана на совокупности целого ряда умений, среди которых можно выделить: перцептивные, коммуникативные, когнитивные, музыкально-слуховые, исполнительно-технические, операционно-творческие.

Это позволило нам выделить следующие структурные компоненты балетмейстерской деятельности: мотивационный, когнитивный, деятельно-творческий, операционный.

Мотивационный компонент отражает уровень особых интересов и увлечений будущих педагогов-хореографов, их заинтересованность и активное участие в творческой деятельности.

Когнитивный компонент обеспечивает свободное овладение балетмейстером знаниями, характеризует познавательные возможности человека и включает в себя комплекс знаний о балетмейстерском искусстве как отражении объективных свойств и связей, которые были накоплены в процессе хореографической деятельности, и которые служат для ее осуществления в форме понятий и представлений.

Деятельно-творческий компонент раскрывает творческие способности педагога-хореографа, его способность к самореализации в профессиональной деятельности, готовность к балетмейстерскому творчеству.

Операционный компонент включает комплекс умений и навыков организации творческой деятельности, способы исполнительских действий и мыслительных логических операций, а также формы практической деятельности.

Итак, теоретический анализ позволил выявить сущность и структуру деятельности балетмейстера-создателя, балетмейстера-постановщика, балетмейстера-репетитора, балетмейстера-педагога и основные элементы его творческого процесса.

1.2. Проблема формирования балетмейстерских умений в теории и практике профессиональной подготовки будущих педагогов-хореографов

Педагог-хореограф – это специалист, который осуществляет учебную деятельность в области хореографического искусства, является постановщиком хореографических произведений разных форм.

Важное значение для развития теории и практики балетмейстерской деятельности имеют работы Р. В. Захарова («Записки балетмейстера», «Создание танца» «Работа балетмейстера с исполнителями»), одного из основоположников жанра драматического балета (хореографической драмы) в 30-50-х годах XX ст. Изучая творческий опыт и профессиональные особенности балетмейстеров прошлого, он попытался проанализировать и системно изложить свой собственный опыт формирования балетмейстерских умений; выяснить сущность самого понятия «балетмейстер»; проанализировать особенности этой профессии, ее отличия от других творческих профессий и сходства с ними. Рассматривая процесс труда балетмейстера как создателя танца, он выделяет не только физический, технологический, но главным образом психологический аспект хореографического творчества балетмейстера, специфику профессии и требования. Р. В. Захаров отмечал, что процесс обучения профессиональным дисциплинам делится на теоретическую и практическую часть. В теоретической части закладываются основы балетмейстерской мастерства, закономерности и методы создания хореографического произведения. Практическая часть состоит в применении теоретических принципов и понятий в процессе работы с исполнителями, раскрывает весь сложный процесс балетмейстерской творчества [31, с. 129].

Изучение профессиональной хореографической литературы позволяет обозначить ряд теоретических проблем, требующих дальнейших разработок. Это, прежде всего: выявление сторон действительности, поддающихся сценическому воплощению средствами хореографии; определение танцевального стиля, жанров, подвластных хореографическому искусству; выяснение преимуществ и границ возможностей балета;

решение проблемы особенностей времени и пространства в балете; определение границы между танцем и танцевальной пластикой.

Ссылаясь на теоретический и практический опыт выдающихся балетмейстеров прошлого и настоящего, выделим основные смысловые блоки, необходимые для формирования балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов.

I-й блок. Драматургия хореографического произведения и ее применение в деятельности балетмейстера.

Термин «драматургия» происходит от древнегреческого слова «драма» и означает «действие». Со временем это понятие стало употребляться более широко, применительно не только к театральному жанру, но и к другим видам искусства – музыке, хореографии, кино и т.п.

Р. В. Захаровым были выделены основы хореографической драматургии – это синтез темы, идеи, сюжета произведения, образов, характеров действующих лиц и основных частей хореографической действия – экспозиции, завязки, развития действия, кульминации, развязки [30, с. 75].

II-й блок. Композиция танца и ее основные компоненты.

Термин «композиция» (от греческого – сборка, создание, компоновка произведения) широко используется в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, литературе и означает построение художественного произведения. Законы композиции, которые сложились в процессе художественной практики, эстетического познания действительности, воспроизводят и обобщают закономерности и взаимосвязи явлений реального мира [52, с. 438].

Композиция танца – это обдуманное целостное хореографическое произведение, содержащее в себе ряд компонентов, логически связанных сценическим пространством – это композиционный план (либретто, фабула), основные части драматургии (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка), определенный музыкальный материал, хореографический образ, танцевальный текст (движение, жест, поза, мимика, танцевальные комбинации), рисунок танца (ракурс, направления передвижения исполнителей) [22, с. 87].

III-й блок. Балетмейстерская работа над созданием хореографического образа.

Задача любого художника – через изображение конкретного явления, человека, добиться обобщенного художественного очертания действительности – создать художественно-сценический образ.

И. В. Смирнов писал: «Сценический образ – сложный сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для того и рисунок танца, и хореографический язык – пластику человеческого тела, мимику, драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку» [59, с. 151].

Теоретический анализ источников приводит нас к следующему выводу, что ведущее место в процессе формирования балетмейстерских умений педагога-хореографа отводится методике, которая объединяет психолого-педагогические и профессиональные знания и умения, необходимые для его профессиональной деятельности. Именно от методического обеспечения зависит, прежде всего, успешность образовательного процесса. Педагог-хореограф должен владеть многими методами, чтобы выбрать наиболее целесообразные из них для решения конкретных задач. Совокупность методов вместе с содержанием учебной программы составляет соответствующую методику, эффективность которой оценивается по результатам достижения поставленной образовательной цели.

Главное место в системе подготовки будущего хореографа отводится дисциплине

«Искусство балетмейстера» и производственной практике, где студенты овладевают мастерством композиции и постановки танца.

Выводы к главе I

Проведенный теоретический анализ позволил выявить сущность и структуру деятельности балетмейстера, а также определить балетмейстерские умения в деятельности педагога-хореографа.

Под балетмейстерской деятельностью педагога-хореографа мы понимаем процесс создания, постановки, исполнения хореографического произведения, который требует от него развитого образного мышления, творческого воображения, коммуникативных и организаторских способностей, исполнительских, педагогических и репетиционно-постановочных умений.

Установлены основные элементы творческого процесса – подбор музыкального материала, определение темы и балетмейстерской идеи, определения композиционного плана, проектирование творческого процесса, завершающий этап.

Обоснование сущности балетмейстерской деятельности позволило выделить следующие структурные компоненты: мотивационный, когнитивный, деятельно-творческий и операционный.

Можно утверждать, что мастерство балетмейстера состоит из многих слагаемых: отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять несчетное число разнообразнейших танцевальных композиций. Балетмейстер должен понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям самых различных характеров, как бы эти движения ни были сложны. Он должен иметь выразительное тело и лицо. Необходимо обладать прекрасной зрительной памятью и открытым взором, способным замечать исполнительскую погрешность в массе танцовщиков. Музыкальный слух, чувство ритма дают возможность запомнить музыкальное произведение так, чтобы при сочинении хореографического номера он мог мысленно пропеть его. При сочинении хореографического произведения балетмейстер должен донести тему, идею, зажечь, увлечь исполнителей.

ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКИХ УМЕНИЙ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

2.1. Педагогические условия формирования балетмейстерских умений будущего педагога-хореографа в процессе профессионального образования

Профессиональная подготовка будущего педагога-хореографа – процесс длительный и много векторный. Он должен охватывать преподавание хореографических дисциплин в сочетании с разносторонней художественной подготовкой и быть направлен на ее совершенствование в соответствии с требованиями общества. Создание необходимых педагогических условий в значительной степени повышает производительность учебного процесса и помогает раскрытию разностороннего потенциала будущих педагогов-хореографов.

Ученые рассматривают педагогические условия как один из важных компонентов дидактической системы, отражающих весь потенциал образовательной и материально-пространственной среды, влияющих на личностный и процессуальный аспекты системы, обеспечивающих ее эффективное функционирование и развитие [26, с. 10]. В теории и практике педагогики существуют три разновидности педагогических условий: организационно-педагогические, психолого-педагогические и дидактические и др.

Наиболее существенными на наш взгляд выступают следующие педагогические условия: формирование у студентов мотивации к балетмейстерской деятельности;

информационное обеспечение процесса формирования балетмейстерских умений; обеспечение исполнительской подготовки будущего хореографа; организация художественно-творческой деятельности студентов в процессе создания хореографической композиции.

Важное значение для эффективного формирования балетмейстерских умений имеет создание у будущего педагога-хореографа мотивации к балетмейстерской деятельности. Имея устойчивое мотивированное желание овладеть профессией хореографа, он проявляет настойчивость, целеустремленность, инициативность, интеллектуальную гибкость, получая за это определенное удовлетворение результатами обучения.

Существенной составляющей в формировании балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов является информационное обеспечение учебного процесса.

Как известно, под информацией понимается система знаний об окружающем мире и явлениях, которые в нем происходят. По мнению Ю.А. Герасимовой, современные информационные технологии являются источником создания специальных световых, шумовых, костюмированных эффектов для всех видов хореографического искусства и музыкальной индустрии; альтернативная сфера, по-новому воспроизводит танцевальную культуру и творит собственное хореографическое искусство [20, с. 12]. Анализ показывает, что сложилось много компьютерных технологий, связанных с хореографией, претендующих на самостоятельность – это компьютерная музыка, компьютерная графика, компьютерное моделирование движений. Все это позволяет расширить современный арсенал балетмейстерских умений в хореографических коллективах всех типов.

Еще одним условием формирования балетмейстерских умений является исполнительская подготовка балетмейстера. Это, прежде всего, творческий процесс, который состоит в индивидуальной интерпретации хореографического материала, отражающего личностные и индивидуально-художественные особенности балетмейстера «Я-исполнитель».

По мнению Л. М. Андрощук, индивидуальный стиль – это модель деятельности, которая базируется на совокупности разно уровневых свойств человека и обеспечивает ее активное становление в обществе на основе само актуализации, творческой самореализации, общественной деятельности в рамках личностного креативного выбора. Классификация индивидуальных стилей деятельности хореографа включает следующие компоненты: эмоционально-творческий, творчески индивидуальный, творчески интеллектуальный, творчески импровизационный стиле [4, с. 8].

Важным компонентом исполнительской подготовки будущего педагога-хореографа является концертная практика, которая совершенствует исполнительское мастерство хореографа, и является важной составляющей в репетиционной работе и сценическом выступлении.

Четвертое педагогическое условие – организация художественно-творческой деятельности, которая обогащает эмоциональную сферу будущих педагогов-хореографов, формирует у них ценностные ориентации в области балетмейстерского искусства; влияет на формирование балетмейстерских умений, прежде всего перцептивных, коммуникативных, когнитивных, музыкально-слуховых, исполнительско-технических, операционно-творческих в процессе создания хореографических композиций.

Понятие творчества всегда связывают с личностью, с её свободной, неограниченной инициативой. В соответствии с этим, Я. А. Пономарев определяет

творчество как механизм продуктивного развития и как необходимое условие развития материи, образования ее новых форм, вместе с появлением, которых меняются и сами формы творчества [54, с. 12].

Хореографы выделяют основные факторы, которые закладывают методологическую основу теории балетмейстерского творчества: выяснение внутреннего, психологического механизма творчества (как создается хореографическое произведение) учет особенностей субъекта творчества (кто создает), его целей, мотивов, интересов, потребностей, задач (почему создает) в свете конкретных социально-исторических обстоятельств (когда создает), с точки зрения условий и предпосылок различного рода. Нельзя пренебрегать и спецификой творческих результатов (что создается).

Т.И. Сердюк, характеризуя творческую деятельность студентов, основанной на знаниях историко-культурного развития хореографического искусства, выдающихся исполнителей, балетмейстеров и лучших образцов хореографического искусства указывает, что целостность и единство художественных знаний по теории и методики хореографии направляют будущего учителя на реализацию в художественно-педагогическом общении креативного потенциала взаимодействия различных предметов профессиональной подготовки [57, с. 17].

Таким образом, теоретический анализ проведенного исследования позволил выявить педагогические условия, которые, на наш взгляд, необходимы для формирования балетмейстерских умений; формирование педагогических убеждений, мастерства, профессионализма, творчества, культуры, способностей, самосознания и направленности будущего педагога-хореографа в балетмейстерские деятельности.

2.2 Рабочая программа обучения по предмету «Постановка концертных номеров» для детской школы искусств № 2 г. Красный Луч ЛНР

ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
«КРАСНОЛУЧСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

ПРИНЯТО
на заседании
педагогического совета
протокол №1 от 31.08.2020

Утверждено приказом директора
ГУ ЛНР «Краснолучская детская
школа искусств» №___от_____2020
_____ Г. Н. Шувыкина

СОГЛАСОВАНО
УКМСТиР АГКЛ ЛНР
_____ 2020 г.
Начальник управления культуры, молодежи, спорта, туризма и религий Администрации города Красный Луч Луганской Народной Республики
_____А. А. Малахова-Антоненко

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПРОГРАММА В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Учебный предмет
«Постановка концертных номеров»

г. Красный Луч
2020

Программа разработана в соответствии с Типовой предпрофессиональной программой в области хореографического искусства «Постановка концертных номеров», утвержденной Министерством культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики, Приказ № 318 от 07.07.2020 года.

Разработчик (-и) – Е. Ю. Федотова, преподаватель хореографического искусства ГУ ДО ЛНР «Краснолучская детская школа искусств».

Редактор (-а) – О. В. Чечиль, преподаватель первой категории, заместитель директора по учебной части ГУ ДО ЛНР «Краснолучская детская школа искусств».

Рецензент – Г. Н. Шувыкина, директор ГУ ДО ЛНР «Краснолучская детская школа искусств», преподаватель высшей категории, преподаватель-методист.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА .....
1.1. Нормативно-правовая база .....

1.2. Характеристика учебного предмета .....
1.3. Срок реализации учебного предмета .....
1.4. Форма проведения учебных занятий .....
II. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА .....
2.1. Цели учебного предмета .....
2.2. Задачи учебного предмета .....
III. ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА……
3.1. Методы обучения .....
3.2. Материально-технические условия реализации учебного предмета .....
3.3. Содержание учебного предмета .....
3.4. Учебно-тематический план .....
IV. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЮ КОНТРОЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ.....
V. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕТА УСПЕВАЕМОСТИ .....
VI. ТРЕБОВАНИЯ ПО КЛАССАМ .....
VII. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....

I. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

1.1. Нормативно-правовая база

Программа учебного предмета «Постановка концертных номеров» разработана в соответствии с Законом Луганской Народной Республики от 30.09.2016 № 128-II «Об образовании» (с изменениями), Приказом Министерства культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики от 03.07.2018 № 542 «Об утверждении Государственных требований к минимуму содержания и объему учебных планов учреждений дополнительного образования сферы культуры и искусств – школ искусств, музыкальных, художественных, хореографических и театральных школ», Приказом Министерства культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики №441 от «31» июля 2017 г. «Об утверждении Перечня дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств». Учебный предмет «Постановка концертных номеров» является обязательным при освоении дополнительной предпрофессиональной программы «Хореографическое искусство».

1.2. Характеристика учебного предмета

Актуальность программы заключается в том, что учебный предмет «Постановка концертных номеров» неразрывно связан со всеми учебными предметами предметной области «Хореографическое искусство». На занятиях применяются знания, умения, навыки, приобретенные учащимися на уроках классического, народно-сценического, спортивного бального и современного танцев, а также на уроках по учебным предметам «Музыкальная грамота и слушание музыки» и «Начальный курс истории хореографического искусства». Программа отражает разнообразие репертуара, его академическую направленность, возможность индивидуального подхода к каждому обучающемуся. Учебный предмет направлен на приобретение обучающимися первичных умений исполнения сценического репертуара на сцене концертного зала, в выступлениях в рамках культурных мероприятий города, республики, на участие в фестивалях, смотрах и конкурсах.

1.3. Срок реализации учебного предмета

Программа по учебному предмету «Постановка концертных номеров» рассчитана на 8 лет изучения (1-8 класс) в рамках 8-летнего срока освоения 6 дополнительной предпрофессиональной программы в области «Хореографическое искусство».

1.4. Форма проведения учебных занятий

Форма проведения учебных занятий: - мелкогрупповая (от 2-х человек);

Распределение по годам обучения									
Классы	0	1	2	3	4	5	6	7	8
Количество часов на аудиторные занятия (в неделю)		1	1	1	1	1	1	1	1

– индивидуальная (в случае изучения учебного предмета «Постановка концертных номеров» в качестве предмета по выбору).

На отделении (отделе) могут образовываться ученические коллективы. По возрасту исполнителей или уровню их хореографической подготовки ученические коллективы могут распределяться на коллективы обучающихся младшего и старшего возраста; на коллективы обучающихся разного возраста, независимо от класса, в котором они учатся; на коллективы обучающихся определенных классов. Каждый обучающийся имеет право быть задействованным в нескольких ученических коллективах.

II. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА

2.1. Цели учебного предмета

Цель программы – развитие танцевально-исполнительских способностей обучающихся на основе приобретенного ими комплекса знаний, умений и навыков, полученных в период обучения предметам предметной области «Хореографическое искусство», выявление наиболее одаренных детей в области хореографического исполнительства и подготовки их к дальнейшему поступлению в образовательные учреждения, реализующие образовательные программы среднего и высшего профессионального образования в области хореографического искусства.

2.2. Задачи учебного предмета

Реализация программы позволяет решить ряд образовательных,

5 развивающих и воспитательных задач.

Образовательные:

– умение передавать стилевые и жанровые особенности танца;

– использовать выразительные средства для создания художественного образа;

– использовать приобретенные технические навыки при решении исполнительских задач;

– умение правильно распределить сценическую площадку, сохраняя рисунок танца.

Развивающие:

– развитие чувства ансамбля;

– развитие артистизма;

– развитие внимания и памяти;

– приобретение опыта публичных выступлений;

– развить личностные и творческие способности детей.

Воспитательные:

– развитие художественно-эстетического вкуса;

– способствовать формированию у обучающихся духовно-нравственной позиции;

– развивать эмоциональную сферу личности ребенка;

– уметь донести свои идеи и ощущения до зрителя;

– анализировать свою работу и работу других обучающихся;

– воспитать партнерские отношения в группе, учить общению друг с другом, взаимному уважению, взаимопониманию.

III. ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

3.1. Методы обучения

Для достижения поставленной цели и реализации задач предмета используются следующие методы обучения:

– метод организации учебной деятельности (словесный, наглядный, практический);

– репродуктивный метод (неоднократное воспроизведение полученных знаний);

– метод стимулирования и мотивации (формирование интереса ребенка);

– метод активного обучения (самоанализ ребенка);

– аналитический (сравнения и обобщения, развитие логического мышления);

– эмоциональный (подбор ассоциаций, образов).

Предложенные методы работы в рамках дополнительной предпрофессиональной программы являются наиболее продуктивными при реализации поставленных целей и задач учебного предмета и основаны на проверенных методиках.

3.2. Описание материально-технические условия реализации учебного предмета

Материально-техническая база образовательного учреждения должна соответствовать санитарным и противопожарным нормам, нормам охраны труда. Для реализации учебного предмета «Постановка концертных номеров» перечень учебных аудиторий, специализированных кабинетов и материально-технического обеспечения включает в себя:

– хореографический класс, имеющий пригодное для танца напольное покрытие (деревянный пол), балетные станки вдоль стен с зеркалами;

– наличие музыкального инструмента (фортепиано, баяна/аккордеона) в хореографическом классе;

– наличие воспроизводящей аппаратуры (видеомагнитофон, ноутбук и др.);

– костюмерную, располагающую необходимым количеством костюмов для учебных занятий, репетиционного процесса, сценических выступлений; раздевалки для обучающихся и преподавателей.

3.3. Содержание учебного предмета

Сведения о затратах учебного времени, предусмотренного на освоение учебного предмета «Постановка концертных номеров»:

Объем учебного времени, предусмотренный Государственными требованиями к минимуму содержания и объему учебных планов учреждений дополнительного образования сферы культуры и искусств – школ искусств, музыкальных, художественных, хореографических и театральных школ на реализацию учебного предмета «Постановка концертных номеров» составляет 1 академический час (45 минут) максимальная учебная нагрузка (1-8 класс).

3.4. Учебно-тематический план

	Название танцевального номера	кл асс	К ол-во часов

	Пчелки	0	17
	На полянке	0	17
	Матрешки	1	17
	Эстрадный танец	1	17
	Самбо	2	17
	Русский лирический	2	17
	Девчата	5	14
	Барыня	5	10
	Современный танец	5	10

IV. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЮ КОНТРОЛЬНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

Оценка качества реализации программы учебного предмета «Постановка концертных номеров» включает в себя текущий контроль успеваемости, промежуточную аттестацию обучающихся. Успеваемость обучающихся проверяется на различных выступлениях: академических и тематических концертах, конкурсах, просмотрах и т. д. Текущий контроль успеваемости обучающихся проводится в счет аудиторного времени, предусмотренного на учебный предмет. Промежуточная аттестация проводится в форме контрольных уроков. Контрольные уроки могут проходить в виде просмотра концертных номеров или их фрагментов в учебной аудитории (хореографическом классе), на сцене концертного зала учебного заведения, а также исполнения концертных программ. Контрольные уроки в рамках промежуточной аттестации проводятся на завершающих полугодие учебных занятиях в счет аудиторного времени, предусмотренного на учебный предмет. Итоговым отчётом по предмету «Постановка концертных номеров» является ежегодный отчётный концерт хореографического отделения (отдела) учреждения.

V. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕТА УСПЕВАЕМОСТИ

По итогам исполнения программы на просмотре, концерте, конкурсе выставляется оценка по пятибалльной шкале:

–5 («отлично») технически качественное и художественно осмысленное исполнение, отвечающее всем требованиям на данном этапе обучения

–4 («хорошо») отметка отражает грамотное исполнение с небольшими недочетами (как в техническом плане, так и в художественном)

–3 («удовлетворительно») исполнение с большим количеством недочетов, а именно: недоученные движения, слабая техническая подготовка, невыразительное исполнение, отсутствие свободы в хореографических постановках и т.д.

–2 («неудовлетворительно») комплекс недостатков, являющийся следствием плохой посещаемости аудиторных занятий и нежеланием работать над собой

– «зачет» (без отметки) отражает достаточный уровень подготовки и исполнения на данном этапе обучения.

VI. ТРЕБОВАНИЯ ПО КЛАССАМ

Уровень подготовки обучающихся является результатом освоения программы учебного предмета «Постановка концертных номеров», который определяется формированием комплекса знаний, умений и навыков, таких, как:

– умение осуществлять постановку концертных номеров, партий под руководством преподавателя;

– умение работы в танцевальном коллективе;

– умение видеть, анализировать и исправлять ошибки исполнения;

– умение понимать и исполнять указание преподавателя, творчески работать над хореографическим произведением на репетиции;

– навыки участия в репетиционной работе.

VII. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белозерова, В. В. Традиционная культура Орловского края. Орел, 2005
2. Буренина, А. И. Ритмическая мозаика. СПб, 2000
3. Громова, Е. Н. Детские танцы из классических балетов: Хрестоматия. СПб, Издательство СПбГУП, 2000
4. Заикин Н.И., Заикина Н.А. Областные особенности русского народного танца. Часть II. Орел, 2004
5. Заикин, Н. И., Заикина Н. А. Областные особенности русского народного танца. Часть I, Орел, 1999
6. Климов, А. А. Основы русского народного танца. М. «Искусство», 1981
7. Музыка для детских танцев. Нотное приложение к хрестоматии детских танцев из классических балетов. СПб, Издательство СПбГУП, 2000
8. Ткаченко, Т. С. Народные танцы. М. «Искусство», 1975
9. Ткаченко, Т. С. Народный танец. М. «Искусство», 1954
10. Устинова, Т. А. Избранные русские народные танцы. М., «Искусство», 1996.

Анализируя данную программу учебной дисциплины «Постановка концертных номеров», можно сделать вывод о том, что учебная программа носит целостный характер, в ней выделены структурные части, согласованы цели, задачи и способы их достижения, программа составлена с учетом физических возможностей детей различного возраста. Содержание программы носит практический характер. Для достижения поставленных целей в программе четко определены сроки ее реализации, этапы. Представлены формы и методы проведения учебных занятий. Общий учебно-тематический план учитывает основные требования к организации учебно-воспитательного процесса в учреждении дополнительного образования детей, он имеет все составляющие для продуктивной организации учебного процесса.

Выводы к главе II

Формирование балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов базируется на принципах единства художественного и технического, эмоционального и сознательного; ориентации на духовное развитие студентов в процессе балетмейстерской деятельности; опоры на внутренние силы и возможности будущего балетмейстера; активизации творческой деятельности будущих педагогов-хореографов.

Выделенные нами условия, на наш взгляд, необходимы для эффективного формирования балетмейстерских умений: формирование у студентов мотивации к балетмейстерской деятельности; информационное обеспечение процесса формирования балетмейстерских умений; обеспечение исполнительской подготовки будущего балетмейстера; организация художественно-творческой деятельности студентов в процессе создания хореографической композиции.

На основании проведенного анализа и выделенных условий, нами разработана дополнительная предпрофессиональная программа в области хореографического искусства по учебному предмету «Постановка концертных номеров» для детской школы искусств № 2 г. Красный Луч Луганской Народной Республики. Данная программа носит целостный характер, в ней выделены структурные части, согласованы цели, задачи и способы их достижения, программа составлена с учетом физических возможностей детей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В курсовом проекте представлены результаты теоретического обобщения и предложено практическое решение проблемы формирования балетмейстерских умений

будущих педагогов-хореографов, что нашло отражение в разработке программы учебного предмета «Постановка концертных номеров».

Данное исследование дало возможность сделать выводы относительно поставленных задач.

1. Актуальность изучения проблемы формирования балетмейстерских умений обусловлена ее теоретической и практической значимостью для подготовки будущих педагогов-хореографов, в реализации современных художественных тенденций, а также потребностью в высококвалифицированных специалистов в сфере культуры и искусств.

2. Проанализирована и обоснована теоретико-методическая подготовка будущих педагогов-хореографов, которая объединяет педагогические и профессиональные знания и умения, необходимые для его профессиональной деятельности. Конкретизирована сущность понятий «балетмейстерская подготовка педагогов-хореографов», «балетмейстерские умения педагогов-хореографов». Под балетмейстерской подготовкой понимается творческий процесс, направленный на овладение педагогом-хореографом теоретических и практических знаний, способствующих формированию балетмейстерских умений. Балетмейстерские умения педагогов-хореографов формируются на основе профессиональных знаний, навыков (или системы навыков) благодаря варьированию условий тренировки, которые основываются на мастерстве и творчестве, успешно функционирующих в динамике балетмейстерской деятельности.

3. Выявлены педагогические условия формирования балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов: формирование у студентов мотивации к балетмейстерской деятельности; информационное обеспечение процесса формирования балетмейстерских умений; обеспечения исполнительской подготовки будущего балетмейстера; организация художественно-творческой деятельности студентов в процессе создания хореографической композиции.

4. Педагогическая деятельность будущего педагога-хореографа имеет свою специфику и реализуется в конструктивной, образовательно-воспитательной, информационно-просветительской, коммуникативной, организаторской, социально-психологической и исследовательской работе. Важными составляющими в формировании балетмейстерских умений будущих педагогов-хореографов являются педагогические убеждения, мастерство, профессионализм, творчество, культура, способности, самосознание и направленность будущего хореографа на учебно-творческую деятельность.

5. Обоснована и разработана программа учебной дисциплины «Постановка концертных номеров» для детской школы искусств № 2 г. Красный Луч ЛНР. Данная учебная программа носит целостный практический характер. Структура программы соответствует требованиям, выдвигаемым к таким видам документов. В ней выделены структурные части, согласно типовой предпрофессиональной программы в области хореографического искусства. Для достижения поставленных целей в программе четко определены сроки ее реализации, этапы, задачи и способы их достижения. Программа составлена с учетом физических возможностей детей различного возраста, представленные формы и методы проведения учебных занятий в учреждении дополнительного образования детей, имеют все составляющие для продуктивной организации учебного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян-Шупп, Р. Роль танцевальной практики в хореологии / Р. Акопян-Шупп // сб. Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии. – Материалы международной конференции. – Волгоград. – 1999. – С. 3-15.
2. Алексидзе, Г. Д. Школа балетмейстера: учеб. пособие / Г. Д. Алексидзе. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2011. – 174 с.
3. Андреев, В. И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития. – 2-е изд. / В. И. Андреев. – Казань: Центр инновационных технологий, 2006. – 608 с.
4. Балет: энциклопедия / [Гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Советская энциклопедии, 1981. – 623 с.
5. Бахрушин, Ю. А. История русского балета: учеб. пособие для институтов культуры, театральных, хореографических и культпросвет училищ / Ю. А. Бахрушин. – Изд. 2-е. – М. : Просвещение, 1973. – 255 с.
6. Борисов, А. И. Психолого-педагогические аспекты подготовки педагога-хореографа: дис. ... кан. псих. наук : 19.00.07 / Борисов Алексей Иванович. – Самара. – 2001. – 233 с.
7. Борисоглебский, М. В. Материалы по истории русского балета / М. В. Борисоглебский. – Том I. – Л.: изд. Ленинградское государственное хореографическое училище, 1938. – 344 с.
8. Бурцева, Г. В. Управление развитием творческого мышления студентов-хореографов вузов в процессе вузовской подготовки: дис. ...кан. пед. наук : 13.00.08 / Бурцева Галина Вячеславовна. – Барнаул. – 2000. – 165 с.
9. Ваганова, А. Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература» / А. Я. Ваганова. – СПб. : Издательство «Лань», 2001. – 192 с.
10. Ванслов, В. В. В мире балета / В. В. Ванслов. – М. : Анита Пресс, 2010. – 312 с.
11. Ванслов, В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.
12. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – М. : Просвещение, 1991. – 90 с.
13. Герасимова, Ю. А. Развитие педагогических качеств в профессиональной подготовке хореографов в вузах культуры и искусств: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.08 / Ю. А. Герасимова – М. , 2007 – 20 с.
14. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. – Л.-М. : Искусство, 1940. – 175 с.
15. Добровольская, Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 125 с.
16. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 351 с.
17. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983 – 237 с.
18. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А. В. Мелехов; Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 2015. – 128 с.
19. Немов, Р. С. Психология: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 3-х кн. / Р. С. Немов. – кн. 2: Психология образования. – М. : Просвещение, 1995. – 496 с.
20. Пономарев, Я. А. Психология творчества и педагогика / Я. А. Пономарев. – М. : Педагогика, 1976. – 280 с.

УДК 782

К. В. Федько,
Е. Я. Михалёва

ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА ВЧЕРА И СЕГОДНЯ. «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» Ш. ГУНО И «МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ» А. ХАРЮТЧЕНКО

Опера постоянно находится в центре внимания исследователей, как один из наиболее динамичных жанров. Её жизнедеятельность сопровождается интенсивным развитием, результат которого определяется рождением новых разновидностей музыкально-театрального искусства. Ш. Гуно явился основоположником жанра

лирической оперы. Именно к этой области музыкально-театрального искусства и принадлежит «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко – лирико-психологическое инновационное произведение на сюжет шекспировской трагедии, созданное в 2009 – 2010 гг. и практически не изученное с точки зрения эволюции жанра, что определило **актуальность и научную новизну исследования.**

Жанр лирической оперы косвенно затрагивается в монографиях многих известных музыковедов: А. Альшванга, Б. Асафьева, Ю. Калашникова, А. Кёнигсберга, Т. Ливановой, Г. Маркези, Е. Орловой, Л. Соловцовой, В. Фермана, А. Хохловкиной, Г. Хубова, М. Черкашиной, Б. Ярустовского и др. В основном учёные посвящают свои работы барочным спектаклям, сочинениям итальянских, немецких, русских композиторов.

К примеру, в монографии Б. Асафьева «Об опере» собраны избранные статьи. Поставленные в них вопросы конкретизируют общие идейно-эстетические проблемы. В работе прослеживаются основные аспекты развития оперного жанра России и Западной Европы, описывается деятельность оперных театров, раскрываются малоизвестные сочинения, показывается социальная сущность музыкально-драматургических конфликтов. Автор рассматривает каждую оперу как явление, аккумулирующее идеи и жизнеощущения эпохи. Большое значение уделяется характеристике произведений А. Берга и Э. Кшенека.

Книга Б. Ярустовского «Очерки по драматургии оперы XX века» посвящён аспективному анализу наиболее значимых произведений данного жанра. При этом автор указывает на обновление оперы через проведение параллелей с традициями и новыми сценарными тенденциями музыкального театра. Учёный прослеживает использование композиторами «вечных» сюжетов, акцентируя внимание на литературных первоисточниках У. Шекспира.

Объектом исследования стало рассмотрение эволюции жанра лирической оперы на примере «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко, предметом – указанные выше произведения в аспекте обозначенной проблемы. Это определило **цель** – проследить развитие жанра лирической оперы от его истока до одного из последних произведений музыкального театра, – и поставило следующие **задачи**:

- рассмотреть особенности жанра лирической оперы исходя из закономерности исторического развития;
- проанализировать оперы «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и «Монтекки и Капулетти» в соотношении с литературным первоисточником и обозначить их драматургию;
- определить разночтения либретто рассматриваемых произведений с литературным первоисточником У. Шекспира и характеристики главных героев;
- проанализировать процесс эволюции жанра на примере рассматриваемых опер Ш. Гуно и А. Харютченко.

Статья будет иметь практическое применение в курсе «История мировой музыкальной культуры», «Оперная драматургия»

На основании глубокого целостного анализа можно сделать вывод, что жанровую основу двух опер – «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко – можно трактовать в лирическом контексте, однако здесь, прежде всего, следует обратить внимание не только на традиционные черты жанра, закрепившиеся в XIX веке в творчестве французского композитора, что отмечает Б. Асафьев, но и на существенные новаторские преобразования, присущие почерку современного российского художника. Именно поэтому целесообразно рассмотреть

обозначенную проблему – жанр лирической оперы вчера и сегодня на примере указанных выше двух масштабных композиций разных эпох, сопоставив их в соответствии с выявленными ранее традиционными чертами:

1. Трактовка литературного первоисточника в лирико-драматическом аспекте;
2. Варьирование сюжета и переосмысление образов;
3. Динамичное развитие действия, насыщенное разнообразными событиями;
4. Насыщение оркестровой партии лейтмотивами и лейтинтонациями;
5. Использование бытовых и танцевальных жанров для характеристики героев;
6. Применение всех оперных форм и распевный мелодизм;
7. Снижение значимости хоровых массовых сцен.

Так, наряду с «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, типичным образцом жанра лирической оперы, трактованной в соответствии с современными веяниями, явилась «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко, на что, в первую очередь, указывает переосмысление автором трагичного литературного первоисточника. Композитор отказывается от широты конфликта, представленного враждой двух кланов – Монтекки и Капулетти, заменив его лирико-психологическим аспектом, но не меняя при этом очерёдности событий литературного первоисточника и сохраняя шекспировскую многогранность образов. В этом плане целесообразно подчеркнуть иной ключ трактовки образа падре Лоренцо, являющегося не просто священником, а философом и естествоиспытателем, изучающим травы и минералы, наблюдающим за природой – в его философских рассуждениях слышна мысль о взаимопроникновении добра и зла, к примеру, фраза из монолога патера в I действии – «в его цветах целебный аромат, а в листьях и кореньях сильнейший яд» (отсюда и развёрнутая структура его монолога). Также необходимо подчеркнуть использование А. Харютченко в характеристике образа священника разнообразных остинатных фигур в сочетании с непрерывностью движения и стремлением к кульминационным вершинам, в чём проявилась оригинальность драматургического решения автора, будто взывающего слушателей к размышлению о философских истинах, но при этом одновременно ставящего акцент на внутреннем мире и чувствах главных героев.

Если рассмотреть с этой точки зрения оперу французского художника, то шекспировский сюжет также варьируется, что заметно уже с первых тактов – композитор начинает произведение не показом утренней веронской улицы и судьбоносной схватки между представителями двух семей, а сценой бала, где сразу же происходит знакомство со всеми основными героями музыкального спектакля. В сравнении с многогранностью трактовки образов А. Харютченко, Ш. Гуно переосмысливает значимость шекспировских героев в русле романтической тенденции. Трактовка трагичного первоисточника в лирико-драматическом плане объясняет исключение образов матерей обоих кланов и главы рода Монтекки. Характерной чертой жанра также является добавление новых персонажей – художник вводит образ юного пажа Стефано. Между любовными переживаниями Ромео и Джульетты, а также смертельной схваткой Тибальда и Париса, такой приём служит своеобразной комической разрядкой. По-новому трактован и Капулетти, что заметно уже в I действии. Вместо ярости и негодования из-за вторгшегося на праздник молодого Монтекки, он успокаивает Тибальда, призывая всех «сплестись руками» и танцевать.

Анализируя композиционный план двух опер, необходимо отметить глобальную разницу в структуре. Если опера «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно написана в пяти частях, то «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко – в двух, при этом оба произведения характеризуются невероятной динамикой развития событий. Французский композитор

достигает этого с помощью повышения роли любовных дуэтов, которые встречаются в каждом действии оперы, а начиная с III акта, вытесняют остальные формы. Диалог главных героев обнажает перед слушателем их чувства и переживания, а также раскрывает внутренний мир. Так, IV и всё V действие построено именно на дуэтных сценах разнообразного характера, что объясняет отказ от завершения оперы примирением двух кланов и концентрацию внимания на личной драме героев. Оркестр в этом отношении имеет большую значимость, ведь именно в партии сопровождения неоднократно проводится гимн любви из Пролога, ставший впоследствии лейтмотивом.

А. Харютченко в этом плане следует современным веяниям: за счёт применения двух полярных приёмов – монтажности и сквозного развития – автор достигает невероятной динамики действия, сохраняя при этом цельность композиционного строения оперы. Как уже упоминалось выше, в «Монтекки и Капулетти» доминирует стыковка «сцен – кадров», когда определённая образная сфера, закрепившаяся в сознании слушателя, безо всякого перехода и подготовки сменяется совершенно иным эпизодом, например, юмористическая характерная ария Кормилицы и философский монолог Ромео, бал в доме Капулетти и дуэт-знакомство Ромео и Джульетты, завершающийся любовной арией юной героини (№ 3–4), сцена на площади с потасовкой представителей враждующих семей, убийством Меркуцио, Тибальда, приговором Князя и сцена в спальне Джульетты, ожидающей свидания с Ромео (№ 10–11), келья патера Лоренцо, вручающего яд Джульетте, и картина народного праздника на площади Вероны, где толпа веселится в преддверии свадьбы Джульетты и Париса (№ 15–16). Таким образом, в основе драматургии оперы А. Харютченко лежит контраст – тональный, ладовый, темповый, метрический, тембровый, фактурный, на что указывает Б. Ярустовский как важное условие драматургии любого спектакля, – при этом здесь в разумной последовательности, не нарушая сюжетной линии, чередуются вокальные номера, хоры, оркестровые и балетные эпизоды, образуя многожанровое поле музыкального действия.

Важная роль в плане цельности и монолитности двух опер, как уже говорилось выше, принадлежит системе лейтмотивов и лейтинтонаций, перебрасывающих музыкальные арки от одной сцены к другой. При этом невозможно не отметить явное сходство музыкальных характеристик действующих лиц рассматриваемых опер: партия Ромео развёрнута, насыщена широкими скачками и закруглёнными окончаниями. При этом в опере «Монтекки и Капулетти», впервые появившись в монологе «Что есть любовь?», он проходит через всё действие, появляясь в первом дуэте с Джульеттой, в сцене № 16 с Лоренцо и, наконец, в предсмертной арии. Кормилица (Гертруда) отмечена суетливыми шестнадцатыми деревянных духовых, придающих образу няни некую комичность, что также является характерной чертой лирической оперы. У А. Харютченко её лейтмотив словно кричащий, насыщенный форшлагами, он постоянно вносит диссонанс в действие спектакля – так композитор изображает несуразность и комизм Кормилицы. В обоих операх фразы Меркуцио более уверенны и лаконичны, отчётливы по структуре, очерчены напористыми звучаниями, пунктирным ритмом, квартовыми интонациями, вспыльчивый Тибальд характеризуется в яростных речитативных фразах. Также необходимо подчеркнуть разницу между характеристикой образа Джульетты. А. Харютченко обрисовывает образ юной девушки с помощью двух лейтмотивов: тончайшими и, словно «хрустальными» интонациями, насыщенными трелями, ходами на широкие интервалы, а также озорной и покоряющий своей весёлостью мелодией. В противовес этому следует отметить капризные синкопы и сочные колоратуры Джульетты Ш. Гуно, вбирающие в себя в ходе развития черты вокальной партии Ромео: именно так прорастает второй лейтмотив Джульетты,

указывающий на трансформацию её образа из беспечной девушки в любящую женскую натуру.

Наряду с лейтмотивами и лейтинтонациями, в рассматриваемых операх прослеживается закрепление за каждым персонажем определённой жанровой основы. К примеру, Джульетту сопровождает, как правило, трёхдольность, что ассоциирует слушателя с вальсом, широчайшего дыхания фразы Ромео в его монологе или арии напоминают серенаду, лаконичные реплики Меркуцио с мерным шаговым ритмом – марш, уверенные призывные возгласы Тибальда – гимн и т. д. Также целесообразно отметить включение в «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко бытовых жанров, что является традиционной чертой лирической оперы, например, тарантелла, вальс, менуэт, мазурка у первого, и гальярда, народный танец с песней, марш, ставший гимном кровопролития, сарабанда в сцене похорон – у второго. Анализируя традиционные черты жанра лирической оперы, необходимо упомянуть об использовании практически всех оперных форм. Арии и ариозо, как правило, дают характеристику тому или иному персонажу, речитативные сцены-монологи отображают внутреннее состояние, осмысление случившихся событий или же философские размышления, хор сопровождает действие, выступая в роли своеобразного комментатора.

Если же говорить о новаторской трактовке лирического жанра, то музыкальный язык оперы А. Харютченко, несомненно, насыщен новейшими приёмами и средствами выразительности – в этом плане стоит подчеркнуть использование 12-тоновой системы. Также целесообразно отметить кульминационные моменты, которые, в сравнении с традиционной лирической оперой французского художника, являются крайне экспрессивными. Например, драка враждующих семейств из пролога, без единой паузы вливающаяся в хор – после накалённого остинатного движения из предыдущего раздела и соединения двух тематических пластов появляется гребень кульминационной волны – ария Князя «Кто возмутитель тишины?». Подобный приём способствует огромной динамичности действия. Ещё одним примером можно назвать сцену № 9, когда вступление готовит выход Тибальта с его арией-вызовом, тут же в ответ звучат гротескные куплеты Меркуцио, порождающие гнев представителя рода Монтекки, за которым следует убийство Меркуцио, и как следствие – гибель Тибальда от шпаги Ромео. Здесь стоит отметить сходство – кульминация совпадает с появлением Князя и пением толпы, разъясняющей ему все детали происшествия.

Также цельность композиции оперы А. Харютченко, в противовес кадровой стыковке сцен, придают лаконичные связующие эпизоды, связанные, как правило, с речитативными репликами Лоренцо, например, на грани 6-й и 7-й сцен (переход от философских размышлений священника к гротескной арии Кормилицы), на стыке сцен № 15 и 16, № 16 и 17 (связки патера выполняют роль комментатора происходящих на сцене событий). В этом плане цельность композиции также придаёт разомкнутость законченных номеров – применение такого приёма требует дальнейшего продолжения, за счёт чего следующий контрастный номер звучит довольно естественно.

Ещё одним характерным приёмом в опере А. Харютченко стала репризность тематического материала, при этом композитор не просто повторяет тот или иной эпизод, а трансформирует его в совершенно иную образную сферу. Например, гальярда из сцены бала в доме Капулетти, словно отображает два совершенно противоположных полюса – начало оперы, когда происходило знакомство с обстановкой, где находится главная героиня, и прощание с ней, когда из материала изящного танца произрастает траурная сарабанда в сцене похорон Джульетты. Аналогичный приём можно

проследить и с темой венчания из I действия, которая впоследствии прозвучит в финале, символизируя небесное восхождение, или же фрагмент арии Джульетты «Ты сон, что ангел приносил мне» из сцены № 4 – этот материал неоднократно повторяется в опере, например, в дуэте с Ромео перед арией или же в момент пробуждения девушки в склепе. Всё это способствует монолитности и цельности восприятия оперы А Харютченко, не смотря на монтажность драматургии.

Таким образом, анализируя трактовку жанра лирической оперы на примере «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно и «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко, можно сделать вывод, что используя традиционную базовую основу, заключающуюся в перечисленных ранее характерных чертах лирического жанра, современный российский художник полностью их переосмысливает, преобразовывая укоренившиеся каноны новыми приёмами, соответствующими эпохе:

1. Сохранение глубины и многогранности шекспировских образов с лирико-психологической трактовкой;
2. Применение монтажной стыковки «сцен – кадров» как драматургической основы;
3. Сопоставление крайне контрастных эпизодов при невероятной цельности восприятия композиции;
4. Использование лейтмотивной системы с произрастанием нового тематизма;
5. Динамичное развитие действия с разомкнутыми номерами и экспрессивными кульминационными волнами;
6. Репризность музыкального материала и его трансформация в различные образные сферы;
7. Насыщение простых бытовых жанров современными приёмами музыкальной выразительности (додекафония).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Об опере: избранные статьи / Б. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1985. – 344 с.
2. Ярустовский, Б. Очерки по драматургии оперы XX века / Б. Ярустовский. – : Кн. 2. – М. : Музыка, 1978. – 258 с.

УДК 784:398.8

А. В. Цыганова,
Е. Я. Михалёва

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ИЗ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ» Д. ШОСТАКОВИЧА В КОНТЕКСТЕ АССИМИЛЯЦИИ ЕВРЕЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА И СТИЛИСТИКИ КОМПОЗИТОРА НА ПРИМЕРЕ I ЧАСТИ (№№ 1–8)

Многожанровое наследие Д. Шостаковича, потрясающее глубиной философской мысли, масштабностью концепций, расширением знания о мире постоянно находится в поле зрения научной мысли, оставляя пространство для его дальнейшего исследования. Не исключение и цикл «Из еврейской народной поэзии». Однако при наличии публикаций А. Сохора, М. Сабининой, Н. Дорлиак, С. Хентовой, Е. Хаздан затронутый в данной работе контекст остался недостаточно исследованным. Это определило актуальность и научную новизну статьи, объектом которой является определение параметров взаимодействия еврейского фольклора и особенностей стиля композитора, предметом – изучение национальной идентичности еврейской музыки и характерных признаков музыкального языка композитора. Поставленная цель – ассимиляция

еврейского фольклора и стилистики Д. Шостаковича, обозначила следующие задачи: проанализировать весь цикл из 11 номеров в ракурсе темы исследования, определить семантику каждой части, найти элементы сопряжения еврейской народной музыки и признаков индивидуального стиля композитора.

Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» был написан в 1948 году, продолжая список сочинений русского гения, где затрагивается еврейская тематика: Второе фортепианное трио памяти И. И. Соллертинского, Концерт для скрипки с оркестром № 1. Его дополнят в будущем квартеты № 4 и № 8, Второй виолончельный концерт, I часть Тринадцатой симфонии «Бабий яр» на стихи Е. Евтушенко. Черты еврейского мелоса безошибочно угадываются в последней фуге из цикла «24 прелюдии и фуги», в Десятой симфонии. Как один из самых великих гуманистов мира Д. Шостакович искренне сострадает народу, издревле подвергавшемуся гонениям и откровенному истреблению (средневековая резня в Испании, черносотенные погромы в России и, наконец, Холокост в годы Второй мировой войны, когда фашисты уничтожили в лагерях смерти 6 миллионов евреев). Композитор воспитан в семье, считавшей антисемитизм наследием варварства, а его апологетов – ограниченными и человеконенавистническими людьми, недостойными рукопожатия. И стоит ли удивляться, что среди друзей гения арестованные в 1937 году и расстрелянные первый маршал Советского Союза М. Тухачевский и великий режиссёр В Мейерхольд, композитор М. Вайнберг, об освобождении которого из тюрьмы в 1948 году он ходатайствовал в письме к Л. Берии, этот вопрос поднимался на уровне Сталина и был решён положительно. Шостакович, названный Ч. Айтматовым оракулом, поведавшим страшную правду бытия, олицетворявший и остро ощущавший моральную ответственность за всё, что происходит в его стране писал: «Нельзя лишиться совести. Потерять совесть – всё потерять» [5]. Обращение к подобной теме в период разгула антисемитизма, когда в январе был зверски убит руководитель еврейского Государственного театра в Москве С. Михоэлс, в феврале вышло Постановление ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели, развязавшее руки для публичного шельмования Шостаковича за «формализм» (последовало увольнение из состава профессоров Ленинградской и Московской консерваторий), чтобы в то время писать о евреях нужно было быть Шостаковичем с парадигмой нравственности эпохи!

Летом, купив в газетном киоске небольшой сборник еврейской народной поэзии, композитор в короткий срок дал отобранным стихам новую жизнь в своей музыке, опираясь на семиотику стиха и музыкального языка [1]. Но осознанно преобладающая трагедийная доминанта в первых восьми частях не способствовала исполнению цикла в стране «где так вольно и свободно дышит человек», и тогда он дописал ещё три о радостной жизни в советское время. Именно так их трактует А. Сохор, но в 1974 году, по всей вероятности, нельзя было написать иначе. Не помогли бы даже сравнения с Мусоргским.

№ 9 «Хорошая жизнь», исполняемая тенором, – выражает чувство восторга от пребывания в колхозе, где в описании полей, питающих молоком и мёдом, угадывается текст Торы с упоминанием об Израиле двенадцатью соглядатаями как земле Обетованной, где течёт молоко и мёд. А на самом деле? В голодные послевоенные годы колхозников, сажали в тюрьму за 3 колоска, унесённых с поля. В № 10 «Песня девушки» сопрано с восхищением поёт о родных полях и лугах, где пасутся стада и уговаривает дудочку играть *весёлые* мотивы, но в конце они звучат в миноре с преобладанием цепи падающих плачущих секунд, словно открывая завесу над реальной жизнью. И последний № 12 «Счастье» – откровенный гротеск. Оказывается, что

еврейское счастье пришло, когда семью впустили в партер Большого театра и сыновья выучились на врачей, хотя вплоть до конца 70-х действовала пятая графа, подобно шлагбауму закрывающая евреям путь к высшему образованию. Неумеренный оптимизм последних песен сродни помпезному финалу Пятой симфонии, толкование коего спорно и до нашего времени содержит амбивалентные суждения.

Премьера сочинения состоялась после смерти Сталина 15 января 1955 года в Малом зале Ленинградской филармонии с участием автора и признанных мастеров камерной вокальной музыки Н. Дорлиак, З. Долухановой, А. Масленникова. По свидетельству друга композитора И. Гликмана композитор И. Дзержинский написал донос, что Д. Шостакович превратил зал филармонии в еврейскую синагогу. Как же тут не вспомнить строки из стихотворения Б. Чичибабина «Клянусь на знамени весёлом», написанном в 1959 году: «Пока во лжи неукратимы / сидят холёные как ханы, / антисемитские кретины / и государственные хамы, / покуда взяточник заносчив / и волокитчик беспечален, / пока добычи ждёт доносчик, – / не умер Сталин» [4, с. 26].

Материалом исследования обозначенной проблемы является первая часть цикла из восьми номеров, словно распахивающая дверь в сравнительно недавнее прошлое еврейского населения в черте оседлости, обозначенной царским режимом на территории Украины и Белоруссии. Это небольшие местечки, описанные в рассказах Шолома Алейхема, где со свойственным народу юмором самого нищего, голодавшего по несколько дней даже в праздники, могли именовать Ротшильдом. При отсутствии цитат из еврейского музыкального фольклора Д. Шостакович, подобно М. Мусоргскому, создаёт свои «картинки» из безрадостной жизни вечно гонимого, преследуемого и обречённого на униженное положение народа.

Так № 1 «Плач об умершем младенце» звучит подобно увертюре к ужасающей своей правдой музыкальной повести о бедности и нищете, когда грудного малыша кормят хлебом и луком, что приводит его к смерти. Обращаясь к древнейшему фольклорному жанру с ритмом похоронного шествия, композитор указывает на социальное зло как первопричину страдания женщины. Плач – это камертон, дающий настройку на семантику дальнейшего повествования.

Драматургия I части складывается из 3 разделов. В первый объединяются №№ 1–3, где второй – светлая колыбельная «Заботливые мама и тётя» – переключает с полюса горя на картинку счастливого материнства, после чего третий воспринимается как новое погружение в несчастье одинокой матери. Она рассказывает младенцу об отце, закованном в цепи в царской тюрьме. В колыбельной возникают ассоциации с картиной М. Шагала «Воспоминание» (1914 г.). На полотне изображён еврей, несущий за плечами дом, символизирующий груз проблем бедной семьи, возложенный на его плечи.

Второй раздел продолжает эмоциональный перепад в сторону беды. Именно так воспринимается расставание влюблённых в № 4 «Перед долгой разлукой» со стенаниями молодой женщины, не представляющей своей жизни без любимого, и его воспоминаниями о счастливых днях, выраженных с помощью танцевального ритма фрейлекса. № 5 «Предостережение» смягчает безрадостный рассказ, передавая тревогу матери, озабоченной судьбой повзрослевшей дочери и оберегающей её от ошибок.

Третий раздел есть не что иное, как нагнетание драматизма от № 6 «Брошенный отец», через № 7 «Песня о нужде» к заключающему часть № 8 «Зима». Каждый номер – новая страница «маленьких трагедий» Д. Шостаковича. «**Брошенный отец –** потрясающая своим цинизмом и жестокостью музыкальная сценка отца и дочери с косвенным присутствием третьего персонажа – пристава. Здесь затронута нравственная тема: отречение от родного отца во имя «красивой» жизни с приставом. И более того,

отречение от своей национальной принадлежности в обращении к любимому: «Гоните в шею старого еврея!». Конфликт выражен с предельным лаконизмом; интонациям мольбы и отчаяния покинутого отца противопоставлены отрывистые, презрительные и гневные интонации жестокой дочери. Невольно возникает в памяти «Портрет старого еврея» Рембранта. О его нелёгкой одинокой жизни говорит почти нищенское одеяние, натруженные руки, глаза, в которых не осталось ни одной слезинки, а приниженность положения выдаёт лёгкий наклон корпуса.

Трагедия предательства отца дочерью сменяется «весёлой» песней о нужде, где залихватское приглашение к танцу «Гоп, гоп, выше, выше…» с зажигательным ритмом фрейлекса сменяет рассказ о колыбельке с голым грудным ребёнком, которого не во что завернуть, о паучке на чердаке, ткущем беду, и призыв к жене занять для детей «хлеба чёрствого кусок». Это и есть, отмеченный многими исследователями «смех сквозь слёзы».

И в заключительном № 8 «Зима» переливающееся через край горе с экспрессивной кульминацией на словах «плачьте, кричите, дети!» в исполнении вокального трио, буквально накрывает своей безисходностью. Он ставит точку на трагических историях дореволюционного бытия еврейского населения в черте оседлости России. Как пишет о цикле Е. Хаздан: «Типичный для фольклорных текстов параллелизм «природа – человек» представлен в нём инверсией «болезнь – зима», отчего весь текст утрачивает объективность, обобщающее звучание. Он наполняется болью одного – конкретного – человека, весь мир воспринимающего сквозь призму своего несчастья, что более свойственно романтической поэзии, а не народной песне» [3, с. 197]. Это созвучно высказываниям философа Мозеса Мендельсона (деда знаменитого композитора), предсказывающего будущее еврейской культуры в ассимиляции с общеевропейской, что созвучно идеям еврейского Просвещения.

Каковы же черты еврейского фольклора имеют место в цикле и распознаются с первого звука? Прежде всего, это лад с повышенной IV и пониженной II ступенями. Он присутствует почти в каждом номере, начиная со второго «Заботливые мама и тётя». Архаичный распев на слове «бай» на *pp* чистыми квартами, двигающийся по хроматизмам указывает на возраст жанра и вносит элемент успокоения. Его дополняет верхний голос аккомпанирующего фортепиано с мерцанием одноименного *es moll'a* и сочетанием типичной для еврейского фольклора увеличенной и малой секунды (тт. 11–14). Группировка по две восьмых, объединённых лигой, также характерная черта еврейской народной музыки, ассимилирующаяся с особенностью стиля Шостаковича – повтором узких мотивов и его ритмическими остинато.

В пятой песне «Предостережение» в механистичности ритма сопровождения проступают черты назидательности, в то время как мелодия с ярко выраженным еврейским мелосом (дважды гармонический минор со II^{b} ступенью), содержат черты весёлого танца, его можно трактовать как юношескую беззаботность на грани с беспечностью.

Одна из самых ярких сторон еврейской народной музыки – цепи нисходящих секундовых вздохов, когда окончание одной секунды является началом следующей. Их характер определяется особенностями ладового наклонения, ритмики, темпа. К примеру, в № 2 это мягкие убаюкивающие ребёнка интонации в тональности C-dur, а в контрастирующей ему «Колыбельной» № 3 в тональности c-moll в секундовых вздохах выражено настроение скорби, что усугубляется ритмом похоронного шествия.

В четвёртой песне «Перед долгой разлукой» фразы поющих о горечи разлуки сопрано и тенора выливаются в каскад падающих плачущих нисходящих секунд, куда

наряду с понижением I ступени, присущем ладам Шостаковича, вклиняется традиционная в еврейском фольклоре IV повышенная.

По-настоящему трагедийный аспект этот характерный приём еврейского фольклора приобретает в песне «Брошенный отец». Заключительный плач брошенного Эле начинается с горестного возгласа «ой». Секундовая цепь опускается из верхнего регистра в средний в тональности c-moll, замирая на звуке a^1 на *diminuendo*. Кажется, будто брошенного отца покидают силы, в чём убеждают его заключительные обращения на *pp*.

В самом трагическом номере «Зима» начало второго предложения с падающей патетической кварты от звука fis^2, завершается знакомой цепочкой нисходящих секунд в т. 11 на словах «Плачьте же, дети». В ней есть черты обречённости, а возникающее в фортепианном сопровождении волнообразное движение из повторяющихся секунд изображает гул ветра.

К числу постоянно встречающихся средств выразительности еврейской музыки относится ритмическое остинато. Оно прослушивается и в запеве песни «Заботливые мама и тётя», и в мерном чередовании баса – аккорда в «Колыбельной», и в песне «Перед долгой разлукой» в воспоминаниях Абрама с подчёркнутым танцевальным ритмом фрейлекса, он же пронизывает «Песню о нужде».

Один из самых древнейших пластов еврейского фольклора звучал во время молитв кантора в сенагоге, обращавшегося к Всевышнему за заступничеством, так называемый хаззанут. Истоки этого явления отмечались историками уже в V веке до н. э. Из них выросла интонация надрывного плача, мотивированная судьбой народа с не прекращающимися преследованиями и погромами на протяжении почти двух тысячелетий. Наиболее ярко его черты проявляются в песне «Брошенный отец», где мелодическая линия (т. 20) приближена к крику, взывающему к милосердию с концентратом характерных для еврейского мелоса интонаций (нисходящая м. 2 переходит в ув. 2, двигаясь через $II^{\flat}$ к тонике). Слова «Цирелэ, дочка» звучат в высоком регистре, подчёркнутые нервным настойчивым ритмом и кричащими тритонами у фортепиано.

Не менее выразительны примеры из «Песни о нужде» и «Зима». В последней гаммообразный взлёт фортепианной партии обнажает трагическую кульминацию на словах «Кричите же, плачьте же, дети». В мелодии сопрано активный скачок на сексту, словно зацикливается на секундовой интонации плача (VI–V). Синкопированное движение баса на *ff*, переменный метр в каждом такте передают спутанность сознания человека, потерявшего от горя опору в жизни. Невольно возникает аллюзия на картину М. Шагала «Синий дом», символизирующей страшную нищету. В одиноко выглядывающей в дверном проёме сгорбившейся женской фигуре угадывается непоправимость жизненной ситуации. Это подчёркивают синяя цветовая гамма, расползающиеся бревёнчатые стены на фоне залитых ярким солнечным светом белокаменных домов и храма, где царит благополучие.

В цикле «Из еврейской народной поэзии» убедительно представлены черты стиля гениального русского художника, прежде всего его ладовая система с пониженными ступенями. Это отчётливо прослеживается уже в первой песне «Плач об умершем младенце». Скорбной нисходящей секунде вторят квартсекстаккорды полутонового соотношения, образованные благодаря характерной для автора пониженной IV ступени лада (c-moll – h-moll). Начиная с т. 19, снова появляется IV пониженная ступень, а в аккомпанементе у Шостаковича звучат характерные для его ладовой системы пониженная V и VII ступени.

В песне «Брошенный отец» дуэт похож на небольшую оперную сцену, начинающейся пятитактным фортепианным вступлением. Октавные унисоны двигаются спокойно и безмятежно в тональности C-dur, обрастание пониженными ступенями, свойственными ладовой системе Шостаковича, в данном контексте омрачают ситуацию, что ещё более экспрессивно звучит, начиная с т. 16. Благодаря появлению IV повышенной ступени и II пониженной образуются буквально кричащие тритоны и большие септимы на *crescendo*.

Огромную роль в музыке Шостаковича играет ритм с его неизменной остинатностью, ритмическими ускорениями и жанрово-танцевальными моментами. Об этом красноречиво говорят № 2 с группировкой по две восьмых и повторяющимися квартами, напоминающие раскачивания колыбели, установившийся во вступлении ритм шествия в «Колыбельной» и остинато с пунктирами в мелодии. Кроме того, следует отметить остинатный ритм причитаний с группировкой шестнадцатых в № 4, повторяющийся рисунок (восьмая с точкой и шестнадцатая, две восьмых) в № 5.

В цикле прослеживаются и **жанрово-танцевальные ритмы.** В этом отношении показательны и № 4 «Перед долгой разлукой», и № 7 «Песня о нужде» с ритмом фрейлекса. Особый интерес представляет № 6 «Брошенный отец», где наблюдается явное обобщение через жанр в характеристике жестокой дочери. Циничный, бездушный ответ Цирели в разделе *Piu mosso* ничто иное, как формирующийся постепенно гротескный вальс. Отказываясь внять мольбам отца, дочь чётко идёт к обозначенной цели – стать женой пристава. «Это какой-то тупой танец с механистическим повторением короткой прямолинейной интонации и неожиданно вырывающейся напыщенной фанфарой («Лишь с господином приставом…»), разбивающей вальсовый метр» [2, с. 151]. Невольно возникает аллюзия на мазурку, ожившую в памяти Бориса Тимофеевича в первом действии оперы «Катерина Измайлова» – подвыпивший старый ловелас не прочь поухаживать за невесткой.

В анализируемом сочинении Шостакович широко применяет отмеченные ранее присущую ему альтерационную диатонику и внутриладовую хроматику наряду с фрагментацией ладовой структуры, её разделением на субсистемы со своим устоем. Наиболее убедительными являются примеры из песни «Заботливая мама и тётя» с тониками Es-dur и as-moll с нежной просьбой к татуне, и «Зима» с чередованием трезвучий g-moll и cis-moll, погружающим в атмосферу отчуждения и холода. Сюда же следует отнести политоникальность с непривычным соотношением мелодических и гармонических функций. В «Плаче об умершем младенце» скорбной нисходящей секунде вторят квартсекстаккорды полутонового соотношения, образованные благодаря характерной для автора пониженной IV ступени лада (c-moll – h-moll). На движущийся поступенно половинными длительностями бас, очерчивающий звуки тоники, наслаиваются в 3-м такте отстранённо звучащие, падающие кварты от f^2 до e^2.

Нередко в наиболее экспрессивных моментах композитор использует двенадцатитоновую систему, к примеру, кульминация «Песни о нужде». Кульминационный всплеск во втором предложении на словах «Ой, жена, займи для деток хлеба чёрствого кусок» подчёркивается «чужими звуками» в фортепианном сопровождении лишающими этот раздел тональной опоры за исключением тт. 54–56.

Следует констатировать наличие однородных элементов еврейского фольклора и стилистики композитора. Это и речевая природа тем с ритмикой жеста в «Плаче об умершем младенце», в песне «Перед долгой разлукой», в «Предостережении». Особенно наглядно это проявляется в песне «Брошенный отец». Здесь же и ритмические остинато, и ритмо-ускорения, и танцевальные ритмо-формулы, и

щемящие хроматические ходы. Однако эта ассимиляция наиболее ярко выражена в обилии повторяющихся восклицаниях, на возгласе «Ой!». В «Плаче об умершем младенце» оно словно вырывается из сердца женщины, оплакивающей своё безмерное горе (тт. 39–41). В «Предостережении» этот возглас в тт. 24–26 выражает понимание матери тщетности своих стараний уберечь дочь от ошибок. И, наконец, в № 7 заключительный «Ой!» имеет две стороны: веселье пляшущего отца на самом деле оборачивается криком отчаяния.

Подводя итог вышесказанному следует резюмировать, что «работая над циклом, Шостакович обращается к общезначимой системе образов, идёт путём концентрации и обобщения содержательных элементов, установления аналогий и ассоциативных связей не только с самим миром фольклора, сколько с его множественными претворениями в художественной культуре. Свободно смешивая краски звуковой палитры, композитор создаёт на основе существовавших проекций свой «еврейский мир» со своей особой системой образных тематических, ладовоинтонационных и жанровых отношений и заставляет поверить в него многих своих слушателей» [2, с. 208].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кремер, А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: автореферат дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Кремер Анастасия Геннадиевна. - Москва., 2003. – 25 с.

2. Сохор, А. Н. Большая правда о «маленьком» человеке. (Цикл «Из еврейской народной поэзии» и его место в творчестве Шостаковича) / А. Н. Сохор // Статьи о советской музыке / – Л.: изд. Музыка, 1974. - 215 с.

3. Хаздан, Е. В. Цикл «Из еврейской народной поэзии»: этномузыковедческий аспект // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 2 / ред. - сост. О. Г. Догинская, Л. Г. Ковнацкая / – М.: изд. «DSCH», 2007. – 288 с.

4. Чичибабин, Б. А. в статьях и воспоминаниях «Всему живому не чужой» / Б. А. Чичибабин / – Х.: изд. «Фолио», 1998. - 463 с.

5. Шостакович Д. Д., Тищенко Б. И. Из письма Борису Тищенко от 26 октября 1965 года. Жуковка // Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата / Спб.: изд. Композитор, 2016. – 52 с. – Режим доступа: https://arzamas.academy/mag/877-shostakovich

УДК 793.3

Д. А. Чалая,
О. Р. Решетняк

ТЕЛО И ТЕЛЕСНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В реалиях современного искусства, понятие «тело» и «телесность» несет в себе экстраординарное значение. Его можно считать неким приспособлением для чувствования, восприятия и постижения окружающего мира. Концепция феномена «телесности», его понимание и свойства вызывают обширный общественный интерес. Тело становится основным средством коммуникации и приобретает художественную ценность в сознании современной культуры и искусства, а также в системе проявления культуротворческой деятельности человека.

Рассматривая феномен «тела» и «телесности», непосредственно, как средство пластической выразительности, стоит также обратить внимание на понятие «пластичность», которое также является полисемантичным явлением. В искусстве оно отождествляется с линейностью, выразительностью – качествами, которые способны как нельзя точно описать живописность, формирующими ощутимый образ; в

скульптуре пластичность характеризует художественную выразительность объёмной формы, проявляющуюся в ощущении внутренней наполненности, соразмерности, гармоничности, изяществе произведения, а в хореографии отображает плавность, чувственность, динамичность и стремительность движений.

Объект исследования: тело и телесность, как воплощение хореографического искусства.

Предмет исследования: анализ пластической культуры тела, его техники и теории в современной хореографии.

Цель исследования: раскрыть основные аспекты проявления телесности на основных этапах становления современного танца.

Задачи исследования:

– провести анализ литературы по данной теме;

– раскрыть понятие, структуру и уровни формирования телесности как предмет в познании искусства.

– определить трансформацию современного танца как невербальный дискурс тела.

Воспевание органики форм телесности как социокультурное и художественное измерение проявляется в постмодерновых течениях художественной культуры, которая сложилась на протяжении второй половины XX века. Формируется новое понимание принципа «телесность» в рамках феноменологического подхода. Изначально человек рассматривался по отдельным частям, можно сказать дробно, не как единое целое, при этом тело воспринималось только лишь как вместилище души. В связи с развитием физиологии, медицинских наук, психофизиологии тело начинает пониматься как неотъемлемая и важная часть людского бытия. Телесность человека начинает рассматриваться под другим углом, в связи с чем появляются новые концепции ее «эксплуатации» в искусстве как средства презентации бытия. Из биологического феномена, тело трансформируется в более культурное понятие, под определенными характеристиками, свойствами и функциями. Культура XX–XXI веков, обращаясь к телесности, трактует ее с разных точек зрения. Среди них можно выделить несколько вариантов понимания этой категории, связанных, с одной стороны, с усилением тревожности человека в отношении своего бытия в современном мире, и с другой - с попытками уменьшения тенденций виртуализации тела, возносящих его в ранг очередного миража.

Первый вариант выражает постмодернистские взгляды. Он воплощен в понимании человека в целом как слабого, беспомощного, сомнительного и хрупкого существа, столкнувшегося с ужасными последствиями технологического прогресса, разобщенностью и безысходностью. В этом среде тело деформируется, начинает восприниматься с утилитарной позиции в качестве пластического материала или инструмента. Воплощение подобного трактования наиболее ярко изображено в произведениях искусства второй половины XX века, где человек все больше утрачивает свою природу, погружаясь в иллюзорность и видимость. Тело предстает пластиковым манекеном, инсталлированным в повседневность. Второй вариант понимания телесности определяется как парадигма неклассической эстетики и заключается в противопоставлении ее духовности. Телесность становится способом возрождения человеческой чувственности и отождествляется с сексуальностью. В этом контексте в произведениях искусства второй половины XX – начала XXI века эксплуатируется эротическая составляющая художественного образа. Обнаженная натура становиться достаточно востребованной для многих авторов, которые изображали ее более

сладострастной, испытывающей удовольствие. Третья трактовка, свойственная уже XXI веку, обращается к телу как средству овеществления человеческой обиходности. Его материальность возвращает ощущение реальности в виртуозном мире. Особь выступает гармоничным продолжением окружающего пространства, согласованно вплетенным в него. Телесность воплощает внешнюю и внутреннюю сущность индивида, отражает его истинную натуру. Такое понимание выдвинулось в противовес первому. Его можно расценивать как попытку уменьшения невротизации, связанной с разочарованием в человеческой природе и погружение в симуляцию, свойственным XX веку. Острая тоска человека по собственной вещественности является следствием неуверенности в окружающем мире.

Каждая эпоха и каждое общество закладывало свое понимание и представление о телесной красоте и теле. Человек, находящийся в обществе, живущий в социуме сознательно или бессознательно пытался вывести собственное тело, скажем так, на эстетический уровень. Для художников различных времен, тело выступало объектом, с помощью которого творец выражал свое отношение ко всему окружающему, привнося новое в мир живописи, при этом соблюдая устоявшиеся каноны, которые были свойственны его эпохе. За редким исключением, телесность в классическом искусстве отражала господство духовного начала над физическим, отображая высокий идеал, заключенный в символические формы, основным способом восприятия которого являлось пассивное созерцание. Для скульпторов главным объектом изображения в скульптуре является человеческое лицо и тело. Данные формы способны максимально реалистично передавать специфику человеческой телесности. В устоях кинематографического творчества, «телесность» занимает достаточное значимое место. Существует такая гипотеза, в которой говорится, что материей фильма является концентрирование пространственной композиции и телесных выражений. Фиксировать с помощью камеры отношения тел в пространстве – вот определение наглядной структуры, названной кинематографом. Отсюда же берет свое начало направленность в исследованиях истории тела, как тела, обработанного для показа на экране.

Телесность входит во множество контекстов, где обсуждается проблема человека: тело и мысль, тело и чувство, тело и жизнь, тело и смерть, тело и общество, тело и культура. Однако, нужно понимать тот факт, что тело является не только лишь объект, но и может выступать в качестве субъекта, человек действует телесно на предметы (объекты), в том числе и на самого себя. В философии было выделено несколько подходов рассматривающих тело с разных сторон:

– Этический подход, развиваемый представителями античной философии, который предполагал телесность, как нечто идеальное и приравнивалось наравне с душой.

– Религиозный подход, выработался в период средневекового понимания телесности. Данная концепция гласит, что тело носит негативный характер. Это объяснялось изначальной греховностью человеческого тела, причем тело противопоставлялось по своим врожденным характеристикам человеческой душе, имеющей высшую, божественную природу.

– Гносеологический подход, концептуализируемый в рамках Нового времени, выделял телесность, в частности органы чувств, как средство познания окружающей действительности.

Сущность данного аспекта раскрывает и обогащает личность, а также помогает ей познать самого себя. Знакомство с собой уникальными изменения в восприятии себя и других происходят только благодаря формированию принимающей позиции по

отношению к собственному опыту переживаний, и включению в творческий процесс самоисследования и саморазвития через движение и звучание.

Рассматривая телесность, в контексте хореографического искусства, можно сказать, что танец, становится границей между телесным и духовным. Танец отображает художественно-эволюционное измерение людского бытия. Феномен танца возник из потребности человека выразить свои внутренние переживания и показать свой внутренний организацию, а также свою принадлежность ко всему окружающему при помощи собственного тела, которое пульсировало в соответствии с космическими ритмами и различными природными явлениями. Ритмически организованное телодвижение оказывает сильное влияние на подсознание, а затем и на сознание. Это свойство танца, использующееся в танцевальной терапии сегодня, уходит корнями в древнюю традицию ритуальных плясок, в которых исполнители использовали пластику движений и рисунки танца на примитивном уровне. Со временем средства выразительности приобретали новые формы, но элементы ритуального танца мы можем наблюдать и сегодня.

Что касается современного танца, следует отметить, множество новых моделей телесности, не останавливаясь лишь на его физическом присутствии «здесь и сейчас», но и показывая его с точки зрения сэмплирования и виртуализации. XX век является периодом исторических и общекультурных трансформаций, которые были вызваны поиском новой ценностно-эстетической, смысловой и технологической парадигмы, в том числе и парадигмы «нового искусства». В в. происходит историческая эволюция танца, в которую, соответственно, входят и его художественные практики, и теоретические системы, что создает переход от классического к модернистскому/постмодернистскому танцу, можно сказать, что танец становится частью современного арт-процесса, способом художественно-пластического осмысления психических, телесных, социокультурных, политических метаморфоз, происходящих с человеком в современном мире. Некоторые техники тела в танце являются практической основой той или иной танцевальной системы – множества функциональных элементов танца и отношений между ними (лексика – набор движений в системе хореографического искусства, способных координировать эти движения, а также может являться фундаментом для построения пространственных и временных принципов композиции и т. д.). Многие представители современного танца предоставили миру свои техники, которые изучаются и используются на протяжении достаточно большого периода времени.

Одним из ярких примеров, техника, разработанная танцовщиком и педагогом, представителем танца модерн Рудольфом фон Лабаном. Как теоретик он создал методику анализа движения и разработал собственную систему записи движений человеческого тела – лабанотацию, что сделало его одной из ключевых фигур современного танца. Он отказался от традиционных танцевальных па, а также не использовал тему, сюжет и музыкальное сопровождение. Лабан обратил внимание на симметрию структуры тела относительно центра тела и головы: каждый отдельный орган размещен в центре, тогда как парные органы находятся симметрично на каждой стороне тела. Сбалансированная структура тела, стремящееся из центра во вне, обеспечивает равновесие.

Телесность как аспект танца модерн достаточно четко удалось выразить представительнице американской школы Марте Грэхем. Именно она создала первую самостоятельную, проработанную технику танца модерн, в основе которой – принципы contraction – release (мускульного усилия, сжатия – расслабления), связь дыхания с

движением, развитие движения от солнечного сплетения к периферии. В ее технике делается упор на работу в партере (отметим, что изучение contraction и release изначально производится в партере), а также уделяется внимание работе тазобедренных суставов, что выражает и символизирует женское лидо (в танцевальную труппу М. Грэхем изначально входили только представительницы женского пола).

Инновация в мире современного танца произошла с приходом в нее понятия «Танцтеатр», который впервые был создан немецкой танцовщицей и хореографом Пиной Бауш. Танцтеатр, как форма художественного помысла, стала паростком от модернистической культурной парадигмы к постмодернистической, изменив структуру, систему образов и художественный метод творения. Цель театра Бауш – внутренний мир личности. Инструмент исследований всегда один – тело. Ее представление о мире субъективно, как и ее представление о теле. Это всегда что-то разорванное, нервное, эклектичное. Тело танцора, по версии П. Бауш, лишено целостности, но обретает ее в танце. Потому ее танец – не сообщение или способ передать что-то зрителю, а способ восполнить телесную нехватку. Танец не является высказыванием, а напротив, способом развоплощения собственной плоти. Танцор выходит на сцену, чтобы встретится со своим телом.

Весомый вклад в развитие современного танца внес американский хореограф, создатель собственного стиля современного танца Мерс Каннингем. В его танце разные части тела двигались как бы независимо друг от друга, что создавало трудности для исполнителей. Переход между отдельными движениями был резким, разрывным, нарушавшим текучесть и ритм, вызывал изумление. Новая техника только усилила свойственную Каннингему тенденцию придумывать «неестественные» движения. Некоторые из его движений – например, сгибания рук в противоритме со сгибанием ног – типичны для движений, порожденных компьютером.

Говоря о проявлениях телесности в современной хореографии , нельзя не упомянуть об одной из самых успешных и прогрессивных трупп мира считается труппа Нидерландского танцевального театра (NTD). Каждый танец труппы – это непосредственное проявление телесности в ритмах и темпах в сочетании с открытой харизмой, которая проработана вплоть до чувствительных нюансов пост-классического словаря движения. Любое движение тела, даже самое незначительное – это своего рода эхо каждого отдельного бита, аккорда музыки. Стоит отметить, что движения свободны, естественны и не приобретают притворный вид. В NTD работают по принципу того, что тело – набор импульсов, а импульс – это жизнь тела.

В настоящий момент мир, в условиях современной культуры, является уникальным временем, когда своеобразный образ человека в пространстве нельзя назвать завершенным. Каждый вправе самостоятельно выбирать, как ему выглядеть и каким устоям придерживаться. На сегодняшний день сделать колоссальный упор на раскрепощение человека, что прослеживается в созданиях различных движений, по принятию своего тела таким, каким оно является – это помогает свободно самовыражаться, а также способствует комфортному существованию в обществе. В искусстве активно наблюдается тенденция демонстрации оголенного тела, особенно популярно это стало на подмостках театрального и хореографического творчества. Благодаря общественным движениям, о которых писалось раннее, мы можем говорить о том, что в искусстве происходит развенчание мифа об идеальном теле. Мы не герои из известных древнегреческих мифов, все мы реальные и живые люди со своими недостатками, которых не стоит стесняться. Считается, что нагота – это возможность быть предельно честным и откровенным перед зрителем. Это свобода от социальных рамок, привычек. Наше тело покрыто «шелухой» и для того, чтобы увидеть всю

натуральность, человека нужно обнажить. В европейской культуре голое тело – обыденное дело на сцене, российский же зритель пока не готов воспринимать данное новшество. На мой взгляд, обнаженное тело - объект для исследования наших телесных возможностей.

В заключении, стоит отметить, что в реалиях современного мира, стоит уделять внимание своему и телу и отношению к нему. Несмотря на достаточно обширную изученность темы «тела и телесности», необходимо дальше исследовать представленность феноменологического телесного процесса в разных структурах культурного познания, чтобы более ярко раскрыть телесность как внутреннюю стихию социальной жизни и важнейшее социальное качество человека. По мнению автора данной научной работы, исследуемая им тематика будет развиваться еще долго, т. к. каждое последующее поколение находит более новые детали в развитии феномена тела.

Опираясь на собственный опыт работы с различными телесными техниками современного танца, следует отметить тот факт, что они помогают танцору более точно познать собственное тело, его возможности, а также понять какая техника ближе всего, для того, чтобы опираться на нее в процессе дальнейшего творческого пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делез. Ж. Различия и повторения / Перевод с французского Маньковской Н. Б. (содержание с. 3–7 и вторая часть с. 215—382), Юровской Э. П. (первая часть с. 9 – 215); Санкт – Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998.—384с.

2. Журнал театр. Приход тела [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://oteatre.info/prihod-tela/

3. Журнал театр. Тело современного танца тела [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://oteatre.info/telo-sovremennogo-tantsa/

4. Под ред. Зинченко В. П. и Леви Т. С. Психология телесности между душой и телом / Под ред. В.П.Зинченко и Т.С.Леви - АСТ МОСКВА, 2005. - 731 с.

5. Чепалов А. И. Театр танцю у Німеччині: генеза та сучасне тлумачення/ А. И. Чепалов// Национальные и этнические приоритеты в решении социально-экономических проблем мировой культуры и цивилизации: материалы междунар. науч.-практ. конф., 10-12 марта 2006 г./Междунар. Славян. акад. Зап.-Сиб. отд-ние. – Новосибирск, 2006.- Ч.3: Социально-философские основы и ценностные ориентиры развития мировой культуры. – С. 367-372.

6. Шабалина О. М. Пластичність. Мова. Тіло: Монографія. – Київ: ФО-П Поліщук О.В., 2017. – 194 с.

УДК 786:78.01

М. Л. Чепрасова,
И. В. Михаленко

ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XIX ВЕКА

В учебной программе история фортепианного концерта представлена достаточно прерывистой линией, а именно: Бах – Моцарт – Бетховен – Григ - Чайковский – Рахманинов и др., однако в данной системе трудно проследить историческое развитие и взаимосвязи между произведениями данного жанра. Следует заметить, что между различными произведениями для фортепиано с оркестром выстраивается сеть множественных и разноуровневых связей, которые, на мой взгляд, следует трактовать как текстуально-предметное исторически развивающееся качество историко-художественного и композиционно-технического свойства. Указанные слагаемые, так

или иначе, передаются от одного композитора к другому и укореняются в «памяти» жанра.

Научная новизна – более досконального и подробное рассмотрение истоков становления русского фортепианного концерта в историко-художественном и композиционном аспекте.

Объект исследования – жанр фортепианного концерта в русской музыке конца XIX в.

Предмет исследования – становление и развитие фортепианного концерта в русской музыке конца XIX в.

Цель работы – проанализировать жанр фортепианного концерта русской музыки конца XIX в историческом контексте.

Для достижения поставленной цели возникла необходимость решения следующих **задач**:

– обозначить основные этапы и тенденции развития русского фортепианного концерта в XIX веке;

– рассмотреть основные черты фортепианных концертов А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Аренского;

– изучить литературу по проблеме жанра инструментального концерта, выделить черты общности и различия в научных взглядах;

Методологическую базу работы составляют исторический, системный, функциональный, сравнительный, жанрово-стилевой методы исследования, что позволяет проследить историю развития фортепианного концерта в России.

Теоретической основой работы послужили разнообразные музыковедческие источники, связанные с проблемой концертного жанра, его эволюцией и характерными признаками: диссертация Е. Антоновой [1], работы Б. Асафьева [4; 5], Н. Ахмедходжаевой [6; 7], И. Кузнецова [10; 11], Л. Раабена [13; 14]. Судьба жанра фортепианного концерта в России складывалась непросто. Большинство исследователей ведут линию его развития от концертов А. Г. Рубинштейна, появившихся в 1850-е годы. Однако история русского фортепианного концерта начинается значительно раньше. С. Илюшечкин указывает, что первые образцы концерта для клавира с оркестром появляются в России в последней трети XVII века. Они создаются вначале композиторами–итальянцами, работавшими в тот период в России – В. Манфредини, Дж. Паизиелло, а затем и российскими авторами – Д. С. Бортнянский, Д. Н. Кашин. К сожалению, ни один концерт в России XVIII века издан не был, а рукописи подавляющего большинства этих произведений не дошли до наших дней. В первой половине XIX века время от времени появляются образцы фортепианного концерта в творчестве А. Д. Жилина, Дж. Фильда, И. Г. Черлицкого, И. Ф. Ласковского, А. И. Виллуана, Н. Я. Афанасьева, но, опять же, нотный текст большей части этих произведений не сохранился.

Первый фортепианный концерт А. Г. Рубинштейна e-moll op. 25 был создан в 1850 году. Следом появились еще два концерта: в 1851 году – Второй F-dur op. 35 и в 1854 – Третий G-dur op. 45. В этот же период, в середине 1850-х годов пишет свой Первый фортепианный концерт М. А. Балакирев, и почти сразу же в 1859 году под непосредственным впечатлением от знакомства с ми-бемоль мажорным концертом Листа он начинает работу над новым концертом для фортепиано с оркестром в той же тональности. Известно, что с этим произведением Балакирев впервые выступил в 1856 году в публичном концерте одновременно как пианист и композитор. В начале 1860-х годов была написана первая часть, сделаны наброски второй и третьей частей. Затем работа была прервана на долгое время и возобновлена благодаря настойчивым

просьбам друзей лишь в конце 1900-х годов. Третья часть концерта не была завершена автором. По его просьбе концерт закончил С. Ляпунов. Однако концепционно и стилистически Второй концерт Балакирева – «дитя» 60-х годов XIX века, а отнюдь не XX. Далее хронологически следуют концерты Рубинштейна: Четвертый d-moll op. 70 в 1864 году и Пятый Es-dur op.94 в 1874 году, и Первый си бемоль минорный концерт П. И. Чайковского – 1874 год. К 70-м годам XIX века относится также неоконченный ми-мажорный концерт С. И. Танеева, представляющий собой ученическую работу.

Кратко остановимся на наиболее показательных музыкальных образцах, составивших первую ступень в истории русского фортепианного концерта.

Среди пяти фортепианных концертов А. Г. Рубинштейна наиболее ценными в художественном отношении и репертуарными оказались Третий и Четвертый, вобравшие не только наиболее характерные свойства исполнительской манеры музыканта, но и, одновременно, отражающие определенную эволюцию в трактовке композитором жанра инструментального концерта. Тематизм концертов ярок и выразителен. Несмотря на сильно ощутимые западноевропейские влияния: «мангеймские вздохи», ноктюрновое сопровождение к пластичным мелодическим кантиленам, изысканная орнаментика внутри последних, большое место в концертах занимают темы, опирающиеся на романсовую культуру России, а именно: секстовые и октавные интонации, чередующиеся с поступенным движением, волнообразность мелодии, «томная хроматизация мелодической линии».

Виртуозный блеск фортепианной партии принадлежит к числу главных достоинств концертных сочинений Рубинштейна. Его фортепианные пассажи и фигурации не всегда достаточно индивидуализированы и связаны с тематическим материалом концерта, однако композитор буквально поражает изобретательностью и многообразием используемых технических средств: изысканные фигурации орнаментального типа, стремительные гаммообразные пассажи и арпеджированные «волны» через всю клавиатуру, приемы крупной октавно–аккордовой техники, придающие звучанию мощь и монументальность. Но если в Третьем концерте, все же, преобладают различные виды мелкой фортепианной техники, поскольку, по словам Л. Баренбойма, в 1850-е годы Рубинштейн опирался на приемы фортепианной «инструментовки» Шумана [8], то в Четвертом концерте значительно больше проявила себя другая сторона рубинштейновского пианизма с характерной для нее массивностью изложения: преобладанием динамики *f*, активностью артикуляции, использованием крупной техники.

Большую роль в концертах Рубинштейна играет импровизационное начало. Оно проявляет себя и в ораторской приподнятости каденционных «монологов» солиста, и в обилии фигурационных разделов, встречающихся во всех частях концертов и «разрежающих» тематическую плотность формы, и в частых сменах эпизодов, свободно чередующих тематический, разработочный и фоновый материал.

Сравнивая Третий и Четвертый концерты Рубинштейна, можно обнаружить и некоторые другие особенности эволюции творческого почерка композитора. Так, хотя в обоих концертах партия солиста является ведущей, от Третьего к Четвертому концерту ее соотношение с оркестровой меняется: в Третьем солист – безусловный лидер, подчиняющий себе оркестр, в Четвертом же их «отношения» становятся более уравновешенными, а взаимодействие более тесным и интересным. Кроме того, соглашаясь с Асафьевым в негативной оценке симфонического развития у Рубинштейна, отметим, что, в сравнении с Третьим концертом, в Четвертом – тематический материал разрабатывается тщательнее и интенсивнее. Композитор

вычленяет из тем отдельные обороты, подвергая их самостоятельной разработке, использует средства фактурного и гармонического варьирования, полифонические приемы развития. Все это свидетельства, пусть пока и скромные, постепенной симфонизации концертного жанра, предвосхищающие появление русских концертов симфонизированного типа Чайковского, Рахманинова, Глазунова.

Два фортепианных концерта М. А. Балакирева совершенно не похожи друг на друга. Конечно, будучи плодами творчества одного автора, концерты имеют немало общего в стилистике: большая роль полифонии, некоторые тонально-гармонические особенности, статичность развития, в котором преобладают точные, реже варьированные повторы, использование весьма традиционного варианта концертно-сонатной формы с удвоением экспозиции, разработки, репризы и коды. Концерт одночастный и никаких сведений о существовании других частей или даже о работе композитора над ними не имеется. В трактовке жанра балакиревские концерты демонстрируют принципиальное несходство.

Первый концерт, помеченный ор. 1, является попыткой освоения классико-романтических традиций, сложившихся в концертных сочинениях Моцарта, Бетховена, Шумана, Шопена. Наиболее ощутимы в fis-moll концерте Балакирева оказалось воздействие Шопена и его двух фортепианных концертов. Это проявилось в преобладании лирического начала в образном строе произведения, в доминировании солирующего инструмента, в самом характере фортепианной партии, в некоторых особенностях формы. В целом, воздействие явилось позитивным, хотя соединение «своего» и «чужого» в концерте не всегда оказывается достаточно органичным, и «заимствованное» нередко преобладает в пока еще только формирующемся авторском стиле начинающего композитора.

Пианизм молодого Балакирева, нашедший отражение в Первом концерте, это романтический пианизм шопеновского типа: ноктюрновые басы, мелодические и гармонические фигурации, гаммообразные пассажи, преобладание приемов мелкой фортепианной техники.

Второй концерт для фортепиано с оркестром Балакирева трехчастен. Романтическими традициями обусловлен как тональный план цикла – большетерцовое сопоставление тональностей с ладовым контрастом, так и стремление к его единству, а именно связка от первой ко второй части, следование второй и третьей частей без перерыва, появление темы ГП первой части на грани частей цикла, интонационное родство тематизма крайних частей.

Второй концерт Балакирева представляет собой крайне редкий образец эпической трактовки жанра. Ему свойственна оптимистичность концепции, широта и многосторонность в отражении картины мира, сопоставление героических, пантеистических и лирико-жанровых образцов. Концерт отличается не свойственными данному жанру масштабами – 631 т. в I части и 642 т. в III части. Монументальность концерта определяется не только его временной протяженностью, но и фресковой манерой письма. Партия солирующего инструмента включает разнообразные приемы фортепианной виртуозности, но предпочтение отдано крупной технике: параллельные октавы и массивные аккорды, широкие арпеджио и пассажи через всю клавиатуру, аккордовые тремоло и размашистые скачки в обеих руках.

Монументальность Концерту придает также значительный перевес оркестрового звучания. В каждой части имеются большие оркестровые фрагменты, дополняемые частыми оркестровыми «врезками» в сольные разделы формы. Чисто сольного звучания в концерте совсем мало: первоначальное изложение основных тем, фугированные разделы в разработках крайних частей и каденция в экспозиции I части.

При одновременном звучании фортепиано и оркестра тематический перевес всегда на стороне оркестра. Именно в партии оркестра сосредоточено развитие тематического материала концерта, фортепианная же партия базируется преимущественно на пассажном материале, лишенном тематических черт. Можно сказать, что Второй фортепианный концерт Балакирева представляет собой своеобразный образец эпической трактовки жанра, отличающийся исполинскими масштабами, доминированием оркестра и фресковым пианизмом в духе Листа и Рубинштейна.

В 1874 году появляется Первый фортепианный концерт П. И. Чайковского, который молодой Танеев назвал «первым русским фортепианным концертом». Вслед за ним об этом сочинении Чайковского лестно отозвались многие музыканты и исследователи. Для этого, несомненно, были основания: по широте замысла, яркости и выразительности тематизма, симфоничности развития Первый концерт Чайковского оставляет позади все, что было написано в этом жанре русскими композиторами раньше, и многое из того, что появилось позже. Более того, сам Чаковский не смог превзойти свое первое достижение в последующих концертных сочинениях.

Своеобразие тематизма Первого концерта Чайковского связано с переосмыслением народно-бытового материала: напев слепых лирников в ГП первой части, вальс в среднем разделе второй, украинская веснянка в рефрене третьей, романсовые интонации в большинстве лирических тем, но главное завоевание Чайковского определяется проникновением симфонических принципов мышления в жанр концерта. Постоянное развитие музыкальных образов, их углубление и обогащение, выявление новых качеств в процессе разработки тем и их взаимодействие – все это придает Первому концерту Чайковского свойства симфонии. С симфонией концерт сближает и огромная роль оркестра, который постоянно участвует в «продвижении» материала: развивает темы самостоятельно и совместно с солистом, вычленяет отдельные мотивы и сталкивает их между собой, выступает проводником объективно-эпического начала и инициатором драматических столкновений. Благодаря «широким полномочиям» оркестра в соотношении фортепианной и оркестровой партий можно усмотреть черты жанровой конкретизации лирического, субъективного и эпического, объективного.

Фортепианная партия отличается не только тематической насыщенностью, но и технической сложностью, виртуозным блеском. В ней синтезированы все достижения современного Чайковскому пианизма: мелкая гаммаобразная техника и крупная октавно–аккордовая, скачки и двойные ноты, широкие арпеджио и мелодико–гармонические фигурации, напевная кантилена и острая токкатность. Пассажно–фигуративный материал обычно тематизирован, и это способствует неослабности эмоционального сопереживания даже в каденционных «монологах» фортепиано – многочисленных и предельно виртуозных. Не будучи хронологически первым, си–бемоль минорный концерт впервые вывел русскую концертную музыку на уровень лучших западноевропейских достижений.

Новая волна фортепианных концертов появляется в начале 80-х годов XIX столетия: 1880 – Второй концерт Чайковского G-dur op. 44, 1881 – концерт А. Аренского fis-moll op. 2, 1882 – фортепианный концерт Н. А. Римского-Корсакова cis-moll op. 30, 1884 – Фантазия для фортепиано с оркестром Чайковского. Этим сочинением завершается первый этап в истории русского фортепианного концерта, поскольку уже в 1891 году к жанру фортепианного концерта обращается С. В. Рахманинов. Однако для полноты картины в исторический обзор первых русских концертов необходимо включить также Третий фортепианный концерт Чайковского,

1893г., Фантазию на темы Рябинина Аренского, 1899г., которые завершают концертное творчество этих композиторов и продолжают линию их предшествующих сочинений, а также Первый концерт С. Ляпунова, написанный в традициях кучкистов. Эти произведения примыкают к первому этапу истории концертного жанра в России.

Второй концерт ор. 44 Чайковского, написанный на рубеже 1870–1880-х годов, отражает тенденции, характерные для данного периода творчества композитора в целом: отход от драматической темы, от конфликтной драматургии, от жанра симфонии в сторону лирико–жанровых образов, «объективизированности» тона и сюитности строения. Этот концерт посвящен Н. Г. Рубинштейну и создавался в расчете на его исполнительскую индивидуальность, отсюда – свойственные этому произведению особая масштабность, темпераментность, энергия, патетичность.

Также, как и Первый, Второй концерт Чайковского трехчастен. Какой-либо тематической связи между частями цикла нет, и даже внутри частей ощутима определенная образно-тематическая самостоятельность разделов. В отличие от Первого концерта, во Втором отсутствуют непосредственные связи тематизма с народно-бытовыми истоками. Большинство тем написано «крупным мазком», они отличаются подчеркнутой простотой и мало индивидуализированы в интонационном отношении. Например, в основе темы ГП первой части лежит чередование тоники «соль» и окружающих ее вводных степеней с метроритмическим выделением последних. Такая интонационная «неторопливость» в сочетании с плотной аккордовой фактурой и динамикой *f* рисует образ могучей богатырской силы, часто встречающийся в русской музыке XIX века. Однако каждая из тем получает активное развитие, нередко приводящее к заметному изменению их первоначального облика.

Фортепианная партия, как и в Первом концерте, отмечена необычайной виртуозностью. Особенно много «монологов» солиста в первой части: помимо традиционной каденции, располагающейся между разработкой и репризой, здесь имеются большие построения в каждом из разделов сонатной формы, причем в экспозиции и в репризе солист завершает каждый участок формы – ГП, первую и вторую ПП. Однако фортепиано не затмевает оркестр, не отодвигает его на второй план, наоборот, оркестр, наряду с фортепиано, выступает как полноправный участник концертного соревнования, играющий важную роль в тематическом развертывании сочинения.

Примечательно, что во второй части, помимо фортепианной каденции, есть также два больших соло скрипки и виолончели, причем первая вообще играет заметную роль во второй части: она появляется во вступлении, ведет контрапунктирующую линию к главной теме в экспозиции и репризе, интонирует важнейший тематический материал в предыктовом разделе середины, осуществляет виртуозный подход к репризе, плавно перетекающий в ее каденцию, и проводит основную тему в репризе.

Третий концерт Чайковского ор. 75 написан на основе материала незавершенной ми-бемоль мажорной симфонии. Это одночастное произведение не уступает двум предшествующим концертам ни монументальностью формы, ни симфоничностью развития. Темам ГП и ПП свойственны широта мелодических линий, устойчивость метроритмических конструкций, весомость гармонических созвучий, пространность изложения.

Оркестр и солист выступают здесь как сильные, равноправные партнеры, которые не только активно «сотрудничают» в проведении и разработке тематического материала, но и обладают собственной «территорией»: разработка, состоящая из трех разделов, представляет собой вначале диалог партнеров, а затем их поочередное «солирование. Драматургия строится на противопоставлении эпико–монументальной

темы ГП и экспрессивно-лирической ПП, в процессе развития обе они драматизируются, по напряженности развития предвосхищая в какой-то мере разработку Шестой симфонии. Как всегда, важнейшую роль играет диалогичность, проявляющая себя на всех уровнях организации произведения. В партии солиста преобладают приемы крупной техники, многослойность фактуры приближает звучание фортепиано к мощи и объемности оркестра.

В творчестве Н. А. Римского-Корсакова имеется лишь один концерт для фортепиано с оркестром. Он принадлежит группе сочинений композитора, которые принято относить к народно-жанровой ветви его симфонизма. Это одночастное произведение, построенное на развитии народной протяжной песни «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки», которая позаимствована из сборника М. Балакирева «40 русских народных песен» № 17. Народная мелодия в процессе развития многократно преобразуется, приобретая каждый раз неповторимый образно-жанровый облик. Перед слушателем последовательно проходят различные модификации темы: горделивый полонез и разудалый трепак, фанфарный призыв и лирический ноктюрн. Из народной мелодии композитор вычленяет отдельные мотивы, делая их ядром новых тем: большая часть тематического материала концерта вырастает из первого мотива темы, остальная интонационно связана с ее вторым элементом. Исходные мотивы варьируются в мелодическом, метроритмическом, структурном отношении, получают другое продолжение или служат зерном, из которого «произрастают» новые темы. Мелодия народной песни является основой не только тематического материала концерта, но и пассажно-фигуративного: фортепианные пассажи то обыгрывают интонационный зачин народной темы, то дублируют ее очертания, сопровождая оркестровое проведение.

Соотношение оркестровой и фортепианной партий в концерте Римского-Корсакова в целом демонстрирует главенствующее положение солиста. Об этом свидетельствует и большое количество чисто сольных построений – в одночастном концерте имеется три раздела сольного звучания фортепиано, озаглавленных Cadenza, и четыре quasi-каденции, и доминирование фортепиано в случаях его совместного звучания с оркестром, и виртуозное оформление сольной партии. В фортепианном письме Римского-Корсакова ощутимы влияния пианизма Листа и Балакирева – его Второй концерт. Виртуозно-декоративная манера изложения определяет преобладание крупной техники: октавные пассажи, широкие арпеджио, многозвучные аккордовые вертикали. Оркестральность звучания фортепиано достигается благодаря многослойности и красочности звучания фортепианной фактуры. Имитационные вступления голосов, полиритмия, подчеркивающая их самостоятельность, скрытые мелодические линии – все это в сочетании с широким охватом регистров, изобретательными приемами распределения пассажно–фигуративного материала между руками способствует мощи и объемности звучания, а тембровую колористичность партии солиста придают многозвучные трели и тремоло, арфообразные всплески пассажей, «гусельные» переборы, «колокольные» аккорды.

Фортепианный концерт Римского-Корсакова является результатом пересечения европейских и национальных традиций. Как и большинство ранних сочинений композитора, он создавался под непосредственным руководством Балакирева. Вместе с тем, сам композитор назвал его «сколом с концертов Листа» [15].

Национальное в фортепианном концерте Римского-Корсакова определяется прежде всего его народно–песенной тематической основой. Отсюда вытекает принцип варьирования, направленный на освещение различных оттенков исходного образа, но в данном случае варьирование сочетается с листовским принципом монотематизма,

проявляющимся в образно-жанровой трансформации материала. Вытекающий из фольклорной природы главной темы принцип варьирования, являющийся ведущим в концерте, накладывает отпечаток и на форму, которую можно рассматривать как цепь разнохарактерных вариаций на народную тему, где каждая вариация образует относительно самостоятельный раздел, контрастный по отношению к окружающим. Однако форма концерта Римского-Корсакова сложнее и многомернее, чем просто вариации. Это смешанный тип формы, в котором переплетаются принципы формообразования: классические – сонатность, трехчастность, романтические – слитная цикличность, и фольклорные – вариационность.

Фортепианное письмо Римского-Корсакова, нашедшее отражение в его концерте, развивает линию виртуозно-декоративного пианизма листовского типа, однако включение в фактуру фортепианной партии звукоподражательных приемов, имитирующих звучание таких исконно русских инструментов как гусли, бубенчики, колокола придает звучанию концерта национальный оттенок.

Наконец, концерт Римского-Корсакова – образец лирико-эпической трактовки жанра. Весь процесс развития в концерте направлен на всестороннее освещение исходного образа, показ его различных граней. Лирика, героика, жанровость, пейзажность – вот составные компоненты образного мира концерта. Контрастные образы сопоставляются на различных масштабно-временных уровнях формы, не вступая в конфликтные столкновения друг с другом. Они неторопливо разворачиваются в звуковом пространстве концерта, образуя относительно самостоятельные в тематическом и структурном отношении разделы. Эпическую объективность музыке придает и фольклорная основа тематизма. Вместе с тем, лирическая природа жанра протяжной песни, лежащей в основе произведения, монотематичность его организации, поэмность формы и главенство солиста свидетельствует о сочетании эпических принципов драматургии с лирическим типом симфонизма, рожденным эпохой музыкального романтизма.

Единственный фортепианный концерт А. Г. Аренского написан начинающим композитором в годы его учебы в Петербургской консерватории и охарактеризован его учителем Римским–Корсаковым как «идеал ученической работы» [20]. Спустя 18 лет уже зрелым мастером Аренский вновь обратился к концертному жанру, создав произведение яркое, сохранившееся в репертуаре исполнителей вплоть до наших дней – «Фантазию на темы Рябинина». И хотя эти произведения принадлежат перу одного композитора, они совсем не похожи друг на друга.

Концерт f-moll op. 2 представляет собой попытку молодого композитора освоить концертный жанр в том виде, в каком он сложился в творчестве западноевропейских романтиков первой половины XIX века. Это трехчастный цикл с типичным для концертного жанра соотношением частей «быстро-медленно-быстро», однако не совсем обычным для раннеромантических концертов стало стремление связать части цикла сквозными интонационными нитями. Основные темы каждой из трех частей так или иначе включают в себя два интонационных оборота – ниспадающий хореический ход на кварту и восходящий ямбический тоже на кварту, часто более острый – уменьшенный или увеличенный – вариант кварты с заполнением проходящей секундой. Традиционна и структура каждой части: сонатная форма в первой, трехчастная со вступлением, заключение и контрастирующей серединой – во второй и сонатная форма в третьей части.

«Фантазия на темы Рябинина» написана в форме двойных вариаций, сгруппированных в трехчастную композицию с синтезирующей репризой. Такой тип концертных сочинений встречался в творчестве композиторов московской школы в

конце XVIII – начале XIX веков, в частности, в творчестве Д. Кашина. И хотя его концерты не сохранились, Ю. Келдыш высказывает предположение, что они представляли собой концертные пьесы типа фантазий и попурри на русские темы, аналогичные его произведениям других жанров [9]. Но если сам выбор в качестве темы для вариаций фольклорной мелодии не нов, то былинные напевы ранее никогда не использовались в качестве темы для концертных вариаций. Аренский избрал для своей фантазии две темы, записанные им во время выступления русского сказителя Ивана Рябинина: это сказ о боярине Скопине-Шуйском «Из того ли города, из Мурома» и былина о Вольге и Микуле «Жил Святослав 90 лет». В отличие от концерта Римского-Корсакова, народные темы здесь сохраняют присущий им характер на протяжении всего произведения, неизменными остаются мелодическая линия, гармонический план, тональность и структура. Развертывание формы осуществляется за счет фактурно-колористического варьирования фортепианного сопровождения, в каждой следующей вариации тема обволакивается виртуозно-живописными пассажами и фигурациями.

В отличие от Фантазии, тематическую основу которой составляет национальный материал, концерт фа минор в этом плане несколько эклектичен. В его тематизме переплелись лирико-романсовые интонации в духе Чайковского и мелодико-гармонические обороты, в которых явно ощутимо влияние западноевропейской музыки, в первую очередь, Шопена. Развитие тематического материала осуществляется в концерте путем виртуозного солирования фортепиано, свободного сопоставления тематических и пассажно-фигуративных разделов, фактурного варьирования солистом оркестровых тем.

Различно и соотношение партий в двух концертных сочинениях Аренского. В концерте безусловным лидером является фортепиано: оно «главенствует» в «дуэтах» с оркестром, «побеждает» в «диалогах», «солирует» в каденции и в части экспозиционных построений. В Фантазии формально перевес оказывается на стороне оркестра: фортепиано лишь экспонирует каждую из тем, передавая затем тематическую функцию оркестру. Однако сольная партия здесь настолько виртуозна, блестяща и разнообразна, что ничуть не уступает оркестровой. Кроме того, как и положено в произведении концертного жанра, в Фантазии имеется каденция солиста, расположенная на грани второго и третьего разделов и представляющая собой контрапунктическое соединение двух былинных тем. В классическом понимании каденция должна исполняться без поддержки оркестра, однако в данном случае она звучит на фоне оркестрового тремоло на доминанте, т. е. на этом участке формы совмещаются функции концертной каденции и предыкта к репризе.

Фортепианная фактура тщательно разработана в обоих произведениях Аренского, но если в концерте она основана, по словам Г. Цыпина, на «преднамеренном культе пианистических «мелочей»» [20] и развивает линию шопеновского пианизма – ажурная орнаментика, «ноктюрновые басы», преобладание приемов мелкой техники, то в Фантазии доминируют октавно–аккордовая техника, гаммообразные и арпеджированные пассажи через всю клавиатуру, «утолщение» мелодии аккордовыми комплексами.

Определяющим в рассматриваемых сочинениях, впрочем, как и во всем творчестве Аренского, является лирический тип драматургии. Даже обращаясь к разработке эпического тематизма, композитор остается лириком: господство единого образа, получающего лишь различное освещение в каждой из вариаций, поэмность формы, виртуозная изобретательность солиста, находящего все новые и новые «одеяния» для народных тем, лирические «всплески», расширяющие границы

вариационной формы, и общий тон изложения – мягкий, меланхоличный, изыскано-колористический. И все же, в сравнении с более ранним концертным опусом, драматургию Фантазии точнее будет определить, как лирико-эпическую, ибо в ней присутствует неторопливость изложения, неконфликтный характер соотношения тем и некая объективность, идущая от фольклора.

Оформившись как жанр почти на век позднее, чем в западноевропейской музыке, русский фортепианный концерт быстро вышел из «детского» возраста и встал вровень с лучшими образцами мировой концертной музыки.

Плодотворные результаты освоения жанровых закономерностей концерта нашли отражение в каждом из рассмотренных сочинений. Виртуозность фортепианной партии, диалогичность во «взаимоотношениях» солиста и оркестра, «броская» рельефность тематизма, характерные структурные признаки – все это в той или иной мере претворено в концертах Рубинштейна, Балакирева, Чайковского, Римского–Корсакова, Аренского. Как тенденции отметим преимущественно лидирующую роль фортепиано в драматургии русских концертов, стремление к единству концертного цикла, проявление национального начала прежде всего через тематизм романсового типа.

Истории и теории жанра концерта посвящены многочисленные работы отечественных музыковедов. Все исследователи пытаются определить наиболее существенные жанровые признаки данного явления и типологизировать его. В качестве основных, стабильных признаков называют: И. Кузнецов, Л. Раабен, Ю. Хохлов – *солирование*, Л. Скрыпник, М. Тараканов – *диалог*, Е. Антонова, И. Кузнецов, Л. Минкин – *диалогичность*, Б. Асафьев, М. Тараканов, Ю. Хохлов – *соревнование*, Е. Антонова, Л. Минкин, Л. Скрыпник, М. Тараканов – *принцип игры*, Л. Раабен – *концертность*, И. Кузнецов – *концертирование*, К. Белая – контраст, а также Е. Антонова – риторичность, общительность и дифференциацию пространственно–звуковых сфер. Необходимо отметить, что многие признаки родственны и соприкасаются между собой, а также являются источником других, неразрывно связанных с ними. Так, солирование сочетает в себе виртуозность и импровизационность партии солиста, соревнование оркестра и солиста – реализация параллельно диалогического и игрового принципов. При этом все без исключения исследователи пишут о таких производных от названия жанра понятиях как «концертность» и «концертирование».

Под концертностью Б. Асафьев понимает «идею развития», аналогичную по своей сути понятию симфонизма. Он пишет: «Не в узком только «соревновательском» смысле надо понимать начало и принцип концертности, а в ином, глубоком и серьезном. Значение «соревнования» заключается не в одном виртуозном превосходстве, а в совершенстве диалога, в его экспрессии – в том, что два или несколько концертирующих инструментов, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения, и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи, господствующей и ею порождённой идеи контрастирующей» [5]. Схожим образом данное понятие трактуется в работах И. Кузнецова, Л. Раабена, А. Уткина:

– метод музыкального мышления, «который обнаруживает себя в особенностях жанра и принципах структуры концертной формы; в концентрированном выражении определенных интонационных процессов; в виртуозно–технических элементах сочинения» [11];

– «свойство жанра, порождаемое специфическим характером блестящего, красочного, виртуозно–репрезентативного инструментализма» [13];

– «диалогический принцип музыкальной драматургии, основанный на тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозного исполнительства» [17].

В зависимости от определенного исторического этапа развития музыкального искусства понятие «концертирование» получало разное значение. Само понятие появилось в период итальянского барокко и стало характерной чертой нового стиля. Как пишет А. Уткин, «в эстетической системе итальянского музыкального барокко категория концертирования приобретает значительную универсальность, означает не только принцип инструментального развёртывания, но и всякое согласование, соразмеренность, гармоничное объединение музыкальных элементов: аккордов, вокальных и инструментальных тембров, разделов композиции» [17].

В период венского классицизма концертирование теряет свое широкое эстетическое значение и противопоставляется новому методу музыкального мышления – симфоническому. Вследствие этого в концертировании выделяются черты, которые отличают его от неконцертного симфонизма. По мнению А. Уткина, к ним относятся тембровое сопоставления, диалог, соревнования солиста и оркестра.

Наряду с барочными жанрами, существенному обновлению форм концертирования способствовала и другая важная линия, связанная с жанрами и драматургическими принципами романтизма, что проявляется в обращении композиторов к жанру одночастного концерта-поэмы.

На современном музыкально–историческом этапе концертирование испытывает влияние симфонического метода драматургии, что проявляется в динамической процессуальности и драматической направленности развития музыкального сюжета, сохраняя при этом свою специфику, а именно, диалогичность развития музыкальной мысли в отличие от симфонизма, где рассказ о событиях ведется от имени композитора.

М. Лобанова трактует историю развития концертного жанра как сосуществование и диалог двух моделей концертирования:

1) виртуозно-сольной – «состязание»;

2) симфонизированно-ансамблевой – «совместной игры» [12].

Опираясь на анализ фортепианных концертов, И. Кузнецов предлагает 5 видов форм концертирования:

– колористически-пассажное солирование, которое не связано с тематизмом произведения и приближено к общим формам звучания;

– орнаментальное концертирование, где в партии солиста орнаментируется тема, которая звучит в оркестре;

– концертирование ленточного типа – партия солиста является «надстройкой» над оркестровой партией и содержит движение параллельными аккордами;

– полифоническое концертирование – мелодическое обогащение музыкальной ткани произведения [11].

Последний, оркестровый, тип И. Кузнецов делит на три вида, где сольная партия воспроизводит характерную фактуру оркестрового инструмента, «замещает» группу оркестра и дублирует оркестровую ткань, или подхватывает тематическое развитие.

В результате ряда музыковедческих концепций инструментального концерта, возникает система *типологизации жанра*. Так, И. Кузнецов выделяет три типа концерта, которые делит по характеру взаимодействия партий: паритетный (бицентрический), доминантно-сольный и доминантно-оркестровый [11].

Паритетный концерт ведет свое происхождение от классических концертов и отличается самостоятельностью каждой партии.

Доминантно–сольный тип концерта, или, как его еще принято называть, «блестящий виртуозный концерт», характеризуется приоритетом солирующей партии над оркестровой, а также виртуозным характером тематизма. Оркестр исполняет преимущественно аккомпанирующую функцию, создавая тем самым гармоничный фон.

В концертах третьего типа сольная партия по своему значению уступает оркестровой. Кульминации здесь излагаются, как правило, без участия солиста.

Л. Раабен в своей теории предлагает два типа концерта: виртуозный и симфонизированный. В первом из них «виртуозность и концертирование составляют основу развития музыки; на 1-й план выступает не тематическая разработка, а принцип контраста кантилены и моторики, различных типов фактуры, тембров и т. д.», «характерна полная гегемония солиста и подчиненная – аккомпанирующая роль оркестра». Второй – симфонизированный, «где развитие музыки основано на симфонической драматургии, принципах тематической разработки, на противопоставлении образно–тематических сфер», «характерна драматургическая активность оркестра – развитие тематического материала осуществляется совместно солистом и оркестром), приводящая к относительному равноправию партий солиста и оркестра» [13].

Три типа концерта классифицирует Ю. Хохлов:

1) концерт с полным преобладанием, господством сольного начала;

2) концерт с равноправными партиями солиста и оркестра («диалогический»);

3) концерт, тяготеющий к тесному единению соло и оркестра [19].

Исходя из характера реализации диалогической природы жанра концерта, А. Уткин выделяет 3 основных типа: концерт-монолог, концерт-диалог и концерт-полилог. В основе первого типа концерта лежит монологический тип концертирования, который объединяет в себе «монодический состав, непрерывную постепенность полифонического развития и свойственную гомофонно-гармонической музыке интенсивность качественных преобразований» [17]. Противоположностью монологического выступает полилогическое концертирование, которое возникает в условиях небольшого по составу ансамбля, где каждый инструмент может выполнять роль солиста. В основе концерта–диалога лежит диалогическое концертирование, которое, по мнению А. Уткина, является переходной формой и объединяет в себе черты монолога и полилога.

Различные подходы к определению жанра концерта, к выявлению его глубинных жанрообразующих признаков и типологических характеристик отнюдь не являются взаимоисключающими, а лишь дополняют друг друга, позволяя увидеть столь сложное и многоликое художественное явление во всем многообразии жанровых форм.

Отмеченные нами теоретические позиции являются исходными в изучении Первого фортепианного концерта С. Ляпунова.

Заключение

Русский фортепианный концерт является самостоятельным культурным явлением, прошедшим во второй половине XIX века путь от фактического зарождения жанра до его первого расцвета. Не имея прочной национальной традиции, русские композиторы опирались на достижения западноевропейской музыки: вначале они просто осваивали закономерности жанра (ранние концерты Рубинштейна, первый концерт Балакирева, фортепианный концерт Аренского), затем пытались перенести их на национальную почву (поздние концерты Рубинштейна, концерт Римского-Корсакова, Фантазия Аренского) и, наконец, достигли органичного синтеза «своего» и «чужого», типизированного и индивидуализированного (концерты Чайковского).

В развитии русского фортепианного концерта второй половины XIX века достаточно отчетливо прослеживаются две линии, которые обычно связывают с существующими «расхождениями» между московской и петербургской школами. С. Илюшечкин отмечает, что петербургское и московское направления определились уже в начале процесса формирования клавирного концерта: «В рамках петербургского направления клавирный концерт предстает сразу как вполне законченный образец жанра, но имеющий ярко выраженный подражательный характер, следуя во многом западноевропейским традициям. Для московского характерен более длительный этап формирования жанра при сохранении, однако, более самобытного пути развития» [29, с. 87].

О двух концертных инструментальных стилях пишет в своей книге о русской музыке и Б. Асафьев. Он подчеркивает главенство виртуозности и декоративности у представителей петербургской школы и доминирование экспрессивного и тематического у москвичей [8]. В какой-то мере между концертами московских и петербургских авторов, действительно, ощущается различие и в соотношении национального с общеевропейским, и в типе драматургии, и в характере взаимодействия сольной и оркестровой партий, и в степени «симфонизации» концертного жанра. Однако «границы» между двумя концертными школами России второй половины XIX века отнюдь не столь строги, как в конце XVIII века: скажем, от коренного петербуржца А. Рубинштейна преемственная нить тянется к концертам москвичей Чайковского и Рахманинова, а Аренский, получив образование в Петербургской консерватории, переехал в Москву, где в течение 13 лет преподавал в консерватории, а позже вновь вернулся в Петербург.

Различие между двумя «концертными школами» сказалось и в использовании национально-почвенного интонационного материала композиторами петербургской школы и попытке синтеза западноевропейского и русского у москвичей; в тяготении к эпичности драматургии у петербуржцев и в преобладании драматургии лирического типа у композиторов московской школы; в доминировании чистой «концертности» в тематической организации петербургских концертов и постепенной симфонизации московских. Однако объединяет обе школы направленность эволюции концертного жанра: к усилению и углублению национального начала, к уравновешиванию партий солирующего инструмента и оркестра, к симфонизации концерта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. … канд. иск. / Е. Г. Антонова. – К., 1989. – 21 с.
2. Асафьев Б. В. Антон Григорьевич Рубинштейн. К 50-летию со дня смерти / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. Избранные труды. – М., 1954. – Т. II. – С. 201-208.
3. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. - 2-е изд. - Л. : Музыка, 1979. - 344 с.
4. Асафьев, Б. Г. О симфонической и камерной музыке / Б. Г. Асафьев. – Л. : Музыка, 1981. – 214 с.
5. Асафьев, Б. Г. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). 2 изд. – М. : Сов. композитор, 1978. – 200 с.
6. Ахмедходжаева, Н. М. О понятии концертности / Н. М. Ахмедходжаева // Музыкальное искусство: общие вопросы теории и эстетики музыки. – Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1982. – С. 70–93.
7. Ахмедходжаева, Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дис. … канд. иск./ Н. М. Ахмедходжаева. – Ташкент, 1985. – 21 с.
8. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: т. 1 / Л. А. Баренбойм. - Л. : Музгиз, 1957. - 948 с.

9. Илюшечкин, С. В. Рождение жанра фортепианного концерта в России / С. В. Илюшечкин // Русская музыка X-XX вв. в контексте традиций Восток-Запад: Тезисы Всесоюзн. конференции 5-7 мая 1991 г. – Новосибирск, 1991. – С. 86-88.
10. Кузнецов И. К. Ранний фортепианный (клавирный) концерт / И. К. Кузнецов // Вопросы музыкальной формы. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1977. – С. 156-185.
11. Кузнецов, И. К. Теория концертности и ее становление в русском советском музыкознании / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания: Сб. науч. тр. – М. : 1981. – с. 127–157.
12. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
13. Раабен, Л. Н. Концерт / Л. Н. Раабен //Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 922–925.
14. Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 308 с.
15. Соловцов, А. А. Н. А. Римский-Корсаков: очерк жизни и творчества / А. А. Соловцов. – М. : Музыка, 1984. – 397 с.
16. Тараканов, М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов. – М. : Знание, 1986. – 58 с.
17. Уткин, А. И. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. И. Уткин // Стилевые тенденции в советской музыке 1960 – 1970-х годов. – Л. : Музыка, 1979. – С. 63–84.
18. Хопрова, Т. А. Антон Григорьевич Рубинштейн / Т. А. Хопрова. – Л. : Музыка, 1987. – 94 с.
19. Хохлов, Ю. Н. Советский скрипичный концерт / Ю. Н. Хохлов. – М. : Музгиз, 1956. – 232 с.
20. Цыпин, Г. М. А. С. Аренский / Г. М. Цыпин. – М. : Музыка, 1966. – 181 с.

УДК 792.028:378.147

Ю. Н. Швидкая,
С. В. Черникова,

ТЕМБР ГОЛОСА ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ В МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Основная специфика эстрадного вокала заключается в поиске и формировании уникального, узнаваемого голоса вокалиста, своего оригинального звука. В современных условиях – это непростая задача. Чтобы добиться конкурентоспособности, требуется владение достаточно широким диапазоном технических приемов. Каждая «краска» голоса требует методичной тренировки в специфике вокальной техники различных стилей. Тенденция поиска нового эстрадного звучания проявляется в освоении нового звуковысотного пространства, вариантно-импровизационном выстраивании фактуры, полиритмии музыкальной ткани, свободной речевой ритмики песенной фразы, овладении тонкостями аутентичной вокальной техники. *Тембр голоса в стилистическом контексте являет собой важнейшую составляющую спектра голосовых возможностей эстрадного вокалиста, что вызывает* интерес как с научно-теоретических, так и с практических позиций. В этом заключается актуальность темы данного исследования. **Объект исследования** - специфика эстрадного вокального иисполнительства в контексте современной массовой культуры. **Предмет исследования** – тембр как важная составляющая уникальности и узнаваемости эстрадного вокалиста.

Цель данной статьи заключается в исследовании качественных характеристик тембра эстрадного исполнителя в зависимости от стилистической направленности исполняемого произведения.

Одной из фундаментальных проблем, возникающих в процессе обучения эстрадному вокалу, является проблема специфики тембрового звучания певческого голоса. Каждый жанр в эстрадно-певческом искусстве требует определенного тембрового оформления. Исполнитель, достаточно хорошо владеющий своим голосом,

сознательно использует различные тембровые краски при исполнении произведений различных жанров.

В профессиональном эстрадном пении сочетается множество технических вокальных приёмов. Звук обогащён множеством характерных красок. Используются разного рода, так называемые, эффекты: сипы, хрипы, расщепления, шёпот, звукоподражание инструментам и т. д. Часть этих приёмов заимствована из академического вокального исполнительства, часть – из народного, часть – специфична для эстрады.

Среди огромного разнообразия видов музыкального искусства особое внимание уделяется эстрадной вокальной музыке. Обладая непосредственным воздействием на самую широкую слушательскую аудиторию, а также имея ярко выраженную социальную направленность, музыкальное искусство эстрады играет важную роль в формировании духовной культуры личности.

В настоящее время насчитывается множество стилистических разновидностей эстрадной песни, временами сильно отличающихся друг от друга по содержанию и выразительным средствам. Современные эстрадные исполнители в своём творчестве ориентируются лучшие образцы отечественного и зарубежного музыкального наследия. Это даёт возможность, и даже делает обязательным освоение ими универсальных вокальных навыков, которые будут служить неким фундаментом и делать возможным исполнение любого произведения, независимо от эпохи и стиля.

Рассматривая особенности эстрадного вокала, можно выделить основные характеристики:

– использование трёх регистров: грудного, микстового и головного, при этом звукоизвлечение осуществляется в основном в микстовом регистре с преобладанием грудных обертонов;

– полуприкрытый способ звукоизвлечения;

способы подачи и динамические оттенки достаточно разнообразны (от субтона до крика);

– ограниченное использование вибрато (только на протяжных звуках, ближе к их завершению);

– чёткая дикция и артикуляция;

– использование различных вокальных приёмов;

– особый тип звукоизвлечения – пение в речевой позиции [5, с. 34].

Говоря об основных интонационных истоках отечественной эстрадной песни, особое внимание следует уделить именно джазовому вокалу. Для этого жанра характерно расширение средств выразительности, в отличии от традиционной европейской музыки. Это проявляется в использовании характерного тембра, различных способов интонирования (применение носовых и гортанных звуков, шепота или резкого форсирования звука); специальных вокально-джазовых приемов. Немаловажно ощущение джазогого ритма, развитие звуковысотного и гармонического слуха, а также знание джазовой стилистики в целом

Истоками джазовой музыки являются жанры, зародившиеся в конце XIX века в США в результате слияния европейской и африканской культур в среде афроамериканцев. К таким жанрам относятся, в первую очередь, госпел, спиричуэлс, блюз, ворк-сонг, рэгтайм, музыка театра менестрелей.

В процессе развития и совершенствования джаз постепенно обретал статус элитарной музыки, которая была доступна только подготовленной публике. Многие выдающиеся мастера позднего джаза заботились о «музыке для головы и сердца», а не

о «музыке для ног» [2, с. 78]. Языком джаза они старались выразить тончайшие состояния души, свои чаяния мысли. Возрос уровень подготовленности, требуемый для прослушивания позднего джаза. В связи с этим круг поклонников джазовой музыки заметно сузился.

Параллельно с элитарным джазом набирают популярность более демократичные формы, доступные для широких масс. К таким формам относится эстрадная музыка, в которой нередко используются законы джазовой гармонии, ритмика, специфическая манера исполнения. Как правило, это танцевальная музыка: буги, шейк, твист и др.

Афроамериканская музыкальная культура существенно оказала своё влияние на становление рок-музыки. Например, на музыку группы «Битлз», по оценке самих участников группы, преимущественно оказали воздействие такие жанры, как ритм-энд-блюз и рок в исполнении темнокожих. По этой причине в музыке «Битлз» прослушиваются негритянские традиции в ритмике. Учитывая невероятную популярность группы «Битлз», не удивительно, почему эти ритмические традиции довольно быстро завоевали весь мир популярной музыки [3, с. 176].

Вокальные жанры внесли выразительные исполнительские приёмы, которые в дальнейшем стали неотъемлемыми для джазового, эстрадного и рок-вокала. Блюзовый лад с его интонированием, приёмы пения шаут и холлер, использование глиссандо и дёрти-тонов характеризует вокал как экспрессивный вид искусства. Вокалистов, поющих в такой горячей манере, иногда называют шаутерами. С другой стороны, появление таких стилей, как свит и кул, проникновение в музыку латиноамериканских ритмов, а также развитие звукоусиливающей техники придало вокальному звучанию интимность, мягкость, сентиментальность. Певцов, исполняющих джаз в такой лиричной и даже сдержанной манере, называют крунерами (crooners) [3, с. 198].

Практически любой человек, чутко воспринимающий музыку, отличит, например, звучание джаза от какого-либо другого музыкального направления. В джазе и в роке такие средства выразительности, как метроритм, мелодика, гармония очень специфичны. Кроме того, мы распознаём жанровую принадлежность по манере звукоизвлечения, по фразировке, артикуляции.

При рассмотрении специфики джаза, рок-музыки и, в особенности, поп-музыки обратим внимание на некий факт: если исполнить произведение, относящиеся к одному из перечисленных жанров, в традиционном стиле, можно обнаружить довольно простую и маловыразительную мелодию. Этот и другие факты говорят о том, что именно в исполнительской манере и тембральном разнообразии кроется основная ценность жанра. Рассматриваемые музыкальные стилистики живут лишь в исполнении музыкантов, владеющих спецификой жанровой манеры исполнения.

В джазовом вокале нет разделения голосов по тембрально-тесситурным характеристикам. Не обязательно и наличие большого диапазона. Например, у Эллы Фитцджеральд диапазон более двух, а у Билли Холидей – октава. Признания добились певицы как с низкими бархатистыми голосами, так и со светлыми высокими, как например вокалистка «Real Group» Барбара Стрэйзанд. Большее значение отводится именно наличию специфического джазового тембра. При этом сила голоса также не играет важную роль для джазовых вокалистов, благодаря микрофонному пению.

Контрастность звучания голоса в разных регистрах является дополнительной краской джазового вокала. В низкой тесситуре приветствуется глухое и грубое грудное звучание, а в среднем и верхнем регистрах допускаются горловые призвуки, фальцет. Частая смена техники звукообразования, даже в пределах одной фразы, является одной из основных сложностей пения в джазовой манере. Джазовое пение открытое и

свободное. Это объясняется открытым звучанием родной для джаза английской речи и особенностями голосового аппарата певцов-афроамериканцев.

Джазовым исполнителям характерны такие тембрально-голосовые черты, как: хрипотца, сипение, частичное несмыкание связок, несглаженность регистров, горловое и носовое звучание, отсутствие кантилены, неестественная преувеличенная вибрация. Пение с хрипом, как у Луи Армстронга, подвывающий звук, как у Хаулин Вульфа, или гнусавый звук как у Джерри Ли Хукера. За счет того, что в джазе очень агрессивный бэк-граунд, чистый вокал на таком фоне может потеряться. Поэтому джазовому вокалисту важно найти свое неповторимое звучание голоса, которое отражает его характер и индивидуальность.

Дайана Ривз считала, что необходимо знать историю той музыки, которой ты хочешь заниматься и важно слушать записи великих певцов. Но при этом стремиться к поиску собственной интерпретации. Певица сама прошла период ученичества. В молодости она обнаружила, что её голос по диапазону и возможностям напоминает голос Сары Воэн, и начала петь многие вещи именно так, как их, возможно, спела бы Сара. Со временем, Дайана практически перестала слушать её записи. Певица хотела найти свой собственный голос, хотела петь то, что действительно понимала и принимала как свое, личное.

При обучении часто возникает такого рода проблема. Слушая и исполняя песни других певцов, вокалист частично перенимает манеру исполнения, определённые «фишки» свойственные именно этому певцу, что не всегда положительно отражает на индивидуальности. Копируя других исполнителей, теряется собственный тембр, который может оказаться намного интереснее, если дать возможность ему раскрыться.

Раскрытию собственной тембральности способствуют специальные вокальные приёмы, которые можно назвать неким кодом к нашему голосу. Суть заключается в правильном изучении вокальных приёмов, что даст возможность не базироваться на опыте других исполнителей, а позволит сразу же применять их на практике с учётом своей тембральности.

Существует общая для всех система вокальных приёмов, но за счёт неповторимости тембров каждый из них звучит всегда по-разному. Если бы все вокалисты просто друг друга копировали, не осваивая вокальную базу, то все бы пели, как один. Например, такой вокальный приём, как микст, у Арианы Грандэ – один, у Лары Фабиан – совершенно другой, у Адэль – третий. Хотя опытным слухом безошибочно можно определить, что это один и тот же приём.

Рассмотрим некоторые приёмы, освоив которые, голос станет интересней, индивидуальней и более универсальным:

1. Субтон – вокальный прием грудного регистра. Продуцирование звука, при котором только часть дыхательной струи превращается в отрезонированный звук. Субтон и придыхание – это разные приемы, не стоит их путать. При придыхательной атаке, выдох начинается раньше смыкания голосовых складок. Технически, субтон – контролируемое несмыкание связок, управляемое мышцами. Умелый вокалист может свободно переходить с субтона на плотный звук и обратно. Этот прием не вызывает сложностей, если петь на опоре. В противном случае, можно навредить связкам, ведь голос мы выводим в активный режим с сильным давлением воздуха, а связки смыкаются не до конца и работают в напряженном состоянии. Использование субтона придает голосу бархатность, мягкость, интимность. Ярким представителем субтонового пения можно назвать Sade.

2. Фальцетное пение – вокальный прием головного регистра. Безопорное звучание с большим количеством воздуха. Отвечает за лёгкий, полётный звук на высоких нотах и за мелизматику, которая, как правило, исполняется в фальцетной зоне. Для придания динамичности фразе и тембровой контрастности фальцет часто комбинируют с «придавленным» гортанным звуком.

3. Твэнг – делится на несколько позиций: гортанный твэнг – звук посылается не вперёд, а по касательной в сторону гортани. Сейчас этот приём достаточно популярен. Многие известные исполнители используют его в своей манере. Твэнг позволяет интересно выходить на высокие ноты и тембрально разукрасить вокал. Основной момент понимания гортанного твэнга – это положение языка, корень которого отодвигается в сторону гортани, а кончик немного приподнимается. При этом внутри формируется объём. Яркие примеры: Шакира, Кристина Агилера, Полина Гагарина, Тина Кароль.

Носовой твэнг – приём, исполняющийся при помощи носового резонатора, но при этом, он вырастает из гортанного твэнга. Отличие заключается в том, что звук должен быть направлен на кончик носа. Яркие представители: Бруно Марс, Дуа Липа, Сия. Эти исполнители крайне отличны друг от друга. Твэнг у этих исполнителей имеет схожесть лишь в структуре, так как это приём, берущийся с помощью носового резонатора, но физиологически формируется он совершенно по-разному. Хотя, необходимо заметить, что все из вышеперечисленных исполнителей, используют специфические эстрадные вокальные приемы. Один из таких приемов, **микст** – смешивание грудного и головного регистров. Микст может быть тёмным и объёмным или более светлым и плоским. Овладение микстом является одной из основных задач каждого профессионального вокалиста. Также часто вокалистами используется **бэлтинг**, который применяется в основном в кульминационных моментах. Плотный, грудной, обязательно поется, обращая внимание на грудной резонатор.

Изучая вокальные приемы именно в такой последовательности, голос постепенно приобретает профессиональные качества. Во-первых, это дает возможность голосу окрепнуть и приобрести красоту и тембральность. Во-вторых, пение, с применением различных вокальных приемов дает понимание того, как петь с придыханием, на субтоне, когда через связки проходит большое количество воздуха. Певец начинает понимать, какое различие между плотным смыканием связок и неплотным. Приходит понимание вокальных приемов, которые выполняются с помощью сильного натяжения связок. Самое простое звучание при сильном натяжении – это твэнг. Его легко освоить при помощи носового резонатора и пения в высокой тесситуре.

Применение вокальных приёмов и поиск своей исполнительской техники способствует раскрытию собственной тембральности, индивидуальному звучанию, что делает исполнителя узнаваемым и не похожим на других. Чем больше таких приёмов в арсенале исполнителя, тем интереснее и многограннее будет звучать голос.

Таким образом, можно говорить о том, что сегодня эстрадно-музыкальное искусство решает эстетические и культурные задачи своего времени новыми выразительными средствами, работает над поиском техник и стилей, отражающих дух современности в искусстве. Каждый исполнитель отличается индивидуальными особенностями и разнообразными психологическими и физиологическими реакциями, поэтому развитие вокальной техники и поиск своего уникального тембра всегда является трудоёмким процессом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса: учебное пособие /Д. Л. Аспелунд. – 3-е издание, стереотипное. – СПб.: Лань, 2017. – 180 с.

2. Барбан Е. С. Современный джаз в музыкальной культуре /Е. С. Барбан – СПб: изд-во «Композитор», 2013. – 180 с.
3. Верменич Ю. Т. Джаз: История: Стили. Мастера / Ю. Т. Верменич – СПб: Лань, 2011. – 608 с.
4. Дмитриев Л. Б. Голосообразование у певцов / Л. Б. Дмитриев – М . : Музыка, 1968. – 675с.
5. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. В. Люш. – Киев: Муз. Украина, 1988. – 138 с.
6. Морозов В. П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / В. П. Морозов – М.: Когито-Центр, 2015.т – 562 с.
7. Стулова Г. П. Акустические основы вокальной методики: учебное пособие для студентов магистратуры музыкальных факультетов / Г. П. Стулова. – М., 2015. – 122 с.
8. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. - М.: Музыка, 1974. – 263 с.
9. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы: Учебное пособие по курсу истории вокального искусства / Л. К. Ярославцева. - М.: ГМПИ,1981.– 90 с.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

УДК 004.738.5:159.923

В. В. Безручко,
А. С. Кондауров

ВИЗУАЛЬНЫЙ КОНТЕНТ КАК СРЕДСТВО САМОПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОСТИ В ПРОЦЕССАХ ВИРТУАЛЬНОЙ СОЦИАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Интернет является темой для исследования практически во всех областях знаний, поскольку влияние web-пространства на личность, культуру, ценностные ориентиры, психологические, политические и экономические аспекты стало безусловным.

Проблему самопрезентации личности в современном мире рассматривали как отечественные, так и зарубежные социологи, психологи и философы, специалисты в области менеджмента и IT-технологий. Основные проблемы самопрезентации в своих работах рассматривали: И. Гофман, М. Снайдер, Р. Чалдини, а также: В. И. Чупров, И. П. Шкуратова, Е. М. Михайлова. Значимыми исследованиями в этой области представлены работы Е. В. Дубровиной, С. Г. Кара-Мурзы, Г. Г. Силасте, которые раскрывают влияние информационных ресурсов и информационной культуры XXI века на процесс социализации личности и становления процесса самоидентичности человека посредством виртуального мира.

Однако тема формирования личностью собственной идентичности посредством социальных сетей и web пространства недостаточно изучена.

Актуальность данной темы обоснована и относительной новизной этого феномена, и постоянной трансформацией интернет-технологий, которые оказывают воздействие на личность и средства ее самопрезентации в виртуальном мире.

Степень разработанности проблемы. Понятие коммуникации возникло и получило распространение в середине XX века и было введено в науку исследователями в области теории информации и кибернетики К. Шенноном и Н. Винером. Для данного исследования важно показать генезис представлений о природе коммуникации, в связи с чем следует акцентировать внимание на работах Л. Витгенштейна, К-О. Апеля, М. Бубера, Э. Левинаса и др. Особое значение имеют работы Ю. Хабермаса, Н. Лумана и др.

Начиная со второй половины 90-х годов новые информационные и коммуникационные технологии и Интернет, в частности, активно внедряются во все сферы жизнедеятельности общества. Их возможности в процессе культурных, социально-экономических и политических преобразований становятся предметом интереса социологов, политологов, философов, юристов, экономистов. Надежную методологическую опору для организации дальнейших исследований в таком аспекте дают основные теоретические положения, излагаемые Д. Беллом, Э. Э. Тоффлером, М. Маклюэном, среди отечественных авторов: С. В. Бондаренко, В. А. Емелин, В. В. Тарасенко и др.

Предметом исследования являются современные технологии самопрезентации личности в процессе сетевой коммуникации.

Объект исследования – визуальные социальные сети.

Цель исследования заключается в изучении феномена самопрезентации в визуальных социальных сетях.

Для реализации цели исследования были поставлены следующие **задачи:**

– изучение понятийного аппарата;

– изучение генезиса понятий «социальная сеть», «самопрезентация».

– анализ пользовательской активности социальных сетей;

– определение функций социальных сетей;

– анализ процессов самопрезентации личности в социальных сетях посредством образной информации.

Феномен самопрезентации в социальных сетях, в последние десятилетия приобрел широкое распространение, поскольку web-пространство, трансформируясь и преобразуясь на фоне технологических процессов, получает новые возможности для распространения информации и семантики информации, которую передает пользователь посредством технологий для общества. Однако стоит также учитывать, что самопрезентация личности в интернет-пространстве носит не только психологический характер, но и проявляется в продвижении брендов, идей, культуры и ценностей поколения.

Для понимания технологии самопрезентации личности в социальных сетях, важно учитывать структуру, согласно которой на данный момент функционирует это пространство. Так, по мере трансформации сети Интернет из пространства web 1.0 где интернет-пространство выступало в качестве информационной площадки одностраничного формата, к web 2.0 началось массовое развитие социальных коммуникаций. Основной особенностью web 2.0 является возможность дополнения информацией общего интернет пространства всеми его пользователями. В этих условиях развитие социальных сетей приобретает особое распространение. Так, все социальные сети на данный момент, являются стилизацией личного кабинета пользователя, и в большинстве случае, даже дуальным отражением его жизни.

Самопрезентация в визуальных социальных сетях тесно связана со структурой и спецификой организации интернет-пространства. Социальная сеть – это интерактивный многопользовательский web-сайт, содержание и контент которого определяется и наполняется пользователями сайта, что в полной мере отражает концепцию web 2.0 в виртуальном пространстве. Социальная сеть представлена в автоматизированной и интерактивной социальной среде, в которой осуществляется взаимодействие одной или множества групп пользователей, объединенных общими интересами, ценностями и мировоззрением.

Понятие социальной сети, изначально было представлено социологом Дж. Барнсом, который характеризовал социальную сеть так: «Каждый человек имеет определенный круг друзей, и эти друзья в свою очередь имеют собственных друзей. Некоторые из друзей одного человека знают друг друга, а другие – нет. Я счел удобным говорить о такого рода социальных полях, как о сетях. Под этим мне видится система точек, некоторые из которых соединены между собой. Точками этой системы являются люди, и линии соединения точек указывают, какие люди взаимодействуют друг с другом». Так, Барнс определяя систему сложных взаимоотношений между людьми, интуитивно сформировал концепцию социальных сетей еще до появления интернета в привычном нам виде, и социальных сетей в нем, соответственно [3].

В XXI веке социальные сети стоит понимать, как категорию сайтов, которые предоставляют возможность публикации, обмена информацией, а также обсуждения контента широкой публикой пользователей. Так социальные сети стали одним из

главных средств коммуникации, которое оказывает влияние на жизнь человека, его медийность, культуру и тенденцию развития общества.

Визуальные социальные сети приобрели большее распространение, чем текстовые и информационные в эпоху web 2.0, по мере того, как улучшались и трансформировались технические возможности передачи информации пользователями.

Возрастная особенность в пользовании социальными сетями имеет особое значение, поэтому, наиболее популярны социальные сети среди молодежи. Так, согласно данным исследования ВЦИОМ 45% опрошенных совершеннолетних россиян пользуются хотя бы одной из социальных сетей почти каждый день, а 62% хотя бы раз в неделю. Среди молодежи, закономерно, уровень использования социальных сетей выше, чем среди представителей старшего поколения – 91% [2].

Помимо базовой коммуникационной функции, у социальных сетей есть латентные функции. Латентная функция социальных сетей заключается в создании собственного виртуального мира, как средства позиционирования личности. При этом, структура искусственно созданного виртуального мира определяется и предписывается самим человеком, однако может не быть идентична реальной. Можно сказать, что эта структура виртуального мира является желаемой и психологически компенсирующей. К явным функциям социальных сетей можно отнести следующие: коммуникационная функция, информационная функция, социализирующая, идентификационная, самоактуализирующая, развлекательная, политическая, экономическая функция.

Социальные сети, вошедшие в повседневную жизнь стали дополнительной площадкой для самопрезентации в виртуальном пространстве. Не смотря на виртуальную сущность позиционирования личности и частичную фантастичность представления человека о себе, в процессе трансляции информации, формат социальных сетей предполагает максимальную приближенность создаваемого виртуального образа к реальному.

Безусловно, важнейшим свойством социальной сети остается самопрезентация, которая проявляется в латентных функциях социальных сетей – например, в процессе межличностного виртуального общения, предоставления результатов своего творчества, высказывания мнения, развлечений в социальных сетях и даже прослушивания музыки – так личность позиционирует себя, транслируя в Интернет-пространство свое мировоззрение, опыт и философию.

Проблема соотношения личностью с группами, которым она принадлежит, тесно связана с противоречивыми процессами, которые влечет за собой изменение ритма жизни, информатизация общества и повышенные запросы к личности со стороны общества. Так, самовосприятие личностью собственных потребностей, ценностей и принадлежности к социальной группе варьируется соизмеримо переменам социально-экономического, интеграционного характера.

Особую актуальность проблема определения идентичности «Я» приобретает в контексте социализации молодежи. В этих условиях происходит своеобразная игра идентичностями, которая получает наибольшее распространение в коммуникационных процессах web-пространства. Наиболее широкое распространение, в данном случае, как средство реализации своей идентичности и самопрезентации, получает пространство социальных сетей. Так, создавая виртуальный образ, посредством самопрезентации, личность может представить обществу идеальный образ, который коррелирует с его запросами и желаниями, а также с ожиданиями общества в отношении него.

Особое значение в визуальных социальных сетях имеет образ, который сопровождает все публикации пользователя. Так, Н. С. Козлова и И. Р. Сушков в своем исследовании, анализируя значение аватара для пользователей, отмечают, что критерий

визуальности в данном случае, имеет особенное влияние на качество самоидентификации и самопрезентации [8]. Самопрезентация, реализуясь в социальных сетях, в условиях изменяющегося мира, нуждается в укреплении предоставлении информации и ее ценности, что особенно рационально осуществляется через визуальную самопрезентацию.

Поскольку каждой социальной группе присущ набор образов-идентификаторов, которые формировались в контексте поколения, культурных особенностей интересов и ценностей, а также прожитого опыта, используя определенный образ, личность производит идентификацию с определенной группой. Большая часть образов, которые транслируются, воспринимаются пользователями неосознанно, однако, именно это позволяет создать взаимосвязь «свой-чужой», «это я-это мы». Ярким примером осознания широкой общественностью такой принадлежности является интернет-тренд, который получил распространение в 2020 году «Я/Мы» который стал слоганом поддержки Ивана Голунова, но практически сразу стал символом солидарности и поддержки определенной группы [10].

Сейчас слоган «Я/Мы» используют как дополнение к любому образу, раскрывающему ту или иную проблему, требующую внимания общественности, освещаемую в социальных сетях. Семантика этого слогана заключается в равенстве понятия «Я» и «Мы», где подразумевается, что на месте героя может оказаться каждый гражданин, при определенных обстоятельствах и, следовательно, данная проблема является не индивидуальной, а общей. Реализация этого феномена наиболее наглядно представлена на примере визуальной социальной сети «Instagram», которая на данный момент находится на пике популярности не только среди молодежи (поколение Z и Y), но и среди поколения более старшего (X) [6].

Большинством пользователей «Instagram» используется ни сколько как альбом, а как своеобразная летопись или биографический журнал, дневник, в котором отражены положительные и отрицательные переживания личности, которыми она делится со своими читателями.

Публикации в «Instagram» сопровождаются чаще всего текстом, и носят информационную функцию, однако, именно за счет визуального наполнения, текст, написанный пользователем, может быть прочитанным. Другие пользователи «Instagram» просматривая ленту, видят визуальный контент, и переходят к прочтению, если первый бессознательный импульс идентичности был сформирован от фотографии. Эта тенденция восприятия визуальной информации, и ее влияние на ознакомление с текстовой информацией активно используется блог-сферой, а также коммерческими организациями.

В промоушене организаций посредством социальных сетей, а также с целью продвижения личности, продукта, информации, используется стиль и образ, которые обладают маркерными символами поколения, социальной группы и обладают качествами узнаваемости.

Визуальные социальные сети получили наибольшее распространение и продолжают активно развиваться за счет того, что образ создает психологическую ситуацию восприятия, передает эмоциональную насыщенность и субъективную значимость. Кроме того, фотографии присуща тенденция, в меньшей степени реализуемая в текстовой информации – фотография дает неоднозначную трактовку, однако, общий посыл неосознанно улавливается реципиентом, ввиду его опыта, культурного кода и условий социального взаимодействия. Следовательно, передавая информацию посредством символов и образов, сообщение от коммуниканта к

реципиенту передается менее точно, однако более эмоционально и находит отражение в собственных психолого-духовных переживаниях получателя сообщения.

По словам Р. Барта, фото «может быть предметом трех способ действия, троякого рода эмоций и интенций: его делают, претерпевают (будучи заснятым) и разглядывают» [3]. Такая троякость свойства визуального образа тесно связана с цепочкой передачи информации и трактования информации получателем.

Кроме того, стоит рассматривать самопрезентацию личности в социальных сетях не только как информационную деятельность передачи сообщения, но и как способ творчества. Так, Е. Горный отмечает, что творческий аспект виртуальной самопрезентации не исследовался по следующим причинам:

1) в изучении феномена «визуального я» психологи больше исследовали психологические проблемы, чем эстетические;

2) большинство работ по виртуальной идентичности англоязычные, следовательно, отражают реалии, исходя из географических особенностей и этнических тенденций [4].

При этом, автор характеризует самопрезентацию в сети как самоизобретение личности. Горный отмечает, что аватар в визуальной социальной сети – это творчество виртуальной личности, образ, который «работает» независимо от местонахождения владельца, а также отражает особенности его личности. Как и любое творчество, фотографии и визуальная информация говорит тому, кто ее наблюдает о мировоззрении автора, следовательно, это влечет за собой эстетический контекст социальной самопрезентации [Там же].

Исходя из того, какие пользователь использует стратегии самопрезентации, невзирая на универсальность мотивов, присутствуют очевидные различия в осуществлении самой самопрезентации и ее результатах, полученных в виде восприятия обществом личности.

Выбор личностью стратегии самопрезентации базируется на бессознательном мотиве, социальном контексте, ситуативности взаимодействия личности с внешним миром, культурными нормами, установленными в обществе, а также на уровне значимости признания аудиторией ценности «Я» личности, которая производит самопрезентацию.

Таким образом, можно заключить, что самопрезетационный процесс, являясь многогранным явлением, включает в себя ряд мотивов и потребностей, которые реализуются посредством (часто бессознательных) приемов и тактик, которые в различной ситуативности позволяют пользователю транслировать как реальный, так и идеальный образ своего «Я» во внешний мир.

Особую роль в процессе самопрезентации играет невербальность современного интернет-пространства, поэтому, само средство самопрезентации личностью собственных образов становится приоритетным.

Информационное общество делает реальность самопрезентации своеобразной финальной реальностью, согласно которой, реальный образ является не первичным, а вторичным – следующим за виртуально созданным.

Значение самопрезентации посредством визуальных сетей невозможно подвергать сомнению, поскольку такое средство самопрезентации в полной мере взаимосвязано с тенденциями современного общества, использования интернет-технологий в повседневности. Часто успех коммуникации в виртуальном пространстве обоснован способностью пользователя емко, убедительно и адекватно передать информацию.

При этом большую роль играет в данном случае эмотивная составляющая передаваемого сообщения, посредством которой, автор передает не только информацию, но и раскрывает свое мировоззрение, сильные стороны личности, ценностные ориентиры и уникальный творческий потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинская, Е. П. Интернет и идентификационные структуры личности. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://banderus2.narod.ru/70244.html.
2. Всероссийский центр изучения общественного мнения. Каждому возрасту-свои сети. 2018. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=8936
3. Гордеев, Н. В. Презентация виртуальной личности в разных коммуникационных средах сети Интернет. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://cyberpsy.ru/2011/05/1151.
4. Горный, Е. Виртуальная личность, как жанр творчества. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.netslova.ru/gorny/vl.html.
5. Демина, С. А. Аватар как элемент самопрезентации в социальной сети. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/avatar-kak-element-samoprezentatsii-v-sotsialnoy-seti/viewer.
6. Зайцева Н.А. Теория поколений: мы разные или одинаковые? [Электронный ресурс] Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-pokoleniy-my-raznye-ili-odinakovye.
7. Карпова, М. К. Социальные сети как особый канал самопрезентации индивида. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-seti-kak-osobyy-kanal-samoprezentatsii-individa.
8. Козлова, Н. С. Влияние интернет-среды на личность и жизнедеятельность. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://core.ac.uk/download/pdf/289798915.pdf.
9. Мирумян, А. Г. Социальные сети в системе массовой коммуникации. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-seti-v-sisteme-massovoy-kommunikatsii/viewer.
10. Ускова, Т. «Я/Мы» – кто? История символа солидарности. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://mbk-news.appspot.com/suzhet/ya-my-kto-istoriya-simvola.

УДК 004.928

А. С. Березина,
Н. Г. Феденко

СПЕЦИФИКА СТИЛИСТИКИ «АНИМЕ» В ЯПОНСКИХ КОМИКСАХ И АНИМАЦИИ

Современная Япония – страна иллюстраций. Японцы используют иллюстрации везде, на улице на экранах крутят рекламу с рисованными персонажами, на вагонах метро, на витринах магазинов, на рекламных щитах, на упаковках товаров и на многом другом – везде пестрят рисованные картинки, выдуманные персонажи указывают дорогу на информационных щитах, даже у полицейских участков есть персонажи-талисманы, зовущиеся маскотами. Много певцов и телезвёзд имеют свое рисованное воплощение.Одна из самых популярных поп-идолов – виртуальная певица по имени Хацуне Мику, которая дает концерты в виде голограммы и собирает огромные залы зрителей. К Олимпийским играм в Нагано была создана виртуальная ведущая телепередач. Использование анимационных персонажей в передачах для детской и взрослой аудиторий стало общепринятой практикой на ТВ Японии [7].

Большое пристрастие японцев к иллюстрациям уходит корнями в прошлое. Из-за сложности японской системы письменности, хорошее знание кандзи было редкостью даже среди знати, поэтому с давних времен чаще делали истории в картинках, чем в текстовом виде. Одной из первых работ в стиле манга считается «Картинки о проказах зверей и птиц» выполненные монахом Тобой в XIIвеке. Даже сейчас, японские дети до

окончания начальной школы не могут читать взрослые книги и газеты из-за незнания кандзи [1].

Самыми популярными и часто встречающимися картинками являются рисунки в стиле манга и аниме. Этот стиль встречается в литературе, в мультипликации, рекламе, образы персонажей манги и аниме примеряют фанаты, зовущиеся отаку. Само переодевание зовется косплеем. Выпускаются коллекционные фигурки популярных персонажей [12].

В Японии манга популярна среди людей разных возрастов, ее ценят и как предмет изобразительного, так и литературного искусства. Существует огромное количество жанров манги, про романтику, спорт, про историю, мифологию, ужасы, фантастику, эротику, бизнес и т. д. Почти вся манга рисуется в черно-белом цвете. Манга может быть короткой, когда вся история занимает всего одну главу в несколько десятков страниц, и манга-сериал, когда глав может быть несколько сотен.

Мангу в Японии читают все, от мала до велика и везде, дома, в электричке, в обеденный перерыв в школе и на работе. Главное отличие манги от комиксов других стран в том, что манга повествует о последовательных событиях. Техника создания манги кинематографична, используются те же приемы монтажа и раскадровки. Манга изобилует символизмом и намеками, персонажи часто подвергаются деформации, присутствуют частые скачки от стандартной рисовки к преувеличениям. В наше время в мир манги втянуты почти все японцы. Тиражи популярных манга-сериалов Наруто и OnePiece сравнимы с тиражами книг о Гарри Потере. Манга составляет четверть всей публикуемой в Японии печатной продукции.

Рисунок в манге может быть, как фотореалистичный, так и гротескный, однако самой большой особенностью стиля являются большие глаза. Стиль рисовки аниме и манги за последние двадцать-тридцать лет сильно эволюционировал.

Первым в таком стиле стал рисовать Осаму Тэдзука. Он был вдохновлен персонажами американских мультфильмов Бетти Буп, Микки Маусом и Бемби. После успеха Тэдзуки другие художники начали копировать его стиль [5].

Многие персонажи отличаются простотой рисунка, однако в манге и аниме большое внимание уделяется прорисовке глаз. Глаза передают характер персонажа, большие глаза демонстрируют наивность, юный возраст персонажа, у взрослых людей глаза рисуются поменьше, а у старых могут изображаться закрытыми или узкими с маленьким зрачком. Нос и рот обычно обозначается волнистыми линиями. Разнообразный цвет волос тоже может служить индикатором характера персонажа, к примеру, красные, рыжие волосы – вспыльчивый характер или служит способом выделения персонажа из других [1, 3].

В манге цветные иллюстрации в основном присутствуют на обложке, или как цветные бонусные страницы. Основная часть иллюстраций черно-белая, обычно выполняется тушью на бумаге и в дальнейшем оцифровывается, с развитием возможностей графических редакторов манга тоже стала иногда рисоваться на компьютере, но основным методом создания манги все равно остаётся ручная работа. Персонажи и фоны рисуются контуром, различными уплотнениями, штрихами, впоследствии накладываются скринтоны (техника наложения текстур и оттенков, используется как альтернатива штриховки) [19].

Персонажи в аниме стиле обычно выполняются контуром, который варьируется по толщине от тонкого к широкому, может быть, как просто темным, так и близким по цвету к самому объекту, к которому применен контур. В стилях некоторых художников, контур имеетчерный цвет, и сливается с закрашенными черным глубокими тенями [3].

В аниме персонажи окрашиваются более упрощенно, для удобства анимации, в статичных изображениях обложек, артов и других видов иллюстраций, можно увидеть самые различные методы покраски. От мультипликационного, упрощенного стиля, до имитации акварели, использования градиентов и размытий, живописной техники рисования. Фоны в аниме прорисовываются более детально, так как не требуют последующей анимации.

Количество анимационных студий в Японии насчитывает более 430. Аниме обычно делается на небольших студиях, а его производство финансируется более крупными. На создание телесериалов обычно отводятся небольшие сроки, поэтому мелкие ошибки аниматоров не учитываются. Для полнометражных картин имеет место более строгий контроль качества, но и сроки производства более свободны. Частота кадров аниме обычно составляет от 8 до 12 кадров в секунду, но более совершенные анимационные фильмы могут сниматься с частотой 24 кадра в секунду [16].

Производство аниме фокусируется меньше на анимации движения и больше на реалистичности, часто используются такие эффекты камеры как панорамирование, масштабирование, угловые съемки и другое. Даже не смотря на развитие компьютерной анимации, большая часть аниме рисуется от руки и уже, потом оцифровывается и заливается цветом.

В Японской анимации развит символически-графический язык, позволяющий всего несколькими штрихами показать сложные эмоции и выразить характер героев. Символическая система основана на традициях, легендах, религиозных убеждениях и истории. Каждая деталь образа имеет скрытый подтекст и помогает раскрыть характер и поступки героев [10].

Проблемы, затрагиваемые в аниме, могут быть как повседневными, так и глубоко философскими. Аниме в основном строится на сюжете, диалогах, характере и поступках героев, а уже потом на зрелищности.

Японская анимация, за некоторыми исключениями, является экранизацией манги или ранобэ. Разницей обычно является то, что сериалы, нарисованные по манге, изобилуют действиями, а сериалы, экранизирующие ранобэ, делают упор на сюжет и диалоги, имеют более развитых и продуманных персонажей. Но для анимационных студий легче экранизировать мангу, потому что в ней уже присутствуют персонажи, примеры фонов и т. д., в отличие от ранобэ, которое имеет малое количество иллюстраций и затрудняет изобразить видения автора.

Рисовка в стиле аниме также стала популярна в Китае и Южной Корее, и за последние десять лет вышло много мультфильмов, маньхуа и манхвы в данной стилистике. Китайское аниме по части рисовки мало чем отличается от японского. Манхва и маньхуа южнокорейский и китайский эквивалент манги, но намного чаще выполняется в цвете и предназначены для издания в интернете. Манхва, маньхуа и китайские лайт новеллы (не большие по размеру) тоже иногда получают экранизацию в виде мультфильмов в аниме стиле или сериалов с реальными актерами и обильной компьютерной графикой.

В 90-х годах рисовка аниме персонажей была более грубоватой, более преувеличенной. Контур был более четким, широким и выполнялся в темном, почти в черном цвете. Тени изображались четкими цветами, присутствовали блики. Визитная карточка стиля аниме – большие глаза, в 90х имели верхнее и нижнее веко, более четко выраженные ресницы, размер глаз был больше, чем в 2000х годах. Полностью отсутствовали градиенты, размытия, текстуры, фоны часто выполнялись от руки, в большинстве случаев акварелью [20].

При просмотре примеров рисовки аниме и манги можно выделить огромное количество особенностей. Есть рисунки, выполненные на бумаге и впоследствии оцифрованные, есть выполненные исключительно в графических редакторах. Помимо способа выполнения имеются различия в деталях персонажей и фонов, в основном рисунок в манге и аниме имеет общий принцип – персонажи более упрощены и менее детализированы по сравнению с фоном.

Больше всего отличий рисунка состоит в пропорциях персонажей, характере контура, изображении глаз и других черт лица, волос. Заливка цветом или же покраска тоже варьируется от художника к художнику, к примеру, некоторые используют резко выраженные тени, другие смягчают тени с помощью градиентов или же размытия, кто-то просто обозначает тени общей массой, не выделяя отдельных элементов. В последнее время стало популярно накладывать на персонажей текстуры [18].

Отличие рисовки фонов тоже весьма разнообразно, могут выполняться в технике акварели или любых других техниках, даже с применением 3D-графики.

В России популярность аниме и манги пришла с аниме «Сейлор Мун», «Покемоны», «Кэнди-Кэнди», показанные на отечественных телеканалах в 90-х. Манга в большем количестве начала доходить до нас с распространением интернета.

Специфика стилистики «аниме» в японских комиксах и анимации основана на исторических и культурных традициях японского искусства, в современных условиях это направление очень популярно благодаря очень ярко раскрытым характерам персонажей и своей неповторимой стилистикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аниме и отаку [Электронный ресурс] // visitJapan – Электронный блог, URL: https://visitjapan.tours/ru/blog/anime-i-otaku.html (дата обращения 03.03.2021).
2. Введщение в рисование в стиле аниме [Электронный ресурс // Уроки рисования–Электронный блог, URL: http://risuem.net/manga-i-anime/vvedenie-v-risovanie-v-stile-anime/ (дата обращения 03.03.2021).
3. Денисова, А. Семантика субкультуры «Аниме» [Текст]// А. Денисова Аналитика культурологии. – 2009. – № 14. – С. 120–122.
4. Денисова, А. И. Семиотика в манга и аниме [Электронный ресурс] // «Киберленинка» – научная электронная библиотека, URL:https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-v-manga-i-anime (дата обращения 03.03.2021).
5. Деркач, Ф. Манга, отличительные особенности [Электронный ресурс] // Виртуальные Суси – Информационный портал, URL: http://www.susi.ru/manga/ (дата обращения 03.03.2021).
6. Как переводится «ранобэ»? Что такое «визуальные новеллы»? [Электронный ресурс] // Pikabu – Электронный блог, URL: https://pikabu.ru/story/kak_perevoditsya_ranobye_chto_takoe_vizualnyie_novellyi_4810253 (дата обращения 03.03.2021).
7. Карпова, Ю. И. Социокультурные и художественные предпосылки развития японского дизайна в XX веке [Электронный ресурс] // «Киберленинка» – научная электронная библиотека, URL:https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnye-i-hudozhestvennye-predposylki-razvitiya-yaponskogo-dizayna-v-hh-veke (дата обращения 03.03.2021).
8. Кузнецова, Е. М. Проблема восприятия визуального образа / Е. М. Кузнецова // Наука. Искусство. Культура. – 2014. – № 3. – С. 190–194.
9. Манга, как понятие искусства [Электронный ресурс] // Amino - Электронный блог, URL: https://aminoapps.com/c/russkii-anime/page/blog/manga-kak-poniatie-iskusstva-1/V8J4_KXf7u3K80v372Xk1DqlP7Xap313Xm (дата обращения 03.03.2021).
10. Некоторые особенности японской анимации [Электронный ресурс // studbooks–Электронный блог, URL:]https://studbooks.net/1042375/kulturologiya/nekotorye_osobennosti_yaponskoy_animatsii(дата обращения 03.03.2021).
11. Процесс создания манги [Электронный ресурс // Гильдия манги–Электронный блог, URL: https://www.guild-manga.ru/manga-st-process-sozdaniya-mangi.htm (дата обращения 03.03.2021).
12. Различие в графике 90-х и 2000-х годов [Электронный ресурс // Amino –Электронный блог, URL: https://aminoapps.com/c/animeartrus/page/blog/razlichiia-v-grafike-90-kh-i-2000-kh-godov/X07Y_w6Nigug8zxqnqYYwD3XEVkl4lwno4M (дата обращения 03.03.2021).

13. Смешение языков, сложная типографика и милые персонажи [Электронный ресурс] // vc.ru – Информационный портал, URL: https://vc.ru/design/22519-japanese-design (дата обращения 03.03.2021).
14. Стеценко, Д. Конспект дизайнера: Япония в дизайне [Электронный ресурс] // – Информационный портал, URL: https://telegraf.design/konspekt-dizajnera-yaponiya-v-dizajne/ (дата обращения 03.03.2021).
15. Страна победившей иллюстрации? [Электронный ресурс] // BANG! BANG! – Информационный портал, URL: https://bangbangstudio.ru/shooters/japanese (дата обращения 03.03.2021).
16. Тулякова, Е. И. Особенности редактирования российских комиксов в стиле аниме и манга [Электронный ресурс] // «Киберленинка» – научная электронная библиотека, URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-redaktirovaniya-rossiyskih-komiksov-v-stile-manga(дата обращения 03.03.2021).
17. Укиё-э – японская ксилография [Электронный ресурс] // Артхив – Арт-новости, выставки, галереи, музеи, – Информационный портал, URL: https://artchive.ru/encyclopedia/2459~The_Japanese_woodblock_art_printing_of_Ukiyoe(дата обращения 03.03.2021).
18. Что такое аниме? [Электронный ресурс // FushigiNippon – Информационный портал, URL: http://leit.ru/modules.php?name=Pages&pa=showpage&pid=32 (дата обращения 03.03.2021).
19. Японская анимация [Электронный ресурс // Академик–Электронный блог, URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1221960 (дата обращения 03.03.2021).
20. Японская мультипликация [Электронный ресурс // Учебные материалы и другие документы– Электронный блог, URL: https://works.doklad.ru/view/rpYU2XkkJF4/all.html (дата обращения 03.03.2021).

Приложения

Рис. 1. Токио, наполненный яркой рекламой, картинками и текстами

Рис. 2. Яркие японские вагоны метрополитена

Рис. 3. Концерт виртуальной певицы Хатсунэ Мику

Рис. 4. Одна из начальных иллюстраций ранобэ «Непутевый ученик в школе магии»

Рис. 5. Страница манги «Черный клевер»

Рис. 6. Постер к аниме «Гинтама»

УДК 77.01:7.01

М. Ю. Бранспиз,
А. С. Кондауров

СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА ФОТОСЪЕМКИ ПРИРОДЫ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЭСТЕТИКИ ПЕЙЗАЖА

Окружающая человека природа издавна волновала его, восхищала своей красотой и величием. В наше время неспокойных раздумий о кризисе во взаимоотношениях человека и природы, поисков путей сближения цивилизации и окружающей среды пейзажное искусство приобретает особую актуальность. Фотопейзаж демонстрирует, как входит природа в человеческое сознание, претворяясь в символ, лирическое раздумье или тревожное предупреждение.

Пейзаж (от фр. «paysage» – страна, местность) – жанр изобразительного искусства, в котором основным предметом изображения является естественная или изменённая человеком природа.

Современная пейзажная фотография очень разнообразна. Самыми распространёнными видами пейзажа являются: ландшафтный, морской, сельский, городской, архитектурный, парковый, индустриальный и другие. Но чаще всего пейзаж – это изображение природы.

Для того чтобы подчеркнуть глубину передаваемого пространства и его масштаб, фотографы часто размещают на первом плане арки или здания, деревья или даже людей и животных, чтобы у зрителя произошло сравнение близких и дальних объектов. Животные также могут появляться в жанре пейзажа в виде анималистической

фотографии, основным объектом которой и являются животные. Фотосъемка животных в естественных условиях (на англ. «wildlife» – дикая природа) достаточно сложный жанр фотоискусства. Животные должны быть изображены крупным планом, достоверно и с их определённой характерностью.

В международном научном журнале «International Journal of Humanities and Social Science Invention» рассматриваются такие понятия, как «nature photography» (NP, «фотография природы») и «wildlife photography» (WP, «фотография дикой природы») [6, с. 49–52].

Фотосъемка природы как таковой – исключительная тематическая область фотографии. Она состоит из совместных знаний по нескольким предметам, таким как фотография, искусство, технологии, дикая природа и окружающая среда. В настоящее время фотографии NP и WP стали одними из ведущих жанров фотографии, признанных профессионалами. Кроме того, это модное хобби среди фотографов всего мира. Однако на сегодняшний день нет чётких определений понятий фотографий NP и WP, в связи с чем между ними нет и четкого разграничения. Это создаёт определенные сложности в причислении фотографов и их работ к той или иной категории, что, в частности, важно при корректном проведении фотоконкурсов. Вышесказанное обуславливает необходимость уточнения указанных понятий, что, в свою очередь, обуславливает актуальность данной работы.

Объектом исследования являются жанры фотографии NP и WP.

Предметом исследования являются объекты, изображаемые на указанных фотографиях, позволяющие отнести их к тому или иному жанру.

Цель исследования – определить понятия фотографий NP и WP и дать их сравнительную характеристику.

Задачи исследования:

– изучить существующие на сегодняшний день понятия «фотограф NP» и «фотограф WP»;

– выявить и проанализировать критерии причисления фотографии к тому или иному жанру;

– определить и разграничить понятия указанных жанров фотографии.

Существует множество фотоконкурсов и публикаций, посвященных жанрам фотографии NP и WP, от местного до международного уровня. Среди них: фотоконкурс «Фотограф года дикой природы», который ежегодно организует «Лондонский музей естественной истории», а также «Би-би-си дикая природа» считается самым престижным в мире конкурсом фотографий NP и WP. Так, в 2019 году на конкурс было подано около 42000 работ из 96 стран. Это доказывает популярность конкурса, а также популярность фотографии WP во всем мире.

В Шри-Ланке ежегодная фотовыставка под названием «Молодой взгляд на природу» является самым продолжительным мероприятием по фотографии NP и WP в стране. Выставка была организована Ассоциацией молодых зоологов Шри-Ланки в течение последних 25 лет с участием как любителей, так и профессиональных фотографов Шри-Ланки. Однако при этом в стране можно наблюдать множество ежегодно проводимых выставок и конкурсов фотографий WP (например, выставка фотографий NP и WP «Nethadara», организованная Университетом Моратува). Эти факты также являются ярким свидетельством роста популярности фотографии WP на Шри-Ланке.

Следовательно, сегодня многие люди занимаются фотографиями NP и WP. Они называют себя фотографами WP, страстно бродя по лесам и природным окрестностям, чтобы запечатлеть природу и дикую природу на свои камеры. Однако было бы

несправедливо называть их всех «фотографами WP» только по этой причине. Мы также не можем обозначить фотографа как «фотографа WP», потому что он использует телеобъективы, чтобы запечатлеть природу.

Согласно словарю Коллинза, фотограф WP – это «тот, кто специализируется на фотосъемке диких животных, особенно в их естественной среде обитания, и растений» [5, с. 224]. Но это определение также не является полным определением для описания личности фотографа WP или определения предмета фотографии WP.

1 июня 2014 года было введено новое определение фотографий NP и WP, чтобы восполнить этот огромный пробел в определении предмета фотографии WP. Новое определение было найдено совместными усилиями нескольких международных фотографических ассоциаций.

«Фотография NP ограничивается использованием фотографического процесса для изображения всех областей естественной истории, кроме антропологии и археологии, таким образом, чтобы хорошо информированный человек мог идентифицировать предметный материал и удостоверить его честность. Ценность фотографии должна быть важнее, чем ее изобразительное качество, при сохранении высокого технического качества. Человеческие элементы не должны присутствовать, за исключением случаев, когда эти человеческие элементы являются неотъемлемой частью истории природы, например, природные объекты, такие как сипухи или аисты, адаптированные к окружающей среде, измененной людьми, или когда эти человеческие элементы находятся в ситуациях, изображающих природные силы, как ураганы или приливные волны. Разрешены научные ленты, научные бирки или радио-ошейники на диких животных. Фотографии созданных человеком гибридных растений, культурных растений, диких животных, домашних животных или установленных экземпляров не допускаются, как и любые формы манипуляций, которые изменяют истинность фотографического утверждения» [3, с. 28].

Не разрешены никакие методы добавления, перемещения, замены или удаления графических элементов, кроме как путем кадрирования. Разрешены методы, которые улучшают представление фотографии без изменения сюжета или графического содержания, а также без изменения содержания исходной сцены, включая HDR, наложение фокуса и затемнение. Разрешены методы удаления элементов, добавленных камерой, таких как пятна пыли, цифровой шум и царапины на пленке. Сшитые изображения не допускаются. Все разрешенные корректировки должны выглядеть естественно. Цветные изображения можно преобразовать в монохромные в оттенках серого. Инфракрасные изображения, как прямые, так и производные, не допускаются.

Изображения, используемые в конкурсах фотографии NP, можно разделить на два класса: NP и WP.

Изображения, помещенные в разделы «NP», соответствующие приведенному выше определению фотографии NP, могут иметь в качестве основного объекта пейзажи, геологические образования, погодные явления и существующие организмы. Сюда входят изображения, сделанные с объектами в контролируемых условиях, таких как зоопарки, игровые фермы, ботанические сады, аквариумы и любые помещения, где объекты полностью зависят от человека [1, с. 258].

Изображения, внесенные в разделы «WP», соответствующие приведенному выше определению фотографии NP, далее определяются как один или несколько существующих зоологических или ботанических организмов, свободных и неограниченных в естественной или принятой среде обитания. Пейзажи, геологические образования, фотографии животных из зоопарков или охотничьих хозяйств, а также

любых существующих зоологических или ботанических видов, сделанные в контролируемых условиях, не рассматриваются в разделах «WP». Категория WP не ограничивается животными, птицами и насекомыми. Подходящими объектами WP являются морские объекты и ботанические объекты (включая грибы и водоросли), взятые в дикой природе.

Новое определение вступило в силу с 1 января 2015 года и теперь широко используется во всем мире как определение категорий фотографии NP и WP. Однако в настоящее время люди, кажется, используют термин «NP» как синоним жанра фотографии WP. Это не неверно в общих условиях, поскольку фотография WP и NP считаются очень совместимыми жанрами. Оба имеют много общего и мало различий. Таким образом, определение охватывает жанры фотографии NP и WP в рамках общей категории, в нем используется общий термин «NP» для обозначения жанров фотографии NP и WP.

Раньше существовало много часто используемых определений «NP». Но в этих определениях фотография WP не рассматривалась как отдельный или связанный раздел. Однако этот недостаток был исправлен с помощью этого нового определения фотографии NP, в котором фотографии NP и WP обсуждались как две разные подкатегории.

В данном случае определение описывает и поясняет фотографию «NP» в целом. Первое требование к любой фотографии NP или WP – это то, что она должна быть результатом любого фотографического процесса. Это означает, что изображения должны фиксироваться на светочувствительной поверхности, такой как пленка или сенсор.

По определению фотография NP должна изображать все отрасли естественной истории, за исключением антропологии (изучение человечества и современных людей) и археологии (изучение прошлой жизни и культуры человека). Естественная история – обширная область, состоящая из множества предметов, таких как ботаника, зоология, геология и экология. В словаре это определяется как изучение животных и растений в дикой природе или изучение всех природных явлений [5, с. 297]. Как защитник естествознания, доктор Т.Л. Флейшнер объяснил, что естественная история охватывает ряд дисциплин, она протекает через науку, живопись, поэзию, фотографию, литературу и прогулки по лесу. Поэтому он считает, что естественная история – это поиск и описание закономерностей в природе, которые могут быть как биотическими, так и абиотическими. Это означает, что фотография NP не ограничивается только растениями и животными. Есть много других предметов, которые можно найти в естественной среде.

Фотография должна быть честной. Это означает, что изображение не должно быть результатом каких-либо неэтичных усилий и должно соответствовать факторам, указанным в определении. Между тем, история, раскрытая через изображение, считается более важной, чем ее живописное качество в фотографии природы [2, с. 103].

Любой из человеческих элементов или какой-либо артефакт не должны присутствовать в фотографии NP, лишь незначительно, когда эти человеческие элементы дополняют историю природы. Любое растение, которое является основным объектом изображения природы, должно было прорасти и расти без какой-либо помощи человека.

Кроме того, определение разъясняет, что изображения «Домашние животные» и «Дикие животные» также не подходят. Под домашним животным понимается такое животное, как лошадь или кошка, которых приручили и держали люди в качестве рабочего животного, источника пищи или домашнего питомца. Дикие животные – это

животные, которые избежали плена или одомашнивания и выжили в дикой природе без посторонней помощи. Если изображение не кажется «естественным» зрителям, оно рискует быть дисквалифицированным из категории фотографии NP. Поэтому фотографы-натуралисты всегда должны быть осторожны при выборе точных методов съемки, а также должны знать ограничения во время обработки.

В определении приведены пункты, позволяющие различать две подкатегории: фотография NP и фотография WP. По сути, фотография NP – это обширная область, состоящая из множества элементов, в то время как жанр фотографии WP расположен внутри этой обширной арены с очень определенной глубиной. Например, в некоторых современных фотоконкурсах есть разделы, посвященные природе и, в частности, дикой природе. В таких случаях разрешается добавить любое изображение WP в раздел, посвященный NP, но любое изображение NP не подходит для входа в раздел WP. Это означает, что изображения, удовлетворяющие критериям NP, не обязательно удовлетворяют критериям WP.

По мнению Австралийского фотографического общества, фотография NP позволяет делать снимки содержащихся в неволе зоологических растений и животных [4, с. 157]. Поэтому изображения животных или птиц в зоологических садах, охотничьих хозяйствах или других подобных закрытых территориях разрешены в категории NP. Сюда входят ситуации, в которых животное или птица полностью зависят от человека в плане питания. Изображения растений в ботанических садах разрешены при условии, что они не являются гибридными растениями или выращенными на них растениями. Также разрешены изображения морских животных в аквариумах и подобных вольерах.

Но что касается определения, фотография WP требует, чтобы объекты были свободными и неограниченными в естественной или принятой среде обитания.

Под естественными средами обитания понимается любая область, где объект изображения (любой организм) живет или растет без принуждения человека к этому. Принятая среда обитания означает, что среда обитания не обязательно должна быть местом, где обычно живут или растут животные или растения. Это может быть необычная среда, к которой определенное животное или растение на изображении адаптировалось по собственной воле. Такая адаптированная среда может быть связана с влиянием человека. В таких условиях человеческие элементы, артефакты могут рассматриваться как неотъемлемая часть требования к истории природы. Кроме того, объект (организмы на изображении) не должен находиться под непосредственным контролем людей и не должен зависеть от людей в плане питания. Природные влияния должны определять его жизнь, поведение и смерть.

В дополнение к изложенному выше, при определении изображения WP необходимо учитывать и другие важные факторы:

1. Окружающая среда, такая как аквариумы, зоологические сады, охотничьи фермы или другие территории, в которых животные содержатся в замкнутом или ограниченном пространстве, не считается естественной средой для целей фотографии WP. (Однако изображения, сделанные в этих условиях, приемлемы как изображения NP)

2. Животные на изображениях WP должны иметь возможность свободно приходить и уходить из того места, где они сфотографированы.

3. Недопустимо временно перемещать или ограничивать свободу животных (включая насекомых и рептилий) с целью фотографирования WP.

4. Национальные парки считаются природной средой, потому что растения и животные не считаются находящимися в «контролируемых условиях».

5. Такие территории, как восстановленные леса или парки в городских районах, считаются естественной средой для животных и растений, которые встречаются в них без вмешательства человека.

6. Недопустимо перемещать растения для съемки WP.

7. Недопустимо использовать такие методы, как охлаждение или нанесение химикатов, для временного ограничения передвижения животных (включая рептилий и насекомых) как для фотосъемки NP, так и для WP.

8. Изображения животных и птиц, на которых изображены научные ленты, бирки или радиошейники, разрешены как при съемке NP, так и при съемке WP.

9. Не требуется, чтобы фотографируемое животное или растение было коренным для страны, в которой делается снимок.

10. Допускаются изображения экзотических растений (растений, которые не растут в естественных условиях в том месте, где они сфотографированы), если они не являются гибридными или культивируемыми.

11. Допускаются изображения экзотических животных при условии, что они не являются дикими или домашними животными и должны быть свободными и неприрученными.

12. Пейзажи и геологические образования не могут быть основным объектом фотографии WP.

13. На этапе после обработки недопустимы методы, сочетающие разные изображения.

14. Сшивание как средство увеличения предмета, охватываемого изображением, не допускается.

15. Такие настройки, как контрастность, насыщенность и резкость, не должны быть чрезмерными.

16. Применение фильтров, создающих неестественные изображения, не допускается.

17. Окончательное изображение природы должно выглядеть реалистично.

18. Допустимо использовать любую технику в камере, чтобы запечатлеть природу (пример: допустима медленная выдержка, которая размывает движение).

19. Допускается использование вспышки или других форм искусственного освещения для облегчения съемки фотографий NP и WP.

20. Можно делать снимки природы с помощью камер с дистанционным или автоматическим срабатыванием

Выводы

Что касается рассмотренных определений, становится ясно, что фотография WP и фотография NP очень похожи по форме. Между тем жанры фотографий WP и NP можно четко разделить, и у них также есть разные персонажи. В обоих жанрах разрешено все, что связано с естественной историей, кроме антропологии или археологии. Другое отличие состоит в том, что фотография NP допускает все существующие организмы, пейзажи, геологические образования и погодные явления, а фотография WP позволяет только изображения, основной предмет которых должен быть связан с существующими организмами, такими как растения и животные, которые свободны и неприрученны в естественной или адаптированной среде. Таким образом, можно сделать вывод, что фотография WP более конкретна и имеет точную форму по сравнению с жанром NP.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зонтаг, С. Взгляд на фотографию / С. Зонтаг. М.: Пашков Дом, 2013. – 315 с.
2. Фрай, М. Искусство цифровой пейзажной фотографии / М. Фрай. М.: Добрая книга, 2011. – 256 с.
3. Davis, Jr. Working with the PSA Nature and Wildlife Definitions / Jr. Davis, M. John // Photography Society of America Journal. − 2009. № 7. − P. 28.
4. Hopkins, Ralph Lee. Nature Photography: Documenting the Wild World / Ralph Lee Hopkins. New York: Lark Books, 2010. – 248 p.
5. O'Neill, Mary. Collins English Dictionary / Mary O'Neill, Elspeth Summers, William Wilkie Collins. New York: HarperCollins UK, 2015. – 634 p.
6. Randula Podduwage, D. Wildlife Photography over Nature Photography / D. Randula Podduwage, R. M. PatrickRatnayake // International Journal of Humanities and Social Science Invention. − 2020. № 9. − Pp. 49-52.

УДК 7.031

Е. Л. Быстрицкая,
Д. А. Левченков

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В СКУЛЬПТУРНОМ ИСКУССТВЕ ПЕРИОДА ПАЛЕОЛИТА

В целом на сегодняшний день период каменного века является наименее исследованным во всей истории человечества. Существует, однако, множество теорий относительно первобытного общества и искусства, в частности, разных концепций и научных подходов, построенных на косвенных данных.

Цель данного исследования – дать представление о художественных формах палеолитического искусства, представленного женскими фигурками (так называемые «палеолитические Венеры»).

Значению и функции загадочных палеолитических Венер посвящено множество гипотез, за которыми часто теряется непосредственно художественная оценка представленных образцов. Поэтому исследование эстетической значимости культурного наследия периода палеолита является актуальным.

Палеолитические Венеры – это обобщающее понятие для множества доисторических статуэток изображающих женщин (мужские фигурки крайне редки). Фигурки охватывают весь спектр женственности с изображениями, начиная от девочек до полового созревания, заканчивая матронными женщинами на разных стадиях беременности и гораздо более старыми женщинами в постменопаузе [6, с. 1]. Распространены Венеры были на всей территории Евразии, и в зависимости от мест их расположения меняются и их изобразительные черты [1].

О назначении подобных статуарных изображений нет никаких данных, вследствие чего возникло множество предположений об их предназначении. Все существующие на данный момент гипотезы можно свести к четырем основным направлениям:

1. Эротическая (или эстетическая) концепция. Возникла еще в XIX веке. Соответственно этой теории, палеолитические Венеры являлись отражением эстетического идеала людей каменного века. Возникновение такого рода изобразительной деятельности связывается с физиологическими потребностями человека, переходящими из внешнего животного проявления во внутреннюю эмоциональную потребность (К. Абсолон, В. Р. Дольник, Н. Д. Праслов).

2. Теологическая (мифологическая) концепция. Данная концепция рассматривает Венер как часть религиозного культа Богини-Матери, Матери-Земли или Великой

Богини. Подобный образ «божества плодородия» предположительно сформировался на основе изначального промискуитета. Основоположником этой теории был создатель мифологемы матриархата Иоганн Якоб Бахофен (П. П. Ефименко, М. Гимбутас, З. А. Абрамова, С. Н. Замятнин).

3. Магическая концепция. Предполагает использование статуэток в симпатической магии – ритуалы, связанные с охотой, успешной беременностью и вынашиванием ребенка (П. Флоренский, Н.А. Дмитриева), вместилища духов-помощников шамана (М. Мюсси, Я. Сен-Мар, П. Болдус), олицетворение «хозяек очага», семейных духов (С. А. Токарев).

4. Бытовая концепция. Согласно данной концепции у статуэток есть утилитарные функции – детские игрушки (С. Сезелова), театральные куклы (И. Свобода), автопортретирование (Л. Макдермотт) [4].

Первое найденное подобное изображение относится к верхнему палеолиту и было обнаружено примерно в 1864 году маркизом де Вибре в Ложери-Басс. Эта скульптура из слоновой кости высотой 7,7 см была названа ее первооткрывателем «La Venus impudique» («Нескромная Венера»), а также иногда упоминается как «Vensus de Vibraye». Термин «Венера» использовался для обозначения классической древности либо в противопоставление «Венере скромной» (Venus Pudica) эллинистического образца [8, с. 253].

Рассматривая изобразительную составляющую данных фигурок, следует отметить, что большинство найденных образцов соответствует единой схеме изображения – определенные части анатомии подчеркиваются, в то время как другие – намеренно игнорируются. Грудь, живот, бедра, бедра и вульва часто преувеличены, в то время как конечности (голова, руки, ноги и ступни) и черты лица часто отсутствуют. Таким образом, фигурки приобретают ромбовидные очертания. В тоже время найдено много образцов, которые не придерживаются этой формы, и в этом заключается один из существенных интерпретационных конфликтов [6, с. 5]. Как правило, в них запечатлена обнаженная женщина, иногда улавливаются следы украшений в виде поясков, браслетов, а также детали причесок. На большинстве статуэток лицо не показано, но в палеолитических коллекциях есть образцы головок с портретными чертами (Брассемпуи (Франция) [2, с. 227–228].

На данный момент не существует единой общепринятой системы классификации фигурок. Связи между их географическим и временным положением также остаются весьма спорными. В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть изображения с точки зрения их художественного исполнения – того зрительного образа, который стремился создать художник палеолита.

Наиболее большой группой является изображение беременных женщин. Анализируя внешнюю составляющую, можно условно разделить все изображения на две подгруппы – в одну из них войдут изображения тучных женщин, часто приближенные по форме к шару или капле. Анализ этой подгруппы следует начинать с самого раннего ее представителя – Венеры из Холе Фельс (35-40 тыс. лет назад). Эта статуэтка на данный момент самая древняя из найденных образцов, и в ней мы можем видеть главные элементы художественного стиля раннего палеолита. У Венеры короткая и приземистая форма с талией, которая немного уже, чем широкие плечи и широкие бедра. Ноги Венеры короткие и заостренные. Более подробно изображены ягодицы и гениталии. Разрез между двумя половинками ягодиц глубокий и продолжается без перерыва до передней части фигурки, где между открытыми ногами видна вульва. Основные объемы распределены между сильно выступающей грудью, полными массивными руками (включая плечи) и бедрами. Не подлежит сомнению, что

изображение большой груди, выпуклых ягодиц и вульвы – результат преднамеренного преувеличения сексуальных особенностей фигурки. В дополнение к множеству тщательно прорисованных анатомических особенностей поверхность Венеры сохраняет многочисленные линии и намеренные отметины – их следует воспринимать как попытку древнего художника придать некую декоративность, возможно имитацию одежды. Контурной прорисовкой художник намечает пальцы рук, прижатых к животу. Объемный силуэт фигурки воспринимается приближенным к квадрату. Фигурка симметрична.

Многие из атрибутов Венеры Холе Фельс встречаются во многих более поздних фигуративных изображениях, образуя богатую традицию палеолитических женских изображений [5].

Другим ярким представителем этой подгруппы можно назвать Венеру Виллендорфскую (30–27 тыс. лет назад). Это поразительное по пластике и форме изображение женщины палеолитическим художником ярко свидетельствует о проявлении эстетического сознания ее творца. Фигурка имеет выразительную художественную форму, цельную и гармоничную. Все объемы взаимосвязаны, пластично перетекают один в другой и находят свое отражение один в другом. Так, например, пластика бедер отражается в пластике голени, объем ягодиц отражается в объеме бедер. Ее силуэт имеет ромбическую форму, расширяясь к середине и сужаясь кверху и книзу. Тщательно проработанная голова фигуры имеет достаточно большое значение в восприятии всей фигуры, создавая определенный ритм масс – небольшой объем ног держит массивное тело, вписывающееся в круг, которое, в свою очередь, увенчано аккуратной круглой головкой. Примечательно, что голова имеет фактурный рисунок, художник таким образом условно обозначает предмет (волосы или головной убор) посредством рельефа. Наиболее характерными чертами можно назвать здесь не только преувеличенно большой живот и грудь, но и другие важные элементы, повторяющиеся от статуэтки к статуэтке: неразделенные ноги, рудиментарное изображение рук (в данном случае невероятно тонкие руки-спички располагаются на груди Венеры, что является так же распространенным в изображении подобных статуэток), подробное и анатомически верное изображение вульвы. В данном случае мы явно наблюдаем художественное мышление, которое проявляет себя в том, что первобытный человек создает условное, стилизованное, с присущей ему обобщенностью формы, изображение, вместе с этим некоторые части которого переданы достаточно натуралистично. Таким образом, можно предположить, что человек, создавший этот предмет, имел не только навыки обработки материала, но и художественный взгляд на окружающую действительность.

Сюда же можно отнести Венеру из Гагарино (20-22 тыс. лет назад), Ментонскую Венеру (24-19 тыс. лет назад), Венеру Хотылевскую, Венеру из Костенок (24 500–21 500 лет назад) и многие другие.

Вторую подгруппу Венер составляют вытянутые по форме продолговатые статуэтки с выступающими ягодицами и животом. Квинтэссенцией художественных особенностей этой подгруппы можно считать Венеру из Бальци Росси (25 тыс. лет), так же известную как Венеру Полишинель – The Venus of Polichinelle. Название «Полишинель» эта фигурка получила в связи со сходством с комедийным персонажем французского театра [3].

Аналогичными особенностями обладают и другие фигурки из Бальци Росии – Венера в красной охре (The Ochred Lady), Венера из окаменелой кости (The Brown Ivory

Figurine), а также фигурки из других мест в области Франции – Венера де Лосанж, Венера Монпазье.

Здесь отсутствует проработка лица, рук, ноги нераздельны, вульва также преувеличена и изображена натуралистично. Но есть и существенное отличие – едва ли можно назвать эти фигуры «тучными», они вытянуты и скорее продолговатой формы за исключением сильно выступающего очерченно-выделенного живота и ягодиц. Очевидно, художник хотел заострить внимание на факте беременности изображаемой натуры. Силуэт воспринимается очень вытянутым ромбом со слабо проявляющей себя серединной частью. Если предыдущая группа была больше сосредоточена на стилизации образа, то фигурки типа Полишинель сохраняют пропорциональные отношения тела, несмотря на их условную передачу, в которой линии тела взаимодействуют в едином ритме с большими объемами груди, живота, ягодиц.

Однако при анализе данной группы нельзя упускать из виду факт их географической взаимосвязи – все они найдены в районе современной Франции. Найденные в других регионах изображения женщин на разных стадиях беременности имеют более мягкие формы.

Стилизованные фигуры типа Гённерсдорф (Gönnersdorf type) как группа в целом отличаются от остальных изображений Венер – в них нет стремления к декоративному украшательству или подробному изображению отдельных деталей, как в большинстве других найденных образцов. Наоборот, создатели этих фигурок создают максимально лаконичную форму изгиба женского тела – от груди до колена, игнорируя прочие детали. Пластика формы напоминает ломанную линию со сосредоточением масс в нижней ее половине, художник создает акцент на условном изображении бедер и ягодиц. Цельность художественного решения воплощается через большую форму, абстрагируясь от прочих деталей. В этих фигурках наиболее полно находят свое воплощение принципы обобщения и стилизации.

Основными центрами раскопок подобного рода фигурок стали Гённерсдорф (Gönnersdorf), Петерсфельс(Petersfels), Невшатель (Neuchatel) и Монруз (Monruz).

Похожая форма Венер была найдена в Польше, изгиб тела в них заметно более естественный, присутствует стилизованная грудь, однако так же как и у французских образцов отсутствует даже намек на голову, руки или ноги ниже колен (Venus of Pekarna).

Отдаленно напоминающая Гённерсдорфскую форму фигура Венеры была найдена в Красном Яру – сильно стилизованная женская фигура. Спереди выступающий угол, расположенный в верхней трети фигуры, представляет грудь, а задняя часть разделена на две равные плоские поверхности, образуя тупой угол, который представляет выступающие ягодицы.

Изображения молодых девочек и девушек – скорее исключение из правил, чем правило. Эту группу составляют изображения, приближенные к реалистичному взгляду, сосредоточенные на передаче тела молодой женской фигуры. Они не обладают преувеличенным формами груди, бедер или живота, но все равно сохраняют главные традиции палеолита – нет акцента на лице, с другой стороны вульва также изображается крайне реалистично, как и во всех предыдущих случаях.

Лучшими примерами можно назвать фигурку из Ложери-Бас (Венера Распутная) и Венеру Елисеевичи (15–16 тыс. лет назад). Так называемая Распутная Венера имеет выразительную пластичную форму. Несмотря на отсутствие ступней и верхней части тела выше плеч (предположительно вследствие повреждений), можно заметить необычную позу – фигурка асимметрична, одна ее нога прямая, в то время как другая – согнута в колене, фигурка будто стоит, опираясь на ногу. Видимо, художник стремился

передать более естественную позу. В целом, по сохранившимся частям заметно, что фигурка наиболее пропорциональна, однако другие выводы сложно делать ввиду отсутствия иных частей. Обращает на себя внимание и предельная реалистичность фигур. Обобщенный силуэт выглядит живым благодаря тонко подмеченным деталям анатомического строения – голеням, точно переданным формам коленей, прогибу в пояснице и т. д.

Венера Елисеевичи – другой не менее интересный экземпляр. Похоже, она никогда не имела головы, и скульптура подчеркивает бедра и ягодицы, а не грудь, хотя она, безусловно, обозначена. Венера выглядит как более молодая особа, которая еще не пережила роды. Талия тонкая, бедра хорошо сформированы, как и грудь, не изменившаяся в результате воспитания детей. Это имеет совершенно другой акцент, нежели предыдущие образцы [7]. Фигурка гармонична, пластика ее форм поддерживает общее единство, объемы находят отражение друг в друге. Ее объемный силуэт приближен к вытянутой трапеции, основной объем сосредотачивается в нижней части фигурки – это массивные ноги и бедра. Примечательно, что в данном случае ноги не сужаются по направлению к ступням, а наоборот, расширяются. Фигурка выглядит стилизованно, ее пропорции условны.

В целом, Венеры палеолита представлены большим разнообразием форм, которые едва ли можно классифицировать. Обрывочные данные, которые есть на данный момент, позволяют только поверхностно судить об изобразительных навыках древнего художника и тем более о мотивах его изобразительной деятельности. Тем не менее, в данном исследовании палеолитические Венеры рассматриваются как начальный этап развития изобразительного искусства. Также была предпринята попытка классификации палеолитических Венер.

Несмотря на существующие разногласия в вопросе назначения этих статуэток, их художественная ценность не поддается сомнению. На основе вышеизложенного мы можем свидетельствовать о наличии у первобытного человека художественного мышления, образности восприятия. На примере анализа скульптурных изображений этого периода можно говорить о применении первобытным мастером художественных принципов, свойственных искусству всех последующих эпох – принципов стилизации, обобщения формы, абстракции, композиционной гармонии. Наличие таких специфических особенностей мыслительного процесса как чувство пропорций, ритма, способность к обобщению, к условной передаче формы, обусловило возможность создания произведений первобытного искусства, обладающих эстетической ценностью и в наше время. Художник палеолита создает не просто предмет, а образ, художественное произведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилов, К.Н. Венеры палеолита // Большая российская энциклопедия / научно-редакционный совет: Ю.С. Осипов [и др.]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2006. – Т. 5. – С. 108.

2. Деревянко, А.П. Палеолитоведение: Введение и основы / А.П. Деревянко, С.В. Маркин, С.А. Васильев. – Новосибирск : ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1994. − 288 с.

3. Полишинель // Толковый словарь русского языка : В 4 т. − М. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1939. − Т. 3. − С. 526.

4. Чубур, А.А. Венеры палеолита: взгляд с четырех сторон / А.А. Чубур // История. Общество. Политика. – 2018. − №3(7). − С. 68-80.

5. Conard, N.A. female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany / N.A. Conard // Nature. − Vol. 459. – 2009. – pp. 248-252.

6. Jennett, K.D. Female Figurines of the Upper Paleolithic / K.D. Jennett. – Texas : Texas State University-San Marcos, 2008. – 77 p.

7. Poikalainen V. Palaeolithic art from Thedanube to lake Baikal / Väino Poikalainen, Edited by Mare Kõiva & Andres Kuperjanov // Folk Belief and Media Group of Estonian Literary Museum. Folklore. – Tartu, 2001. – Vol. 18/19. – pp. 28-29.
8. The Women of Brassempouy: A Century of Research and Interpretation / Randall White // Journal of Archaeological Method and Theory. − Vol. 13, No. 4. − December 2006. − pp. 251-304.

УДК 7.035…9

Я. В. Кириенко,
Д. А. Левченков

ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Актуальность исследования обусловлена тем фактом, что несмотря на то, что в искусствоведении на протяжении многих лет изучается творчество художников, использующих в своей практике фольклорные мотивы и образы, до сих пор нет обобщающего исторического исследования, последовательно раскрывающего опыт использования традиций народного искусства в профессиональной живописи. Данное исследование охватывает определённый период времени – это конец XIX – начало XX века, но может быть расширено за счет детализации и углубления отдельных аспектов.

Основная цель статьи – рассмотреть, как использовались мотивы и формы народного искусства в живописи конца XIX – начала XX века на примере творчества передовых художников Западной Европы и России.

К фольклорным образам и мотивам в контексте живописных тенденций разных эпох обращались в своих исследованиях известные искусствоведы, историки и учёные. Историк искусства эпохи барокко и Просвещения Л. И. Тананаева в работах «Польский портрет XVII-XVIII веков», «О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко» обращается к вопросу о примитивных формах в искусстве Нового времени. Эту же тему затрагивает В. Н. Прокофьев в работе «О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени». Г. С. Островский в работе «Народная художественная культура русского города XVIII – начала XIX в. как проблема истории искусства» исследует влияние городского фольклора на изобразительное искусство XIX – начала XX века. Вклад в изучение данной проблемы вносят исследования М. А. Бессоновой «Анри Руссо и французские наивы», А. В. Лебедевой «Примитив в России», «Художественный примитив в контексте культуры русской провинции: вторая половина XVIII – первая половина XIX века», В. М. Василенко «Эстетика фольклора».

В нашем исследовании мы хотим обратиться к периоду, когда мировое изобразительное искусство стремилось к стилистическому разнообразию и самобытности – это конец XIX – XX века. На протяжении всего указанного периода художниками предпринимались попытки сблизить профессиональное искусство с народным творчеством. Художники, историки и теоретики искусства видели новые ресурсы в фольклоре. В то же время появляются термины: «наивное искусство», «примитивное искусство», «художественный примитив». Творчество «наивных художников» и художников-примитивистов стало особым явлением со своими закономерностями: с одной стороны родственное народному творчеству, с другой – отличное от него.

В искусствоведческих кругах считается, что именно творчество профессиональных художников, обладающих академическим художественным

образованием, но сознательно идущих на упрощение стилистических и технических приемов с целью подражания народному искусству, относится к примитивизму. Но возникает вопрос, к какому художественному направлению отнести творчество так называемых художников-самоучек? Здесь в основном предлагается употреблять термин «наивное искусство». Другого мнения придерживаются искусствоведы, которые считают, что примитивизм и наивное искусство – полные синонимы и взаимозаменяемые понятия. В. Н. Прокофьев в работе «Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени» определяет «художественный примитив» как своеобразный тип культуры, функционирующий одновременно и во взаимодействии с двумя другими – с непрофессиональным фольклором и профессиональным искусством [7, с. 2].

Уже в конце XIX в. многие известные европейские живописцы стали открывать для себя примитив, обращаясь к фольклорным традициям разных народов и стран. Эта тенденция будет играть большую роль в мировом художественном развитии в течение всего XX столетия. Импрессионизм, давший художникам новые возможности в живописи, к тому времени сдаёт позиции, утратив былую свежесть и привлекательность. В поиске способов преодоления застоя в академической живописи прогрессивные европейские художники обращаются к фольклору.

Можно сказать, что первые шаги в этом направлении сделали Поль Гоген, Анри Матисс, Пабло Пикассо.

На более раннем этапе в работах Поля Гогена прослеживается творческая интерпретация японских мотивов, что связано с жизнью на острове Мартиника в 1887 году [4, с. 5]. Считая цивилизацию «болезнью», Гоген, жаждущий «слиться с природой», в 1891 году уезжает на Таити, где создаёт свои самые яркие и значимые полотна. В творчестве этого периода переплетаются сюжеты из реальной жизни народа Океании и сюжеты из местных мифов: «Видение после проповеди», «Жёлтый Христос», «Женщина с цветком», «Дух мёртвых не дремлет», «А, ты ревнуешь?», «Женщина, держащая плод» [Там же, с. 7]. Автор подбирает чистые краски, практически не смешивая их, использует гладкую, плоскую технику письма, фигуры людей на картинах часто сведены к чисто декоративным элементам, что роднит их с народной росписью и гобеленом.

Путём приобщения к простому, не опирающемуся на теорию искусству идёт и Матисс. В 1905 году он побывал на Средиземном море, что ознаменовало значительный поворот в творческой деятельности художника. Вместе с Андре Дереном Матисс создал новый стиль, вошедший в историю искусства под названием «фовизм» [2, с. 5]. И здесь мы видим уход от академизма, когда на первое место мастер ставит внутреннюю свободу, чистоту и непосредственность восприятия. В работах этого периода художник использует плоские формы, чёткие линии, экспрессивную цветовую гамму. Следующим знаковым этапом обращения Анри Матисса к фольклору стал восточный период. Пребывание в Алжире в 1969 году оказывает влияние на творчество того периода – это «Голубая обнажённая» и скульптура «Лежащая обнажённая» (Аврора) [Там же, с. 6]. Находясь под впечатлением от поездки на Восток, Матисс увлекается линейным мусульманским орнаментом в стиле арабесок. Художника вдохновляет скульптура народов Африки, алжирская керамика, японская ксилография, что оказывает влияние на стилистику его произведений. Матисс использует ритм, свойственный народным орнаментальным композициям, что особо наглядно проявляется в работах «Танец» и «Музыка».

Исследователи творчества Пабло Пикассо считают, что Матисс и Пикассо были не только единомышленниками, но и соперниками в применении разнообразных и нестандартных приёмов в работе. В 1907 году была написана наиболее знаковая работа художника «Авиньонские девицы». По всей вероятности работа была создана под впечатлением от иберийских статуй и выставки африканских масок в Этнографическом музее в Трокадеро. В своей работе Пикассо пробует переосмыслить природу отношений между искусством и жизнью, девственностью и сексуальностью, используя весь спектр человеческих эмоций. Отказавшись от перспективы и классических принципов построения композиции, автор ставит себя на одну ступень с примитивным художником. Считается, что именно эта работа послужила возникновению нового художественного стиля – кубизма [3, с. 12]. Данное произведение повлияло на новое поколение американских живописцев, например, Джексон Поллок и Виллем де Кунинг, вдохновленные творчеством Пикассо, сознательно упрощали изображение, считая, что таким образом у них получится проникнуть в человеческое подсознание.

В контексте данного исследования хочется обратиться к творческому наследию Анри Руссо. Будучи непрофессионалом, он становится значительной фигурой среди художников того времени, получивших академическое образование. Пикассо, поражённый творениями художника-самоучки, скромного работника таможни, писал, что «четыре года я учился писать как Рафаэль, но целая жизнь ушла у меня на то, чтобы научиться рисовать, как ребёнок». Творчество Анри Руссо как раз приходится на период конца XIX – начала XX века, в 1886 году была написана картина «Карнавальный вечер», в 1890 – «Портрет-пейзаж», в 1891 – «Нападение в джунглях», в 1897 – «Спящая цыганка», в 1907 – «Заклинание змей» [5, с. 5].

Прогрессивные художники начала XX века, немецкие экспрессионисты Эмиль Нольде и Макс Пехштейн, Эрнст Людвиг Кирхнер и Эрих Хеккель так же обращались к самобытному творчеству «народов, не затронутых цивилизацией» в самых разных его проявлениях.

В России первые шаги в стремлении возродить народное искусство, осмыслить его и использовать в своем творчестве делают художники Абрамцевского кружка. Общество сформировалось в конце 1890-х в Петербурге на основе кружка молодых художников и неравнодушных к искусству людей во главе с А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым под эгидой журнала «Мир искусства» [1, с. 56].

В 1880-е годы в Абрамцево началось возрождение утраченных, забытых русских традиций и народных ремёсел. Художников «Мира искусств» привлекает уникальность народного мастерства: резьбы по дереву, изразцов, вышивки. Для изучения древних памятников архитектуры, иконописи, декоративно-прикладного искусства предпринимаются экспедиции по городам и сёлам русского севера. Обращаясь к фольклору, члены абрамцевского кружка не просто копируют образцы народного творчества, а пытаются как бы стилизовать образец, приняв за основу народный стиль. Для Билибина, Кустодиева, Рериха характерно увлечение средневековым русским искусством (парсуной, иконописью), древнерусской историей.

В 1905 – 1910 годах И. Е. Билибин создаёт серию иллюстраций к сказкам Пушкина: «Сказка о царе Салтане», «Сказка о золотом петушке». С 1899 по 1902 годы художник работает над былиной «Вольга». Билибин также в свойственном ему «сказочном» стиле оформляет театральные постановки. В традиционно русском духе были выполнены декорации к опере «Золотой Петушок». Герои иллюстраций Билибина словно сходят со старинных изразцов. В своих работах художник использует простые, лаконичные стилизованные формы, сдержанную цветовую гамму, древнерусские орнаментальные мотивы [10].

В контексте данного исследования нельзя не упомянуть замечательного русского художника – Б. М. Кустодиева. В 1906 году Кустодиев работает над серией полотен на тему ярких крестьянских праздников, мещанского и купеческого быта («Балаганы», «Масленицы»). На реалистичной основе художник воплощает поэтическую мечту, сказку о провинциальной русской жизни, используя в картинах ироническую стилизацию. Так же как многие участники «Абрамцевского кружка», он изучает русскую парсуну XVI – XVIII вв., лубок, вывески провинциальных лавочек и трактиров. Работы художника на тему быта русского купечества отличаются непосредственностью, свежестью, буйством красок и плоти («Красавица», «Русская Венера», «Купчиха за чаем») [11].

Обратимся к работам Н. К. Рериха, написанным в историческом жанре: «Утро богатырства Киевского» (1895), «Вечер богатырства Киевского» (1896), «Сходятся старцы» (1898), «Идолы» (1901), и др. В этих работах проявляются не только верность автора народной традиции, но и новаторство. Картины художника наполнены философским содержанием и построены на глубоком знании истории родного края и археологии [12].

В дальнейшем в творчестве профессиональных художников начала XX века продолжается процесс заимствования фольклорных видов и жанров. Наряду с художниками, использующими в своём творчестве традиции классического «сельского» фольклора, появляются те, чьё творчество ориентировано на городской фольклор или «постфольклор». Данный научный термин ввёл профессор С. Ю. Неклюдов в статье «После фольклора» (1995 г.) [7, с. 2]. Автор пишет, что современный фольклор существует, но утрачивает свои патриархальные признаки. Постфольклор относится к так называемой «третьей культуре» [8, с. 4] или массовой, которая развивается дистанцированно и от культуры элитарной, и от патриархальной сельской и ориентирована в основном на круг широкого потребления. В 1910 году формируется крупнейшее авангардное выставочное художественное объединение «Бубновый валет». В основе творческой концепции художников, принадлежащих к объединению, лежало увлечение городским изобразительным фольклором: лубком, плакатом, вывеской, росписью подносов. Ядро объединения составляли Р. Фальк, А. Лентулов, И. Машков, А. Куприн, П. Кончаловский [2, с.11].

Таким образом, мы рассмотрели особенности развития отношений профессионального искусства и народного творчества в течение трех десятилетий с конца XIX до начала XX века. Проанализировали, что именно в этот период, когда «учёное искусство» наиболее остро испытывает потребность выйти из кризиса, художники активно обращаются к фольклору и постфольклору. На смену устоявшимся традициям академического искусства приходит искусство, не стеснённое жёсткой шкалой правил и принципов, что способствует появлению новых оригинальных направлений в живописи: «наивное искусство», «примитивное искусство», «неопримитивизм».

Художники стран Западной Европы обращаются в основном к опыту изобразительного фольклора стран Азии и Африки. Гоген, Сезанн, Матисс, Пикассо в своих произведениях импровизируют на мифологические темы, используют метафору, вводят эксцентрику.

Художники России, в частности члены Абрамцевского кружка, используют глубинные традиции иконописи, фрески, традиции резьбы по дереву, книжной иллюстрации, техники литографии. Работы Рериха, Кустодиева, Билибина отличаются

условностью и простотой, они наполнены искренностью, цельностью, сказочностью, праздничностью, оптимизмом.

Художники же русского авангарда («Бубновый валет», «Ослиный хвост»), создавая новую модель мировосприятия и способов его изобразительного воплощения, обращаются помимо исконно русских традиций к традициям городского фольклора. Именно художники русского авангарда стали основателями неопримитивизма, на базе которого впоследствии вырос и сформировался супрематизм.

На сегодняшний день перспективными остаются вопросы дальнейшего исследования данной темы, так как соединение традиций разного рода художественного творчества имеет в искусстве важные последствия и ведёт к интересным результатам и достижениям. Сегодня процесс поиска новой эстетики в изобразительном искусстве так же актуален, как и в XIX – XX веках, когда передовые художники Западной Европы и России обращались к фольклору как к источнику нового художественного стиля. Считаем, что диалог традиций и современности продолжится и в творчестве современных художников Луганщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа, А. Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Н. Бенуа. – М.: Искусство, 1998. – 70 с.
2. Дюпети, Марк. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Матисс /Марк Дюпети. – Киев: Иглмосс Юкрейн, 2003. – № 045. – 32 с.
3. Дюпети, Марк. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Пабло Пикассо / Марк Дюпети. – Киев: Иглмосс Юкрейн, 2003. – № 003. – 32 с.
4. Дюпети, Марк. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Поль Гоген /Марк Дюпети. – Киев: Иглмосс Юкрейн, 2003. – № 003. – 32 с.
5. Дюпети, Марк. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Таможенник Руссо / Марк Дюпети. – Киев: Иглмосс Юкрейн, 2003. – № 10. – 32 с.
6. Богемская, К. Г. Введение / Примитив в искусстве. Грани проблемы: Сб. ст. / К. Г Богемская. – М., 1992. – С. 11.
7. Неклюдов, С. Ю. После фольклора / Неклюдов. С. Ю // Живая старина. – 1995. – № 1. С. 2–4.
8. Прокофьев, В. Н. О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени / В. Н. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сб. ст. / Акад. Наук СССР. – М.: Наука, 1983. – С. 2–6.
9. Танаева, Л. И. Польский портрет XVII-XVIII веков. К вопросу о примитивных формах в искусстве Нового времени. /Л. И Тананаева // Советское искусствознание 77. – М.: Советский художник, 1978. – Вып. 1. – С.100–129.
10. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. М.: Большая Рос. энцикл., 1996. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/1866089.
11. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. М.: Большая Рос. энцикл., 1996. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/2123604.
12. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. М.: Большая Рос. энцикл., 1996. – Режим доступа: https://bigenc.ru/fine_art/text/3506758.

УДК 004.092

Ю. В. Кузьмич,
Т. В. Мала

ВЕКТОР РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТИПОГРАФИКИ НА ОСНОВЕ ПРИЕМОВ ШВЕЙЦАРСКОГО СТИЛЯ

Мощным рычагом развития проектной культуры и научно-технического прогресса социума является дизайн. К одному из направлений дизайна относится дизайн графический. Он, непосредственно, является важным атрибутом жизни человека и влияет на уровень культуры современного общества. Также графический дизайн оказывает воздействие на выбор нынешнего потребителя посредством

воздействия визуальных средств и коммуникаций. Грамотный графический дизайн развивает художественное видение человека, повышает уровень образованности и осознанности. Данный вид дизайна воздействует на рост общего уровня культуры, как нашего государства, так и всего мирового сообщества.

В современной культуре типографика является неотъемлемой частью графического дизайна. Она применяется во многих сферах жизни человека и окружает его повсюду, в учебных, справочно-энциклопедических и технических изданиях, в художественной литературе, в комиксах, вывесках, баннерах, в архитектуре, в фильмах и передачах. Главная функция, которую несет типографика, – это графическая передача информации. Искусство оформления текста постоянно развивается и приобретает новую форму, появляются новые интересные графические приемы, с помощью которых дизайнер передает идею и информацию зрителю.

Данная работа посвящена обзору развития современной типографики. В статье также рассмотрены приемы типографики швейцарского стиля и применение их в верстке книжных изданий.

Актуальность темы исследования заключается в важности и социальной значимости изучения и определения вектора развития современной типографики и актуальных способов использования приемов интернационального типографического стиля в верстке книжных изданий. Графический дизайн является неотъемлемой составляющей дизайна в целом и детерминантой формирования и повышения уровня культуры современного общества. Технологические инновации непрерывно развиваются, что влечет за собой развитие областей применения графического дизайна, а в частности – типографики. Следовательно, необходимо определить вектор развития оформления текста как части графического дизайна и его применение в верстке книжных изданий. Качество типографики, непосредственно, влияет на внешний облик книжного издания, а также на восприятие и усвояемость информации человеком. Особенно важную роль играет использование «хорошей» (легко воспринимаемой, качественной, эргономичной и экологичной) типографики в учебных и новостных изданиях, информационных порталах, так как главная задача таких ресурсов – это предоставление большого количества информации. Оформление текста должно быть разнообразным, интересным и удобным для чтения, таким требованиям отвечают принципы типографики швейцарского стиля, где основой являются простота, лаконичность и удобство. Главная цель такой верстки текста – это установление эффективной связи со зрителем, активация легкого восприятия информации. Визуальная коммуникация, установленная таким образом, гораздо легче читается и запоминается.

Анализ научных трудов показал, что ряд ученых в своих работах занимались исследованием истории становления типографики швейцарского стиля, его отличительных особенностей, а также рассматривали применение дизайна 50-х годов в современном визуальном пространстве: О. А.Ващук «Становление и развитие интернационального стиля типорафики», «Развитие модульной системы проектирования в графическом дизайне Швейцарии: от новой типографики к международному стилю», Е. В. Черневич «Язык графического дизайна».

Однако проблема влияния типографики швейцарского стиля на современное искусство оформления текста не была достаточно изучена. Следовательно, можно говорить об актуальности темы данного исследования.

Цель – обозначить вектор развития современной типографики на основе приемов интернационального типографического стиля.

Для достижения данной цели необходимо поставить следующие **задачи:**

- определить научно-понятийный аппарат исследования;
- рассмотреть историю и приемы типографики швейцарского стиля;
- определить актуальные способы передачи графической информации в верстке книг;
- изучить и определить сферу использования типографики швейцарского стиля в верстке книжных изданий.

Научная новизна данного исследования заключается в изучении и определении вектора развития современной типографики и новом применении устоявшихся форм швейцарской типографики в верстке книжных изданий.

Объект исследования – направления развития современной типографики.

Предмет исследования – приемы типографики швейцарского стиля и их влияние на возникновение актуальных способов верстки книжных изданий.

Обзор основных источников – в ходе данного исследования особое внимание было обращено на литературу таких авторов: Novin G., «Chapter 42», «The Swiss Grid System – and the Dutch Total Grid», Larson K., Picard R. «The Aesthetics of Reading», В. Александров, «Швейцарский стиль в графическом дизайне», С. Г. Ажгихин, «Современные тенденции графического дизайна», А. П. Воеводин, «Эстетическая антропология», А. И. Кудрявцев, «Эволюция шрифтовой формы в графическом дизайне», А. Рудольф, «Искусство и визуальное восприятие», Н. Н. Таранов, «Художественно-образная выразительность шрифтов», В. В. Тулупов, «Дизайн периодических изданий», Э. Шпикерман, «О шрифте».

Независимо от того, что сфера применения графического дизайна стремительно расширяется благодаря развитию новейших технологий, современный человек, так или иначе, пользуется печатной продукцией. Это применение специальной или учебной литературы, художественных книг, развлекательных изданий, получение информации из журналов, газет. Также типографика применяется в таких сферах жизни человека как реклама: вывесках, баннерах, архитектуре, в фильмах и передачах. Основная функция типографики – это передача информации посредством смысловых графических элементов. Искусство оформления текста претерпевает постоянные изменения, ищет новые пути развития и приобретает новую форму, таким образом, появляются новые способы использования графических приемов, которые позволяют передать идею и информацию зрителю.

Каждый вид книжного издания имеет определенные цели и задачи, направленные на читателя. Для создания книжного издания необходимо обозначить его цель, направление, определить возрастную группу и стилевое направление. Типографика несет в себе визуально-коммуникативную функцию, которая позволяет максимально охватить и решить запросы верстки книжных изданий. Важная задача при наборе текстов – это использовать графические элементы выделения таким образом, чтобы установить связь с читателем и корректно донести информацию. Также необходимо не потерять внимание читателя и постоянно держать его в фокусе. Таким образом, главным аспектом в наборе текстов является создание эстетической визуальной части и его восприятие.

Искусство оформления текста имеет определенные рамки и законы, но оно никогда не стоит на месте и постоянно развивается. Типографика, как часть дизайна, следует современным трендам. Это позволяет создавать актуальный вид произведений дизайна.

Графические приемы в оформлении текста постоянно приобретают новые формы, что происходит за счет «игры» с типографикой, экспериментов с использованием

приемов верстки и украшения текста с помощью геометрических фигур и динамичного ракурса. Это необходимо, чтобы опытным путем найти новые возможности в наборе текстов, а также привлечь внимание необычными способами акцентировки.

Основная тенденция развития типографики в различных сферах дизайна в последующих годах – это привлечение внимания с помощью использования таких средств как крупные и тяжелые шрифты в заголовках, плакатах, логотипах, также использование приема наложения и прозрачности друг на друга, определенной тенденцией будет использование рисованных форм и фигур, как двухмерных так и трехмерных [3; 5, с. 71–74].

Подводя итог, можно отметить, что приемы дизайна 50-х годов активно применяются дизайнерами с некоторыми современными переработками и с учетом использования новых технологий. Стиль того времени находит применение в различных областях дизайна и обретает вторую жизнь [5, с. 71–74].

Швейцарский дизайн был разработан после Второй мировой войны в 30-е годы и активно применялся в 50-е годы прошлого века. Данное направление дизайна имеет такие вариации названия как швейцарский стиль, швейцарская типографика, интернациональный типографический стиль. Это направление было разработано швейцарскими дизайнерами: Йозефом Мюллер Брокманом, Максом Биллом, Хансом Нойбергом, Армин Хофман и другими. Основоположником швейцарского стиля принято считать Яна Чихольда. Он изложил свой подход к данному стилю в своей книге «Полиграфическое направление». Ян Чихольд является автором культовых шрифтов, которые отличаются лаконичностью и простотой, а также до сих пор пользуются популярностью у современных дизайнеров. Для швейцарского стиля характерны: упорядоченность, структурность, строгость и простота. Такого эффекта помогает добиться использование модульной сетки, которая также является главным атрибутом швейцарского дизайна. Йозеф Мюллер-Брокман описал принципы работы модульной сетки в своей книге «Модульные сетки в графическом дизайне» [2].

Швейцарские дизайнеры тех лет активно проводили эксперименты с типографикой и фотомонтаж, которые теперь стали визитной карточкой швейцарского стиля. А шрифты, созданные ими, распространились и стали очень влиятельными в сфере дизайна.

Также важной особенностью философии основоположников швейцарского стиля было то, что они рассматривали дизайн не только со стороны художественных навыков, а выдвигали идею о том, чтобы умения дизайнера расширялись техническими и хозяйственными знаниями. Так как, по их мнению, дизайн принадлежит к области промышленного производства.

Типографика швейцарского стиля имеет отличительные характеристики и черты. Таким образом, один из приемов швейцарского стиля, это использование только одного семейства шрифта, но применение его разных начертаний. Также для интернационального типографического стиля свойственно применение рубленых шрифтов, они являются главным отражением философии простоты и лаконичности швейцарского стиля. Такие шрифты отличаются удобочитаемостью, легкостью в восприятии формы и легко запоминаются.

Приемы, разработанные швейцарскими дизайнерами прошлого века, стали классическими в верстке книжных изданий.

Основываясь на этих данных, можно выделить основные принципы швейцарского стиля и применения его в версте текстов.

Как уже говорилось ранее, шрифт, в швейцарской типографике, играет значительную роль. Таким образом, шрифт – это наиболее древний и понятный способ коммуникации для человека. Основная его роль – передача информации между людьми. Даже одна буква, расположенная на определенном формате, является носителем информации. Следовательно, с развитием книгопечатания, основным средством передачи информации становится шрифт. Для эффективной коммуникации между версткой текста в книжном издании и человеком важен кегль шрифта. Мелкий кегль замедляет скорость прочтения текста и таким образом, нарушает усвояемость информации. Таким образом, коммуникативная функция шрифта нарушается, теряется связь между читателем и текстом. Такая верстка неэффективна и отрицательно влияет не только на скорость чтения, но и на последующее восприятие информации человеком в целом [9, 10].

Использование одного шрифта, но изменение насыщенности и размера заголовков, подзаголовков, цитат в основном тексте, позволяет эффективно акцентировать внимание читателя на главные моменты, при этом, не теряя четкости и лаконичности верстки.

В верстке книжных изданий необходимо помнить о читателе, нельзя перегружать текст лишними графическими элементами. Ничего не должно отвлекать человека, который будет читать текст от главного акцента – информации, содержащейся в нем. Только так верстка будет ненавязчивой, простой и понятной для чтения и восприятия [1].

Также один из главных приемов, который привнес швейцарский стиль в верстку книжных изданий – это модульная сетка. Она помогает выстроить четкую логичную композицию, а также создать простой и эффективный дизайн. С помощью модульной сетки можно выстроить строгую, простую и упорядоченную структуру в которой будут отсутствовать лишние элементы, что позволит избежать перегрузок деталями, которые могут отвлекать от главной информации.

Применение ассиметричной композиции в верстке текстов и при создании плакатов в швейцарском стиле несет определенный смысл. С помощью такого приема верстки можно добиться внимания читателя к определенным элементам, которые необходимо выделить, следовательно, такие элементы, сознательно смещают от центра.

Отличительный признак швейцарского дизайна – это применение фотографии или шрифтовой композиции, а не художественной иллюстрации. Такой подход обусловлен тем, что фотография более живо и реально отражает реальность.

В результате проведенного исследования проблемы вектора развития современной верстки на основе приемов типографики швейцарского стиля, можно сделать выводы обобщающего характера.

1. Был определен научно-понятийный аппарат исследования. Обозначены такие понятия как графический дизайн, верстка, типографика швейцарского стиля, шрифт, визуальные коммуникации в дизайне.

2. Основными этапами истории типографики в данном исследовании выделены типографика швейцарского стиля. Обозначена тенденция развития современной типографики в различных сферах дизайна в последующих годах. Главная функция которой является привлечение внимания.

3. Выделены приемы типографики швейцарского стиля: использование одного шрифта, применение модульной сетки, ассиметричной композиции в верстке текстов, применение фотографии или шрифтовой композиции, а не художественной иллюстрации. Дизайн швейцарской типографики характеризуется лаконичностью и простотой.

4. Определены актуальные способы передачи графической информации в верстке книжных изданий. Это использование приемов интернационального типографического стиля.

5. Сфера использования типографики швейцарского стиля в верстке книжных изданий заключается в создании четкого, простого, лаконичного дизайна, но в то же время привлекающего внимание и запоминающегося.

Данное исследование не исчерпывает всех аспектов рассматриваемой проблемы, в перспективе необходимо изучение выразительных средств набора на основе приемов верстки швейцарского стиля в технических, справочно-энциклопедических, учебных, научных и художественных изданиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Larson K., Picard R. The Aesthetics of Reading [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://affect.media.mit.edu/pdfs/05.larson-picard.pdf .

2. Novin G. Chapter 42; The Swiss Grid System – and the Dutch Total Grid [Электронный ресурс]: The online text book. – Режим доступа: https://guity-novin.blogspot.com/.

3. Pavlova I. Graphic Design Trends 2020: Breaking the Rules /. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://graphicmama.com/blog/graphic-design-trends-2020/

4. Александров В. Швейцарский стиль в графическом дизайне. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://pllsll.com/blog/11.

5. Ажгихин, С. Г. Современные тенденции графического дизайна / С. Г. Ажгихин, С. В. Славинская. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – № 4 (294). – С. 71–74. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/294/66840/.

6. Воеводин А.П., Эстетическая антропология: Монография / А.П. Воеводин – МВД Украины, Луган. гос. ун-т внутр. дел им. Э.А. Дидоренко, Восточноукр. нац. ун-т им. В. Даля. – Луганск: РИО ЛГУВД им. Э.А. Дидоренко, 2010. – 368 с.

7. Кудрявцев, А. И. Эволюция шрифтовой формы в графическом дизайне [Электронный ресурс] : дис. … канд. искусствоведения: 17.00.06 / А. И. Кудрявцев. – М., 2003. – Режим доступа: http://diss.rsl.ru.

8. Рудольф А. Искусство и визуальное восприятие: Книга . А. Рудольф. – М.: Прогресс, 1974 – 386 с.

9. Таранов, Н. Н. Художественно-образная выразительность шрифтов: монография / Н. Н. Таранов. – Волгоград : Перемена, 2000. – 168 с.

10. Тулупов, В. В. Дизайн периодических изданий [Текст] / В. В. Тулупов. – СПб.: Михайлова В.А., 2008. – 315 с.

11. Шпикерман Э. О шрифте / Эрик Шпикерманн; пер. с англ. Л. Лаврухиной; [науч. ред. Е. Григорьев, А. Блюхер]. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 208 с.; схем., табл., ил.

УДК 77.01:159.923

Л. И. Малахова,
А. В. Перепечаенко

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДИКИ СОЗДАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ФОТОПОРТРЕТА

Исходя из современных проблем теории визуального искусства, можно сказать, что отношение к искусству фотопортрета за последние 30 лет существенно изменилось. Это связано с размыванием типических качеств современного человека, формирующих представление о значении портретного образа у людей, имеющих отношение к фотоискусству. Современные типические черты личности выражаются в новых, отвечающих современности, явлениях фотопортрета.

Вопросы оценки индивидуально-психологических особенностей человека по выражению его лица активно изучаются в психологической науке и традиционно

связаны с анализом межличностного восприятия, под которым понимается процесс понимания и оценки одного человека другим человека.

Существует четыре основных механизма межличностного восприятия: идентификация – процесс отождествления себя с кем-то или чем-то; рефлексия – осознавание своих собственных мыслей и чувств; эмпатия – способность индивида сопереживать текущему эмоциональному состоянию; стереотипизация – оценка индивида, события или явления, на основе определенных представлений или устойчивых стереотипов.

К числу недостаточно изученных тем в этой области относится роль формы представления поведенческой информации о человеке, получаемой коммуникаторами в процессе общения. Это может быть не только выражение «живого лица», но и его видео- или фотоизображение.

Во время анализа внешности и поведения индивида, мы приписываем ему отдельные психологические особенности, что позволяет сформировать целостное представление о нем. Польский психолог С. Аш предположил, что это представление включает в себя центральные и периферические черты, которые позволяют воспринимать одно и то же поведение человека в позитивном и негативном ключе.

В настоящее время большинство исследований восприятия эмоциональных состояний и индивидуально-психологических особенностей человека проводится на стандартизированных фотографических изображениях лица. Эпоха постмодерна ознаменовалась появлением новых психотерапевтических методов работы с людьми.

На сегодняшний день в зарубежной и отечественной литературе все чаще используются такие понятия, как фототерапия и терапевтическая фотография, а также психологические методы создания индивидуального фотопортрета.

Фототерапия представляет собой психотерапевтическую методику. Данное направление арт-терапии возникло в 1970-х годах в Канаде. Родоначальником фототерапии считается Джуди Вайзер, которая опубликовала в научном журнале материал о применении фотографии в работе с глухими детьми. Через несколько лет Вайзер организовала обучение для психотерапевтов по использованию фототерапии как средства коррекционной деятельности. На данный момент терапия с использованием фотографии является одним из ведущих направлений современной психологии.

В настоящее время разрабатываются методы психологической работы с фото- и видеоматериалами в контексте арт-терапии. Впервые вопрос о значении фотографии в исследованиях был поднят французским социологом П. Бурдье в его работе «Использование фотографии в социологии» в 1965 году. Бурдье считал, что фотография – это инструмент, который передает образ мышления, воспоминания людей, способствует расширению связей в современном мире.

Метод анализа фотографии, с точки зрения А. И. Копытина, обладает значительным коррекционным, развивающим и профилактическим потенциалом. Подчеркивая значение объективирующей функции фотографии, А. И. Копытин говорит о способности данного метода делать зримыми переживания и личностные проявления человека. А. Литвин, развивая идеи А. Копытина, выделяет еще одну важную функцию фотографии как средства психологического исследования – диагностическую, которая представляет собой базу в механизме переосмысления индивидуального опыта при помощи фотоснимка.

В области проблем изучения особенностей человека особый интерес представляют методы исследования индивидуальности. В современной психологии многие исследователи предпочитают использовать стандартизированные методы

изучения. Актуальной проблемой в настоящее время является анализ новых способов исследований человеческой индивидуальности.

В то время, когда широкой публике приемлемы всевозможные технические средства, широко распространяются сравнительно новые технологии сбора информации, подобные как видео- и фоторепортажи. Зачастую употребляются такие термины: фототерапия и терапевтическая фотография.

Основное отличие фототерапии и терапевтической фотографии заключается в построении психотерапевтических отношений. Во время фототерапии пациент может приносить свои фотоснимки на встречи с терапевтом, что позволит психологу получить дополнительную информацию о человеке. Однако в этом случае фотография представляет собой инструмент психологического исследования, а взаимодействие со специалистом является важным элементом в процессе психологических изменений.

В отличие от процесса фототерапии, терапевтическая фотография не подразумевает выстраивания психотерапевтических отношений, ведь процесс создания фотографий является самостоятельным фактором психологической гармонизации.

В психологии же фотография применяется как методический источник для изучения психологических явлений (изучение эмоций по фотографии, тест Сонди и др.), документальная запись изучаемого психологического явления, состояния (в ходе эксперимента, наблюдения), арт-терапевтический материал (А. Копытин, Р. Мартин, М. Киселева и др.) при создании коллажей, выполнении само-презентации и прочих проективных упражнений.

Фототерапия – психотерапевтический метод, работающий с одной из разновидностей визуального искусства – фотографией. Данный метод как психотерапевтическая техника использует в качестве основного инструмента фотографические изображения. Специалист использует фотографии для решения разнообразных психологических задач, а также для гармонизации процесса развития личности. Фототерапия является арт-терапевтическим методом, который уже длительное время используется психологами, применяющими искусство как инструмент для решения личностных проблем.

Специалист формирует план терапевтической работы, который содержит в себе фототерапевтические элементы и упражнения, позволяющие создать психологически комфортную атмосферу. Этот подход обеспечивает свободу выбора фотографического материала и методик. Психотерапевт предлагает пациентам нестандартные способы взаимодействия с фотоснимками. В комфортной творческой атмосфере человек получает возможность почувствовать себя уверенно.

Фототерапия может применяться в самых разнообразных сферах работы психолога, к примеру, в процессе реабилитации детей, имеющих сложности с социализацией в коллективе.

Процесс фототерапии может состоять из работ с готовыми фотоснимками, а также создание авторских изображений. Следовательно, в процессе фототерапии пациент воссоздает или созерцает визуальные образы и обсуждает их с терапевтом. Также возможны другие формы творчества: рисование, создание фигур из фотоснимков и последующее взаимодействие с ними, выступление на сцене, включающие в себя работы с гримом и костюмами.

Фотография может оказывать развивающее и коррекционное действие в повседневной жизни, однако непосредственно фототерапия предполагает обязательное общение с психотерапевтом или психологом.

Специалисты разных психотерапевтических направлений могут применять разнообразные техники фототерапии. В частности, заострять внимание на взаимодействии с изображениями. Также с помощью фотографии можно гармонизировать отношения пациента с окружающими его людьми.

В соответствии с психоаналитическим подходом метод фототерапии представляет собой выражение скрытых потребностей и конфликтов пациента путем взаимодействия с фотоснимками. С помощью фотографических изображений человек может осознать и описать свои переживания, а также посмотреть на них, с другой стороны.

В процессе взаимодействия с фотоснимками у пациента возникают не только сознательные, но и бессознательные переживания, которые могут быть связаны с различными психологическими потрясениями и незавершенными ситуациями. Понимание пациентом своих травматических переживаний, а также завершение ситуаций из прошлого, в процессе индивидуальной психотерапии или групповой работы является важным шагом для будущих психологических изменений.

Психотерапевт Дж. Вайзер разработала несколько техник, которые используют фотографии в качестве метода исследования. Она использовала в работе с пациентами метод создания автопортретов, работу с фотографиями близких клиенту людей, семейными альбомами и другими биографическими снимками. По мнению Вайзер фототерапия является не только взаимодействие в личными семейными снимками, а также непосредственными анализом «чувств, воспоминаний, мыслей и информации, которые ими порождаются».

М. Шустер указывает на закономерное появление метода использования фотографии: «Психология – наука о человеческом опыте, поведении. Фотографии отражают нашу жизнь, наши переживания и отношения». Работы в этой области посвящены исследованиям фотографии в исторической перспективе, их интерпретации в соответствии с принципами психологии искусства.

Для интерпретации фотографий используют различные подходы (визуально-аналитический - К. Вюнше и У. Пиларчик, иконографической-иконологической – Э. Панофски).

Подобные подходы позволяют анализировать фотоизображения, не опираясь на мнения их авторов (некоторые, однако, настаивают на необходимости вербального комментария для больше глубины и четкости понимания невербального произведения). В частности, У. Пиларчик отмечает, что изображения, не сопровождающиеся уточняющим текстом способны сбить зрителя с толку, так как одни и те же объекты могут символизировать совершенно различные вещи.

Исследователи А. Хольцбрехер и С. Телль рассматривают анализ фотоизображений в контексте герменевтики. У. Фурер также предполагает необходимость наличия уточняющей информации в процессе анализе фотоснимков. Р. Вайцель в своих рассуждениях приходит к такому же выводу: «Чтобы понять изображение, мы непременно должны вступить в диалог с его создателем, чтобы из изображения получить осмысленное повествование».

Методика так называемой авто-фотографии предполагает глубокое погружение в анализ личности невербальными средствами отражения субъективной реальности, представляя конкретного индивида в качестве объекта познания. В рамках данной методики респондент самостоятельно создает серию фотопортретов, призванных иллюстрировать его внутренний мир и статус принадлежности внешнему миру, задаваясь вопросом «кто я?». В большинстве подобных практик используется оригинальные инструкции.

В некоторых методиках формулируются более четкие установки (к примеру, Доллинджер предлагал своим респондентам представить общение с незнакомцем, должным при встрече знать о них самое важное; а У. Фурер, разрабатывая методику Циллера, предлагал «фотографировать людей или вещи, которые могут составить картину о них самих»).

В книге «Фотографирование себя» в 1990 г. Р. Ч. Циллер обозначил понятие «авто-фотография» как «метод невербальной коммуникации, сочетающей неподвижное изображение с комментарием». Метод Циллера сейчас широко используется в психологических, психотерапевтических и социологических исследованиях. Образное мышление наглядно и живо представляет информацию о внутреннем мире реципиента, так же и привлекая его к самоанализу. «Фотографические эссе о себе часто содержат богатую информацию об индивидууме и являются признаком его ориентации, обозначают его личные системы отсчета», – пишет Циллер.

Ряд исследований с использованием метода автофотографии посвящен изучению самооценки подростков (К. М. Ноланд, М. Джонс, С. Доллинджер) Клэнси и Доллинджер провели исследования половых и возрастных различий. Особенности индивидуальности индийских и латинских женщин и мужчин изучали К. М. Ноланд, Д. Альбос, А. Блеа. В данных исследования применялись приблизительно одинаковые категории кодирования полученных фотографий: «одиноко стоящие», «другие люди», «на фоне других», «улыбающиеся», «касание других людей», «фото с детьми», «с родителями», «со старшими». У. Фурер использовал метод авто-фотографии для изучения значение вещественных объектов в жизни индивидуумов. Фотографии сортировались по категориям: «личная значимость» (талисман), «социальная значимость», «независимость», «эмоциональная привязанность», «саморефлексия». Простота и доступность методики автофотографии позволяет привлекать к исследованию детей. Циллер исследовал детскую индивидуальность на примере фотографий, сделанных 12-летним мексиканским мальчиком. Де Мапи предлогала детям от 3 до 12 лет составить фото-эссе о прогулке в зоопарк, исследуя детский консерватизм (младшие дети фотографировали больше знакомых ранее животных, чем старшие).

Метод Циллера не обусловлен культурными традициями и социальными установками, определяющим моментом здесь являются:

эмоциональная нагрузка изображений, эстетический элемент, объективность и доказательность. Достоверность материала утверждается с помощью комментариев к снимкам, интервью авторов предполагает прояснение значения изображений

Предлагая реципиентам подобную методику, исследователи изучают различные аспекты личности, поведения и взаимоотношений между людьми. В зависимости от цели исследования различаются и критерии экспертной оценки изображений для последующего контент-анализа.

Таким образом можно сделать вывод, что использование фотографии в контексте психологических методов является чрезвычайно информативным способом познания личности человека. Метод автофотографии, в свою очередь, является особо информативным.

Фотографические изображения в современном мире являются уже не столько средством документирования, а в большей степени средством коммуникации, связывающим людей друг с другом и индивида с его собственным миром. Психологические методики, использующие фотографию, позволяет взглянуть на мир

глазами отдельного человека, получить более полную картину его индивидуальных особенностей.

В то же время фотография может выступать как отдельный способ самопрезентации. Уникальность фотографии как явления заключается в конкретных отличии от всех других визуальных сигналов и невозможности замены. Богатые возможности организации и образной постановки дают почти неограниченный простор для интерпретации и ассоциативных возможностей.

Фотография способна вмещать в себе многоуровневое метафорическое, символическое содержание, поэтому любой образ может быть использован в качестве стимула в психологической практике. Смысл конкретной фотографии не столько в ее фактическом визуальном содержании, сколько в многогранности зрительского восприятия, что в том числе позволяет эффективно использовать фототерапию в современных психологических и творческих практиках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адреева, Г. М. Психология социального познания / Г. М. Андреева. М., 2000. − 288с.
2. Жданова, С.Ю. Психология познания индивидуальности человека / С. Ю. Жданова: Пермь, 2005. – 190 с.
3. Жданова, С. Ю. и др. Метод фотографии в изучении индивидуальности человека как субъекта познания / С. Ю. Жданова, Л. З. Зарипова, Вектор науки Тольяттинского государственного университета, Серия: Педагогика, психология. №1(8). 2012. − с.152-157.
4. Литвин, А. Гармонизация личности через психологический анализ фотографий. Электронный журнал: психологические науки и образование. МГППУ, №5, 2011
5. Копытин, А.И. Тренинг по фототерапии / А. И. Копытин. М.: Речь, 2003, − 96с.
6. Копытин, А.И. Фотография в контексте арт-терапии / А.И. Копытин // Школьный психолог, №5, 2009
7. Копытин, А.И. и др. Руководство по фототерапии / А.И. Копытин, Д. Платтс. М.: Когито-Центр, 2009, − 184 стр.
8. Писаренко, В.М. и др. Методы совершенствования межличностного познания /В.М. Писаренко, Н.А. Рождественская //Вестн. Моск. ун-та. Сер. 14, Психология.1998. − с. 74-80.
9. Ядов, В.А. Стратегия и методы качественного анализа данных / В. А. Ядов // Социология: методология, методы, математические модели. 1991. с. 14-31.

УДК 004.738.5:7.03

Е. Г. Морозова,
Л. М. Филь

СОВРЕМЕННАЯ ФЕШН-ЭСТЕТИКА В БЛОГЕРСКОЙ МЕДИАПРАКТИКЕ

Мода (фр. mode, от лат. modus – мера, образ, способ, правило, предписание) – набор привычек, вкусов и ценностей, которые были приняты в определенный момент времени в данной местности [1].

Производство модной одежды и формирования вкусов потребителя напрямую связано с популярными трендами в обществе. Временное преобладание установленного стиля в обществе, создающее новые течения и есть мода.

Мода определяет будущее индустрии и формирует процесс актуальных тенденций. Другими словами, в фешн промышленности, согласно идеям Ж. Бодрийяра, о доминировании моделей над реальностью, модель уже создается как образ.

Термин «блог» был придуман Йорном Баргером 17 декабря 1997 года. Краткая форма слова «блог» была изобретена Питером Мерхольцем, который в шутку использовал в своем блоге на Peterme.com в апреле или мае 1999 года. Эван Уильямс

употреблял слово «блог» как существительное и глагол, который привел к созданию термина блоггер и привел к популяризации блогеров.

В последние годы популярность набирают обычные молодые люди, называемые модными блогерами, не принадлежащие к модному сообществу. Категория таких людей, занимающаяся поиском моды, ведет свои рубрики в Интернете и определяет ключевые тенденции глянцевых страниц, передавая с подиумов новшества и тенденции новых коллекций известных кутюрье, что в последствии внедряет в нашу жизнь, адаптируя через призму своего вкуса, своих талантов и возможностей.

Тема актуальности данного вопроса обусловлена несколькими факторами:

– феномен моды является ярким примером влияния общества на определение индивидуального поведения отдельного индивидуума,

– вовлечение человека в процесс моды для создания примера в самовыражении его вкуса,

– это отслеживание вопроса общественности на определенные действия, где блоги – это уже готовая огромная фокус-группа,

– это чтение ради социализации, ощущения причастности к жизни известных людей.

Блоги – это особый вид медиа, постоянным диалогом между главной особенностью автором и потенциальными читателями, важно отметить, что активный участник аудитория уже не пассивный потребитель. Блогеров отличает более персонализированный формат подачи информации по сравнению с глянцем, более высокая скорость реакции на события, происходящие в индустрии моды, а значит, множественность и скорость обратной связи.

Модная элита меняет моду не из-за отказа от нее, а из-за изменения текущего дизайна, соответствующего современному вкусу. С поиском новых образцов модные тенденции связаны, они будут соответствовать еще не выясненным и еще не сформировавшимся вкусам. Пьера Бурдье и идеи индустриализации феномена снова нашли отражение в моде. Конкуренция в сфере производства ведется между дизайнерами и продюсерами моды, они владеют настоящим вкусом и творческим талантом.

Рассматривая моду как Ролан Барт [4], признавая тот факт, что ни один элемент не может быть исключен из процесса моды без разрушения всей системы. Мода, в свою очередь, выступает как пространство, в котором вещи конструируются как знаки. Именно журналы, и в частности их редакторы, в этой концепции устанавливают равенство вещи и моды, наделяют тот или иной предмет гардероба статусом модного. Каждый знак в этой системе имеет следующие свойства. Оно нестабильно, произвольно, не является результатом эволюции или коллективного творчества, но рождается внезапно и целиком, каждое время года, по велению.

В понимании Жана Бодрийяра получение предметов моды некоторыми людьми больше не совершается из соображений свободы и удобства. В психологическом свойстве раскрывается отличия и постоянные стремления к достижению вечно неуловимой модели идеала. Влечение создает изменения в системе вещей: некоторые из них производятся такой моделью, попадают в моду, некоторые теряют эту особенность. Вместе с потреблением, способствующим индустриализации феномена моды, стираются признаки явной принадлежности индивидов к обусловленному классу и представитель каждой общественной группы может приобрести произвольный товар.

Тима Бернерса-Ли считается первым блогом, на которой он публикует новости с 1992 года. Ведение блогов стало более распространенным с 1996 года. В августе

1999 года компания Pyra Labs из Сан-Франциско запустила компьютерная версию Blogger.com, где блогеры обьявили первую бесплатную службу. Скотт Шуман стал модным блогом, его фишка это фотографировать на улицах Нью-Йорка и публиковать их снимки на страницах своего сайта. Эго блог, позволил привлечь внимание людей в сентябре 2005 года, и установил возможность превращения хобби в профессию.

Информационную базу исследования составили интервью с русскоязычными блогерами. Это блоги, которые с определенной популярностью рассказывают о моде, чтобы придать им статус экспертов. Популярность измерялась количеством подписчиков. Все девушки в возрасте от 22 до 30 лет, живущие в России и ведущие блог на русском языке. Количество респондентов определялось увеличением информации. В конце неформального интервью их попросили рассказать о своей жизни вне блога, о появлении блога и его продвижении, о процессе создания контента в модном блоггинге и о взаимодействии блоггеров с модным сообществом в России. Анкетный опрос был проведен и подвергнут качественному анализу в соответствии с указанной логикой исследования.

Модные блоги – это блоги, которые освещают индустрию моды, одежду и образ жизни. Fashion-*блог* – это самые интересные тематические статьи о моде: обзоры лучших модных трендов, рецензии на новые коллекции, мастер-классы, сообщество для вдохновения. В сообществе можно разместить рекламу своей компании, услуг и товаров. Раньше иконами стиля в одно мгновение становились звезды кино и музыки: стоило кому-то появится на красной дорожке или модном мероприятии в стильном дизайнерском наряде, как толпы фанатов начинали присматриваться к выбранной одежды, повторять стиль и перенимать манеру одеваться у кумира. Многие фэшн-иконы таким образом вошли в историю моды. Новое время принесло нам новые стандарты красоты и образцы для подражания: одних можно увидеть на мировых подиумах и обложках глянцевых изданий, а другие завоевывают публику в социальных сетях. В стандартном понимании они не являются звездами, ведь многие из них – стилисты, бизнес-леди, дизайнеры, редакторы или просто модные блогеры.

В заголовке увидев фразу «Модные блогеры», Кьяра Ферраньи будет на первых строчках списка. Свой блог The Blonde Salad она запустила десять лет назад, и именно этот ресурс с оригинальным названием сделал её одной из первых успешных fashion-блогеров и задал вектор развития для блогеров по всему миру. Кьяра не только показывает читателям свои повседневные образы и рассуждает о модных трендах, но также открыто рассказывает подписчикам личные истории и делится впечатлениями об захватывающих путешествиях по всему миру. Внушительной аудитории Кьяры присоединились еще и модные мамочки со всего света – это произошло после того, как одним из главных героев блога стал маленький сын Ферраньи. На яркую блондинку подписано более 17 миллионов пользователей социальной сети, а каждый пост собирает в среднем 200–300 тысяч лайков.

Оливия Палермо пришла к славе благодаря участию в реалити-шоу «Город» на MTV. Миниатюрная девушка известна как обладательница неповторимого вкуса и крайне женственного гардероба: Оливия предпочитает яркие платья, классические лодочки Yves Saint Laurent и броские крупные аксессуары. Неповторимые образы девушки можно увидеть на светских раутах и модных мероприятиях Средиземноморья. К тому же, в отличие от большинства известных блогеров, она не скрывает свою личную жизнь и не посвящает Инстаграм только работе, а с удовольствием выкладывает общие снимки с мужем – моделью Йоханнесом Хьюблом.

Списки модных Инстаграм-блогеров постоянно пополняются свежими именами. Одно из них засияло на фэшн-небосклоне в 2011 году, когда Эммануэль Альт заняла место Карин Ройтфельд в кресле главного редактора французского Vogue. Эммануэль не произвела в издании революции, однако добавила в него больше рок-н-ролла и бунтарского духа. Её стиль легко узнаваем: Эммануэль чаще всего можно увидеть в джинсах и пиджаках четкого геометрического кроя. Мадам Альт по праву считается законодательницей уличной моды Парижа, ведь ей нет равных в выборе простых и при этом невероятно трендовых аксессуаров.

Елена Перминова модный критик, профессиональный стилист и модель из Новосибирской области. В стиле Перминовой почти нет традиционных для стритстайла элементов, таких как джинсы, юбки и блузки её стиль с полной уверенностью можно назвать авангардным и даже революционным. Она предпочитает яркие цвета, сочетание несочетаемых элементов и нестандартные формы, а свой стиль определяет как «стиль городской сумасшедшей». Большая часть её блога – это кадры со съемок, перемежающиеся снимками повседневной жизни, семейными фото и снимками троих детей Перминовой. Лена прекрасный пример того, что модные блогеры легко могут сочетать свою профессию с семейной жизнью.

Соня Есьман – модный видеоблогер, звезда Инстаграма и бьюти-эксперт родом из Санкт-Петербурга. Еще в детстве она с семьей переехала в Канаду, где начала карьеру в модельном бизнесе. Её блог – это фото с показов и съемок, хотя, конечно, особое внимание стоит уделить именно стильным повседневным аутфитам. Соня вдохновляется модой 90-х, любит калифорнийский стиль, джинсы с завышенной талией, объемные кожаные куртки и кроп-топы.

По мере увеличения потока читателей, привлекаемых к модным блогам, растет интерес производителей одежды и аксессуаров. Использование блога в качестве рекламы – это еще один вид сотрудничества между блоггером и СМИ. В блогах есть предложения по написанию статей, ведению авторской колонки или выступлению эксперта для любого информационного ресурса. Для блогера сотрудничество с PR-инструментом – источник дохода. Это позволяет ему привлекать новых читателей в свой блог.

Вспомогательный вариант преобразования страсти к моде в работу, приносящую доход, – еще одно возможное направление. Блогер, завоевавший популярность и достаточный авторитет как модный эксперт, создает свой проект, направление графического изображения рекламного характера в интернет-рекламе. При этом гиперссылка на сайт рекламодателя или страницу с расширенной информацией о бренде или предлагаемом товаре.

Ведение блогов самих авторов, независимо от степени их популярности, не рассматривается как возможность материальной выгоды. Приоритетом становится накопление социального капитала через встречи с другими блогерами и представителями модной индустрии. Свидания происходят как в онлайн-пространстве, так и вне его, переходя в новый формат через личные встречи в рамках различных событий в мире моды. Блогеры получают приглашения на недели моды, открытия бутиков, тематические выставки и многое другое.

В России блогеры появились сравнительно недавно; он переживает период активного развития и роста. Модное сообщество нашей страны не в полной мере осознало возможности, представленные им в качестве рекламной площадки. Следовательно, описываемое сотрудничество носит нерегулярный и не всегда коммерческий характер. Изображая эту модель модного блогера, отводится роль

авторитетных посредников между миром индустрии по созданию модных тенденций и массами, которые их потребляют.

Чтобы сравнить место блогера в системе создания стандартов моды, можно выделить его посредническую роль в трансляции построенных трендов в массы. Условно принадлежат к обществу потребления, но отличаются от него определенным интересом к сфере моды. Прежде всего, желание и готовность продемонстрировать индивидуальный выбор доступными средствами, которые становятся интернет-ресурсами. Блогеры все чаще обращаются к независимым, актуальным СМИ, которые передают своим читателям точку зрения, не прописанную рекламодателем. В России сейчас он переживает период своего развития и становления в новом статусе.

Начав работу по образу и подобию западного, русскоязычного блоггинга и в будущем, с некоторым отставанием, остановлюсь на западной модели взаимодействия с модным сообществом. В соответствии с этой траекторией статус блогера может окончательно превратиться в профессиональный. Авторы блогов начнут действовать как официальные посредники между индустрией стандартов моды и массами потребителей, что приравнивается к узкоспециализированной среде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блумер, Г. Мода: от классовой дифференциации к коллективному отбору / Г. Блумер // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия: 11: Социология: РЖ. М., 2008. № 2. С. 127-149.
2. Бодрийяр, Ж. Мода, или Феерия кода /Жан Бодрийяр // Символический обмен и смерть. М.: КДУ, 2011. С. 170-193.
3. Бурдье, П. Структура, габитус, практика / П. Бурдье, Т. Лукмана // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. - № 2. - URL: Режим доступа: http://www.jourssa.ru/1998/2/4bourd.html/.
4. Барт, Р. Система моды. / Ролан Барт, С.Н. Зенкина// Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С.521.
5. Веблен, Т. Теория праздного класса. / Торстейн Веблен // Прогресс, М., 1984. С. 194.
6. Гурова, О. Ю. Социология моды: обзор классических концепций / О.Ю. Гурова // Социологические исследования. 2011. № 8. С. 72-82.
7. Зиммель. Г. Мода / Зиммель Г. // Избранное. М.: Юристъ, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. С. 266–291.
8. Ильин, В. И. Потребление как дискурс. / В.И. Ильин. – СПб.: Интерсоцис, 2008. С. 446.
9. Ятина, Л. И. Мода глазами социолога: результаты эмпирического исследования / Л. И. Ятина // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1, № 2. – Режим доступа: http: // ecsocman.edu.ru/ data/223/542/1216/009Yatina.pdf/.

УДК 75.046:7.01:27–526.62

А. Ю. Понкратова,
Н. Г. Феденко

ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ ЛУГАНСКОЙ КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ЛУЧШИХ ВИЗАНТИЙСКИХ ТРАДИЦИЙ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА

Актуальность и значимость рассматриваемой темы связана с тем, что иконография, прославленного недавно, Образа Пресвятой Богородицы Луганской в полной мере не изучена и на данный момент существует только описание иконы без исследования иконографии.

Целью данной работы является поиск источников происхождения уникальной иконографии данного Образа в мировом христианском искусстве и доказательство взаимосвязи Образа Богородицы Луганской с византийской традицией.

Задачи научной работы. Рассмотреть основные тенденции развития иконографии Образа Девы Марии в процессе становления византийского церковного искусства. Затронуть вопросы значения иконописи с богословской точки зрения. Рассмотреть тенденции формировании иконописных форм. Провести сравнительный анализ иконографии Образа Богородицы Луганской и мозаик XII века Собора Святого Марка в Венеции.

Научная новизна заключается в том, что до настоящего момента подобных исследований о происхождении иконографии Образа Пресвятой Богородицы Луганской не проводилось.

Объектом исследования является византийская христианская живопись.

Предметом исследования является иконография Образа Пресвятой Богородицы Луганской.

К ***основным источниками литературы*** по теме относятся издания Луганской епархии и Свято-Вознесенского монастыря, в которых приведено общее описание иконы Богородицы «Луганская» и научные труды Ольги Поповой по вопросам изучения искусства Византии.

Образ Богородицы в истории христианства занимает особое место. Ярким доказательством любви и широкого почитания на Руси Пресвятой Девы Марии стала многообразная иконография Образа. В церковном календаре Русской Православной Церкви упоминается более 260 чтимых и чудотворных икон Божией Матери [18]. Всего в Христианской традиции известно более 860 изображений Богородицы [17]. Одним из них стал Образ Пресвятой Богородицы Луганской.

21 декабря 2017 года состоялся Синод по прославлению иконы Божией Матери «Луганская». Был составлен и утвержден текст церковной службы и положено начало строительства первого в мире храма, освященного в честь иконы Пресвятой Богородицы Луганской [24].

История явления этого Образа достаточно известна, но иконография до настоящего времени в полной мере не изучена, поэтому данный вопрос актуален и его решение может стать иконографическим ориентиром в сфере церковного искусства.

Из книги о дьяконе Филиппе известно, что существовала первоначальная икона Луганская в трех лицах, которая отображала момент явления Пресвятой Богородицы в городе Луганске, но впоследствии эта икона была утрачена [1]. Окончательный вариант Образа был написан отцом Зиноном (Теодором) в 1992 году по благословению Архиепископа Луганского и Старобельского Иоанникия (Кобзева; †2020). Об этом свидетельствует историческая справка. В книге «Явление граду Луганскому» указано: «При Архиепископе Луганском и Старобельском Иоанникии, по его благословению и по просьбам верующего народа, во время Великого поста, в 1992 году, лучшим иконописцем нашего времени монахом-подвижником Псково-Печерского монастыря была написана Луганская икона Божией Матери. Святой образ исполнен в византийской иконописной традиции, не имея аналогов в изображении во всем Православном мире» [10].

Отец Зинон известен как иконописец, который ориентируется исключительно на иконографические традиции византийского периода, так как именно этот период является расцветом церковного искусства [6].

После восстановления иконопочитания, в IX веке византийское искусство достигло наивысшей точки развития и стало вершиной мирового церковного искусства. Во многом благодаря византийскому культурному наследию сформировалось и древнерусское искусство. Были выработаны постоянные иконографические схемы и установлены так называемые канонические формы [22].

Характерной чертой всего византийского изобразительного искусства было максимальное сокращение всевозможных деталей в изображениях и максимальная выразительность главного образа. Этот лаконизм в средствах выражения также соответствует лаконичному и сдержанному характеру евангельского повествования [8]. Фигуры на иконах и фресках не загружены, лишены материальности, лики строгие, аскетического характера, большое внимание уделяется глазам изображаемого. Пространственная среда схематизируется, живописная трактовка уступает место линейной. Красочная гамма икон и росписей всегда строго выверена и подчинена единому восприятию образа [2].

В византийской иконографии линии тверды и четки. Художники используют контрастные цвета, которые усиливают звучание иконы, придают твердость и четкость сюжетному плану и каждому изображенному на иконе лику. Фигуры, написанные красками без полутонов, приобретают точку опоры, устойчивость. Иногда на ликах и одеждах святых изображены световые блики. Они не имеют отношения к объемному изображению фигур, не являются отражением внешнего источника света. Это символика вечного несозданного света. Световые блики - это визуальные знаки богообщения, в котором находятся святые [2].

Византийское искусство выработало величественный изобразительный Образ Богоматери. Со времени III Вселенского (Эфесского) Собора (431 г.), утвердившего высшее достоинство Богоматери как Богородицы, изображения Богоматери, должны были отличаться определенностью и строгим характером. Образ Богоматери отличает строгая величественная красота, черты лика правильные, большие глаза, прямой нос, тонкие очертания губ. Иконографический образ этот проходит через все памятники византийского искусства и удерживается доныне. Вся иконография Богоматери особо подчеркивает Ее божественное достоинство и внутреннее величие, а не роскошь и красоту внешних форм [16].

Из этого следует предположить, что и уникальный Образ Пресвятой Богородицы Луганской является не просто оригинальным авторским решением, а непосредственным продолжением византийской художественной традиции.

Основные типы Богородичных икон, выработанные мастерами Византии: Одигитрия (Путеводительница), Оранта (Молящаяся) или Знамение, Елеуса (Умиление). Они отличаются жестом рук и вариантами изображения Младенца Христа [7]. Иконография Луганской иконы Богородицы совмещает в себе характерные особенности нескольких иконографических типов. Основной – это Оранта или Нерушимая Стена, так как Богородица изображена в полный рост без Господа Эммануила, а жест рук восходит к иконографии Благовещения, так как обе руки сложены на груди в момент обращения к Ней Архангела Гавриила или по типу иконы «Всех радостей Радость» («Умиление» Серафимо-Дивеевская).

Пресвятая Дева изображена на темно-синем, выполненном из лазурита ночном небе, что указывает на ночное время явления Богоматери, а двенадцать золотых звезд, окружающих Пречистую Деву - это символ двенадцати Апостолов [29].

Подножие, на котором стоит Преблагословенная, являет собою земной престол - Церковь земную. Семь драгоценных камней, украшающих его, есть символика семи Таинств Церкви. Верхняя золотистая часть подножия напоминает о невещественном

свете. Число золотых лучей говорит о числе Поместных Православных Церквей, образующих единую святую, соборную вселенскую и апостольскую Церковь. Лазурное небо и теплая зелень нижней части фона как символ земли в своем соединении напоминают нам о том, что перед нами - Царица неба и земли [29].

Мафорий - верхняя одежда, широкая, по краям вызолочена узкой каймой, по длине опускается немного ниже колен. Мафорий на голове Богородицы не просто дань восточно-христианской традиции, а глубокий символ – знак Ее Материнства и полной отданности Богу. Даже венец на Ее голове не может заменить мафория, ибо венец (корона) есть знак Царства, Богоматерь – Царица Небесная, но это царское достоинство основано исключительно на Ее Материнстве, на том, что Она стала Матерью Спасителя и Господа нашего Иисуса Христа. Непременной принадлежностью головного покрывала Матери Божией являются три звездочки, которые обозначают, что Она Дева до Рождества, в момент Рождества и по Рождеству Иисуса Христа. Бахрома украшена ассистом, что символизирует поток благодати Святого Духа, нетварный Божественный Свет. Украшение на покрове из жемчужин, указывает на годы земной жизни Божией Матери. Нижняя одежда – хитон, голубого цвета, из измельченной бирюзы, как символ девственной чистоты Пресвятой Девы. Хитон опоясан червленым поясом. В тенях оттенки доходят до темно-синего, лазурного. Из-под хитона виднеется ярко-красная обувь, которую носили византийские императрицы [29].

Согласно Преданию «…одежда Пресвятой Девы всегда была скромной; поступь величественная и твердая; взгляд серьезный и приятный. Вся красота Ее божественной души отпечатлевалась на Ее лице». Священное Писание, в свою очередь, представляет нам Божью Матерь не только в историческом повествовании и пророчествах, но и через прообразы, явленные в многочисленных ветхозаветных предметах и святынях. В Евангельских текстах мы находим, что у каждого апостола были главы со стихами, которые описывали земную жизнь Богородицы.

Образ Луганской Богородицы является подтверждением слов историка Никифора Каллиста: «Она была среднего роста. Волосы у Нее были золотистые, глаза живые, брови дугообразные, темные, нос прямой, удлиненный, лицо не круглое и не заостренное, но несколько удлиненное, руки и пальцы длинные» [7].

Первые сюжеты с изображением Богородицы «Рождество Христово» и «Поклонение волхвов» в римских катакомбах Присциллы (II-IV вв.) носили исторический характер; они иллюстрировали события священной Истории, но по сути своей еще не были теми святынями, перед которыми возносились христианские молитвы Пречистой Деве. В немногочисленных предметах прикладного искусства также есть сюжетные сцены с Пресвятой Девой, причем уже в иконоборческую эпоху (VI-VII век) исследователи видят вполне сложившуюся иконографию. Примером тому могут служить так называемые Ампулы Монцы из Боббио, украшенные сюжетными композициями, в которых присутствуют иконографические схемы, хорошо известные до сих пор - Сцены Благовещения, Крещения, Встречи Марии и Елизаветы, Жены у гроба Господня, Вознесение, Рождество и другие [11].

Кондаков так говорил о развитии иконографии Божией Матери: «Икона Божией Матери, помимо характера и типа, в ней изображенного, приобретает постепенно, вместе с ходом христианского искусства и развитием в нем своей роли (приблизительно уже с V века), особую черту, проводимую на ней тем самым отношением к ней молебщика, по которому она становится «моленной» иконой. Начавши с безразлично холодного представления исторического характера, икона

вообще, а икона Богородицы в особенности, меняется, как бы по требованию и нуждам того, кто ей молится» [3, 5].

Первые иконы Богоматери в собственном смысле слова появляются, после Эфесского собора 431 года. Собор догматически утвердил за Марией Девой право называться Богородицей, так как через рождение Иисуса Христа от Святого Духа Мария участвует в тайне Боговоплощения [11].

В ранних мозаиках также присутствуют изображение Богоматери – это церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.), Сант Аполинаре Нуово в Равенне (VI в.), Панагия Ангелоктиста на Кипре (VII в.), Успения в Никее (VIII в.), Святой Софии в Салониках (IX в.) и так далее. Среди ранних фресок следует указать церковь Санта Мария Кастельсеприо в Италии (VII-VIII вв.). На Руси самая известная мозаика начала XI века «Богоматерь Оранта (Нерушимая Стена)», которая находится в апсиде алтаря Собора Святой Софии в Киеве.

В IV-V вв., христианское искусство на всех территориях Средиземноморья, в западном и восточном его варианте, в Италии и Греции, представляет собой единое целое. Но уже в начале VI в. складываются основы специфического художественного образа и языка, который может быть назван собственно византийским. Эти основы были прочно связаны с классической античностью, ставшей фундаментом всей византийской культуры [23]. Было распространено направление, в котором классическая уравновешенность и мягкая живописность сочетались с тонкой одухотворенностью. Искусство такого типа существовало на протяжении всего XII в., лишь немного видоизменяясь в разные его периоды. Именно оно является самым высоким достижением византийского художественного творчества, наиболее полно отвечающим понятиям «византийский стиль». Во второй половине XII в. византийское искусство отличается необычайным многообразием. Протекавшие в нем процессы с наибольшей полнотой проявились в настенной живописи. Икон сохранилось меньше, чем фресковых росписей, тем не менее, в них нашло отражение все самое важное, что происходило в это время в искусстве, в поисках, как символической насыщенности иконографии, так и духовной выразительности образов [21].

Более подробно рассмотрим шедевр монументального искусства – Собор Сан-Марко в Венеции.

Собор Святого Марка (итал. Basilica di San Marco – «базилика Сан-Марко») – кафедральный собор Венеции, созданный специально для хранения мощей апостола и евангелиста Марка (до 1807 года придворная капелла при дворце дожей), представляющий собой редкий пример византийской архитектуры в Западной Европе. Своды, купола и верхний уровень стен собора покрыты мозаичными полотнами общей площадью около 8000 кв. м. Создание мозаичного убранства собора было начато в 1071 году (мозаики апсиды) и продолжалось в течение более двухсот лет (мозаики нартекса были закончены в 1280 году). Мозаичный цикл собора Святого Марка является одним из наиболее значимых образцов данного вида искусства. Ранние мозаики создавались безымянными мастерами, следовавшими исключительно лишь традиции иконописного канона. В XI веке для создания мозаик привлекались византийские мастера, позднее работу стали выполнять венецианские мозаичисты. В последующие века, при обновлении и реконструкции мозаик картоны, по которым выкладывались композиции, создавали Якопо Беллини, Паоло Уччелло, Мантенья, Тициан и Тинторетто. В качестве материала для мозаик использовалось стекло, изготавливаемое на острове Мурано. Английский теоретик искусства Джон Рёскин писал: «Ни один город не имел столь прославленной Библии. Храм-книга, сверкающий издалека подобно Вифлеемской звезде» [19].

На стенах главного нефа Собора Сан-Марко десять мозаичных изображений. Блестящие произведения XIII века, которые представляют на правой стене Деву Марию, а на левой Христа Эммануила. С Ними по четыре пророка, которые держат развернутые свитки с пророчествами. Все эти иконы, выглядят весьма торжественно, образы кажутся грандиозными и при этом сосредоточенными на духовном созерцании. Художественный язык отличается лаконичностью и емкостью, используются только основные, необходимые его элементы, каждый из которых обладает четкой выраженностью: симметрия построения, крупный масштаб фигур, четкость линий и тем самым выделение костяка, основной неподвижной структуры изображения, отсутствие какой-либо динамики, есть только направление движения. Классические черты стиля как нельзя более подходят для выражения идеального духовного образа и состояния.

На композиции данной мозаики мы видим, известный с раннехристианских времен, тип изображения Богоматери Оранта (в центре) и пророки: Исайя, Давид, Соломон и Иезекиль (слева-направо). Пречистая Дева изображена без Богомладенца, с воздетыми в молении руками. Так Богородица изображена на ампулах из сокровищницы собора Боббио (Италия), на рельефе двери церкви Санта-Сабина в Риме (ок. 430 г.), на миниатюре из Евангелия Раввулы (586 г.), на фресках апсиды монастыря преподобного Аполлония в Бауите (Египет, VI в.) и капеллы Сан-Венанцио в Риме (ок. 642 г.). Богоматерь Оранта в храмовой росписи появляется в доиконоборческую эпоху часто (композиция Вознесения Господня) и надолго остается одним из излюбленных изображений (церковь св. Апостолов в Константинополе, церковь Успения в Никее, церковь св. Софии в Фессалониках) [3, 5].

Именно рисунок данной мозаики совпадает с рисунком иконы Богородицы Луганской, что указывает на прямое отношение иконографии данного Образа к византийским традициям церковного искусства. Луганский Образ Богородицы нельзя назвать копией мозаики с изображением Богородицы Оранта из Собора Сан-Марко, скорее всего это так называемый список, представляющий собой воспроизведение иконы, а не точное копирование оригинала. Проведем сравнительный анализ.

Композиция мозаики с изображением Богородицы Оранты на стене главного нефа собора представляет собой вытянутый по вертикали прямоугольник. Богородица изображена в полный рост. Лик выражает строгость и сугубое молитвенное состояние. Руки в молитвенном жесте подняты на уровне груди, ладони открыты и повернуты к зрителю, это характерно для иконографического типа Оранта, но не получившего широкого распространения в русской иконописи [7]. Одежда Богородицы соответствует одеждам того времени – туника (нижняя), мафорий (верхняя) и с тремя звездочками – обязательными символами Образа Пресвятой Девы. Изображены и другие традиционные элементы: чепец, поручи, поясок с платом, сапожки. Складки драпировок на одеждах по рисунку близко совпадают со складками одежд Богородицы Луганской. Традиционные цвета одежд на всех иконах Богородицы – красный мафорий и синяя туника. В данном случае, в мозаике, для мафория был выбран теплый зеленый цвет и приглушенный голубой для туники. Для изображения одежд Пресвятой Богородицы Луганской использованы только несколько оттенков синего. Такое колористическое решение одежд Пресвятой Богородицы мы находим на других мозаиках Собора Святого Марка, посвященных Деве Марии (Купол Христа-Эммануила в пресбитерии с пророчествами Деве Марии и Евангельские сюжеты на своде над иконостасом).

Идентичны детали и декоративные элементы. Бахрома и украшения мафория Богородицы подчеркнуты ассистом - золотым светом. Совпадают шрифт и оформление надписания и нимба. Фон мозаичной иконы Девы Марии декоративный, символизирующий звездное небо. На иконе Пресвятой Богородицы Луганской фон ровный темно-синий с двенадцатью звездами. Именно такое решение фона мы видим на северной стене северного прохода Собора Сан-Марко, где изображен Спас Эммануил в полный рост на темно-синем фоне с шестнадцатью звездами, которые равномерно распределены в прямоугольной композиции. Такое же оформление с мотивом звездного неба встречается еще в нескольких композициях мозаик на фасадах и во внутреннем убранстве Собора Святого Марка (Купол Сотворения мира в нартексе, Благословение Ноя, История Авраама, История Моисея). По наполнению Богословским смыслом такое решение фона идентично. На иконе передана особая тишина вечности и покоя.

Подножие, коврик, на котором стоит Пресвятая Девы Марии – это орлец, используемый обычно в архиерейском богослужении. Он близок по оформлению с подножием на иконе Луганской Богородицы, тот же угол обратной перспективы и декор драгоценными камнями. Присутствие именно этой детали на иконе указывает на то, что Богородица являет собой Церковь, молящуюся за мир и несущую в этот мир в себе Христа-Спасителя. Об этом напоминает даже такая символичная связь, что для прославления иконы Богородицы «Луганская» был взят акафист праздника Покрову Пресвятой Богородицы, который был явлен во Влахернской церкви города Константинополя.

Таким образом, сведения о том, что, известный нашим современникам иконописец, архимандрит Зинон (Теодор) в своих работах ориентируется исключительно на лучшие образцы Византийских мастеров, а также обозначенные сходства иконографии мозаики и иконы по рисунку, колориту, композиции, символики подтверждают, что уникальная икона Пресвятой Богородицы «Луганская» является непосредственным продолжением Византийской традиции церковного искусства.

Византийские эстетические представления определялись христианским религиозным сознанием. Античный идеал внешней пластической красоты сменился идеалом духовного совершенства, молитвенной сосредоточенности. Основной целью византийского искусства было выражение внутреннего смысла образов и явлений, а не их внешней привлекательности или характерности [23]. Данные утверждения реализованы в таких примерах христианского искусства, как мозаика XII века «Богоматерь Оранта» из Собора Святого Марка в Венеции и икона Богородицы «Луганская». Следует сделать вывод, что Образ Пресвятой Богородицы Луганской является воплощением Византийской духовно-художественной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Житие и благодатная помощь старца Филиппа. − Луганск. Янтарь, 2004.
2. Карелин, Р. О языке православной иконы / Рафаил Карелин. Сатисъ, 1997.
3. Квливидзе, Н. В. Богородица: Иконография. / Н. В. Квливидзе. − ПЭ. Т. 5. С. 501-504.
4. Колпакова, Г. С. Искусство Византии. Т. 1-2. / Г. С. Колпакова. − СПб., 2004.
5. Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери. Т. I-II. / Н. П. Кондаков. − СПб., 1914-1915.
6. Лазарев, В. Н. История византийской живописи. Т. 1. / В. Н. Лазарев. − М., 1986.
7. Лихачев, Н.П. Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон/ Н.П. Лихачев − Издание императорского Русского Археологического Общества, С.-Петербург, 1911.
8. Успенский, Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. / Л.А. Успенский − Дар, 2008.

9. Этингоф, О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. / О.Е. Этингоф. – М., 2000.
10. Явление граду Луганскому. / Издание монастыря в с. Хорошем, 2015.
11. Языкова, И. Богословие иконы. / Ирина Языкова. – М., Изд-во: Общедоступного Православного Университета, 1995.
12. Языкова, И. К. Икона XX в. // История иконописи: Истоки. Традиции. Современность: VI-XX вв./ И.К. Языкова – М., 2002. С. 231-251.
13. Языкова, И.К. Опыт неба: Творчество архим. Зинона (Теодора)/ Языкова И. К. Богословие иконы. – М., 1995.
14. Архимандрит Зинон (Теодор) Биография [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://alexandrmen.ru/biogr /zinon.html.
15. Еп. Балашихинский Николай. Иконография Пресвятой Богородицы. О ранних иконах Богоматери на Руси. / Епископ Балашихинский Николай [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.pravklin.ru/publ/ikonografija_presvjatoj_bogorodicy_o_rannikh_ikonakh_bogomateri_na_rusi/9-1-0-1487
16. Иконоведение: Курс лекций (машинопись) / Александр Салтыков - М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 1994. - 73 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://pstgu.ru/faculties/art/cathedras/kafedra-istorii-i-teorii-khristianskogo-iskusstva/saltykov-aleksandr-aleksandrovich/, https://azbyka.ru/otechnik/ikona/ikonovedenie/, http://pstbionline.orthodoxy.ru/node/8.
17. Иконы Божией Матери [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://pravoslavy.ru/ikony/bozhiej-materi.
18. Календарь патриархии [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.patriarchia.ru/db/text/5609204.html, https://azbyka.ru/days/menology/ikons.
19. Описание Собора Святого Марка. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://bolivar-s.livejournal.com/4448599.html, https://wikiway.com/italia/venetsiya/sobor-svyatogo-marka/.
20. Орачев, В. Иконография Пресвятой Богородицы. О ранних иконах Богоматери на Руси/ Епископ Владимир Орачев. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://mikhael-mark.livejournal.com/756275.html/.
21. Попова, О. Комниновский период (Эпоха Дук, Комнинов и Ангелов. 1059-1204 гг.)/ Ольга Попова [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/popova/popova4.htm#h3_1
22. Попова, О. Ранний период византийские иконы VI-XV в./ Попова О. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://chudoicona.ru/index.php/2010-04-28-16-33-02/2010-04-28-16-37-15/79-2012-01-25-18-04-01.
23. Попова, О. Ранний период византийские иконы VI-XV в./ Попова О. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://chudoicona.ru/index.php/2010-04-28-16-33-02/2010-04-28-16-37-15/79-2012-01-25-18-04-01
24. Празднование и чин прославления Иконы Божие Матери Луганской [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://monastyr.lg.ua
25. ПСТГУ Библиография [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://icons.pstgu.ru/bibliography.
26. Путеводитель по собору Сан-Марко в итальянском городе Венеция. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://capone-online.ru/italy_guide_sanmarco.html.
27. Се творю все новое. Икона в XX веке. / И. Языкова [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://wiki1.pskovedu.ru/index.php/Отец_Зинон/.
28. Словарь иконописца [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-ikonopistsa/.
29. Старец Филипп и Богородица Луганская. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://torirem.ru/starec-filipp-i-bogorodica-luganskaya.html.
30. Фотографии мозаик Собора Святого Марка в Венеции [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.ruicon.ru/arts-new/mosaics/7x3-dtl.php?p_f_15_temp_id=1&page_19=24

Приложения

Образ Луганской Пресвятой Богородицы в соборе апостолов Петра и Павла в Луганске

Мозаики Собора Святого Марка в Венеции

Мозаика на стенах главного нефа собора Сан-Марко.
Богоматерь Оранта (в центре) среди пророков

Исайя, Давид, Соломон, Иезекиль (слева-направо)

Мозаика на стенах главного нефа собора Сан-Марко.
Благословляющий Христос-Эммануил (в центре) среди пророков
Осия, Иоиль, Михей, Иеремия (слева-направо)

Мотив звёздного неба в куполеСотворения мира в нартексе Собора Сан-Марко

Богородица Оранта в Соборе Сан-Марко

УДК 77.01:628.9.037

А. В. Радченко,
А. С. Кондауров

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ФЛУОРЕСЦЕНТНАЯ ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ СЕМАНТИКИ ПОСТМОДЕРНА

Сформировав новый способ отношения к реальности, а также утвердившись в качестве самостоятельного жанра изобразительного искусства, флуоресцентная фотография вызывает большой интерес практикующих фотохудожников. Высоким статусным уровнем в современной эпохе ультрафиолетовые снимки обязаны феномену свечения, наделившего их особой колоритностью. Ввиду новаторского характера, вопрос появления жанра флуоресцентной фотографии в изобразительном искусстве, а также его существования, развития и эволюции с исторической точки зрения практически не изучен в научно-исследовательской литературе. Это обуславливает **актуальность исследования**.

В аналитических трудах учёных и искусствоведов рассматривается теория фотографии как феномена культуры. Это книги А. Вартанова, Л. Гонта, Л. Дыко, Д. Кияна, О. Козловой, О. Копенкиной, В. Лёвшина, А. Липкова, А. Меликяна, В. Михалковича, С. Морозова, С. Пожарской, В. Стигнеева, К. Чибисова и др. В основном исследователи посвящают свои труды освещению общих вопросов развития фотографии в истории изобразительного искусства, рассмотрению выразительных средств и творческих методов работы фотографов и пр. Однако жанр флуоресцентной фотографии в контексте постмодернистской экспериментальности практически не затронут, что обосновывает потребность его дальнейшего изучения с целью расширения научно-исследовательской базы.

Работа «Экспозиция в фотографии» Л. Гонта 1984 года выпуска (издательство «Мир») излагают творческие методы определения экспозиции. На примере съёмки различных сюжетов анализируются практическая эффективность зонной теории, необходимость и наилучший способ внесения поправок в показания экспонометра, а также понятия «правильная экспозиция». Определение правильной экспозиции рассматривается как один из этапов фотографического процесса и показывается его зависимость от последующих этапов – проявления и печати. Обсуждается специфика наиболее сложных и практически интересных случаев съёмки.

Исследование В. Лёвшина «Фотолюминесценция жидких и твердых веществ», выпущенное московским издательством ГИТТЛ в 1951 г., является монографией, где

собраны и систематизированы результаты работ советских учёных в данной области. Автор детально анализирует законы флуоресцентного свечения, определяя его применение в светотехнике.

К. Чибисов в книге «Очерки по истории фотографии» (издательство «Искусство», 1987 г.) рассматривает истоки фотографии в России, развитие процессов на галогенидах серебра и на хромовых коллоидах, начало применения научно-технической фотографии, переход от камеры-обскуры к фотоаппарату и развитие художественной фотографии. Здесь изложены основы современных фотографических чёрно-белых и цветных процессов. Заключают книгу хронологический обзор развития фотографии и материалы из переписки Н. Ньепса и А. Дагерра.

Объектом исследования стало рассмотрение флуоресцентной фотографии как самостоятельного жанра изобразительного искусства современной эпохи, а **предметом** – ультрафиолетовые снимки в аспекте избранной проблематики.

Цель работы, заключающаяся в выявлении, обозначении и систематизации характерных признаков и черт жанра флуоресцентной фотографии в её историческом развитии, поставила следующие **задачи**:

- изучить историю развития изобразительного искусства, в частности фотоискусства;
- проследить предпосылки возникновения флуоресцентной фотографии как самостоятельного жанра;
- отметить первооткрывателей в данной области и проанализировать различные образцы флуоресцентных фотографий, отследив эволюцию композиционной техники;
- выявить типологические характерные особенности жанра флуоресцентной фотографии;
- проанализировать основные образы и методы создания ультрафиолетовых снимков;
- определить феномен флуоресценции как синтез традиционных и новаторских принципов современного изобразительного искусства.

Теоретическое и практическое значение работы характеризуется использованием исследования в курсе лекций и семинаров «Художественная фотография», «Художественный фотопортрет», «Фотокомпозиция», «Свет и его свойства», «История изобразительного искусства», а также в период проведения фотосъёмки.

Рассматривая фотографию в качестве отдельного и самостоятельного вида изобразительного искусства, отметим интенсивную динамику её развития в современном мире, что способствует расширению и обогащению жанрового диапазона. К одному из наиболее интересных подвидов фотографий относится ультрафиолетовые, имеющие за основу явление свечения. Окружающая человека природа полна феноменов, и если говорить об этом в контексте тематики статьи, то можно привести в пример ночное сияние воды, наполненной определёнными веществами, или же рыб, планктонов, каких-либо насекомых. Создавая в той или иной мере ощущение волшебства, свечение во все времена вызывало восхищение и интерес людей, что напрямую связано и с ультрафиолетовыми фотографиями, обязанными своим высоким статусом именно феномену флуоресценции. Именно поэтому целесообразно проследить его появление.

Согласно утверждению советского математика В. Лёвшина, название явления флуоресценции берёт своё начало от минерала флюорита, отличающегося особыми физическими свойствами свечения под воздействием ультрафиолетовых лучей

[2, с. 14]. Именно так и был выявлен сначала красный оттенок, когда шотландский учёный Д. Брюстер производил эксперимент с хлорофиллом и лучами белого цвета, а, затем, и голубой, открытый англичанином Дж. Гершелем в реакции бесцветного раствора хинина и пр. Наконец, в конце XIX в. Дж. Стокс – английский физик, исследовавший минерал флюорит – открыл невиданный ранее феномен, выявив причиной свечения возвращение перемещающихся вследствие поглощения энергии электронов в обычное состояние, обозначенное учёным как флуоресценция [4, с. 7]. Так, на сегодняшний день флуоресцентные вещества используют в изготовлении красок и пигментов благодаря способности преобразования ультрафиолета в излучение определенного спектра.

Ввиду избранной проблематики статьи, целесообразно пояснить значение термина ультрафиолетовой фотографии, как одного из наиболее оригинальных способов отображения окружающей действительности. Существует дифференциация понятия на два типа – УФ-отражение и УФ-флуоресценция, где первый подразумевает обязательную модификацию камеры с применением светящегося источника ультрафиолета и его попаданием на датчик, а второй – только подсвечивание самого объекта.

Понятие, также необходимое к рассмотрению, это люминесценция, понимающееся, по словам Э. Адировича, как само свечение вещества избыточного излучения после поглощения им энергии возбуждения – в сравнении с предыдущим явлением, данное представляет собой более обобщённый вариант, поскольку флуоресценция считается видом люминесценции, отличающимся короткой длительностью свечения, в противовес долговременной фосфоресценции [2, с. 237]. Границы между описанными выше понятиями обозначить довольно сложно ввиду условности их значения, например, в некоторых случаях под флуоресценцией понимают спонтанную люминесценцию, а под фосфоресценцией – вынужденную люминесценцию и пр.

Важно сказать и о недопустимости сильного отклонения от теплового равновесия, поскольку рассматриваемое понятие применимо только к телам, имеющим определенную температуру. Например, согласно законам физики, в видимой области спектра тепловое излучение становится заметным только при температуре ~103-104 К, а люминесцировать тело может при любой температуре, что объясняет второе название люминесценции – холодное свечение [4, с. 138]. Советский учёный С. Вавилов дифференцировал процессы люминесценции на спонтанные, вынужденные и рекомбинационные – подобное деление, основанное на характеристиках механизма элементарных процессов, является базовым в изучении феномена и наиболее рациональным в мировой науке [2, с. 215].

Итак, возвращаясь к рассмотрению явления флуоресценции как выразительного средства фотографии, определим необычайную рельефность и некую «сказочность» изображения как базовую идейную основу снимков, ведь при грамотном сочетании цветов и красочной палитры в процессе нанесения грима можно создать ощущение погружения в волшебный мир, скорректировав при этом некоторые черты лица модели не только ввиду внешнего перевоплощения в определённого героя, но и качественного отображения разных сторон эмоционального состояния.

В ходе изучения данной проблематики был также сделан вывод о широком спектре применения рассмотренного выше понятия, ведь помимо фотолюминесценции, существуют также и другие явления, связанные с этим феноменом, например,

хемилюминесценция, подразумевающая использование энергии химических реакций, или же катодолюминесценция, связанная с катодными лучами. Сюда же можно отнести и сонолюминесценцию, вызванную звуком высокой частоты, радиолюминесценцию, возникающую при возбуждении вещества ионизирующим излучением, триболюминесценцию, характеризующуюся влиянием механических воздействий, электролюминесценцию, имеющую в основе пропускание электрического тока через определённые типы люминофоров, а также термолюминесценцию, появляющуюся в процессе нагревания вещества.

Что же касается искусства фотографии, то в стиле флуоресценции работали многие современные мастера, например, американский фотограф Б. фон Вонг, российские художники М. Гусельников и А. Жуков, работы которых переносят нас из реальности в фантастическую сказку [3, с. 94]. Также стоит упомянуть и английского фоторепортёра К. Барроуз, делающего снимки растений в технике UVIVF (полностью – UV-induced visible fluorescence), что в переводе означает «индуцированное ультрафиолетовое излучение видимой флуоресценции» – фотохудожник применяет ультрафиолетовый свет высокой интенсивности и светодиодный свет с длиной волны 365нм. Проходя через фильтр, он передаёт УФ и инфракрасный свет, что позволяет выделить флуоресцентное свечение на волнах различной длины в растениях, поглощающих ультрафиолетовый свет – именно это и способствует насыщению цветовой гаммы необычайной яркостью, неуловимой в обычных условиях [1, с. 107].

Таким образом, в завершение проведённого исследования сделаем следующие выводы. Флуоресценция, в частности, как выразительное средство фотографии, является довольно широким и разноплановым понятием в истории современного изобразительного искусства. Именно этот феномен свечения отрывает необычайные возможности видения окружающей среды сквозь тончайшую призму невероятной детализации. Также следует отдельно упомянуть и об использовании флуоресцентных снимков для научных целей. Некоторые птицы и насекомые с помощью ультрафиолетового зрения осуществляют необходимые для жизни функции. К примеру, если рассмотреть подвергнутые ультрафиолету яйца кукушки, подброшенные в гнезда с кладкой других птиц, можно заметить, что под воздействием этого свечения они выглядят абсолютно одинаково – поэтому их и не выбрасывают.

Среди характерных особенностей ультрафиолетовой флуоресцентной фотографии обозначим:

1. Преображение объектов и их выделение на фоне окружающей действительности;
2. Индивидуализация фотографируемого объекта;
3. Экспериментальность цветовой гаммы с применением ультрафиолетовых и инфракрасных цветов.

Также следует обозначить и универсальность фотографирования, ведь соблюдая те или иные условия, ультрафиолетовые снимки можно делать как на цифровую камеру с применением специализированных светофильтров и оптических стёкол, так и на аналоговый фотоаппарат с использованием следующих видов плёнки:

- чёрно-белая негативная плёнка, отличающаяся повышенной спектральной чувствительностью;
- чёрно-белая инфракрасная плёнка, способная создавать фотоснимки в смешанном диапазоне с ультрафиолетом;
- цветная негативная плёнка, имеющая восприимчивость к ближнему и среднему УФ-диапазону.

Итак, говоря о флуоресцентной фотографии как о самостоятельном жанре, можно определить её семантическое значение – рассмотрение привычных объектов действительности под определённым углом перевоплощения, наполняющего их совершенно новым значением благодаря описанному выше феномену ультрафиолетового свечения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гонт, Л. Экспозиция в фотографии / Л. Гонт. – М. : Мир, 1984. – 200 с.
2. Лёвшин, В. Фотолюминесценция жидких и твердых веществ / В. Лёвшин. – М. : ГИТТЛ, 1951. – 456 с.
3. Чибисов, К. Очерки по истории фотографии / К. Чибисов. – М. : Искусство, 1987. – 255 с.
4. Яворский, Б. Справочник по физике / Б. Яворский, А. Детлаф. – М. : Наука, 1971. – 315 с.

УДК 75.041

Н. В. Тимофеева,
Д. А. Левченков

ИСТОКИ БЫТОВОГО ЖАНРА В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСИ

Данное исследование актуализируется общей искусствоведческой задачей анализа произведений бытового жанра в русской живописи, образов повседневности в современном искусстве, а также анализа истоков бытового жанра в российской живописи. Бытовой жанр в живописи достаточно хорошо изучен и освещен в искусствоведческой литературе. Появление бытового стиля в жанровой живописи на Руси связывают с преемственностью русского искусства европейской академической школы, а его расцвет относят к середине XIX века. Мы же считаем важным и актуальным для понимания своеобразия русского искусства, его исконно русской образности, жизненного уклада и традиций русского народа, обратиться в нашем исследовании к гораздо более раннему периоду в отечественном искусстве, а именно искусству Древней Руси.

Период строительства храмовой архитектуры XI века большинство исследователей и авторов: Д. В. Айналов, Е. К. Редин, М. К. Каргер и др. характеризуют примерно так, как делает это профессор Кондаков Н. П.: «содержание фресок Софийского собора взято исключительно из древности византийской и никакого прямого отношения к древнерусскому быту не имеет» [4, с. 288].

В своём исследовании фресковой живописи, опираясь на исторические источники и труды отечественных исследователей, мы хотим показать обратное, – что художественная церковная культура унаследовала византийские традиции, но в своём культурном выражении непосредственно была связана с древнерусским бытом и истоки бытового жанра берут начало с древнерусской культуры XI–XIII веков.

Раскрытие бытовых сюжетов в живописи фресок храма Софии Древней Руси XI века и искусства Владимиро-Суздальской Руси XIII века как единственно сохранившихся исторических источников домонгольского периода имеет важный смысл для полноценной истории бытового жанра живописи в русской культуре.

Цель статьи – рассмотреть содержащиеся в религиозном искусстве древнерусской живописи сюжеты и эпизоды бытового содержания.

Задачи исследования:

1. Описать образность и основные мотивы отдельных произведений храмовой живописи Софийского Собора XI века.

2. Показать бытовые мотивы в фресковой живописи Софийского Собора XI века и других памятниках искусства Древней Руси.

Научная новизна исследования состоит в постановке задачи – рассмотреть бытовые мотивы в древнерусской храмовой живописи как исток бытового жанра в русской живописи.

Объект исследования – древнерусское искусство.

Предмет исследования – бытовые мотивы в древнерусском искусстве.

В своей работе мы обращаемся к **научным источникам** и трудам следующих искусствоведов: В. Н. Лазарева – советский историк и исследователь древнерусского искусства, И. А. Кочетков – советский исследователь искусства иконографии, Э. С. Смирнова – советский и российский историк древнерусского искусства, И. Э. Грабарь – живописец, теоретик искусства, Т. В. Ильина – исследователь русского искусства, и другим источникам.

Основным украшением древних православных храмов были фреска и мозаика.

Фреска – живопись водяными красками на клею или на яичном белке по сырой штукатурке. При высыхании содержащаяся в штукатурке известь образует тонкую прозрачную кальциевую плёнку, делающую фреску долговечной. Для сохранности, живопись покрывали смолистым составом или лаком, отсюда чуть уловимый слабый блеск фресковой живописи. Используемые древними мастерами цвета: голубой, розовый, коричневый, белый, зеленый, лиловый [6, с. 25].

Мозаика – это декоративно-прикладное искусство, в котором изображение формируется путем композиционного раскладывания и закрепления на плоскости кусочков разноцветного непрозрачного стекла, керамической плитки, камешков и других подходящих материалов.

В художественном оформлении Софийского Собора фресковая живопись занимает площадь в 3000 м², а мозаичное искусство – меньше 250 м² [8, с. 7].

Рассмотрим характеристику бытового жанра в живописи. Это один из жанров изобразительного искусства, воспроизводящий повседневные события общественной или частной жизни, распространённый преимущественно в живописи, скульптуре и графике. В картинах живописцев отображаются: трудовая деятельность людей, народные праздники, обычаи и обряды, сцены из жизни крестьян и горожан. Если в замысле при написании картины бытового жанра присутствуют сюжеты из жизни, то такая бытовая картина называется сюжетной.

В период складывания и расцвета феодализма на Руси (конец X–XV века) искусство формировалось на основе достижений художественной культуры восточнославянских племен и обитавших до них на этих землях скифов и сарматов. После принятия Русью христианства (в 988 году) на древнерусскую культуру оказало сильное влияние искусство Византии.

Вместе с христианством Русь восприняла традиции античной, прежде всего, греческой культуры. Важно отметить, что русское искусство периода Средневековья формировалось в столкновении двух укладов – патриархального и феодального, и двух религий – язычества и христианства. И как следы патриархального образа жизни еще долго прослеживались в феодальной Руси, так и язычество напоминало о себе почти во всех видах искусства [3, с. 6].

Процесс изживания язычества был стихийным, но все-таки делались попытки скорее укрепить новую религию, сделать ее близкой, доступной людям. Не случайно церкви строились на местах языческих капищ; в церковь проникли элементы народного обожествления природы, а некоторым святым стали приписывать роль старых богов [3, с. 6].

По древним летописям живописные изображения были хорошо известны уже языческой Руси, но памятников того времени не сохранилось. И поэтому историю древнерусской живописи приходится начинать с XI века, храма Софии, эпохи Владимира и Ярослава Киевской Руси [2, с. 515].

Постройка Софии была начата в 1037 году и завершилась не ранее 1061–1067 годов, а отделка продолжалась в течение всей второй половины XI века. По мысли его создателя князя Ярослава, он должен был прославлять освобождение русской земли от «тьмы язычества», которая рассеялась под действием лучей «премудрости» и прославлять власть земную [5, с. 170].

Два раза Святая София горела, в XIII веке монголо-татарский хан Батый разграбил всё, что можно было разграбить, выбросив даже из могил кости великокняжеские. Долгое время в XIV веке она стояла в брошенном состоянии без крыши, с обрушившимися стенами, с развалившейся западной стороной. По счастливой случайности фрески и мозаики храма Святой Софии были закрыты штукатуркой, безобразно расписанной в различные эпохи. В 1842 году первые фрески были открыты и по желанию императора Николая восстановлены. На фресках насчитывают более трехсот фигур, многие из которых написаны во весь рост, некоторые по пояс и притом в очень крупных размерах, несколько меньше человеческого роста [2, с. 519].

По этой живописи мы видим, что славянские народы соприкасались с византийскими искусством и традициями. Они ознакомились с эллинистической системой пропорций в применении к человеческой фигуре [3, с. 8].

В XI веке во время Ярослава окончательно утверждается феодальный строй и сильно укрепляются позиции феодальной церкви.

Архитектура и живопись оформлены и выполнены по образцу Византийских стран: внутреннее убранство башен украшено фресками сцен из жизни константинопольского ипподрома, изображающими разнообразные игры на «цирковом» поле. На северной башне Софийского собора изображены фрески с разным жанровым содержанием: «Охота на медведя», «Музыканты и скоморохи», «Погонщик с верблюдом», «Поединок ряженых», «Музыкант» и многие другие [5, с. 171].

Мы видим на фресках помещение для участников состязаний с закрытыми ещё воротами, стартующие колесницы с возничими, травлю диких зверей (медведя, кабана, волка, векши), выступления различных шутов и музыкантов, единоборство ряженых, один из которых представлен в звериной маске. Сидящие на трибуне зрители во главе с князем наблюдают за всеми этими зрелищами [Там же, с. 172].

Изображённая фресковая композиция напоминает константинопольский ипподром, который продолжал традиции римского цирка и являлся подлинным центром общественной жизни Константинополя. Здесь вновь избранный император впервые встречался с народом, и будучи последним убежищем общественной свободы ипподром не раз доставлял тяжелые переживания императорам. Нередко им приходилось уступать требованиям толпы, быть освистанными, подвергаться оскорблениям. Порою, как во время восстания, дело доходило до кровавых столкновений, и тогда арена покрывалась сотнями трупов. Но главным триумфатором

был присутствовавший на ипподроме император. Вот почему эти сцены из жизни воспринимались как символ торжествующей императорской власти. Сюжет этой композиции был взят из Византии и использован для прославления великокняжеской власти [Там же, с. 170].

Фрески, изображающие сцены из жизни ипподрома, украшают башни, лестницы которых ведут на верхнюю галерею. Наверху князь со своим семейством находился во время литургии, видя отсюда, как из театральной ложи, весь ход богослужения. Поднимаясь по лестнице, он смотрел на фигуры святых в спокойных, лишённых движения позах, которые, раскрываясь на плоскости, искусно подчинялись ритму стен и образовывали нерасторжимое единство. Древние мастера храма Софии придавали силуэту внушительную монументальность и уточняли сложнейший мотив в чертах лица с совершенно новой выразительностью. Они увеличивают размер глаз, удлиняют нос, несколько вытягивают лицо и всем этим достигают большей одухотворенности образа.

Исследователями и реставраторами храма Софии: Н. И. Бруновым, П. И. Юкиным, М. К. Каргером и др. с 1927 по 1955 год под слоем штукатурки и живописи последующих поколений был обнаружен групповой портрет семейства Ярослава [1, с. 151]. Ими было установлено, что этот портрет состоял из тринадцати фигур: в центре фигура Христа, рядом Ярослав и Ирина, за Ярославом пять сыновей, а за Ириной пять дочерей [Там же].

Фигуры на южной стене, изображающие четырёх дочерей, Ярослава сохранились в этой композиции лучше других. Они изображены в сапожках с загнутыми вверх носками идущими вправо. Средневековый художник изобразил дочерей отличающимися по росту и этим подчеркнул разницу в их возрасте. Крайняя левая фигура выглядит девочкой лет 10, на голове у неё чепец. Следующая – подросток, а две фигуры правее 17 и 20 лет соответственно, и каждая держит в левой руке по свечке [7, с. 157].

Старшую дочь художник изобразил с правильными чертами лица в белом платочке (на Руси назывались «повоем» и повязывали поверх чепца). Эти платки носили даже под коронами, что подтверждено на древних миниатюрах и мозаиках. Её одежда состоит из фиолетово-лилового плаща с желтой полосой снизу, украшенной драгоценными камнями. Под ним мы видим голубовато-зеленое платье с широкими рукавами. Оно перехвачено поясом и оторочено по вороту каймой и украшено камнями [Там же].

На следующей фигуре надето фиолетово-лиловое платье с чёрным орнаментом и украшенное по низу драгоценными камнями. По всему платью вытканы круги, заполненные орнаментом сердцевидного типа. Сверху накинут светлый плащ, украшенный снизу камнями. Форма плаща отличается от плаща на первой фигуре, но его цвет полностью утрачен. На голове белый платок: его края опускаются на спину. Лицо, как и у предыдущей фигуры, лишено ярко выраженных черт, но даже после стольких лет заметны черты портретности.

Четыре дочери Ярослава представлены на синем фоне, ступающими по украшенному узорами ковру. Между фигурами, застывшими в священном шествии, равные расстояния. А обращённые к зрителю неподвижные лица придают композиции особую торжественность [1, с. 152].

Дошедшие до нас части группового портрета семейства Ярослава являются бесценным источником для истории русской одежды. Это самые ранние живописные изображения светских лиц, и они ясно показывают, насколько богатыми и

разнообразными были уже в XI веке одежды киевской знати. Но, с другой стороны, нельзя не отметить более простой, по сравнению с византийской, характер одежды. Даже при сопоставлении с изображениями на сербских и болгарских фресках в уцелевших частях группового портрета семейства Ярослава бросается в глаза тяга к повседневности и менее пышным и парадным формам.

Учитывая то небольшое количество памятников живописи, дошедших до нас с XI по XIII век, обратимся далее к искусству Владимиро-Суздальской Руси XIII века: Суздальским вратам, являющимся памятником мирового значения, накануне вторжения татар.

Двери эти двустворные, огромных размеров и состоят из массивных досок, обитых изнутри железом, а снаружи – медными листами. Эти листы образуют 56 клейм. Каждое такое клеймо, обрамленное богато орнаментированными продольными и поперечными набивными валиками, заключает в себе какую-нибудь сцену из священного писания. Орнамент и фигурные изображения исполнены, как это установил Ф. Я. Мишуков, не используя золотую насечку («дамаскова» работа), а способом «огневого» золочения, являющегося своеобразной разновидностью офорта.

Развернутые славянские надписи подтверждают русское происхождение врат. Суздальские мастера не очень считались со строгими церковными традициями и временами вводили в изображенные ими религиозные сюжеты ряд мотивов прямо взятых из жизни. Так, например, в сцене обучения архангелом Михаилом Адама, Адам копает землю лопатой. Надпись разъясняет смысл изображённого момента: «Адам рыльцем землю копая» (рыльцем называлось железное лезвие лопаты – найдены при раскопках в Суздале и Киеве). Примеры подобного обогащения церковной иконографии жизненными наблюдениями можно было бы без труда умножить [5, с. 486].

Вывод. В искусстве древней Руси на фресках северной башни Софийского собора изображаются сцены из жизни того времени, объединённые одним сюжетом, что несомненно имеет бытовое содержание в искусстве росписи храмов XI века. При написании художником группового портрета семейства Ярослава отображены на фресках княжеские лица и одежда XI века. В XIII веке в искусстве Владимиро-Суздальской Руси русские мастера в религиозные сцены помещают сюжеты, взятые непосредственно из жизни. На основании данного исследования нами установлено, что истоки зарождения русского бытового жанра в русском искусстве живописи берут начало в религиозной художественной росписи стен Святой Софии XI века и продолжаются в иконографии русских храмов. Данное исследование может быть продолжено и расширенно подробными иконографическими описаниями фрагментов бытового содержания в различных памятниках древнерусского искусства, а также исследованием того, как бытовые мотивы и образность в древнерусском искусстве проникает в более позднее российское искусство, в исторические, мифологические, народные и бытовые сюжеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айналов, Д. В. Киево-Софиевский Собор. Иследование древней мозаической и фресковой живописи / Д. В. Айналов, Е. К. Редин. – СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1889. – 156 с.

2. Гнедич, П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура: Современная версия / П. П. Гнедич. – М.: Изд–во Эксмо, 2002. – 848 с.

3. Ильина, Т. В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник / Т. В. Ильина. – 3-е изд., перераб. и доп. – М: Высшая школа, 2000. – 407 с.

4. Кондаков, Н. П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора / Н. П. Кондаков. – ЗРАО, т. III, вып. 3 и 4., 1888. – С. 287–306.
5. Лазарев, В. Н. История русского искусства в 13-ти томах / Под общей ред. И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев. –т. 1.– М.: Наука, 1953. – 574 с.
6. Лазарев, В. Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской // Византийский временник. – т. 10. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – С. 161–177.
7. Лазарев, В. Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской: Групповой портрет семейства Ярослава // Византийский временник. – т. 15 (40). – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 148–169.
8. Тоцкая, И. Ф. Мозаика и фрески Софии Киевской / И. Ф. Тоцкая. – К.: Мистецтво, 1979. – 58 с.

УДК 77.01:18

Ю. Н. Шевченко,
Н. П. Гончарук

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЭФФЕКТОВ ДЛИТЕЛЬНОЙ ВЫДЕРЖКИ В ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Исследование фотографической образности современности становится все более значительным аспектом актуального философского дискурса, одной из важнейших составляющих визуальной культуры и эстетической коммуникации.

Проблематика визуального образа и изображения отразилась различными подходами: феноменологической линией в философии (Флюссер, Мерло-Понти), философской деконструкцией (Деррида), семиологическим анализом философских текстов (Барт, Краус) [5].

В числе современных российских исследователей эстетики фотографии необходимо отметить философа, культора и антрополога Елену Петровскую (частности ее книгу «Теория образа»), историка фотографии и художественного критика Владимира Левашова, философа Владимира Савчука (а именно, его исследования «Философия фотографии» и «Медиафилософия»), философа и искусствоведа Валерия Стигнеева (среди его публикаций – книга «Популярная эстетика фотографии»).

Объект исследования – современная творческая фотография.

Предмет исследования – эффекты длительной выдержки.

Цель исследования заключается в выявлении эстетического аспекта эффектов длительной выдержки в практике современной творческой фотографии.

Для раскрытия цели необходимо разобрать **задачи:**

– рассмотреть выдержку в фотографии;
– проанализировать историю и значение выдержки;
– рассмотреть динамическую композицию в фотографии;
– выявить основные эффекты длительной выдержки в фотографии;
– разобрать феномен времени;

Творческая практика фотографии использует огромное количество самых разнообразных выразительных средств. Являясь статичным плоским изображением, фотография оперирует едиными и для других пластических искусств линией, тоном и цветом; но будучи, в том числе, первейшим техногенным искусством, располагает особенными средствами художественной выразительности, называемыми техническими или техногенными.

Специальными, исключительно фотографическими выразительными средствами, такими как: длинна выдержки (скорость срабатывания затвора), значения величины диафрагмы, глубина резко изображаемого пространства, экспозиция, фокусное расстояние объектива, ракурс съемки, характеристика светочувствительности,

непосредственно влияющими на характер линий и тональности изображения; оперирует креативная фотографии, создавая неповторимую оригинальную образность.

Специфика фотографии как творческой практики предполагает особую креативную нагрузку ее техногенных корней и особенное значение технических выразительных средств в эстетическом аспекте. Именно знание технических особенностей позволит получать креативные снимки, а выдержка – это творческий инструмент, создающий уникальность отдельного фотографического произведения.

Выдержка – интервал времени, в период которого открыт затвор фотокамеры. Это один из параметров экспозиции, который влияет на качество снимка и отвечает за то каким мы увидим объект на фотографии. Длина выдержки (скорости срабатывания затвора) влияет на пластический характер изображения, его тональные особенности, форму линии. В английском языке используется термин «shutter speed» – скорость затвора, в русском языке можно встретить понятие, как «скорость спуска затвора».

Человек воспринимает фотографию с помощью зрения. Строение фотоаппарата и человеческого глаза достаточно схожи. Зрачок – объектив, а хрусталик – фокусирующая группа линз. Сетчатка, находящаяся на задней внутренней стенке глазного яблока – светочувствительный материал. Мозг – процессор, обрабатывающие информацию. Радужная оболочка – диафрагма. То, что видит человек можно сравнить с постоянно обновленным потоком информации [9].

На раннем этапе развития фотографии, когда светочувствительность фотоэмульсий была низкой, применялись длительные выдержки, исчислявшиеся минутами. Фотомастерские устраивали на верхних этажах зданий, в мансардах, прямо под застекленной кровлей. Для сокращения времени экспозиции использовалось окрашенное синее стекло. Летом съемку производили на крышах при рассеянном освещении. Портретируемым приходилось сидеть под ослепительными лучами солнца совершенно неподвижно. Кресло, где располагался клиент, оборудовали специальными подпорками для головы – «копфгальтерами» (буквально: «головодержателями») [1, с. 19].

Длительная выдержка в студийных портретах ранней поры создавала эффект глубокого психологизма. Лица портретируемых принимали торжественное, порой даже трансцендентальное выражение.

Однако практика коммерческого фотопортрета и развитие техники фотографии в целом требовали уменьшения времени экспозиции – и лица моделей покрывали слоем муки или пудры. Таким образом профессор Нью-Йоркского университета Джон Дрэпер несколько облегчил участь позировавшей ему сестры: он покрыл ее лицо густым слоем белой пудры, что помогло сократить часовую экспозицию наполовину [1, с. 19].

Определяющее психологическое воздействие производит взгляд человека на портрете. Рассматривая практически любую портретную фотографию, сложно абстрагироваться от известной сентенции: глаза – зеркало души. Технически же магнетизм глаз героев ранних фотопортретов объяснялся несовершенством оборудования (характеристики объективов и светочувствительных материалов были далеки от желаемых) – во время экспонирования фотопластины на длительной выдержке портретируемый успевал моргать, а на портрете в итоге фиксировалось по сути многократно наложенные друг на друга изображения открытых и закрытых глаз, а также взгляд, поочередно фокусировавшийся на нескольких, а не на одной точке. Метафорически о «волшебном» взгляде героев фотопортретов, созданных с помощью технологии использования длительной выдержки, как в ранней (технически

несовершенной, чаще коммерческой), так и в современной (уже исключительно творческой, использующей данную особенность как художественный прием), можно услышать как о «взгляде в себя», «взгляде в никуда», «глубоком взгляде, всматривающемся в суть вещей».

Поклонники старинной портретной фотографии нередко убеждены, что тогдашние фотографы поголовно обладали талантом передавать не суть «внешность», но состояние души портретируемых. Завораживающий эффект мощного психологизма подобных фотопортретов буквально определяло время экспонирования светочувствительного материала, одновременно явившегося и временем экзистенциального переживания перед лицом «памяти» и «отражения в вечности», олицетворенных линзой объектива. Время раскрывало внутреннее состояние души, и эмоциональная сила взгляда менялась. Она могла раскрыть внутренний характер человека, показать те эмоции, которые человек пережил в данный период времени.

При съемке на длительной выдержке происходит смазывание изображения и потеря детализации, что безусловно определялось как технический недостаток, и процесс развития фотографии был направлен на сокращение времени выдержки. В практике современной творческой фотографии активно используются данные «недостатки» длительной выдержки для создания оригинальных эффектов.

Фотография – это статическое пространственное искусство, в отличии от временных (динамических) и синтетических искусств восприятие фотокартины не определено четко регламентированным развитием композиции, протяженной во времени. Понятие динамики в композиции описывает иные характеристики двумерного статичного изображения, собственно являясь (наряду со «статикой», «симметрией», «дисимметрией», «асимметрией») одним из способов организации изобразительной плоскости.

Динамичная композиция – композиция, при которой создается впечатление движения и внутренней динамики кадра. Для создания ощущения движения могут быть использованы диагональные линии, определенным образом организующие изобразительную плоскость фотоизображения [11].

Фотографическая практика задаваясь вопросом изображения движения или, можно сказать созданием иллюзии движения в плоском фотографическом изображении, часто концентрируется на приемах «смазывания» фона или объекта, совершавшего движение, нередко радикально трансформируя очертания предметов, что располагает к большой вариативности ассоциативной образности.

Понятие «динамика» имеет несколько значений (раздел механики, изучающий движение тел под действием приложенных сил; изменение, и развитие какого-либо процесса, явления или состояния; насыщенность действием, внутренним движением).

«Динамический» характер произведения в значении – «богатый движением, действием, внутренней силой» предполагает наличие динамическокой образности – живой, изменчивой, неоднозначной, разносторонней. Задача художника – гармонично соединить элементы выразительных средств в таком образе.

Традиционно выдержка выступает техническим инструментом регулировки экспозиции. Однако, к примеру, в знаменитой книге Леонарда Гонта «Экспозиция в фотографии» можно прочесть: «При съёмке в условиях слабого освещения экспозицию следует регулировать путем изменения диафрагмы, а не выдержки» [2, с. 129]. Изменение параметра выдержки способно не просто менять тональность или степень резкости изображения, а действительно радикально менять образную нагрузку, а порой и семантическое восприятие в целом.

В книге известного современного российского фотохудожника, исследователя и преподавателя Александра Ефремова «Фотomaster. Взгляд через объектив» предлагается использование эффектов длительной выдержки для акцентирования движение объекта на снимке «классическим способом – с помощью «съёмки с проводкой». В этом случае объект съёмки получается резким, а фон размытым. Съемка с проводкой производится посредством фокусирования на точке ожидаемого расположения движущегося объекта (с отключенной автофокусировкой, если таковая имеется) и последующим «слежением» камеры за объектом, буквально синхронно сопровождающей объект уже с открытым затвором и некоторое время еще продолжающей движение в заданном направлении после срабатывания затвора.

Вариантом съемки «с проводкой» так же рассматривают «зуммирование» (изменение фокусного расстояния объектива с помощью трансфокатора от минимально до максимально возможных или наоборот) в процессе срабатывание затвора. От широты диапазона фокусных расстояний объектива, в частности, зависит степень ярко выраженности эффекта «смазанного» движения [3].

Подобные приемы позволяют создавать эффекты восприятия динамики статичных изображений.

Современный российский фотограф и исследователь Роман Соловьёв рассматривает природу создания статичных фотографий движущейся камерой, смело предлагает использование термина «динамической фотографии» для снимков, созданных с помощью перемещения объектива фотокамеры при выдержке от 0,5 сек и более; также предлагая понятие «смаз».

Под словом «смаз» в контексте фотографического жаргона обычно подразумевается дефект изображения в рамках стандартного понимания его технического качества.

В своей статье «Динамическая фотография» Соловьёв акцентирует необходимость разграничивать данное понятие «динамической фотографии» и собственно «динамику» изображения.

Особый интерес к съёмке с перемещением камеры в процессе срабатывания затвора для креативных фотографических практик объясняется изменением характера пластики линейного и тонально рисунка фотоизображения, что способно вызывать аллюзии акварельности, эфемерности, подчеркнутой иллюзорности таких сюжетов.

Соловьев выделяет несколько способов получения «динамической фотографии» при статичном объекте съемки (использование так называемой «шевелёнки» – нерегулируемого смещение объекта съемки или камеры в момент съемки, намеренное смещение объектива от точки съёмки в линейном направление, изменение значения фокусного расстояния объектива в процессе срабатывания затвора, вращение камеры, зуммирование в движении) [13].

Подобные приемы напоминают пластические эффекты, создаваемые однолинзовым объективом «Lensbaby», оригинального бренда, создавшего свою линию так называемых «художественных объективов». Отличительной особенностью этих объективов является возможность перемещения зоны фокусировки по плоскости изображения путём смещения оптической оси, что достигается благодаря гибкой конструкции корпуса [6].

Уникальным явлением в современной творческой фотографии является творчество немецкого фотографа Михаэля (Майкл) Уэсли (Michael Wesely), инициирующего практику создания одного кадра (световую запись изображения в одну

экспозицию) буквально в течении минут, дней, месяцев и лет. В своем самом знаменитом и масштабном проекте Уэсли использовал выдержку протяженностью в три года. Трехлетняя фотосъемка в одну экспозицию запечатлела реконструкции Музея современного искусства в Нью-Йорке (строительные работы, проводившиеся в это время радикально меняли внешний вид площади, а фотография воспроизвела квинтэссенцию Времени, трансформировавшего облик города, буквально – без аллегорий изображая Историю и Память).

Сам Михаэль Уэсли так объясняет суть своей работы: «Мой снимок дает возможность заглянуть вовнутрь времени за пределы нашего восприятия, заставляя задуматься о человечестве», – объясняет мастер [12].

Время – фундаментальное свойство бытия, выражающееся в движении, изменении и развитии сущего из прошлого, через настоящее в будущее. Термин «время» концептуализирует необратимую изменчивость мира, процессуальный характер его существования, наличие не только «вещей» (объектов, объектов), но и событий в мире. Содержание общего понятия времени включает аспекты, отображаемые отдельными понятиями: «одновременности», «временной последовательности», «длительности» и «направленности», обозначающих идею «прошлого», «настоящего» и «будущего». Время – одна из базисных категорий философского знания, соотносимое с пространством, в котором фиксируется временная протяженность, длительность тех или иных процессов. Категории «время» и «пространство» обозначают формы бытия вещей и явлений, которые, с одной стороны, отражают их событие, сосуществование (в пространстве), с другой стороны, процессы развития и их смену (во времени), продолжительность (длительность) их существования. Время и пространство образуют основополагающую конструкцию любой известной до сих объяснительной картины мира [14].

С античных времен мыслители разных философских школ выдвигали всевозможные концепции времени. Аристотель в «Физике» определял Время как «не что иное, как число движения по отношению к предыдущему и последующему... Мы не только измеряем движение временем, но и время движением вследствие их взаимного определения, ибо время определяет движение, будучи его числом, а движение – время… Так как время – мера движения, то оно будет и мерой покоя, ибо всякий покой существует во времени» [7].

На фотографии Михаэля Уэсли о реконструкции ною-йоркского музея нет людей, машин, облаков; черты сооружений призрачны, нет строителей и прохожих, только скелеты подъемных кранов, возводящих здание, и белые полосы, которыми солнце расчертило небо.

Известный современный искусствовед, куратор и фотохудожник Александр Ляпин в своей статье «Дом, который построил Майкл Уэсли: что дает выдержка в три года» говорит об образе времени, проявляющемся «во всей своей безжалостной для человеческой сущности. Люди и все что они делают, предстают как бессмысленный момент в беспредельности времени и пространства» [12].

Тема работы времени на открытых пространствах, времени, перестраивающего города – не единственная в творчестве Михаэля Уэсли.

Среди других проектов – в жанрах портрета и натюрморта – работа с выдержками от нескольких минут до нескольких дней. В 2013 году была издана книга, посвященная одному из таких проектов, куда вошли более 200 портретов, созданных с помощью выдержек длительностью в несколько минут. По мнению Уэзли, портретируемый

таким способом человек может раскрыть свою сущность шире, чем в обычной мгновенной фотографии.

Проект Still Lives о скоротечности жизни обращается к образу увядающих цветов. Увядающие букеты непрерывно экспонировались около недели каждый, создавая картины печали трансформации органической формы цветка после его смерти. Подобное сложение пластических форм, в данном примере, еще наполненных звучанием жизни цветов с линиями, очерчивающими тела увядших букетов, способно инициировать дискурс различных визуальных метафор, в конкретном случае: дискурс о допустимости идеи нелинейного времени. [10]

Таким образом, присутствие визуальных эффектов длительной выдержки в эстетике творческой практики современной фотографии позволяет говорить о тенденции сближения креативных методик и философского дискурса. Длительное время экспонирования техногенных изображений предстает уникальным эстетическим инструментом современных визуальных исследований и творческих практик.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

1. Волков-Ланнит, Л. Ф. Искусство фотопортрета /Л. Ф. Волков-Ланнит. – М.; Искусство, 1974, – 250 с.
2. Гонт, Л. Экспозиция в фотографии / Л. Гонт. – М.: Мир, 1984. −194 с.
3. Ефремов, А. Фотомaster. Взгляд через объектив / А. Ефремов. − СПб.: Питер, 2011. – 128с.
4. Левашов, В. Лекции по истории фотографии / В. Левашов. – М.: Тримедиа Контент, 2014. – 387 с.
5. Петровская, Е. Теория образа / Е. Петровская. – М.: РГГУ, 2012, 281 с.

Электронные ресурсы

6. Lensbaby [Электронный ресурс] − Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Lensbaby
7. Цитаты и афоризмы о времени [Электронный ресурс] − Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/old/RQUOT/rtemporpublications_9.html
8. Эффекты нестандартной экспозиции [Электронный ресурс] − Режим доступа: https://dphotoworld.net/school/sovershenstvuemsja_i_razvivaemsja/sovershenstvuem_znanija_urok_4_ehffekty_nestandartnoj_ehkspozicii/3-1-0-16

Статьи

9. Глаз и фотография – Фотография Тесты обзоры советы уроки // vlador.com – 2011 – июль
10. Грамович, М. Время показывает: Ультрадлинная выдержка в работах Михаэля Везели / М. Грамович // bird in flight. – 2015. – 21 мая.
11. Динамика и статика в изображении, движение, ритм // yellow-elephant.ru.
12. Ляпин, А. Дом, который построил Майкл Уэсли: Что дает выдержка в три года / А. Ляпин // bird in flight. – 2018. – 4 января.
13. Соловьёв, Р. Динамическая фотография / Р. Соловьев // Фотожурнал ХЭ: крупнейшее в Рунете собрание статей о фотографии. – 2013.
14. Гайденко, П. П. Время / П. П. Гайденко. А. В. Смирнов. В. Г. Лысенко // Гуманитарный портал. – 2021 – 18 января.

Сведения об авторах

Абузова Анастасия Руслановна, студентка IV курса направления подготовки 42.03.02 «Реклама и связи с общественностью» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Бойченко Ольга Владимировна,* преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Аванесян Диана Левоновна, студентка I курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство *(Музыковедение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Антонов Виталий Витальевич, студент I курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство *(Музыковедение)*», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Безручко Валерия Владимировна, магистрант I курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства (*Искусство фотографии)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Кондауров Андрей Сергеевич,* старший преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Березина Алёна Сергеевна, магистрант II курса направления подготовки 54.04.01 «Дизайн *(Графический дизайн)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Феденко Наталья Григорьевна*, декан факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Бранспиз Мария Юрьевна, магистрант I курса направления подготовки 50.04.02. «Изящные искусства (*Искусство фотографии)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Кондауров Андрей Сергеевич,* старший преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Быстрицкая Екатерина Леонидовна, магистрант II курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства *(Станковая живопись)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Левченков Дмитрий Александрович*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Бурлуцкая Ольга Александровна, студентка IV курса направления подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Филатьева Татьяна Владимировна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского

Бучилюк Владислава Сергеевна, студентка IV курса направления подготовки 42.03.02 «Реклама и связи с общественностью» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Бойченко Ольга Владимировна,* преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Быковская Анастасия Валерьевна, магистрант I курса направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Дышловая Юлия Георгиевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Васлянина Анна Альбертовна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство *(Эстрадно-джазовое пение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна,* кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Ветренко Виталия Игоревна, студентка IV курса направления подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Сиканевич Юлия Викторовна*, старший преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Ветров Никита Михайлович, магистрант I курса направления подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство *(Музыковедение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Войтенко Ксения Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.04 «Дирижирование *(Дирижирование академическим хором)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный сотрудник – *Князева Наталья Александровна,* заслуженный работник культуры Украины, профессор, профессор кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Гелюх Вероника Романовна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Гуляева Елена Олеговна,* старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Горбачевская Кристина Алексеевна, студентка IV курса направления подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки *(Межкультурная коммуникация и арт-продюсирование)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Леоненко Александра Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры межкультурной коммуникации и иностранных языков ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Григорова Елена Сергеевна, студентка IV курса направления подготовки 42.03.02 «Реклама и связи с общественностью» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Левченкова Ольга Борисовна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Долматов Глеб Сергеевич, студент II курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Еремчук Анастасия Сергеевна, студентка I курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство *(Музыковедение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Ерёменко Мария Сергеевна, студентка II курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Ермоленко Елена Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского
Загоруйко Дамир Викторович, студент IV курса направления подготовки 42.03.02 «Реклама и связи с общественностью» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Сиканевич Юлия Викторовна,* старший преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Землякова Елизавета Владимировна, студентка IV курса направления подготовки 42.03.02 «Реклама и связи с общественностью» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Лобовикова Елена Александровна,* кандидат социологических наук, доцент, заведующая кафедрой рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Кириенко Яна Владимировна, магистрант II курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства *(Станковая живопись)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Левченков Дмитрий Александрович*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Киселева Любовь Петровна, студентка IV курса направления подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность *(Менеджмент социально-культурной деятельности)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Ирдиненко Екатерина Александровна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Кобзова Алёна Николаевна, студентка III курса направления подготовки 53.03.05 «Дирижирование *(Дирижирование академическим хором)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ

им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Кротько Татьяна Алексеевна,* заведующая кафедрой хорового дирижирования ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Комарова Юлия Владимировна, студентка IV курса направления подготовки 42.03.02 «Реклама и связи с общественностью» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Бойченко Ольга Владимировна,* преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Коркишко Анна Андреевна, студентка IV курса направления подготовки 42.03.02 «Реклама и связи с общественностью» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Левченкова Ольга Борисовна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Крохмаль Наталья Владимировна, студентка IV курса направления подготовки 53.03.04 «Искусство народного пения *(Сольное народное пение)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Бурунжу Антон Сергеевич,* старший преподаватель кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Кузьмич Юлия Владимировна, магистрант II курса направления подготовки 54.04.01 «Дизайн *(Графический дизайн)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Мала Татьяна Васильевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры графического дизайна ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Малахова Лолита Игоревна, магистрант I курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства *(Искусство фотографии)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Перепечаенко Альбина Владимировна,* преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Морозова Елена Геннадьевна, магистрант II курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства *(Искусство фотографии)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Филь Леонид Максимович*, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, заведующий кафедрой искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Нестерова Иулиания Андреевна, студентка IV курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство *(Музыковедение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Деба Светлана Владимировна,* старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Огородняя Ольга Витальевна, студентка II курса направления подготовки «Филология» (профиль «Русский язык и литература») ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»;
научный руководитель – *Шкуран Оксана Владимировна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языкознания и коммуникативных технологий

ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»
Петрова Екатерина Анатольевна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.03 «Искусство народного пения *(Сольное народное пение)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Деба Светлана Владимировна,* старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Пилипенко Александра Юрьевна, студентка I курса направления подготовки 53.03.04 «Искусство народного пения *(Сольное народное пение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Оголева Светлана Сергеевна*, старший преподаватель кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Понкратова Анна Юрьевна, студентка IV курса направления подготовки 50.03.02 «Изящные искусства *(Художественно-историческая живопись, иконописание)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Феденко Наталья Григорьевна*, декан факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Пшехачев Дмитрий Александрович, магистрант II курса направления подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство *(Академическое пение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна,* кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Радченко Алексей Валерьевич, магистрант II курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства *(Искусство фотографии)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Кондауров Андрей Сергеевич,* старший преподаватель кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Сенчукова Ольга Александровна, студентка II курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Теремова Татьяна Ивановна*, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Симоненко Анастасия Викторовна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство *(Фортепиано)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Кузниченко Ольга Васильевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Тарарина Анна Константиновна, магистрант II курса направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Степаненко Татьяна Валентиновна,* заслуженный работник культуры ЛНР, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Тимофеева Наталья Васильевна, магистрант II курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства» *(Станковая живопись)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ

им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Левченков Дмитрий Александрович*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Турчаникова Яна Александровна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Тютюнник Владислава Сергеевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Негода Людмила Леонидовна,* кандидат философских наук, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Федотова Екатерина Юрьевна, магистрант II курса направления подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Потёмкина Ольга Николаевна*, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Федько Кристина Владимировна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство *(Музыковедение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Филатьев Александр Владимирович, студент IV курса направления подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Химченко Елена Николаевна,* кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Цыганова Алина Васильевна, студентка I курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство *(Музыковедение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна,* заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Чалая Дарья Александровна, студентка IV курса направления подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство *(Современная хореография)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Решетняк Ольга Родионовна*, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Чепрасова Мария Леонидовна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство *(Фортепиано*)» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Михаленко Ирина Валерьевна,* доцент кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Швидкая Юлия Николаевна, магистрант II курса направления подготовки 53.04.02

«Вокальное искусство *(Эстрадно-джазовое пение)*» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Черникова Светлана Валентиновна,* кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Шевченко Юлия Николаевна, магистрант I курса направления подготовки 50.04.02 «Изящные искусства *(Искусство фотографии)»* ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Гончарук Надежда Петровна,* доцент кафедры искусства фотографии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Шматова Ольга Геннадиевна, магистрант II курса направления подготовки 51.04.06 «Библиотечно-информационная деятельность» ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;
научный руководитель – *Сидорченко Елена Владимировна,* кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Научное издание

ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

27 апреля 2021 г.

Ответственный за выпуск:
Н. В. Колотовкина

Технический редактор – *Н. В. Колотовкина*
Компьютерный макет – *Л. А. Рыбальченко*

За достоверность изложенных фактов, цитат и других сведений несет ответственность автор

Подп. к печати 19.05.2021. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 19,2.
Тираж 200 экз. Заказ № 417

Издательство
ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.
Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.