

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

МАТЕРИАЛЫ

**II НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
СТУДЕНЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ
И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА»**

(20 мая 2022 г.)

И

КРУГОГО СТОЛА

**«ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ:
ОПЫТ МАСТЕРОВ И СОВРЕМЕННЫЕ
ДОСТИЖЕНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА»**

(24 мая 2022 г.)

**Луганск
2022**

УДК 7.011.2:130.2:7.072:81'272:82.01

ББК 85+71.0+87+81+83

М34

*Рекомендовано к печати Ученым советом
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»
(протокол № 9 от 25 мая 2022 года)*

Материалы II научно-практической студенческой конференции «Теоретико-исторические и социально-культурные проблемы творчества» (г. Луганск, М34 20 мая 2022 г.) и круглого стола «История культуры Луганщины: опыт мастеров и современные достижения в области искусства» (г. Луганск, 24 мая 2022 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2022. – 158 с.

В материалах сборника освещены актуальные проблемы теории и истории культуры, классического и современного искусства и др. Ряд работ посвящен вопросам истории культуры Луганщины.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов образовательных организаций культуры и искусств.

УДК 7.011.2:130.2:7.072:81'272:82.01

ББК 85+71.0+87+81+83

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

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

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», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

Аверина А. К. Семантика музыкально-поэтических структур оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»	5
Богачева Я. С. Специфика PR-деятельности для учреждений культуры: проблемы и перспективы	11
Головкина М. В. Социально-психологические аспекты использования агрессивной рекламы	18
Гончар С. А. Истоки формы и образности ранней христианской иконы	25
Дементьева Е. Р. Классический романс в интерпретации современных исполнителей	31
Днепров А. Ю. Специфические особенности современной режиссуры театрализованных представлений	37
Иорданиян Г. В. Цирковое искусство – неотъемлемый компонент современного режиссерско-постановочного действия	41
Кандауров Д. Ю. Опера «Художник Матис» в стилевом пространстве П. Хиндемита	45
Каркач Е. И. Становление и развитие библиотечного дела в городе Алчевске	52
Конищева А. В. Изучение жизни и деятельности выдающихся земляков как средство патриотического воспитания (на примере дважды Героя Советского Союза Георгия Берегового (г. Енакиево))	58
Кравченко А. И. Внедрение западного стиля в корейскую поп-культуру	61
Куваева М. А. Критерии творческого состояния актера в школе Н. В. Демидова	67
Левчук А. Э. Танцевальная культура донских казаков как неотъемлемая часть их жизнедеятельности	72
Нестеров А. Л. Особенности интонационного мышления Джорджа Гершвина (на примере оперы «Порги и Бесс»)»	78
Олейникова М. В. Особенности эстетического воспитания детей посредством театрализованной игры-квеста	84
Сагайдак И. А. Становление рекламы Луганщины в начале XX века	89
Скрипниченко А. И. Самосовершенствование как необходимое условие для творческого роста артиста балета	95
Сыроватко Н. О. Становление и развитие хореографического ансамбля «Созвездие» Государственного учреждения Луганской Народной Республики «Луганское учреждение дополнительного образования – школа искусств № 4»	101
Тихевич Э. М. Семиотическая знаковая система человеческого тела	109
Фоменко О. А. Эволюция оперного творчества С. С. Прокофьева	113
Цимбаленко Д. Г. Донецкая республиканская универсальная научная библиотека имени Н. К. Крупской: история в именах и деталях (1926–1991)	119
Чалая Д. А. Тело и телесность как средство пластической выразительности	127
Шаповалова А. С. Медиакоммуникация как способ продвижения предприятия в социальной сети «ВКонтакте» (на примере ГУП ЛНР «Госреклама»)	132

**ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ:
ОПЫТ МАСТЕРОВ И СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА**

Драпак В. В. Фольклорные традиции и их актуальность в патриотическом воспитании молодежи	142
Забудько Г. П. Традиции декоративно-прикладного и изобразительного искусства Луганщины и современный опыт мастеров	145
Скубак-Залунина А. В. Монументальная живопись в интерьерах общественных зданий города Луганска как средство архитектурно-пространственной среды	150
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	154

ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

УДК 782.1

А. К. Аверина,
г. Луганск

СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ СТРУКТУР ОПЕРЫ Д. ШОСТАКОВИЧА «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА»

На сегодняшний день современная музыкология идет в ногу со всеобщей научной тенденцией семиотической и герменевтической расшифровки различных художественных текстов. В данном поле научного поиска особенно интересным предметом исследования являются сочинения Дмитрия Шостаковича, имеющие сложную текстологическую структуру, которая содержит элементы композиторской тайнописи – средства кодировки личных убеждений автора. Ввиду сложности творческого облика самого автора и сложной и противоречивой внутренней жизни персонажей оперы «Катерина Измайлова» не подлежит сомнению, что все скрытые пласты музыкальной драматургии этого произведения еще требуют глубокого научного осмысления. В связи с вышесказанным, тема настоящего исследования является *остроактуальной*.

Объект исследования – вербальный и музыкальный тексты оперы «Катерина Измайлова».

Предмет исследования – семантика музыкально-поэтических структур «Катерины Измайловой».

Цель исследования – раскрыть некоторые особенности внутреннего (скрытого) содержательного плана оперы «Катерина Измайлова» посредством текстологического анализа.

Задачи:

- выявить композиторскую лексику, связанную с приемами тайнописи;
- расшифровать и проанализировать музыкально-вербальные элементы текста оперы «Катерина Измайлова», раскрывающие образно-содержательный план произведения.

Научная новизна. Опера «Катерина Измайлова» имеет острое социальное звучание и обличительный подтекст, что предполагает использование приемов композиторской тайнописи Д. Д. Шостаковичем в инструментальных и вокально-драматических произведениях. Научный поиск в этом ракурсе выполнен впервые.

Основные источники исследования и обзор научной литературы. Фактологическим материалом настоящего исследования служат труды о творчестве Д. Д. Шостаковича М. Г. Арановского, И. И. Соллертинского, И. А. Барсовой, Н. И. Вербы, Л. В. Данилевича, Н. И. Лазаревой, Л. А. Мазеля, Д. Фэннинга, а также материалы из обширного письменного наследия композитора.

Традиционно основным объектом исследования в отечественном музыкознании является текст музыкального произведения. Музыкальный текст – это вид художественного текста, который сводится к тексту в широком смысле как к воплощенному в предметах физической реальности сигналу, передающему информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующему вне воспринимающего его сознания. И поскольку любой текст –

это «всякий связный знаковый комплекс» [2, с. 8], то музыкальный текст есть специфическая знаковая структура, целью которой является передача художественной информации звуковременного свойства.

Текст, развертываясь во времени, предъявляет нам свои составляющие, являющиеся дискретными образованиями; применение к ним понятия содержания некорректно по той простой причине, что, будучи подчас мелкими единицами («частицами») текста, они не могут иметь содержания, которое по определению должно быть сложным целым, а такое целое образуется только при достижении уровня целостной формы.

Всё, что можно сказать о дискретных структурах, – это то, что они могут быть поняты и интерпретированы, а это возможно только в том случае, если они обладают своими значениями. Следовательно, задача музыкальной семантики состоит прежде всего в том, чтобы определить качество и специфику значений текстовых структур. Поскольку текст развертывается во времени, оказывается возможным проследить отношения между структурами и их значениями [2, с. 9].

Текстологическое пространство «Катерины Измайловой» ведет диалог с текстами, принадлежащими к разным музыкально-стилевым модусам; так, в финале оперы неоднократно отмечались аллюзии на общий эпический колорит опер М. П. Мусоргского, с присутствием отголосков народных сцен «Хованщины». И. И. Соллертинский говорил о напряженности, нервной экспрессии языка любовных сцен «Катерины Измайловой»; этой повышенной эмоциональной температурой, по мнению музыковеда, язык «Измайловой» был обязан экспрессионизму оперы «Воццек» А. Берга, аллюзии и параллели с которой у оперы Д. Д. Шостаковича возникают неоднократно [8, с. 161].

Кроме стилевых моделей, впитанных из области профессионального музыкального творчества, в опере очень широко представлена фольклорная песенно-жанровая палитра, которая вошла в интонационный «словарь» Бориса, Священника, Сергея, то есть использована для обрисовки более примитивных по своему духовному облику персонажей, для характеристики которых Шостакович пользуется музыкальным просторечием, вместо высокого слога профессиональной музыкальной культуры, а также для создания колорита русского купеческого быта.

Грубость крестьянских нравов подчеркнута танцевальными народными жанрами, к примеру, музыкально-стилевую модель «маниакального» галопа автор использует и в сцене надругательства над Аксиньей. Галоп вместе с приемом *glissando* звучит в третьей картине оперы, рисуя сцену «грехопадения» Катерины, создает звуковой эффект, где *glissandi* имитируют сладострастные стоны, а примитивный оstinatный ритм галопа изображает ритм совокупления. Все это дает низменную трактовку соития Катерины и Сергея, автор подчеркивает животную страсть, овладевшую любовниками, не любовь как таковую, а нервную, невротически взвинченную влюбленность, противоположную ей. Таким образом, композитор создает своеобразную карикатуру на жанр, в данном случае галопа, придавая ему новую семантическую ауру. Являясь в опере своеобразным лейтжанром, галоп звучит в сценах насилия или соблазнения, то есть служит маркером животного начала, низменности человеческой природы.

Использование жанрово-стилевых моделей с целью их переосмысления в контексте и придания им новой семантической ауры в некотором смысле приближает Д. Д. Шостаковича к полистилистике А. Г. Шнитке, но, в отличие от Альфреда Гарриевича, Дмитрий Шостаковича дает жанрам новую коннотацию в ракурсе низменного, безобразного, пошлого и приземленного, расцветивая новым смыслом бытовые, народные танцы, без противопоставления им онтологически возвышенного, например, танго и аллюзия на музыку А. Вивальди в Concerto grosso № 1 А. Г. Шнитке. Именно в пародии на жанр Шостакович наиболее ярко демонстрирует свое мастерство художника-сатирика [1].

С интонационной сферой Катерины связан лейтмотив, который семантически может быть трактован как носитель идеи подавленной чувственности (в основе неразрешенный диссонанс увеличенной кварты, переводящей в малую секунду). Тритон (ум. 4) тяготеет к тому, чтобы расправиться в консонанс (ч. 5), но предполагаемый консонанс удовлетворения подменяется малой секундой – интоной плача (обманутые ожидания героини). Катерина, живя с нелюбимым мужем, похоронила свою чувственность, буквально похоронила себя как женщину. Не реализованная в ней энергия повышает внутреннее нервное напряжение и ищет выхода, но не может высвободиться. Этот лейтмотив в более-менее похожих коннотациях вводится Шостаковичем во многие сочинения и относится к его авторским стиливым моделям. Именно об этом интонационном образовании Л. А. Мазель говорил, что его «выразительность обуславливается сочетанием момента «активного размышления» (связанного «со стремлением преодолеть препятствие, высвободиться, расправиться») с «большой эмоциональностью, с особой тяжестью вокально-речевых интонаций, с типичной и притом чрезвычайно обобщенной и очищенной выразительностью интонаций разного рода стонов и плачей, с какой-то первобытной силой» [7, с. 56].

Образ Катерины является воплощением тяжелой женской доли, типичной для русской культуры, этот образ встречается в операх всех крупнейших композиторов русской школы XIX века. Неоднократно окутанные сочувствием и состраданием со стороны разных авторов, такие героини есть и у П. И. Чайковского («Чародейка»), и у Н. А. Римского-Корсакова («Царская невеста»). У Ф. М. Достоевского образ Настасьи Филипповны также отяжелен истерической чувственностью и рессентиментами, побуждающими ее к мести; кроме того, тут просвечивают аллюзии как на шекспировскую Леди Макбет, так и на Леди Макбет Д. Д. Шостаковича, где сам автор как бы «омывает» окровавленные руки преступницы, обеляет героиню, отстаивая ее право на любовь. Образ Катерины помог Шостаковичу обрести магистральную тему творчества: человек и действительность.

Доминирующее настроение Катерины Львовны – тотальная скука, тоска и одиночество. Уже первый монолог Катерины переносит слушателей-зрителей в сферу экзистенциальной психологии, нервным срывом уныния звучит ее реплика: «О боже, какая скука!» с маркато каждого звука. В оркестре изобразительная интервальная последовательность – «зевающие» октавы, ниспадающие по малым секундам. Тоска героини – это не тоска по чему-то конкретному, а немотивированная неудовлетворенность существованием. Одиночество становится смысловым лейтмотивом оперы. Экзистенциальное конденсируется во втором монологе Катерины «Я в окошко недавно увидела» – те же октавы по малосекундным интонациям.

Парным образом к Екатерине выступает Сонетка. По словам Д. Д. Шостаковича, Сонетка не столько вульгарная, сколько отчаянная и необузданная, она не жестока, но ее

озлобленность к людям так велика, что ее поведение приближается к жестокому, она бесконечно зла на этот мир. Мир, где она ощущала лишь несправедливое и унижительное обращение. При всем этом в Сонетке все еще горит девичий задор, доходящий до распущенности. На фоне Сонетки Екатерина предстает более благородным, осознанным существом, единственная из всех героев оперы она способна любить, именно это качество ее души и возвышает героиню над всеми остальными персонажами. «Я воспринял Екатерину Измайлову энергичной, талантливой, красивой женщиной, которая гибнет в мрачном, жестоком семейном окружении купеческо-крепостнической Руси» [10, с. 238].

Композитор создает характерную оркестровую ауру вокруг различных героев. Тембровая драматургия связана, главным образом, с партией духовых, сопровождающих партии героев, например, грубость и тупость натуры Бориса Тимофеевича подчеркивают грубоватые тембры фагота и тромбона, на контрасте с предыдущим, более высоким, «тонко» звучащим инструментом (альтовой флейтой), которым охарактеризованы сублильность и малодушие Зиновия Борисовича. Альтовая флейта своим унылым звучанием хорошо выражает отношение Катерины к нелюбимому мужу, который ей опостылел до отвращения. Катерину характеризуют кларнет соло, английский рожок, роль которых заметна по сопровождению ими обоих монологов героини: их «плачущие» тембры выражают психологическую акцентуацию внутреннего состояния героини и авторского сострадания. Так, по словам исследователя Л. В. Данилевича, Дмитрий Дмитриевич акустическими средствами музыки дает «воплощение трагического ощущения жуткой бессмыслицы... мира, в котором попроно все человеческое, а люди – жалкие марионетки» [5, с. 65].

Беспрецедентный трагизм и психологический реализм образов оперы «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича был неоднократно отмечен современниками, в частности И. И. Соллертинским: «Можно утверждать с полной ответственностью, что в истории русского музыкального театра после „Пиковой дамы“ не появлялось произведения такого масштаба и глубины, как „Леди Макбет“» [8, с. 162]. Дмитрий Шостакович дал своей опере особое жанровое определение «трагедия-сатира», тем самым объединив в ней наиболее важные вехи своего творчества.

В научно-исследовательской литературе давно озвучена мысль о том, что «Катерина Измайлова» – опера-аллегория, обличающая советский политический режим [3]. Используя модели советского общественно-политического строя, автор растворяет их в атмосфере русского купеческого быта XIX века, передав эстафету М. А. Булгакову, обличающему сталинскую репрессивную систему в литературе, также в форме иносказания, в «Мастере и Маргарите», «Собачьем сердце», и А. И. Солженицыну, повествующему о массовых репрессиях и советских нравах уже без прикрас, с предельным натурализмом.

Исследователь М. Г. Арановский говорит о «двоемирии», отраженном в творчестве Дмитрия Шостаковича, также вызванном к жизни амбивалентностью общественно-политического бытия. Один мир существовал в пространстве идеального, утопического коммунизма, в мифологическом измерении, не пересекаясь с миром реальным, но абсурдным образом соседствуя с ним, миром, где узаконенное убийство невинного человека парадоксально сочеталось с лозунгами во имя гуманистических идеалов о равенстве, братстве и справедливости. Именно этот парадокс лег в основу советского мифа, ставшего

содержанием массового сознания. Жизнеобеспечивающим субстратом советского мифа была, с одной стороны, пропаганда, с другой – репрессии. Будучи уже достоянием масс, навязанная извне правящая советская идеология вытесняла образ реальности и замещала его искусственной системой ценностей [1, с. 245].

Антиномия «Я / Анти-Я» отчетливо выражается в плоскости метафизической интерпретации музыкальной символики и представлена антитезой жизни и смерти, добра и зла, человека и судьбы. В исторической перспективе эти метафизические антиномии, представляющие собой силы, противостоящие жизни, человеку, трактовались как трансцендентные, начиная с И. С. Баха и заканчивая А. Н. Скрябиным, воплощались композиторами с помощью разных приемов музыкально-драматической лексики, например трубными возгласами (тембровая символика П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, где труба, предвестник роковой силы), акцентировкой остигатного повторения ноты *фа*, с фатальным семантическим обертоном (то есть «фатум» – у Ф. Листа, П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича), «стуком судьбы» (Пятая симфония Л. Бетховена, Первая симфония И. Брамса, Шестая симфония П. И. Чайковского), противопоставлением консонансам тритоновости, носящим еще со времен Средневековья inferнальную коннотацию (*diabolicus*), оппозицией *anabasis / katabasis* (восхождение к Граду небесному и сошествие в адскую бездну, часто встречающееся у И. С. Баха, Н. А. Римского-Корсакова и др.), традиционной средневековой секвенцией *Dies irae*.

Социально обусловленная амбивалентность образа Катерины Измайловой также имеет специфику и структуру бинарной оппозиции Я / Анти-Я, где искренние душевные порывы встречают противодействие со стороны реалий общественного уклада. Катерина выступает в качестве обобщенного образа жертвы такой модели жизнеустройства, где само положение женщины и даже мужчины в обществе в ту историческую эпоху обуславливало появление двоимирного пространства, по аналогии с советской социально-политической парадигмой: с одной стороны, мир, скорее микрокосмос, где есть место искренности, высоким чувственным порывам, идеалам, являющимся непреходящей потребностью человеческой души; с другой – большой социальный мир, макрокосмос, где последним нет места и где они вытеснены лицемерными масками, псевдоценностями.

Поведение Катерины, ее мотивы убедительны именно тем, что вызывают всеобщее сочувствие на основании житейского понимания. Нереализованные потребности человека, его эмоциональные ресурсы всегда находят выход, если не напрямую, то в преступлениях, пороках как средстве высвобождения внутреннего напряжения, неизбежно накопившегося от фрустрации собственной жизни. З. Фрейд считал, что человеком движут два основных инстинкта: либидо и мортидо. Первое – тяга к жизни, второе – деструктивное начало, причем появление последнего обусловлено невозможностью реализации первого.

Раздвоение личности, допускающее единовластие зла, было осмыслено Дмитрием Шостаковичем как трагедия человека XX века. Внутренний конфликт, выразивший себя в феномене «двоимирия» и «двуличия», обрел в системе ценностно-смысловых ориентаций композитора нравственно-философский смысл.

Важной для более глубокого проникновения в музыкально-поэтическую концепцию оперы, а также для более подробного текстологического анализа в контексте драматургии сочинения представляется характеристика интертекстуального пространства «Катерины Измайловой».

Интертекстуальность является важной особенностью творчества Д. Д. Шостаковича, она приобретает значение эквивалента зашифрованной авторской мысли, скрытого подтекста. Межтекстовые связи подчеркивают многоаспектность и богатство содержания сочинений композитора, вовлекают их в диалог с традициями культуры и искусства, отсылают к проблемам интерпретации.

Интертекстуальность играет важную роль в осмыслении «Катерины Измайловой». Своеобразие концепции оперы в большой степени обуславливается философско-мировоззренческими и смысловыми переключками с произведениями русской литературной классики, театра, живописи. Круг текстов, послуживших эхо-текстами, текстами-моделями и цитатным материалом для создания композитором своей версии лесковского очерка, объемлет произведения Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, А. П. Чехова, М. М. Зощенко, А. Н. Толстого, иллюстрации Б. М. Кустодиева, принципы театральной драматургии В. Э. Мейерхольда [4].

Интертекстуальность – важнейшая составляющая музыкальной драматургии «Катерины Измайловой». В ней преломляются шедевры оперной классики из творчества П. И. Чайковского, Л. Яначка, М. П. Мусоргского, А. Берга на различных уровнях и в разнообразных формах. Наличие интертекстов в музыкальной драматургии исследуемого сценического опуса свидетельствует о принципиальной диалогичности шедевра Д. Д. Шостаковича, о стремлении мастера творчески освоить и ответить на ценнейшие достижения оперного искусства.

Межтекстовые взаимодействия «Катерины Измайловой» с «Катей Кабановой» Л. Яначка выражены в методах переработки литературного либретто, плане заимствования отдельных приемов, в частности монотематизма, сходном с Л. Яначком интонационным «слышанием» Д. Д. Шостаковичем своей героини. Дмитрий Шостакович также осваивает одни из самых характерных драматургических принципов М. П. Мусоргского и творчески развивает их. Интертекст «Катерины Измайловой» с «Борисом Годуновым» выражен на цитатном и конструктивном уровнях. Отсылки «Катерины Измайловой» к опере «Воцтек» А. Берга охватывают все выделенные уровни классификации. Д. Д. Шостакович использует материал австрийского композитора как эхо-текст (ядро концепции «Воцтека» и «Катерины Измайловой» – тема насилия над личностью), в качестве текста-модели и прямых цитат, и аллюзий. Интертекстуальные связи с музыкально-сценическими опусами М. П. Мусоргского и А. Берга обогащают понимание оперы Д. Д. Шостаковича и придают ей новые смыслы [4, с. 122].

Межтекстовые взаимосвязи имеют огромное значение для оперы, они играют роль приглашения-втягивания многих созданных ранее образов в орбиту «Катерины Измайловой». Интертекстуальность в этом смысле – магнит, ассоциативное собирание в одной точке многого, сказанного ранее, инструмент тайнописи, создающий видео- и аудиоряд героев, музыки, смыслов. В немалой степени этому способствует универсальность сюжета, к которому обратился композитор.

В музыкальной драматургии «Катерины Измайловой» в качестве средства музыкально-драматической экспрессии Д. Д. Шостакович использует прием «пародии на жанр», имеющий в контексте его творчества своеобразное авторское преломление.

Таким образом, можно сделать вывод, что опера «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича имеет сложную текстологическую структуру, сложную структуру «духовного содержания» (В. В. Медушевский), которое скрыто и обнаруживается при детальной расшифровке приемов авторской тайнописи, представленной цитатами, автоцитатами, квазицитатами, стереотипизацией лексики, стиливыми аллюзиями, знаками бытовых жанров, символами, масками, реминисценциями.

М. Г. Арановский подчеркивал семиотическую направленность художественного мышления Д. Д. Шостаковича, что определило методологию исследования [1, с. 111]. Скрытый план драматургии «Катерины Измайловой» во всем широком спектре ее семантических коннотаций раскрывается только при взгляде на текст произведения как на знаковую систему, где авторский символический тезаурус выражается в композиторских шифрах и кодах, заложенных в музыкально-вербальную ткань оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. Музыкальные антиутопии Шостаковича / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. – С. 213–250.
2. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
3. Барсова, И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича / И. Барсова // Д. Д. Шостакович: сборник статей к 90-летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 121–140.
4. Верба, Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: Опыт интертекстуального анализа: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Верба Наталья Ивановна. – СПб., 2006. – 221 с.
5. Данилевич, Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество / Л. В. Данилевич. – М.: Сов. композитор, 1980. – 302 с.
6. Лазарева, Н. И. Художник и время. Вопросы семантики в музыкальной поэтике Д. Шостаковича: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лазарева Наталья Ивановна. – Магнитогорск, 1999. – 185 с.
7. Мазель, Л. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1986. – 174 с.
8. Соллертинский, И. И. «Леди Макбет Мценского уезда» / И. И. Соллертинский // Д. Шостакович. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1976. – С. 160–164.
9. Фэннинг, Д. Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда» / Д. Фэннинг // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 103–120.
10. Шостакович Дмитрий в письмах и документах / ред.-сост.: И. А. Бобыкина. – М.: Антиквар: ГЦММК, 2000. – 567 с.
11. Шостакович, Д. Д. Катерина Измайлова. Опера: Клавир / Д. Д. Шостакович // Полн. собр. соч.: в 42 т. – Т. 22. – М.: Музыка, 1985. – 334 с.

УДК 695.4

Я. С. Богачева,
г. Луганск

СПЕЦИФИКА PR-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Актуальность темы. В современном мире организациям, в том числе и учреждениям культуры, все чаще приходится не только заботиться о повышении качества предоставляемых услуг, но и уделять внимание формированию положительного образа, продвижению имиджа, повышению узнаваемости среди своей целевой аудитории. Отправной точкой понимания PR-деятельности в данном исследовании выступит

определение, предложенное отечественным ученым-практиком Е. А. Худоренко в рамках работы «PR-технологии российских корпораций ТЭК»: это «совокупность мероприятий в области коммуникаций, направленная на развитие и поддержание бренда организации, обеспечение постоянного присутствия в информационном поле, повышение уровня доверия и узнаваемости организации» [11]. Другими словами, PR-деятельность нацелена прежде всего на управление ресурсами и информационное сопровождение с целью наиболее оптимального взаимодействия учреждений и целевых групп. Такое понимание PR-сопровождения справедливо и для сферы учреждений культуры, для которых, тем не менее, существует и своя специфика. Сегодня существует большое количество научных работ, публикаций, нацеленных на прояснение этой специфики. Однако заявленная проблематика остается теоретически мало разработанной темой, что вкупе с постоянным ростом информационной конкуренции и новых условий и средств PR в продвижении услуг учреждений культуры делает ее весьма актуальной.

Объект исследования – PR-деятельность для учреждений культуры.

Предмет исследования – специфические особенности, проблемы и перспективы PR в сфере культуры.

Цель исследования – анализ и оценка содержания PR-деятельности для учреждений культуры. Для реализации поставленной цели нужно выполнить *ряд задач*:

- 1) рассмотреть содержание и виды учреждений культуры;
- 2) описать компоненты типологической модели PR-деятельности для учреждения культуры;
- 3) выявить основные параметры оценки эффективности PR-сопровождения в сфере культуры.

Научная новизна заключается в систематизации теоретических положений и практических рекомендаций разработки фирменного стиля и программы PR-сопровождения учреждения культуры с учетом специфики конкретного контента.

Материал статьи может быть использован с целью планирования и разработки PR-деятельности для культурных событий и учреждений культуры.

Основные источники исследования и обзор научной литературы. В исследовании мы опираемся на труды отечественных авторов: А. А. Богдановой, О. А. Быстровой, Т. А. Воробьевой, Л. С. Жарковой, А. С. Ильина, Т. В. Козловой, О. Ю. Колосовой, Е. А. Плешаковой, Е. А. Худоренко и других.

Прежде чем приступить к исследованию темы рынка PR для учреждений культуры, его тенденций и перспектив развития, следует дать определение самому понятию «учреждения культуры». Итак, «учреждения культуры – это организации, которые созданы собственником для процесса осуществления социально-культурных функций некоммерческого характера, финансируемые им полностью или частично» [1]. Многообразие культурных потребностей населения, социальных групп, отдельных индивидов определяет появление достаточно разнообразных видов организаций социально-культурной сферы, способных эти потребности удовлетворять. Своя модель регулирования культуры, обусловленная экономическим развитием, а также содержанием понятия культуры, подлежащей государственному регулированию, есть у каждой страны. В мире наблюдается

тенденция перехода к косвенным методам управления сферой культуры, перекладывание задач на различные общественные и деловые институты.

В сферу услуг, оказываемых организациями культуры, можно включить следующие направления: выявление, изучение, охрана, реставрация и использование памятников истории и культуры; музейное дело и коллекционирование; международные культурные обмены; научные исследования культуры. Также среди направлений выделяется творческо-образовательная область, в которую входят: художественная литература, кинематография, музыкальное, сценическое, пластическое искусство, дизайн и архитектура, фотоискусство, другие виды и жанры искусства, самодеятельное (любительское) художественное творчество. Не менее значимой составляющей является народный аспект: художественные народные промыслы и ремесла, народная культура в таких ее проявлениях, как языки, говоры и диалекты, фольклор, обряды и обычаи, исторические топонимы. Немаловажное направление, входящее в сферу услуг, оказываемых организациями культуры, связано с созданием произведений печати, их распространением и использованием: книгоиздание, библиотечное и архивное дело. Среди прочих: телевидение, радио и другие аудиовизуальные средства в части создания и распространения культурных ценностей; эстетическое воспитание, художественное образование, педагогическая деятельность в этой области; производство материалов, оборудования и других средств, необходимых для сохранения, создания, распространения и освоения культурных ценностей; иная деятельность, в результате которой сохраняются, создаются, распространяются и осваиваются культурные ценности [4].

По классификации российского социолога И. Е. Дискина существует 18 видов организаций культуры, которые осуществляют производство и реализацию продуктов, а также 3 вида предприятий, участвующих в создании материально-технической базы культуры, среди которых:

- театрално-зрелищные организации (театры, цирки, концертные организации);
- культурно-просветительные учреждения (библиотеки, музеи, клубы, парки, зоопарки, досуговые центры);
- высшие и средние специальные учебные заведения (консерватории, институты культуры, кинематографии, хореографические училища);
- учебные заведения внешкольного эстетического образования (детские музыкальные, художественные школы, школы искусств, хореографические школы);
- киносеть (кинотеатры, киноустановки, видеотеки) и киностудии;
- телестудии и телевизионные технические центры;
- студии звукозаписи; предприятия по производству компакт-кассет и компакт-дисков;
- базы и конторы проката;
- редакции радио, телевидения и радиодома; телеграфные и информационные агентства; издательства;
- редакции газет и журналов; предприятия полиграфической промышленности, а также учреждения книжной торговли [10].

Кроме того, к сфере культуры и искусства автором были отнесены специализированные реставрационные предприятия и мастерские; предприятия по

производству киноаппаратуры, музыкальных инструментов, свето- и звукотехники, аттракционов, специализированного технологического оборудования для оснащения учреждений культуры, досуга, средств массовой информации; предприятия народных художественных промыслов.

В связи с тем, что спектр услуг социально-культурной сферы имеет тенденции к расширению, приведенный перечень культурных в современных реалиях дополнен организациями туристического и экскурсионного обслуживания, новыми организациями в области шоу-бизнеса, игрового и игорного бизнеса. Также в дополненный список были включены модельные и рекламные агентства и мастерские.

Учреждения культуры остаются активными субъектами социокультурного рынка, однако для упрочнения их позиций актуализируется необходимость разработки грамотного стратегического и тактического плана по позиционированию культурных услуг. Данная задача осуществима с помощью средств и инструментов PR-сопровождения, технологии которого предусматривают не только возможность продать услуги, но и создать имидж, который будет являться гарантом надежного бренда организации [7].

В этих условиях возникает вопрос выбора наиболее качественных и подходящих средств, которые могут быть интегрированы в единую систему организации взаимодействия с обществом, то есть должны образовать целостную систему, способную решать задачи и достигать социальные цели, поставленные перед учреждением. Речь идет о системе, позволяющей учреждению культуры достигнуть эффективной коммуникации с его целевыми аудиториями и обществом в целом, которая соединяет в едином замысле постановку простейших, промежуточных и главных целей и соответствующих задач, формулировку основной проблемы. При этом важно учитывать не только проблемные ситуации, но и возможности, которые открываются перед учреждением культуры.

Среди первоочередных задач повышения эффективности коммуникации можно выделить: увеличение потенциала (финансового, кадрового, производственного), создание новых отличительных преимуществ, выход на новые целевые аудитории, а также принципиальный способ решения проблемы и средства реализации планов действий (ближайших, перспективных, стратегических) [8].

Если представить процесс PR-сопровождения в терминах и понятиях общей теории информации, то он будет выглядеть следующим образом: в каждом процессе PR действует некий субъект или источник информации, объектом воздействия служит общественность (целевая аудитория), при этом PR всегда реализуется с помощью информации (информационного послания), поступающей по определенным каналам. Исходя из данного тезиса, в работе необходимо было представить столь обширный анализ специфики современной сферы культуры.

Далее опишем основные компоненты типологической модели PR-деятельности для учреждения культуры:

1. Концепция PR-сопровождения – представление учреждения культуры о себе и своем функциональном предназначении, включает в себя определение миссии, целей, ценностных ориентиров деятельности, целевой аудитории, предоставляемых социально-культурных услуг, технологий, форм деятельности, внешнего образа, которое учреждение стремится сформировать в общественном мнении.

2. Направления PR-сопровождения. В качестве основных направлений PR-деятельности выделены: установление первоначальных коммуникационных контактов; укрепление доверия к PR-сообщению, учреждению культуры и его официальным представителям; создание и продвижение позитивного имиджа; коррекция репутации; оказание PR-услуг сторонним организациям.

3. Функции управления PR-сопровождения. По сути, они представляют собой методологию управления PR-деятельностью учреждения культуры в единстве процессов анализа ситуации, позиционирования учреждения культуры, проектирования PR-продукта, планирования PR-кампании (акций) и организации PR-деятельности учреждения [2]. Теперь обозначим содержательную нагрузку функций.

Аналитическая функция включает в себя исследование всех элементов процесса коммуникации: источников сообщения, целевых аудиторий, PR-сообщения, каналов их распространения, эффективности PR-коммуникации. Источники сообщения оцениваются по таким критериям, как умение вызвать доверие, привлекательность, влияние. При анализе сообщений выявляются их сильные и слабые стороны, жанровые особенности, лексика, сила и действенность используемых выразительных средств.

Анализ целевых аудиторий содержит характеристику масштаба, демографических данных, лидеров мнений, потребностей, интересов, предпочтений. Исследование каналов коммуникации заключается в выборе средств, с помощью которых сообщение доставляется до целевых аудиторий.

Анализ эффективности PR-деятельности осуществляется в ходе ее подготовки и проведения – формирующая оценка, после завершения – окончательная оценка, включает в себя также оценку затрат и оценку влияния, т. е. изучение устойчивости произошедших в поведении целевой аудитории изменений [2].

Функция позиционирования учреждения культуры, его персонала, предоставляемых культурных услуг технологически реализуется путем определения позиции учреждения культуры в коммуникационной среде, позиции людей, групп, с которыми устанавливаются коммуникационные связи, анализа интересов всех участников предполагаемой ситуации, поиска компромисса и формирования новой позиции, которая может стать единой для всех коммуникантов [4].

Функция проектирования PR-продукта (сообщения) заключается в разработке основной идеи, концепции, структуры и формы PR-сообщения. Ее

реализация может осуществляться путем использования метода коллективной генерации идей (к примеру: мозговой штурм, метод синектики, метод 635, морфологического анализа и др.).

Функция планирования PR-кампании обеспечивает формирование единой программы действий, включающей в себя стратегический, оперативный планы, план-график реализации PR-мероприятий.

Функция организации PR-деятельности учреждения культуры осуществляется путем создания соответствующих организационных структур – информационно-аналитических служб, отделов PR и рекламы, фонда формирования имиджа учреждения, системы повышения квалификации, мотивации и стимулирования персонала и других [2].

4. Формы и методы PR-сопровождения. В качестве основного признака их классификации выбран тип канала коммуникации. Были выбраны следующие методы и соответствующие им формы PR-деятельности: передача информационных сообщений в СМИ, через Интернет, организация и проведение специальных мероприятий, передача информации через предмет.

5. Ресурсы PR-сопровождения включают описание собственных и привлеченных кадровых, правовых, материально-технических, организационных, информационных и финансовых ресурсов учреждения культуры.

6. Результаты PR-сопровождения. К основным результатам PR-деятельности были отнесены изменения в отношении и поведении реальных и потенциальных коммуникантов учреждения культуры – его целевой аудитории, персонала учреждения, добровольных помощников, государственных органов власти, спонсоров, конкурентов, широкой общественности в целом [2].

Данная модель не претендует на статус универсальной теоретической модели и может быть использована для решения прикладных задач организации PR-сопровождения учреждения культуры.

Фактически главным маркетинговым рычагом в сфере культуры выступает продвижение имиджа организации. В социальной среде процесс создания имиджа на данный момент уже достаточно хорошо изучен. Он может быть представлен в виде алгоритма, который задает строгую последовательность шагов (действий).

На начальном этапе, прежде всего, у контактных аудиторий нужно выявить представления о претенденте на положительный имидж. Вторым шагом определяются предпочтения и ожидания аудиторий, характеристики, которыми, по их мнению, должен владеть этот претендент. После следует обозначить его сильные и слабые стороны. Учитывая эти сильные и слабые стороны, а также ожидания аудитории (создание модели), конструирование имиджа предполагает четвертое действие в процессе создания имиджа в социальной среде, далее необходимо создать сообщение (коммуникации), составить пошаговый план по переводу модели в реальность. Следующий этап – непосредственная реализация плана. Заключительным действием в продвижении имиджа является мониторинг уже сформированного имиджа, его поддержание, позиционирование, а также, при необходимости, коррекция [2].

Особую сложность анализа специфики PR-деятельности учреждений культуры представляет оценка эффективности ее результатов из-за отсутствия критериев, по которым можно было бы определить эти результаты с достаточной точностью. Но всё же существуют некоторые формы оценки эффективности PR-деятельности, с опорой на которые эта задача становится успешно решаемой.

Оценка по принципу *«план – факт»* результативность рассматривается с точки зрения выполнения всех запланированных коммуникаций, мероприятий и акций. План с высокой степенью точности отражает достижение запланированных результатов, если он качественно и грамотно составлен [2].

Что касается оценки по принципу *«от достигнутого»*, то обычно она применяется при достаточно регулярных акциях одного типа (это может быть отчетный концерт или ежегодный день открытых дверей) и позволяет провести сравнение планируемых показателей смежных мероприятий, выделяя достижения либо их отсутствие, учитывая при этом бюджет каждого из сравниваемых мероприятий.

В случае оценки по принципу *«цель – конечный результат»* эффективность PR-сопровождения оценивается как реализация поставленных целей, разумеется, с учетом временных и финансовых соответствий плану.

Иными словами, к числу основных параметров, которые необходимо учитывать при анализе эффективности PR-деятельности, могут быть отнесены: степень информированности общественности, которая способствует продвижению новых идей и проектов; наличие признаков установления взаимопонимания между учреждением и его социальной средой, исключающих неприятные случайности; уровень развития мотивации специалистов учреждения культуры, который способствует укреплению сплоченности коллектива; наличие новых идей и проектов, открывающих новые перспективы развития и роста учреждения культуры; обеспечение развития и роста, диверсификации и прогресса учреждения культуры; выход на новые целевые аудитории и новые рынки; преодоление изоляционизма и замкнутости в менеджменте, сотрудничество с профильными учреждениями и организациями; осознание и поддержание социальной ответственности [9].

Итак, при исследовании специфики PR-деятельности для учреждений культуры – организаций, созданных с целью осуществления социально-культурных задач, были выявлены несколько направлений, входящих в сферу услуг, оказываемых заведениями культуры (художественная литература, кинематография, музыкальное искусство, архитектура и другие), описана типологическая модель PR-деятельности учреждений культуры, которая состоит из 6 основных взаимосвязанных компонентов: концепции, направлений, функций (аналитическая, позиционирования, проектирования, планирования, организации), форм и методов, ресурсов и результатов. Также определена роль и 7 пошаговых действий в продвижения имиджа, который выступает как маркетинговый рычаг в сфере культуры, представлены некоторые формы оценки эффективности PR-деятельности («план – факт», «от достигнутого», «цель – конечный результат») и параметры, которые необходимо учитывать при анализе эффективности PR-сопровождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова, А. А. PR в сфере культуры и досуга / А. А. Богданова // 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»: в 2 ч. Ч. 1 / под общ. ред. Отрадновой Е. В. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2011. – С. 29–33.
2. Быстрова, О. А. Продвижение культурного продукта в системе маркетинга социально-культурной сферы / О. А. Быстрова // Аналитика культурологии. – 2013. – № 27. – С. 164–168.
 3. Воробьева, Т. А. PR-сопровождение: понятие и концепция / Т. А. Воробьева // Научные ведомости БелГУ. Сер. «Гуманитарные науки». – 2014. – № 26 (197), вып. 24. – С. 75–79.
 4. Жаркова, Л. С. Культурно-досуговая деятельность: теория, практика и методика научных исследований: учеб. пособие / Л. С. Жаркова, А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М.: МГУК, 2006. – 112 с.
 5. Ильин, А. С. Теория и практика связей с общественностью: курс лекций / А. С. Ильин. – М.: КНОРУС, 2009. – 208 с.
 6. Исаенко, Е. Организация и планирование рекламной деятельности / Е. Исаенко, А. Васильев. – М.: Юнити-Дана, 2004. – 252 с.
 7. Козлова, Т. В. PR-деятельность учреждения культуры. Реализация и оценка эффективности PR-кампании [Электронный ресурс] / Т. В. Козлова // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2007. – № 2. – С. 42–49. – Режим доступа: http://www.library.ru/1/kb/articles/article.php?a_uid=296
 8. Колосова, О. Ю. Социально-культурные институты: сущность и типология / О. Ю. Колосова // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2014. – № 28. – С. 11–16.
 9. Плешакова, Е. А. Информационное и PR-сопровождение политических решений в системе государственного управления. ПаГС / Е. А. Плешакова. – Саратов, 2006. – 188 с.
 10. Тульчинский, Г. Л. PR в сфере культуры / Г. Л. Тульчинский. – СПб.: Лань, 2011. – 576 с.
 11. Худоренко, Е. А. PR технологии российских корпораций ТЭК: монография / Е. А. Худоренко; МГИМО(У) МИД России, Междунар. ин-т энергет. политики и дипломатии. – М.: МГИМО-Университет, 2005. – 270 с.

УДК 659.1.013

**М. В. Головкина,
г. Луганск**

СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АГРЕССИВНОЙ РЕКЛАМЫ

Жизнь современного человека без рекламы представить невозможно. Реклама – динамичная, быстро трансформирующаяся сфера человеческой деятельности. Уже многие годы, являясь постоянным спутницей человека, она изменяется вместе с ним. Характер рекламы, ее содержание и форма претерпевают кардинальные метаморфозы вместе с развитием производительных сил общества, сменой социально-экономических формаций. Кроме всего прочего, реклама справедливо определяется как часть общечеловеческой культуры, которая развивается по своим законам. Хотя мы не очень жалуем рекламу, она превратилась у нас в достаточно уважаемый и социально-необходимый вид деятельности.

Актуальность выбранной темы исследования заключается в том, что для того, чтобы создавать эффективную рекламу, рекламисту нужно четко понимать, в чем суть агрессивной рекламы, ведь жертвами последней становятся в основном те, кто не имеет готовой модели адекватного реагирования на рекламу.

Объект исследования – зависимость эффективности восприятия рекламы от ее агрессивности.

Предмет исследования – социально-психологические аспекты использования агрессивной рекламы.

Цель данной работы – исследование особенностей восприятия агрессивной рекламы.

Для достижения поставленной цели, необходимо решить следующие задачи:

- 1) раскрыть психологические аспекты рекламного воздействия;

2) выявить психологические аспекты восприятия, используемые при создании рекламы;

3) рассмотреть агрессивность в рекламе.

Уже становится очевидным, что в данном направлении существует целый ряд теоретических проблем, одной из которых (и, возможно, самой актуальной в настоящее время) является проблема психологической структуры восприятия рекламы и, соответственно, психологической структуры рекламного воздействия. При ближайшем рассмотрении задача оценки эффективности оказывается не такой простой именно из-за теоретической неразработанности этого вопроса. Эту тему разрабатывали: А.И. Лебедев, И.В. Грошев, Л.П. Гримак, О.В. Гордякова и другие.

Исследования показывают, что рекламная кампания оказывается эффективной лишь в том случае, если она начинается с анализа потребностей целевой группы, то есть той социальной группы потребителей, на которую рассчитан рекламируемый товар. Поэтому активное поведение, направленное на приобретение товара, в целом ряде случаев не является обязательным этапом воздействия рекламной информации, а появляется лишь при соответствии ожиданий потребителя свойствам рекламируемого товара. Одной из теоретических моделей, характеризующих возможную психологическую структуру рекламного воздействия, является та, в основу которой подложены компоненты социально-психологической установки. В этом есть логика: любое социальное воздействие на психику человека может быть рассмотрено в терминах теории социально-психологической установки – аттитюда. Было выявлено, что социально-психологическая установка характеризуется тремя компонентами: познавательным (когнитивным), эмоциональным (аффективным) и поведенческим (конативным). На примерах из области психологии рекламы было показано, что компоненты установки не должны находиться в противоречивых отношениях, иначе психологическая эффективность рекламного воздействия резко снижается [6, с. 36].

Широко распространено мнение, что за последние годы профессионализм российских рекламистов в целом значительно возрос. Об этом свидетельствуют многочисленные выставки, конкурсы и фестивали рекламы, на которых демонстрируются лучшие образцы отечественной и зарубежной рекламной продукции. Рекламисты приобрели мощную техническую базу, научились использовать сложные технологии типа компьютерной графики, цветной печати, светового дизайна и т. д. Стала появляться специальная учебная литература.

Если раньше российские рекламисты в основном сами определяли, что может привлечь внимание потребителя и вызвать у него интерес к рекламируемой продукции, то теперь все чаще их работе предшествуют маркетинговые исследования, опросы общественного мнения, оформляемые в виде публикуемых рейтингов популярности СМИ любимых телезрителям видеоклипов и т. д. Такие исследования обязательно должны включать психологическую проблематику, однако, как показывает практика, это происходит крайне редко и в очень ограниченном объеме [Там же, с. 38].

В связи с этим возникают некоторые закономерные вопросы. Так, например, если деятельность российских рекламистов за последние годы стала более профессиональной, то изменило ли это отношение к рекламе потребителей? Относятся ли люди в настоящее время

к рекламе лучше, чем несколько лет назад, когда она только начинала развиваться в России как вид (и этап) экономической деятельности?

Можно предположить, что возросший профессионализм рекламиста, о котором пишут исследователи-экономисты, журналисты, телевизионные критики и др., должен повысить и психологическую эффективность рекламы, т. е. количество положительных характеристик при лонгитюдных опросах респондентов должно было бы существенно (статистически значимо) возрасти. В литературе по российской рекламе часто подчеркивается резкое усиление рекламной деятельности в России за последние годы. Практически везде отмечается увеличение затрат на рекламу и повышение профессионального уровня российских рекламистов.

Таким образом, можно говорить о том, что в целом за несколько последних лет произошли позитивные изменения в сознании российских потребителей по отношению к феномену рекламы в нашей стране. Следует отметить, что заметные изменения возможны лишь при выборе рекламистами эффективной психологической структуры воздействия рекламы на психику потребителей.

Общеизвестно, что человек существует в обществе, а общество – это система, в которой происходит коммуникация, осуществляющаяся посредством различных знаковых систем. Общество базируется на экономических отношениях, которые, в свою очередь, являются одним из видов коммуникации, а реклама в этом контексте служит стимулом экономических отношений.

Текст, набранный заглавными и строчными буквами, читается легче, чем набранный либо одними заглавными, либо одними строчными. Шрифт для рекламы кружев, к примеру, должен отличаться от шрифта объявления, рекламирующего портальные краны. Жирный шрифт используют, чтобы подчеркнуть надежность товара (обычно крупногабаритного, например, мебели), а тонкий – чтобы подчеркнуть его изящество или сложность изготовления. Шрифт с вензелями, готический шрифт подчеркивают «старину», обычно «старинность» фирмы, производящей товар, или же его антикварность и, соответственно, его традиционную добротность.

Лучше всего воспринимаются черные буквы на желтом фоне, зеленые на белом, красные на белом. Черные буквы на белом фоне – не лучший вариант: на шкале восприятия они занимают лишь шестое место.

Горизонтальные линии создают ощущение тяжеловесности, диагональные же полны движения, вызывают различные ассоциации. Толщина линии несет смысловую нагрузку: тонкая символизирует изящество, точность, толстая – тяжеловесность, массивность. Эллипс приятнее, чем квадрат или круг, у которых слишком много симметрии. Треугольник, если он поставлен на одну из своих вершин, ассоциируется с движением.

Купон, предназначенный для вырезания из газеты или журнала, если он отделяется пунктирной линией от самой рекламы, присылают чаще, нежели купон, отделенный сплошной линией. Пунктирная линия как бы подсказывает покупателю легкость отделения купона. Конечно, рекламный купон можно помещать только в нижнем углу страницы, но не в середине.

Рамки в рекламном объявлении следует употреблять для того, чтобы ограничить угол зрения читающего и сосредоточить его внимание на определенном тексте. Рассматривающий рекламу может охватить «сразу» не более 5–6 слов, при условии, что они связаны логически [5, с. 54].

Фотографии в рекламе привлекают большее внимание, чем рисунки. Иллюстрации, изображающие людей, привлекают внимание на 23 % больше, нежели иллюстрации, изображающие неодушевленные предметы.

Рекламные предложения, отправляемые по почте, которые напечатаны на цветной бумаге, более эффективны, чем на простой. Глаз вначале задерживается на цветной рекламе, а уж потом на черно-белой [10, с. 106].

Для привлечения внимания максимально используется элемент новизны, необычности, парадоксальности. Вот серия цветных фотографий-реклам: из разрезанного лимона вытекает содержимое куриного яйца, внутри ананаса оказывается арбуз, из разбитого яйца сыплются горошины.

При составлении рекламного текста исключительно большое внимание уделяется ассоциациям, которые он может вызвать. «Незапланированная ассоциация», возникающая при чтении рекламы, порою может не только лишить ее эффективности, но и нанести ущерб. Так, например, неудачной оказалась телевизионная реклама чемоданов, в которой показывалось, как чемодан падает из летящего самолета и остается целым и невредимым. У зрителей немедленно возникали ассоциации с авиакатастрофами, и вид чемодана, сохранившегося в первозданном виде, вызывал только раздражение. Во избежание подобных случаев мастера рекламы предпочитают «беспроектные», т. е. прямые ассоциации. Это, конечно, не значит, что мастера рекламы не используют косвенные ассоциации. Так, каталоги товаров обычно печатаются на высококачественной глянцевой бумаге, чтобы по ассоциации качество этой бумаги переносилось на качество товаров [3, с. 86].

Исключительной силой вызывать ассоциации обладает цвет. Психологи установили, что красный всегда вызывает ощущение тепла, синий и голубой – холода и прохлады. Сочетание черного и оранжевого лучше всего замечается человеком, но в то же время подсознательно вызывает чувство тревоги.

Согласно результатам, полученным в ходе многочисленных психологических экспериментов, учеными был сделан вывод, что цвет определенным образом влияет на восприятие человеком веса тела, температуры помещения и оценку удаленности объекта. Так, красный, желтый, оранжевый цвета визуально приближают предмет, увеличивая его объем и как бы «подогревая» его. Голубой, синий, фиолетовый, черный визуально отдаляют объект, уменьшают и «охлаждают» его. Поэтому, выбирая тот или иной цвет для рекламы товара, следует оценить его с точки зрения этих параметров [12, с. 124].

Восприятие цвета зависит от эмоционального состояния человека. Именно этим объясняется то, что человек, в зависимости от своего эмоционального состояния, расположен к одним цветам, равнодушен к другим и не приемлет третьи. Эти закономерности открыл Макс Люшер в середине прошлого века. Интересно, что свои исследования он проводил по заданию одной рекламной фирмы. Однако, постигнув всю глубину и сложность проблемы, ученый стал разрабатывать ее фундаментально.

Создавая свой цветовой тест, Люшер исходил из того, что восприятие цвета у человека сформировалось в результате образа жизни и взаимодействия с окружающей

средой на протяжении длительного периода исторического развития. Сначала жизнь человека определялась главным образом двумя факторами, не подлежащими произвольному изменению: ночью и днем, светом и тьмой. Ночь означала условия, когда активная деятельность могла прекращаться. День требовал активных действий – поиска пищи, элементарного обустройства. Отсюда темно-синий цвет ассоциировался с ночным покоем, а желтый – с солнечным днем и его заботами. Красный цвет напоминал о крови, пламени и связанных с ними ситуациях, требующих высокой мобилизации, активности. Отношение к цвету определялось характером жизнедеятельности многих поколений, обретая устойчивость, а любое проявление жизнедеятельности, в свою очередь, всегда сопровождалось тем или иным эмоциональным состоянием. Поэтому и отношение к цвету всегда было и остается эмоциональным.

Кроме того, Люшером был сделан еще один важный для рекламной индустрии вывод: цвет не только вызывает соответствующую реакцию человека в зависимости от его эмоционального состояния, но и определенным образом формирует его эмоции.

Воздействию рекламы могут подвергаться практически все люди, которые ее видят, а не только те, кого рекламодатели относят к так называемым целевым группам. Существенное значение здесь имеет и то, что людей, которые не являются членами конкретных целевых групп, на практике всегда намного больше, а значит, «не только объективная информация о товаре, но и рекламные сюжеты, образы, цвета, шрифты, форма обращения к покупателю и пр., становясь модными, заставляют миллионы людей неосознанно воспроизводить их в реальной жизни, закрепляются в поведении, социальных нормах, культуре иногда на какое-то незначительное время, а иногда на долгие годы» [1, с. 47].

В рекламе могут встречаться агрессивные образы, элементы и форма подачи рекламных сообщений. При этом сами рекламируемые товары и услуги (содержание рекламы) могут быть абсолютно не связаны с какой-либо агрессивной мотивацией. Таким образом, существует вероятность того, что агрессивные составляющие в рекламе могут оказывать значительное косвенное воздействие на население и влиять на настроение людей, вызывать у них аналогичные агрессивные оценки и ответные реакции. Поэтому представляется важным изучить, как зависят оценки степени агрессивности рекламы испытуемыми от используемых в ней рекламистами формально-динамических характеристик.

О.В. Гордякова под руководством заведующего лабораторией, кандидата психологических наук А.Н. Лебедева провела исследование на тему влияния агрессивной рекламы на эмоциональное состояние у подростков.

Оказалось, что большинство подростков воспринимают «агрессивные» ролики как более интересные, радостные, умные, красивые и энергичные, в отличие от роликов «неагрессивных», то есть они вызывают у них положительную эмоциональную реакцию. Сцены насилия, которые содержатся в них, чаще всего поданы в игровой форме, с юмором, что ослабляет контроль сознания и лишает людей (особенно детей и подростков) возможности противостоять такой рекламе [8, с. 148].

Исследование показало, что жестокость они воспринимают как нечто нормальное, если не хорошее, поскольку это – игра, и ее часто показывают.

Более того, большинство подростков в письменных отчетах указали на то, что им нравятся видеоролики, которые содержат агрессивные сцены, то есть испытуемые вполне осознанно выразили свое позитивное отношение к насилию.

При сравнении с «идеальным» роликом оказалось, что в детском восприятии «идеальный» ролик практически совпадает с «агрессивными». Полученные результаты позволяют сделать вывод о необходимости жесткого социального контроля над рекламой, демонстрирующей насилие.

Анализ современной отечественной рекламы показывает, что в результате деятельности рекламистов на российском рынке часто появляется продукция, которая может производить на потребителя как запланированный эффект воздействия, так и множество дополнительных эффектов, возникающих помимо намерений автора. Эти эффекты могут быть и положительными, и отрицательными. То есть реклама, которую разрабатывают и производят творческие работники рекламных агентств, может оказаться не только интересной и полезной, но и навязчивой, вызывающей отвращение, раздражение или агрессию у потребителя.

Необходимо отметить, что, согласно данным многих психологических и социологических исследователей, современная российская реклама довольно часто оказывает негативное воздействие на население. Помимо желания людей она влияет на их мотивацию, ценностные ориентации, а также многие другие психологические характеристики и состояния. Тем не менее объективно реклама является важным элементом экономики, и без нее общество не может эффективно развиваться, создавать людям достойные условия для нормальной обеспеченной жизни. Поэтому реклама оказывается одним из наиболее важных и противоречивых социально-экономических явлений, которые требуют пристального внимания ученых, детального изучения, а также контроля и регулирования со стороны общества [4, с. 210].

Реклама, несмотря на внешнюю простоту, использует достаточно сложные механизмы образования тех или иных стереотипов и вместо предоставления информации о конкретном товаре или услуге занимается программированием поведения потребителей. Однако недобросовестная реклама использует подчас такое целенаправленное воздействие на психику человека, что может привести к ущемлению его возможности самостоятельно принимать решения вследствие сделанных внушений.

Она нарушает права потребителей и наносит им вред путем использования психологических методов «контролирования сознания», понижается критичность восприятия информации. Такое «вколачивание» информации в головы людей – насилие над личностью, ложь, за которые сегодня невозможно привлечь к ответственности. Поэтому по отношению к рекламному шквалу необходимо выстраивать психологическую защиту, вырабатывать психологический иммунитет, что является составной частью присущей всем психически здоровым людям способности критически воспринимать окружающую действительность [Там же, с. 212].

Исследователи из РИКАНН (Российский интеллектуальный корпус) установили, что даже три часа, проведенные за просмотром телепередач, перенасыщенных рекламными заставками, значительно снижают объем оперативной памяти и замедляют скорость

мышления у человека. Другими словами, некоторые психологические функции попросту отмирают за ненадобностью, поскольку индустрия рекламы несет в себе уже готовые установки и привычки, определенные мыслительные схемы и эмоциональные реакции. Участие индивида в их выработке сведено к минимуму. Ему остается только роль пассивного потребителя готовых смыслов и стереотипов поведения.

Таким образом, реклама играет все более заметную роль в жизни общества. В первую очередь можно выделить экономический аспект, оказывающий влияние на уровень жизни, благосостояние. Вторая позиция касается социальной сферы: реклама формирует представления о ценностях, стиле жизни. И, наконец, еще одна составляющая проблемы «реклама и общество» включает в себя этические нормы и вопросы регулирования рекламной деятельности.

Реклама имеет одностороннюю направленность – от продавца к покупателю. Она носит неличный характер, так как адресована массе потребителей. Результат рекламного обращения во многом нельзя предугадать, так как нет обратной связи с потребителями. Реклама оказывает воздействие на общество в целом и на отдельных людей. Эти воздействующие факторы можно разбить на группы: экономическую; коммуникативную; социальную.

Полученные результаты в эмпирическом исследовании показали, что существует закономерность, которая говорит о том, что испытуемые с высоким уровнем агрессивности дают менее агрессивные оценки рекламе с «агрессивными» формально-динамическими характеристиками. Полученную закономерность можно объяснить механизмом психологической адаптации, которая определяется потребностью человека в приспособлении к окружающей среде. Агрессивный человек, попадая в агрессивную среду, чувствует себя психологически комфортно. Поэтому, воспринимая рекламу, использующую «агрессивные» формально-динамические характеристики, агрессивный человек оценивает ее как «неагрессивную». У неагрессивного человека подобная реклама вызывает психологический дискомфорт, дезадаптацию, что сказывается на оценках рекламы, в которой используются «агрессивные» формально-динамические характеристики.

Статистика полученных данных позволяет сделать вывод, что существует взаимосвязь между поведением человека и предпочтением в выборе рекламного сообщения. Таким образом, можем сказать, что выдвинутая нами гипотеза подтверждена. Чем выше уровень толерантности испытуемых, тем больше вероятности, что они выберут тексты с низким показателем агрессивности, и напротив, чем ниже уровень толерантности испытуемых, тем больше вероятности, что они выберут рекламные тексты с высоким показателем агрессивности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, М. Рекламная безопасность./ М. Андреева, Л. Власова, Н. Семенова // Экономика и жизнь. – 2014. – № 41. – С. 45–49.
2. Волкова, А. И. Основы психологии рекламы / А. И. Волкова, В. В. Пижугийда. – Ростов н/Д.: Феникс, 2010. – 248 с.
3. Гордякова, О. В. Влияние агрессивности личности на оценку наружной рекламы с различными формально-динамическими характеристиками / О. В. Гордякова // Проблемы экономической психологии. Т. 2 / под ред. А. Л. Журавлева, А. Б. Купрейченко. – М.: Институт психологии РАН, 2015. – С. 205–224.

4. Гримак, Л. П. Гипноз рекламы (анатомия идеальной формы психической агрессии) / Л. П. Гримак // Прикладная психология. – 2014. – № 3. – С. 50–55.
5. Душков, Б. А. Психология массовой коммуникации / Б.А. Душков, Т.А. Гришина. – М.: АТиСО, 2014. – 99 с.
6. Зазыкин, В. Г. Психология в рекламе / В. Г. Зазыкин. – М.: ВЛАДОС, 2012. – 236 с.
7. Лебедев, А. Г. Экспериментальная психология в российской рекламе / А. Г. Лебедев, А. К. Боковиков. – М.: Академия, 2014. – 384 с.
8. Леонтьев, Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д. А. Леонтьев. – М.: ВЛАДОС, 2013. – 310 с.
9. Огилви, Д. Откровения рекламного агента: пер. с англ. / Д. Огилви. – М.: Финстатинформ, 2014. – 370 с.
10. Полукаров, В. Л. Основы рекламы / В. Л. Полукаров. – М.: Дашков и К, 2012. – 406 с.
11. Психология массовой коммуникации: учебник / под ред. А. А. Бодалева, А. А. Деркача, Л. Г. Лаптева. – М.: Гардарики УИЦ, 2013. – 251 с.
12. Федотова, Л. Н. Речевая агрессия и гуманизация общения в средствах массовой информации / Л. Н. Федотова. – М.: Академия, 2010. – 176 с.

УДК 27-526.64

А. С. Гончар,
г. Луганск

ИСТОКИ ФОРМЫ И ОБРАЗНОСТИ РАННЕЙ ХРИСТИАНСКОЙ ИКОНЫ

Актуальность темы. В настоящее время в эстетике, искусствознании, философии наблюдается повышенный интерес к православной культуре, в частности, к иконописи. Это в первую очередь связано с возрождением христианской православной культуры и иконописной традиции, а также с пробуждением интереса к ее истории, истокам и памятникам христианского искусства. В данном контексте исследование проблемы возникновения христианской образности и художественной формы, лежащей в основе восточнохристианской изобразительной традиции, является *актуальным*. Несмотря на то, что существует множество работ, посвященных иконе и христианской культуре в целом, поиск истоков художественной формы, образности и эстетических аспектов иконописи требует более тщательного анализа и является важной задачей современной науки.

Объект исследования – христианская икона.

Предмет исследования – истоки художественной формы и образности христианской иконы.

Цель исследования – понять и проанализировать истоки образности и художественной формы христианской иконы.

Данная цель предполагает решение *следующих задач*:

1. Дать определение понятию «икона».
2. Раскрыть религиозное понимание происхождения иконы.
3. Показать влияние египетской и античной традиции на формирование образности, смыслового содержания и художественной формы христианской иконы.
4. Провести сравнительный анализ художественной формы, образности, содержания и техники раннехристианских произведений и фаюмского портрета.

Научная новизна заключается в том, что впервые произведен сравнительный анализ фаюмского портрета «Портрет мужчины средних лет» и иконы «Синайский Христос».

Основные источники исследования и обзор научной литературы. К данной теме обращались такие авторы, как Б. В. Раушенбах, В. В. Лепяхин, В. Н. Сингаевский,

Т. О. Кирьянов, Е. В. Левчук, Е. В. Швыдка. В труде «Византийские иконы Синая» российского ученого, искусствоведа, византолога и религиоведа А. М. Лидова проводится исторический и искусствоведческий анализ первых дошедших до нас икон VI века. В книге «Фаюмский портрет: исследования и описания памятников» ее автор, А. С. Стрелков, ставит задачу описания фаюмских портретов, находящихся в советских собраниях, стремится выяснить вопросы их датировки и стиля, а также раскрывает место живописи греко-римского Египта в истории искусства эллинистического Востока.

Материал статьи может быть использован в преподавании курсов «Иконография», «Иконописание», а также для написания статей, курсовых и магистратских работ.

Считается, что одним из истоков формирования изобразительного языка иконы является образность и художественная форма фаюмских портретов, хотя существенное сходство с иконописным образом можно обнаружить только в ряде дошедших до нас христианских памятников VI в. Очевидно, что позже христианская традиция развивается по своему пути, сохраняя в себя элементы изначальной формы.

В некоторых ранних иконах, находящихся в Синайском храме Святой Екатерины, можно проследить значительное сходство иконы с фаюмскими погребальными портретами, тогда как в других и более поздних дошедших до нас иконах мы обнаруживаем совершенно другой изобразительный язык. Например, в некоторых христианских изображениях в римских катакомбах присутствует определенная условность в изображении ликов, рисунка одежды и рук, которая не присуща значительно более реалистичным образам фаюмских портретов. Изображениям в катакомбах в гораздо большей степени присущи декоративность, локальность цвета, отсутствие реалистичной передачи объема, а также активное использование линии контура. Однако это не отменяет задачи рассмотрения сходства образности фаюмских портретов с ранним иконописным образом.

Понятие «икона» (от греч. «εἰκών») определяется буквально как «изображение», «образ», «мысленный образ», «представление», «видение», «уподобление». В. В. Лепяхин выделяет два толкования – «изображение» и «мысленный образ» [3, с. 5–6]. В таком толковании раскрывается точная трактовка греческого слова «εἰκών», так как она включает в себя неразрывную связь материального и духовного мира. Материальный и духовный миры в иконе находятся в гармонической неразрывной связи. По религиозному представлению икона хоть и материальна, но имеет некий незримый «порог» между миром, видимым человеческим глазом, то есть «миром дольным», и «миром горним» – трансцендентным. Существует также понимание иконы как «окна» или «двери», соединяющих две реальности, с помощью которых становится зримым иное духовное пространство [9, с. 382].

В искусствоведении под иконой понимаются изображения в восточнохристианской традиции, которые выполнены на доске, покрытой меловым грунтом или алебастром. Это образы Христа, Богородицы и святых, а также сюжеты из Библии.

Религиозное понимание иконы связано с преданиями. Например, существует предание, что первые иконы написал апостол Лука. К ним относятся Киккская, Владимирская иконы Божьей Матери и ряд других икон. Некоторые христианские предания свидетельствуют о возникновении Нерукотворного образа Спасителя. В одном из них говорится, что тяжело болеющий царь послал художника, чтобы тот запечатлел лик

Спасителя. Во время работы над портретом от Христа исходил яркий свет, и художник не смог передать Его черты. Тогда Христос омыл голову и наложил плат на лицо. Так Его лик отразился на плате и получил название Спас Нерукотворный [6].

В католической традиции существует предание о некоей Веронике, которая сопровождала Христа, идущего на Голгофу. Вероника подала Христу плат, чтобы вытереть с лица кровь и пот, и на нем запечатлелся Его лик [4]. Данное предание послужило основой иконографического типа, в котором Лик Спасителя изображается страдальческим, со следами крови и в терновом венце, иногда с закрытыми глазами. Данный тип изображения Христа называют «Плат Вероники».

В своем исследовании образности иконы мы будем, конечно, опираться на научный подход, и нам важно проследить формирование образности и стилистической формы иконы, культурный контекст, в котором она возникла.

Предшественником иконы можно назвать фаюмский портрет. Впервые в 1887 году в Египте в Фаюмском оазисе были обнаружены мумии, украшенные живописными портретами усопших вместо традиционных погребальных масок. Всего учеными найдено около 900 таких погребальных портретов. Время их создания датируется I–III вв. н. э., оно совпадает с завоеванием Египта римлянами [8, с. 11]. А несколько столетий до этого Древним Египтом правила греческая династия. Египет под влиянием римской культуры перенял некоторые особенности поминания усопших. Так, например, в Древнем Риме был ритуал хранить портреты умерших и вешать их на стены [8, с. 19], а в Древнем Египте существовала традиция расписывать погребальные маски. Две традиции почитания усопших в Древнем Египте и Риме образовали новые изобразительные формы и художественный язык фаюмского портрета. Первые христианские иконы имеют очень много общего именно с фаюмским портретом.

Таким образом, иконописная традиция опиралась на римские погребальные портреты, которые не сохранились до наших дней, но оказали влияние на художественный язык фаюмского портрета. О римском портрете мы можем судить опосредованно, по тем изменениям в погребальном искусстве, которые появились в Египте после завоевывания его римлянами. Фаюмские портреты имеют некоторое сходство с иконой не только в изобразительной форме, но и в содержательном плане, в предмете изображения, в самом характере мышления об изображаемом, который будет продолжаться и в христианской художественной культуре. На фаюмских портретах «изображаются без исключения дети или сравнительно молодые люди, совсем нет стариков: это не портрет умирающего, а своего рода лик, воплощающий во внешности духовную сущность человека» [1, с. 24].

Фаюмский портрет – это одновременно портрет, являющий разграничение двух планов бытия. Бытия посюстороннего и потустороннего. А также портрет – соединение, благодаря которому осуществляется невидимая связь с душой усопшего человека. В этом фаюмский портрет приближается к иконе, которая тоже в представлении христиан является окном в духовный мир, невидимый человеческому глазу. Фаюмские портреты поражают невероятной выразительностью глаз. Создается такое впечатление, что на зрителя смотрит живой человек. Глаза в погребальных дощечках отражают целый мир. Можно предположить, что погребальные портреты первых христианских мучеников по своей сути уже есть иконы [9, с. 384].

Важно сказать об изобразительном сходстве иконы с фаюмским портретом. Написан фаюмский портрет на доске, реже на холсте, в технике энкаустика (смешение горячего воска с пигментом) [8, с. 24], и первые дошедшие до нас иконы тоже были написаны в данной технике. Что касается композиции, фаюмские портреты в основном имеют подгрудное построение, реже встречаются поясные. Лица повернуты в три четверти [Там же, с. 28]. Глаза широко раскрыты. Фон условный, может быть золотым или однотонным, светлым.

Необходимо упомянуть и об обзорном сходстве иконы с египетскими погребальными дощечками. Фаюмский портрет выполнял ритуальную функцию: египтяне верили, что после смерти душа отделяется от тела и переселяется в изображения умершего, получая, таким образом, новую жизнь. Для египтян важно было, чтобы художник максимально точно уловил в портрете сходство с портретируемым, иначе душа человека после его смерти не сможет узнать свой портрет и будет обречена на скитания.

Первые христианские иконы до наших дней не сохранились. Дошедшие до нас иконы датируются VI в. Большая часть этих икон находится в монастыре Св. Екатерины на горе Синай в Египте. Часть из них – «Христос Пантократор», «Апостол Петр» и «Богородица на троне со св. Федором и Георгием» – были написаны в Константинополе или прибыли с христианского ближнего Востока, так как обладают высоким художественным мастерством. К VI в. христианство имело немалый опыт в изобразительном искусстве, и шло формирование христианской образности. Немалую роль в этом сыграли римские катакомбы.

Первые три века христиане были гонимыми, вплоть до 313 г., – это год, когда Константин Великий включил христианство в число признанных религий. Все это тревожное время первые христиане собирались в катакомбах – заброшенных многокилометровых тоннелях выработки туфа. Именно в них начал свое формирование христианский изобразительный язык вместе с традицией богослужения, погребения и другими христианскими ритуалами.

Катакомбное искусство формировалось на основе античной традиции. Мы можем проследить, как в римских катакомбах формировался художественный язык изображения Христа, Богородицы и сюжеты Нового и Ветхого Завета.

В катакомбах сохранились одни из самых ранних символических изображений Христа. Символами Христа служили рыба, агнец, виноградная лоза, крест и монограмма Спасителя. Символичны также изображения Христа в виде доброго пастыря, они символизируют агнца и основаны на библейских текстах: пастырь несет на плечах заблудшую овцу. Кроме того, существует образ Христа отрока Эммануила и образ Христа Орфея, который заимствован из античной мифологии.

В начале IV в. появились образы Христа, которые более узнаваемы и привычны православному миру. Один из них – образ из катакомб Коммодиллы.

Также существует изображение Христа в катакомбах Понтиана (4 в.), где Он предстает перед нами в привычном образе тридцатилетнего мужчины с бородой. Ученые считают, что в определенный момент возник интерес к поиску исторических свидетельств жизни Христа, истории его реальной жизни. Подтверждением служит тот факт, что мать императора Константина Елена организовала экспедицию в Элию Капитолину (нынешний Иерусалим) с

целью найти Крест Христов. Именно эти события, поиск и обретение Креста повлияли на изображение Христа как обычного человека.

Рассмотрим икону «Синайский Христос», выполненную неизвестным мастером в VI в. Важно отметить, что этот образ Спасителя уже стал иконографически традиционным. Написан он в технике энкаустика, что роднит его с фаюмским портретом. Икона написана в свободной живописной манере. Пастозные мазки реалистически лепят форму. Лик Христа максимально передает жизненную силу и внутреннюю энергию. Существует предположение, что прообразом Христа мог послужить облик Зевса Олимпийского. Вполне возможно, что данное сходство было сознательным и имело целью вытеснить из представления язычников образ царя богов. Христос изображен красивым мужчиной, с окладистой бородой и густыми темными волосами. Он изображен по пояс, левой рукой держит закрытое Евангелие, а правая рука, десница, благословляет [3].

На иконе Христос выглядит сосредоточенным, а черты его лица крайне выразительны. Если внимательно присмотреться, то можно заметить, что лик Спасителя несимметричен. Левая часть лика более суровая и напряженная, а правая, наоборот, с еле уловимой улыбкой. Все это не случайно: некоторые ученые считают, что использование асимметрии в изображении лиц как особого художественного приема возникло еще в античной традиции. Предположительно, в иконописных образах данная традиция сохранилась в том, что один глаз изображают карающим, а другой милующим. Существует и другая версия как ответ на полемику с монофизитами, которые утверждали лишь одну природу Христа – божественную. Художник же дал ответ монофизитам и изобразил две природы Христа – божественную и человеческую [5].

Проведем сравнительный анализ иконы «Синайский Христос» и фаюмского портрета «Портрет мужчины средних лет» из собрания Государственного музея изобразительных искусств в Москве. Цель данного сравнения – показать черты сходства и различия, проследить общие признаки большой живописной традиции, охватывающей фаюмский портрет и одну из первых дошедших до нас икон VI в.

Сходство двух произведений искусств в постановке фигуры. Обе фигуры сочетают в себе разнонаправленное движение. В иконе Синайского Христа прослеживается так называемый контрапост. Данный прием возник в древнегреческой скульптуре: тело повернуто в одну сторону, а голова в другую. В фаюмском портрете правое плечо развернуто к зрителю, и вслед за плечом развернута голова, поворот головы выражается в напряжении мышц шеи. В иконе Христа левое плечо приподнято, присутствует легкий поворот лица вправо. Данные приемы придают внутреннюю динамику, жизненную убедительность всей пластике фигур [7, с. 13].

Также в лице «Синайского Христа» и фаюмском портрете «мужчины средних лет» присутствует асимметрия. У Христа на иконе левая часть лика строгая и отрешенная, а правая более экспрессивная, бровь драматически приподнята и изогнута, правый глаз пронзительно напряжен, создает впечатление всматривания в зрителя. В фаюмском портрете тоже присутствует легкая асимметрия лица, зрачок правого глаза слегка выше левого. Обе работы выполнены в технике энкаустика. Форма вылеплена довольно крупными мазками, в реалистичной манере. Тщательно проработано лицо, волосы и борода.

Объединяет эти два произведения и наличие в них золота. В фаюмском портрете на голове у мужчины золотой венчик, у Христа – нимб и две золотые звезды. Египтяне

воспринимали золото как солнечный свет, символизирующий бессмертие. То есть тут мы можем говорить о преемственности не только материала, но и символизма. В фаюмских портретах золотом могут быть украшены венки, для греков это неотъемлемый атрибут погребения, также золотым мог быть фон или рамка. В православии золото символизирует божественный свет: применяется в фоне иконы, в изображении ассистов на одеждах святых, золотом покрывается и нимб. Однако у египтян человек «уходит» к богу или к богам; в иконе – Бог приходит к человеку в образе Света. Образы святых в христианской иконе не портретны, хотя иконографически узнаваемы, и, помимо того, лики святых подписаны. Художник отступает в иконе от изображения лица в линейной перспективе, «лицо (лик святого) выстроено по принципу обратной перспективы, вбирая в себя Свет невещественный» [2, с. 94]. Иными словами, мы видим как общие черты, так и различия иконы и фаюмского портрета.

Следует еще раз подчеркнуть, что оба анализируемых нами произведения выполнены в рамках античной живописной, реалистичной традиции, которая проявляется в ярко выраженной проработке формы и освещения, с соблюдением пропорций человека и других анатомических деталей. Позже мы увидим, что иконопись уходит от реалистичного изображения ближе к декоративному. Но именно в иконе «Синайский Христос» мы видим продолжение античной реалистической традиции – тот же изобразительный язык, который присутствует в фаюмском портрете.

Подводя итоги всему сказанному, в результате анализа фаюмского портрета и иконы «Синайский Христос» мы можем сделать вывод, что две традиции почитания усопших – в Древнем Египте и Риме – образовали изобразительные формы и художественный язык фаюмского портрета. Иконописная же традиция опиралась на образность и художественную форму фаюмских портретов. Свидетельство этому – изобразительный язык рассмотренной иконы, которая, как и фаюмский портрет, выполнена в технике энкаустика в свободной живописной манере на доске, покрытой левкасом.

Сходство двух произведений искусства заключается в постановке фигуры и сочетании разнонаправленности движения. Фаюмский портрет, являющий разграничение двух планов бытия, поюстороннего и потустороннего, а также – соединение, благодаря которому осуществляется невидимая связь с душой усопшего человека, приближается к иконе, которая тоже в представлении христиан является окном в духовный мир, невидимый человеческому глазу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирьянов, Т. О. Фаюмские портреты в истории становления портретной живописи / Т. О. Кирьянов // Language. Philology. Culture. – 2020. – Vol. 10. – С. 20–32.
2. Левчук, Е. В. Фаюмские портреты и их претворение в коптских иконах и росписях / Е. В. Левчук // Наука и бизнес: пути развития. – 2015. – № 10. – С. 92–97.
3. Лепяхин, В. В. Икона и иконичность / В. В. Лепяхин. – СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. – 400 с.
4. Найден подлинный плат Вероники [Электронный ресурс] // Forbes. – Режим доступа: https://forbes.kz/news/2014/05/19/newsid_58665.
5. Почему на иконе Спаса Синайского присутствует асимметрия? [Электронный ресурс] // Православие. ФМ. – Режим доступа: <https://pravoslavie.fm/bogoslovie/pochemu-na-ikone-spasa-sinayskogo-pris/>
6. Спас нерукотворный [Электронный ресурс] // Древо. Открытая православная энциклопедия. – Режим доступа: <https://drevo-info.ru/articles/588.html>.

7. Сингаевский, В. Н. Самые известные русские иконы / В. Н. Сингаевский. – М.: Астрель, 2011. – 160 с.
8. Стрелков, А. С. Фаюмский портрет исследования и описание памятников / А. С. Стрелков. – М.: ACADEMIA, 1936. – 189 с.
9. Швыдкая, Е. В. Явление иконы: трактовка значений, границы применения и поле действия / Е. В. Швыдкая // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. – 2009. – № 1. – С. 381–388.

УДК 784.3

*Е. Р. Дементьева,
г. Луганск*

КЛАССИЧЕСКИЙ РОМАНС В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Статья направлена на рассмотрение жанра «романс», его актуальности и смысла интерпретации, а также реакции нынешней аудитории на популярные романсы прошлых лет в современной интерпретации современными исполнителями.

Актуальность исследования данной темы – в новом видении романса как жанра, способности интерпретации классического романса на современный лад.

Объектом исследования является классический романс и романс XXI века.

Предмет исследования – интерпретация жанра современными исполнителями.

Целью и задачей исследования является выявить значимость и актуальность классического романса в интерпретации современных исполнителей.

Научная новизна: представлен новый подход к исполнению и интерпретации классического романса.

Основные источники исследования – труды известных музыковедов: В. А. Васиной-Гроссман, Е. О. Ручьевской, в частности книга «Мастера советского романса» Васиной-Гроссман и статья «Романс» из Музыкальной энциклопедии.

Романс (от исп. romance – «по-романски») – это вокальное сочинение, написанное на стихотворение лирического содержания; камерное музыкально-поэтическое произведение для голоса с инструментальным сопровождением. Слово «романс» зародилось в Испании. Этот термин обозначал светскую песню на испанском языке. Сборники таких песен, часто объединённых общим сюжетом, носили название «романсеро». Со временем в других странах романс стал обозначать жанр вокальной музыки и поэтический жанр; напевное лирическое стихотворение, а также стихотворение, предназначенное для музыки.

По структуре романс имеет общие черты с песней, он так же пишется в коленном складе, но в нём необязательна квадратура и чётность тактов, которые преследуются в песне. В романсе допускаются отступления в виде так называемых расширений или вставок, переходов от одного колена к другому. Вокальная часть должна иметь ясное мелодическое очертание и отличаться певучестью. Рефрен или припев в романсе чаще всего отсутствует, главенствующей должна быть мелодия, а не аккомпанемент [2].

Романс пишется для голоса, под аккомпанемент одного инструмента, в основном фортепиано, и относится к разряду камерной музыки, хотя некоторые сопровождаются оркестром [1]. Помимо этого, в отличие от песни, в романсе мелодия более детализирована,

связана с текстом и отражает его характер. Романс подразделяется на жанровые разновидности: баллады, элегии и баркаролы.

В XIX веке, особенно в творчестве композиторов-романтиков, романс становится одним из ведущих жанров, отражая характерные черты той эпохи – интерес к внутреннему миру человека и к народному творчеству. Например, в искусстве российских композиторов явно прослеживаются темы и идеи эпохи романтизма. Романсы А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилёва, П. П. Булахова, А. И. Дюбюка обладают неоспоримыми художественными достоинствами и не утратили своей значимости. Творчество великих музыкантов развивалось во взаимодействии с поэтическими направлениями. Имена Ф. Шуберта и И. В. Гёте, Р. Шумана, Г. Гейне, М. И. Глинки, А. С. Пушкина, П. И. Чайковского, А. К. Толстого, Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Майкова тесно связаны с историей музыкального искусства.

В России значительное воздействие на романс оказало творчество А. С. Пушкина. Помимо огромного количества романсов, написанных на стихи поэта, его стилистические и эстетические принципы нашли отражение в творчестве многих композиторов, в частности М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова.

Жанр русского романса сформировался в первой половине XIX века. Значительный вклад в его становление внесли композиторы Алябьев, Варламов и Гурилёв, во многих романсах можно услышать цыганские мотивы. На протяжении всего XIX века русский романс видоизменялся, благодаря чему были выведены его поджанры: салонный романс, жестокий романс и другие [1].

Помимо этого, «Золотой век» русского романса также пришёлся на начало XIX века, когда романсы исполняли А. Вертинский, В. Панина, А. Вяльцева, Н. Плевицкая. Позже традиции этого жанра продолжали в эмиграции П. Лещенко и Д. Грибкова, а в Советском Союзе – И. Юрьева, Т. Церетели и В. Козин. К сожалению, в этот период, особенно с конца 1930-х гг., романс подвергался гонениям как пережиток царской эпохи. Ведущие исполнители замолчали либо были репрессированы. Такие трагические события не могли не замедлить ход развития этого прекрасного жанра [3].

Возрождение русской школы романса пришлось на 1970-х гг. Ведущими исполнителями стали Н. Сличенко, В. Баглаенко, В. Пономарёва, Н. Брегвадзе и другие [4]. Благодаря хорошей вокальной школе того времени многие романсы стали популярными не только на отечественной сцене, но и за границей. Знаменитые русские и советские романсы до сих пор можно услышать на самых больших эстрадных и академических площадках, причем в исполнении не только российских вокалистов, но и зарубежных. Этот жанр вокальной музыки с самого его зарождения волновал сердца людей своей искренностью. Не удивительно, что даже после принудительного затишья романс остался жить в русской музыке.

После расцвета русского романса во второй половине XX века музыканты новой школы не перестают совершенствовать этот жанр. Ведь современная художественная культура, отражая жизнь человека, преломляется под воздействием новых взглядов, ритмов, новых методов. Это связано с влиянием политических режимов, настроения общества и стремления самого человека к чему-то новому и неизведанному. Если общество стоит на

месте и не развивается, происходит так называемый регресс, в том числе и в культурном аспекте. Поэтому представители различных культурных сфер не просто изучают труды своих предшественников, но и создают свои, новые и уникальные.

Сегодня нередко можно услышать классические русские романсы в интерпретации современных исполнителей. Любимые всеми когда-то произведения, например: «Я помню чудное мгновение» (муз. М. И. Глинки, стих. А. С. Пушкина), «Нежность» (муз. А. Пахмутовой, стих. С. Гребенникова и Н. Добронравова), «Гори, гори, моя звезда» (муз. П. Булахова., сл. В. Чуевского) до сих пор звучат со сцены современной эстрады и волнуют души миллионов слушателей.

Говоря о романсах, стоит упомянуть ещё одно русское произведение, которое стало невероятно популярным не только в России, но и в Англии, Франции, Италии и даже в Японии. Это русский романс «Дорогой длиною», авторами которого являются Б. Фомин и К. Подревский. Есть версия, что первоначальный текст написал сам Фомин и посвятил его Мане Небольсиной, необыкновенно красивой девушке с цыганскими корнями, мечтающей о карьере певицы. Маня не сразу ответила музыканту взаимностью, поэтому завоевать ее Фомину помогли романсы, в том числе – «Дорогой длиною».

Впервые текст и ноты произведения были опубликованы в 1925 году, но романс так и не стал популярным, а вскоре и вовсе исчез с эстрады: в 1929 году на Всероссийской музыкальной конференции было принято решение запретить эстрадное исполнение романсов наряду с прочими пережитками буржуазного строя. Однако это не помешало Фомину продолжить писать свои романсы, даже если их приходилось подписывать как произведения «неизвестных авторов».

Второе рождение романса состоялось уже за рубежом, когда его переработал и спел А. Вертинский, оставив прежним припев и написав два новых куплета. С тех пор романс связывают с его именем, часто забывая об истинных авторах. В США романс впервые исполнил дуэт «Джин и Франческа», в английской версии песня называлась *Those Were The Days* («Дни были»).

В 60-х гг. в СССР, когда отношение к жанру романса стало постепенно меняться, романс «Дорогой длиною» исполняли Н. Брегвадзе, И. Кобзон, ВИА «Песняры». Но подлинно триумфальное его шествие по миру началось после того, как Пол Маккартни предложил исполнить его начинающей певице Мэри Хопкин. Ее сингл *Those Were The Days* вышел 20 августа 1968 года и возглавил британский хит-парад. В 1968 году романс прозвучал в исполнении французской певицы Далиды. Песня получила название *Le Temps Des Fleurs* («Время цветов»). И наконец, вершиной славы романса стало его исполнение тремя величайшими тенорами современности – Пласидо Доминго, Лучано Паваротти и Хосе Каррерасом на стадионе Доджер в Лос-Анджелесе, в преддверии финала чемпионата мира по футболу 1994 года. Романс «Дорогой длиною» стал визитной карточкой многих советских, а после и российских исполнителей. Сегодня он не менее популярен, его исполняют очень многие современные исполнители, в том числе и на вокальных телешоу, и каждый исполнитель интерпретирует его по-новому.

Жанру «романс», как и любому другому, требовалось второе дыхание для его продвижения. Тогда композиторы и исполнители начали привносить различные новшества: романсы интерпретируют, меняют аккомпанемент, делают дуэты и трио. Вокалисты часто записывают так называемые каверы на известнейшие хиты прошлых лет. Современные

музыканты создают аранжировки на лирические песни, делая мелодию более плавной, чтобы максимально приблизить структуру композиции к романсу. Именно новые интерпретации не дают жанру исчезнуть или устареть.

Однако стоит заметить, что нынешние музыканты и исполнители не только переосмысливают великие труды композиторов прошлых веков, но и создают свою, новую ветвь русского романса. Среди современных авторов и исполнителей данного жанра, чьи произведения очень популярны сейчас, можно выделить Марию Чайковскую, Надежду Новосадович, Викторину Черенцову и Викторину Трунову. Они находят подход к своей аудитории, не подавляя в себе личность музыканта. Произведения этих авторов слышал практически каждый – как профессиональный музыкант, так и обычный слушатель. Труды этих композиторов и исполнителей активно пополняют фонд современной музыкальной культуры. Это стало возможным благодаря новейшим технологиям, позволяющим записать музыку, даже не имея доступа к профессиональным студиям, а также возможность транслировать свой «продукт» на различных интернет-платформах.

Конечно, в столь интенсивном «захвате» медиапространства для современной музыкальной культуры есть и свои минусы. К примеру, доступность этого самого транслирования и отсутствие цензуры позволяет любому желающему, в том числе и не имеющего никаких навыков к созданию музыкального материала, публиковать абсолютно любое произведение в Интернете и называть это «музыкальным искусством». Как следствие, нынешним вокалистам становится всё труднее подбирать себе программу, выбирать практически не из чего. Своё внимание исполнители всё чаще обращают к музыке XX века. Тем не менее молодое поколение всё ещё стремится не утратить прекрасное, а потому есть надежда, что романс как жанр ещё будет прогрессировать и развиваться.

Современные эстрадные исполнители ставят своей целью привлечь внимание как можно большего количества слушателей. Часто желание донести свою мысль до слушателя подавляется коммерческим интересом. Исполнитель благодаря своему обаянию может убедить аудиторию в том, что та заинтересована композицией, а не самим вокалистом. Пёстрые наряды, эпичные шоу и декорации создают порой лишнюю картинку, отвлекая на себя внимание. Актерское исполнение сегодня также может предложить неожиданное и оригинальное видение романса. Находясь в вечном поиске новых форм выражения, актеры видят в нём драматическую миниатюру и представляют его как спектакль, не используя при этом вспомогательные технические средства и спецэффекты. К этим интерпретациям можно относиться по-разному. Кто-то увидит в этом насмешку над прекрасным жанром, а кто-то будет восхищаться новизной и идеей интерпретации. Тем не менее данное явление заслуживает внимания в силу неожиданности неформального подхода к широко известным музыкальным произведениям и глубокого личного отношения к ним.

Современному слушателю, на первый взгляд, предложен богатый выбор всевозможных жанров и исполнителей. На самом же деле найти что-то достойное, способное проникнуть в самую глубь человеческой души и затронуть нужные струны, достаточно сложно. Воспитанию музыкального вкуса сегодня уделяется крайне мало внимания. Сегодня наблюдаются тенденции к упрощению, популярная музыка является больше «фоновой», нежели профессиональной. Это упрощает задачу нынешним композиторам: создавая продукт

среднего или ниже среднего качества, музыкальный рынок покоряет аудиторию количеством. Люди слушают современные песни не для вдохновения или духовного труда, а, напротив, чтобы забыться, не отвлекаться и расслабиться. Это позволяет снизить к себе требования и музыкантам, создающим такой продукт. Меньше требований к музыке у аудитории – меньше требований со стороны исполнителей и композиторов к себе. Впрочем, бытует мнение, что такая музыка в нынешнее время тоже необходима. Романс же во многом стал жертвой некачественного исполнения. Недостатки интерпретации нередко вызывают у слушателей неверное представление о романсе. Впоследствии люди не могут отличить его от обычной лирической поп-песни.

Как было написано ранее, интерпретации классического романса сегодня создают как профессиональные музыканты, так и любители. Часто популярные эстрадные композиции с лирическим текстом переделывают, меняя темп, ритм, структуру, чтобы в завершении получить структуру романса. Исполнители стараются видоизменить песню, при этом сохранив её изначальный характер. Не всегда выходит удачно, но эти попытки не дают жанру застояться. Ведь романс является важным источником музыкального вдохновения.

Слушание романса дает человеку возможность достигнуть катарсиса. Этот жанр помогает слушателю узнать о богатстве его эмоционального диапазона. Человек, не умеющий анализировать своё состояние и взаимодействовать с внешним миром, не сможет получить удовольствие от произведения. Благодаря исполнению романсов обнажение человеческих чувств на сегодняшний день подвергаются переосмыслению: чувствующий и проявляющий эмоции человек теперь не выглядит слабым, жалким или беспомощным – наоборот, становится сильным духом и свободным от предрассудков существом. К этому стремились еще в античные времена, в эпоху Возрождения. Важно, чтобы исполнение было искренним и осознанным.

Долгое время отличное от общепринятого исполнение не было оценено слушателями по достоинству. Конец же XX века характеризуется свободой исполнительских интерпретаций, причем каждая из них находит отклик у соответствующей аудитории, будь то любители академического исполнения романса, актерского варианта либо эстрадного. Однако есть основное требование к исполнению любого романса – это личное отношение и восприятие композиции. Неэмоциональное пение, непрочувствованный текст и непроработанный образ не смогут вызвать ответной реакции зала. Музыка без души не имеет смысла, как, впрочем, и любое другое искусство. Вокалисту необходимо проделывать огромную работу, перед тем как выйти на сцену. Ведь нельзя искренне и уверенно петь о том, с чем не согласен или чего не понимаешь. Поэтому современным исполнителям также следует более осознанно подходить к выбору репертуара. Прислушиваться к самому себе, к своим ощущениям при прослушивании и исполнении романса. Как вокалист сопоставляет себя с лирическим героем, как его внутреннее «я» реагирует на текст и мелодию – настолько исполнитель будет убедительным в выбранном образе. Конечно, важно и самому получать удовольствие от исполнения, наслаждаться романсом, своим голосом, ощущениями и состоянием во время исполнения.

Основная задача романса – проникновение во внутренний мир человека. Местом романса в любую эпоху была сфера человеческих чувств. Текст строится так, чтобы слушатель мог ассоциировать себя с основным персонажем. Так он сможет не только сопереживать главному герою, но и искать своё отражение в нём. Романс становится

иллюстрацией его внутренней жизни. За то время, что звучит композиция, человек успевает воскресить в памяти ситуацию, прожить ее заново, но наделяет себя чертами, которые не были ему присущи в тех обстоятельствах, на том этапе развития. Наш эмоциональный опыт от рождения довольно небольшой. И чтобы его пополнять, необходимо взаимодействие с другими людьми, а также их творчеством и жизненным опытом. В этом как раз и может помочь романс, давая возможность прочувствовать ситуацию, описанную автором, даже если сам слушатель в ней никогда не был. Возникает не чувство унылой ностальгии, а умиротворение, сознание гармонии жизни. Впрочем, удовольствие, полученное от художественного произведения, подвергнуть анализу практически невозможно. Невозможно отследить все возникающие ассоциации, мысли, чувства.

Функция романса, как и искусства в целом, – внешнее воздействие на внутреннее, эмоциональное состояние человека. Помощь слушателю в познании самого себя, формировании умения анализировать своё душевное и эмоциональное состояние. И, конечно, эстетический аспект. Ведь музыка, помимо тяжелой духовной работы, была создана для получения эстетического удовольствия от прослушивания.

Таким образом, на сегодняшний день романс – один из основных жанров вокального искусства. Его исполняют как на академической, так и на эстрадной сцене. Различие форм, поджанров и интерпретаций исполнения предоставляет потенциальному слушателю огромный выбор композиций на его вкус. Непреходящий интерес исполнителей к романсу – еще одно доказательство актуальности этого жанра в XXI веке. Лирические произведения до сих пор являются важнейшим способом выражения человеческих чувств. Благодаря романсу музыкальная культура нашего времени обогащается и развивается. Жанр помогает слушателям духовно развиваться. Романс – неожиданное познание себя, это вечное противостояние разума и чувств. Необъяснимое ощущение вдохновения и получение эмоционального и духовного опыта также важнейшие преимущества этого жанра. Этим и объясняется ценность и неповторимость русского романса для современного человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман; под общ. ред. Е. Гордеевой. – М.: Музыка, 1968. – 33 с.
2. Владышевская, Т. История русской музыки: учебник: в 3 вып. Вып. 1 / Т. Владышевская, О. Левашева, А. Кандинский; под общ. ред. Е. Сорокиной, А. Кандинского. – М.: Музыка, 2013. – 258 с.
3. Песни и романсы русских поэтов: сборник / под общ. ред. Э. В. Померанцева. – Л.: Сов. писатель, 1965. – 46 с.
4. Ручьевская, Е. О. Соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. О. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. – Л.: Музыка, 1966. – С. 65–111.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Современные театрализованные представления и праздники как часть художественной культуры являются главным и едва ли не единственным фактором нравственного, эстетического, гражданского воспитания личности. При этом нередко их влияние искусственно вырывают из общей духовной атмосферы, в которой вращается человек, игнорируется основная роль трудовой деятельности и социальных отношений в формировании духовного и, уже, творческого потенциала личности.

Театрализованные представления и массовые праздники в честь знаменательных дат и важных событий в жизни человека занимают значительное место в жизни социума. Театрализованные представления и мероприятия зарождают у людей соответственное, торжественное настроение, воссоздающее праздничную ситуацию.

Искусство массового праздника, театрализованного представления – это искусство крупных идей, целенаправленности и гражданского пафоса, требующего в то же время яркой образности, ассоциативности, особого, смелого творческого плана.

Воспитательное воздействие праздника было подмечено еще в древние времена, но ему не было придано особого значения, однако в наши дни данная проблема обрела *актуальность*.

Обозначенная проблема позволяет нам определить в качестве *объекта исследования* театрализованные представления как феномен культуры. Исходя из этого, *предметом исследования* являются специфические особенности режиссуры театрализованных представлений на современном этапе.

Целью исследования является анализ сформировавшихся на современном этапе специфических особенностей режиссуры театрализованных представлений и праздников. Поставленная цель выдвинула перед автором следующие *задачи*: 1) проанализировать специфические профессиональные способности современного режиссера театрализованных представлений; 2) выявить специфику массовой режиссуры; 3) определить этапы формирования сценарно-режиссерского плана; 4) осуществить анализ выразительных средств современной режиссуры массовых зрелищ.

Научная новизна заключается в том, что в статье осуществлен комплексный анализ специфических особенностей современной режиссуры театрализованных представлений, средств художественной выразительности, обеспечивающих смысловое и художественное единство массовых театрализованных представлений разных жанров.

В исследовании автор опирается на труды известных теоретиков и практиков в области праздничной массовой режиссуры И. М. Туманова, А. И. Четчина, И. Г. Шароева, А. А. Рубба, Д. М. Генкина, Е. Г. Нефедовой. В то же время проанализированы и осмыслены работы современных исследователей, раскрывающих суть массовых праздников и зрелищ в современном культурно-идеологическом пространстве, а также работы, посвященные проблеме театрализованных представлений в системе духовно-нравственного воспитания. Существенное значение для данного исследования имеют работы искусствоведческого и

культурологического характера, позволяющие выявить специфику театрализованных представлений и праздников в контексте современных тенденций развития культуры. Среди авторов данных трудов следует назвать Т. Г. Аниконову, Д. Н. Аль, С. И. Гавдис, И. Э. Горюнову, Л. Н. Лазареву, М. В. Литвинову и др.

Материал статьи может быть использован в процессе преподавания ряда дисциплин, таких как «Сценарное мастерство», «Режиссура», «Методика организации массовых праздников», и в постановочной практике.

Режиссура – особый вид художественного творчества, предоставляющий возможность формировать пространственно-пластическое, художественно-образное решение идейно-тематического замысла произведения одного из «зрелищных искусств» при помощи лишь ему свойственных выразительных средств.

Современный режиссер театрализованных представлений – это специалист, отвечающий всем требованиям, которые предъявляют к нему общество и рынок, требующие компетентных профессионалов.

На современном этапе существует режиссура драмы, музыкального театра, кино, эстрады, цирка, театрализованных представлений и прочих массовых мероприятий. Для режиссуры театрализованных представлений принципиально, чтобы все составляющие ее элементы были предусмотрены и переосмыслены [3].

В первую очередь, прежде чем исследовать специфику режиссуры театрализованных представлений, необходимо рассмотреть основные аспекты профессиональных способностей режиссера театрализованных представлений и праздников. Данные задатки выражаются и формируются в учебном процессе творческого вуза, но достигают более высококачественной степени в процессе создания и воплощения театрализованных представлений или праздников различных разновидностей и жанров [5].

Специфическими способностями режиссера театрализованных представлений и праздников являются:

- способность к образному мышлению: способность к образному представлению жизненных ситуаций; образное видение предмета либо явления в его художественно-эстетическом переустройстве, на базе которого формируется в ходе режиссерско-постановочной деятельности панорамное видение сценарного действия;

- образная память: образно-ассоциативные представления в области национальных культурных концептов, образные аналогии сопоставляемых предметов и явлений; память движений, действий, поворотов, т. е. память не как констатация, а память, преобразующая реальный мир в образный, художественный и символический;

- впечатлительность при восприятии находящейся вокруг реальности: гиперчувствительный отклик на прекрасное / безобразное, эмоциональное сострадание, сочувствие, соболезнование человеку, болезненная реакция на общественную предвзятость, милосердие, готовность прийти на помощь оскорбленному, обиженному или страдающему человеку;

- умение устанавливать, а также регулировать неординарные прикладные задачи, встающие в ходе режиссерской работы;

– прогностические способности: вообразить и представить режиссерскую экспликацию сценарного действия, представить союз искусств как средство психологического влияния на зрителя, определить основные, базовые части монтажного листа, «услышать» ритм движения сюжета, почувствовать атмосферу праздника мероприятия, ощутить «настроение» задуманного действия;

– артистичность режиссера: умение вообразить, описать и инсценировать перед исполнителями игровую ситуацию, отражающую смысловой фрагмент сюжетного действия, подходящий типу и образу замысла и чувственному тону постановки;

– организационно-управленческие способности: возможности устанавливать доверительные взаимоотношения с членами творческой группы, умение совмещать строгость и дружелюбность к исполнителям замысла режиссера-постановщика театрализованного представления или праздника, умение реализовывать персональный подход к сотрудникам, способность доступно и убедительно разъяснять участникам проекта сверхзадачу творческой постановки [7].

Окончательная цель режиссера состоит в том, чтобы пробиться к сердцам людей, воодушевить их идеями и мыслями, активизировать в них желание созидать и вдохновлять на новые свершения [2].

Если говорить о специфике самой режиссуры, то именно непрофессиональный подход, неорганизованность и полное непонимание аудитории становятся тем барьером, о который разбиваются все проекты и замыслы режиссера.

Театрализованное представление предполагает наличие большого количества занятых в нем артистов, разнообразие концертных и эстрадных номеров в них, поэтому режиссеру необходимо позаботиться о концентрации зрительского внимания на динамике действия. Режиссура театрализованных представлений направлена только на зрителей, а это значит, что она должна быть увлекательной, интересной и понятной для них [8].

Следует отметить, что процедуру формирования сценарного плана можно разделить на три этапа:

Первый этап: установление темы в самом общем виде (определяет календарь праздников). Режиссер определяет форму театрального представления, место его проведения (сцена Дворца культуры или площадь, стадион или лесная поляна), а также будущую публику – зрителей [9].

Второй этап: уточнение режиссером-постановщиком основных компонентов замысла. Создание сценарного плана. Четко определенная тема дает возможность понять, какой материал должен изучать сценарист.

Любое несогласие включает в себя по меньшей мере два аспекта. И эти взгляды – не более чем основа предстоящего драматического конфликта.

Драматический конфликт – это конфликт действующих лиц при выполнении ими своих жизненных задач. У автора сценария есть определенная сторона в конфликте. Он дает определенное моральное мнение о предмете картины. И это мнение обычно называют идеей сценария.

Материал разного вида, жанра и стиля требует конкретного метода объединения, по этой причине важным элементом замысла является сценарный ход. Это техника, которая организует материал на основе конструктивного принципа, а также придает ему смысловое и художественное единство. Сценарий в воображении автора начинает складываться только с

появлением выразительных средств в каждом из предложенных эпизодов. Второй этап разработки сценарной концепции завершается составлением плана. Сценарный план – это перечень эпизодов с кратким отображением их содержания, определяющим основные выразительные средства – в смысловом и художественном контексте сценария, разумеется.

Третий этап: окончательное формирование замысла. Корректирование замысла в ходе его воплощения.

По завершении формирования замысла можно перейти к монтажу – основному художественному методу организации материала режиссером театрализованных представлений. В сценарии театрализованного представления монтаж отдельных эпизодов и номеров должен быть связан в единое, логически развивающееся действие [6].

Мизансценой установлено называть расположение действующих лиц на площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к находящейся вокруг них «вещественной среде» [3]. Режиссер массового театрализованного представления обязан владеть мастерством «лепки» образных мизансцен, в которых принимают участие большое количество людей [9].

Выразительные средства режиссуры театрализованного представления:

1. Творчество актера: актерское мастерство, мастерство театральной игры, создания сценических образов.

Стоит отметить, что выступление перед зрителем является важным и завершающим актом создания роли, и каждая постановка в целом стремится к творческому воспроизведению этого процесса [4].

2. Атмосфера.

Атмосфера – явление глубоко человеческое, в центре атмосферы – личность, которая смотрит на мир со страстью, которая работает, думает, чувствует и ищет. В атмосферу включены звуки, шумы, ритмы, характер освещения, реквизит и др. [7].

3. Композиция.

Композиция – понятие, актуальное абсолютно для всех видов искусства. И действительно, это подразумевает важное соответствие между элементами произведения искусства.

4. Музыка.

Одним из наиболее ярких выразительных средств является музыкальное сопровождение представления. От правильно подобранной музыки в том либо другом моменте представления непосредственно зависят атмосфера, темпоритм и органичность представления в целом [1].

5. Кроме того, в оформление театрализованного представления входят: декорации, сценические костюмы, грим, бутафория, реквизит, декорации, световое и шумовое оформление, а также музыкальное оформление. Ни один сценарий событий не будет успешным без использования этих терминов [3].

Все эти средства выразительности помогают выявить идейное содержание события, усиливают воздействие идей на зрителя.

Таким образом, мы приходим к выводу, что принципиальной специфической особенностью режиссуры театрализованных представлений и праздников является

синтетический, целостный характер, который представляет собой универсальный способ создания любого типа театрального синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии: учеб. пособие / Д. Н. Аль, О. Л. Орлов. – 4-е изд. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 280 с.
2. Аниконова, Т. Г. Театрализованное представление в системе духовно-нравственного воспитания: методическое пособие / Т. Г. Аниконова. – Белгород: Белгородская областная типография, 2016. – 70 с.
3. Горюнова, И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений: лекции и сценарии / И. Э. Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 208 с.
4. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для ин-тов культуры, театр, и культ.-просвет уч-щ / Б. Е. Захава. – М.: Просвещение, 1973. – 320 с.
5. Рубб, А. А. Феномен эстрадной режиссуры / А. А. Рубб. – М.: Луч, 2001. – 384 с.
6. Театрализованные представления и праздники в контексте современных тенденций развития культуры: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 40-летию кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Хабаровского государственного института культуры (6–7 апреля 2016 г., г. Хабаровск) / сост. Е. Н. Лунегова. – Хабаровск: ФГБОУ ВО «ХГИК», 2016. – 175 с.
7. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – М.: Просвещение, 1978. – 87 с.
8. Чечетин, А. И. Искусство театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
9. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник / И. Г. Шароев. – М.: Просвещение, 2011. – 333 с.

УДК 791.83

*Г. В. Иордания,
г. Луганск*

ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО – НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ КОМПОНЕНТ СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЁРСКО-ПОСТАНОВОЧНОГО ДЕЙСТВИЯ

Актуальность исследования заключается в изучении синтеза цирковой и театральной режиссуры в создании современного шоу, театрализованного представления, эстрадно-циркового представления, театрализованных представлений и праздников как некоего действия, необходимого для удовлетворения современного зрителя.

Для активизации зрительского внимания и интереса зрителя используются приемы, которые каждый раз вызывают новую волну внимания и заинтересованности: демонстрация визуальных эффектов, появление новых действующих лиц, изменение темпа музыки, трансформация предметов, находящихся на сцене, переодевания и т. д.

В современном мире существует тенденция к определенному миксу циркового и театрального искусства, что приводит к появлению новых форм и жанров на границе этих двух видов зрелищно-массового искусства.

Театр XXI века – это театр взаимодействия и активного вмешательства в реалии жизни, осмысление фактов и формирование перспектив, театр, созвучный с ритмом современного общества. Сама парадигматика театра как чистой формы существенно изменилась под влиянием современного визуального искусства, философских дискурсов, цифровых технологий и масс-медиа.

Искусство цирка стоит на равных среди всех остальных искусств, призванных создавать необычайные зрелищные формы. Оно существует на равных в ряду

театрализованных представлений, а не только в рамках циркового манежа и является элементом любого вида шоу. Искусство цирка вышло за рамки манежа.

Современные режиссёры, создавая отдельные цирковые номера в отдельных жанрах, включают их в свою театрализованную программу, что даёт возможность удовлетворить зрителя разнообразием форм, где шоу представлено несколькими видами искусств.

Иногда цирковые номера используются в плане массовки, антуража, то есть в создании и поддержке номера для исполнителя. Часто украшая и поддерживая вокальный, хореографический номер цирковыми воздушными номерами, не только создается индивидуальный номер, но и расширяются способности других жанров.

В то время, когда старое устройство художественной жизни отходит и начинает формироваться новая художественная реальность, возникает потребность осмысления и переоценки некоторых художественных явлений. К ним прежде всего относятся массовые театрализованные представления, в частности эстрадно-цирковые номера. Хотя нет необходимости доказывать их необходимость, несмотря на огромную популярность этих форм, все же до сих пор ощутимо непрофессиональное отношение к воплощению последних перед общественностью. И это не удивительно. Ведь режиссура эстрады, массовых представлений и праздников как профессия основана только в 70-х гг., а именно тогда во многих высших учебных заведениях искусства и культуры впервые открылись кафедры упомянутого профиля.

С научной точки зрения возникает потребность рассматривать вопросы создания цирковых шоу, которые сильно изменились, синтезировались.

Созрела необходимость обозначить роль режиссера при создании современных цирковых шоу-программ, массовых действий, использовании различных цирковых жанров в различных видах искусства.

Постановочная цирковая режиссура в цирке – сложный творческий процесс создания циркового шоу. Создать цирковое шоу – это значит дать новую жизнь произведению, вынести на суд зрителя новое видение с присутствием неких форм театрализации.

Возникает необходимость подчеркнуть, что цирковое искусство действительно является уникальным и неповторимым видом творчества.

Новое направление объединения цирка с театром использует в драматических спектаклях умения циркового происхождения: акробатики, жонглерства, дрессуры, иллюзии, клоунады и актерских приемов, что привело к зарождению новой режиссуры, режиссуры зрелищно-массовых искусств.

За последние годы режиссерско-постановочная культура в цирке изменилась. Требования к уровню актерского мастерства цирковых артистов возросли. Изменились, стали более жесткими правила художественного построения номеров. Все эти изменения поставили цирковых режиссеров перед необходимостью находить новые и неопробованные постановочные решения.

Объект исследования – цирковое искусство в современной режиссуре театрализованных представлений и праздников.

Предмет исследования – современная постановочная цирковая режиссура как синтез зрелищно-массовых искусств, в частности режиссура театрализованных представлений и праздников.

Целью данной работы является изучение особенностей и роли циркового искусства в современной режиссуре театрализованных представлений и праздников в контексте режиссуры театрализованного представления сквозь призму ее специфики.

Для достижения цели были поставлены следующие *задачи*:

- оценить цирковое искусство в мировоззрении культурного процесса;
- рассмотреть создание драматургии эстрадно-циркового номера как базового компонента представления;
- изучить цирковое искусство в современной режиссуре театрализованных представлений и праздников;
- проанализировать особенности драматургии и режиссуры в современном театрализованном представлении;
- охарактеризовать синтез цирковой и театральной режиссуры.

Новизна исследования заключается в изучении и осмыслении развития постановочной цирковой режиссуры в искусстве, в котором выражается многовековой художественный опыт, и это придает ему уникальную форму.

Приемы режиссуры в искусстве цирка в современном мире немногим отличаются от приемов режиссуры зрелищно-массового и театрального искусства.

Ключевые понятия, присущие всем видам искусств и объединяющие их: творчество, постановочная режиссура, искусство, публика, аттракцион, артист, постановка, приемы режиссуры, разнообразность жанров.

Научно доказано, что на самом деле синтез искусств существовал всегда. Появление в цирковом искусстве качеств, которые помогают его понимать и оказывать на человека огромное эмоциональное влияние, происходит благодаря идейно-мировоззренческому, образному и композиционному единству, общности, участию в художественной организации пространства и времени, согласованности масштабов, пропорций и ритма.

Режиссер массовых постановок и цирковых зрелищ – профессия новая, однако научные исследования мастеров этого дела привели не только к обогащению наследия режиссерской деятельности, но и к созданию новой специальности «режиссер массовых праздников и театрализованных представлений».

Цирк – искусство, в котором ярко проявляется смешивание и объединение выразительных средств. Востребованность циркового искусства в современном режиссерско-постановочном действии доказывает, что цирковое искусство – неотъемлемый компонент современного режиссерско-постановочного действия.

В рамках данного исследования возрастает интерес не столько к самому процессу перехода от синтеза к синкретизму, сколько к поиску единой природы искусств (синтеза) в полихудожественном смешении (синкретизма) современной цирковой эстетики. Исходя из этого, в рамках данной работы будет осуществлена попытка наметить ключевые доминанты в художественной природе современной постановочной цирковой режиссуры с целью нахождения синтеза во взаимодействии различных видов искусств в едином художественном пространстве.

В ходе исследования стали актуальными также те работы, в которых учтены особенности композиционного построения театрально-циркового действия, подробно раскрыта специфика пластических основ композиции. Это работы таких авторов, как Ю. Волчек, В. Мошкова, О. Кузнецов, А. Степанов, О. Чернышева. Технологию декораций, историю и типологию сценического костюма в своих монографиях рассматривают К. Градова, Ш. Джексон, Р. Захаржевская, Р. Кирсанов, Ф. Комисаржевский, Т. Серебрякова.

Значительным вкладом в советскую и российскую цирковую режиссуру стала деятельность А. Арнольда, Г. Венецианова, Н. Зиновьева, Э. Краснянского, М. Местечкина, В. Труции, А. Федоровича, Б. Шахета, Ю. Юрского, Ю. Архипова, Ю. Белова, А. Вольного, В. Головки, Б. Заяц, Е. Зискинд, Г. Кадникова, В. Крымко, А. Ольшанского, Г. Перкуна, Б. Романова, Е. Рябчукова, Ю. Свирелина, А. Сониная, Е. Тимошенко, А. Ширая и др.

Материал статьи может быть использован режиссерами-практиками, а также войти в курс лекций по режиссуре театрализованных представлений и праздников в вузах и помочь в разработке спецкурсов и проведении специализированных семинаров.

Результаты, полученные в данной работе, будут способствовать дальнейшему исследованию драматургии эстрадно-циркового представления, могут стать теоретической и методологической основой для культурологического анализа других явлений эстрадно-циркового искусства.

В данном исследовании отражен преемственный характер особого интереса к современной цирковой драматургии, что нашло выражение не только в теоретических отзывах о специфике данного направления, но и в масштабном использовании документального и публицистического материала на разных уровнях подготовки эстрадно-циркового представления.

Сегодня зритель требует массу внимания, и его нужно постоянно удивлять. У зрителя постоянно меняется мышление, восприятие совершенно другое, «клиповое». Телевидение и Интернет формируют совершенно иное восприятие, нежели это было ранее, хотя бы двадцать лет назад.

Для активизации зрительского внимания и интереса зрителя используются приемы, которые каждый раз вызывают новую волну внимания и заинтересованности (демонстрация визуальных эффектов, появление новых действующих лиц, изменение темпа музыки, трансформация предметов, находящихся на сцене, переодевания и т. д.) [2, с. 15].

В данный период мировое цирковое искусство переживает культурное и мировоззренческое противостояние, поэтому одновременно осуществляется переоценка устоев цирковых жанров, определяются новые направления режиссуры. Номера в цирке становятся более зрелищными и эффектными в плане оформления (костюм, свет, пластика и т. д.), трюковая часть усиливается, а иногда сложность трюков зашкаливает.

Большая часть циркового искусства, в представлениях на манеже, включает в себя не одно, а несколько направлений, отдельных жанров или их фрагменты.

Наличие сценария, театрализации начала цирковых программ, связанное с художественным замыслом всего циркового представления, сделало многие цирковые номера, аттракционы и шоу настоящими спектаклями, где четко прослеживается пролог,

развитие, кульминация, эпилог, сквозные действия и персонажи. И это нравилось и театральному и цирковому зрителю.

Сценарий – это подробная литературная разработка содержания театрализованного действия, в которой в логической последовательности излагаются отдельные элементы действия, раскрывается тема, показаны авторские переходы от одной части действия к другой, проводится ориентировочное направление публицистических выступлений, вносятся используемые художественные произведения или отрывки из них, оформление и специальное оборудование [4, с. 114].

Предметом исследования данной статьи, является современная постановочная цирковая режиссура, она рассматривается как механизм развития синтеза зрелищно-массовых искусств.

Режиссура цирковых шоу-программ, массовых действий является порождением общей режиссуры. Цирковые представления, шоу-программы, массовые мероприятия и массовые зрелища развиваются «благодаря синтезу различных жанров и видов искусства: слова, музыки, хореографии, пантомимы, кино, театрального действия, спортивных и гимнастических упражнений» [1, с. 10].

Таким образом, цирк – искусство, в котором ярко проявляется смешивание и объединение выразительных средств. Востребованность циркового искусства в современном режиссёрско-постановочном действии доказывает, что цирковое искусство является неотъемлемым компонентом современного режиссёрско-постановочного действия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баринов, В. А. Основы циркового творчества / В.А. Баринов. – М.: Ридинг, 2004. – 180 с.
2. Моргун, В. Ф. Личность и игра. Проблемы освоения театральной педагогики в профессионально-педагогической подготовке будущего учителя / В. Ф. Моргун. – Полтава: Рассвет, 1991. – 215 с.
3. Солнцев, И. С. Современная постановочная цирковая режиссура в контексте синтеза различных форм зрелищно-массовых искусств / И. С. Солнцев // Человек и культура. – 2019. – № 1. – С. 87–100. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28499.
4. Юткевич, С. И. Поэтика режиссуры / С. И. Юткевич. – М.: Искусство, 1986. – 467 с.

УДК 782.1

Д. Ю. Кандауров,
г. Луганск

ОПЕРА «ХУДОЖНИК МАТИС» В СТИЛЕВОМ ПРОСТРАНСТВЕ П. ХИНДЕМИТА

Самобытное творчество П. Хиндемита как одного из представителей немецкой музыки XX века внесло значительный вклад в золотой фонд музыкальной культуры Германии. Это определяет *актуальность* темы данной статьи.

Объект исследования – музыкальная культура и композиторское творчество в стилевом пространстве П. Хиндемита.

Предмет исследования – опера «Художник Матис» как явление национальной музыкальной культуры.

Цель исследования – рассмотреть стилевые структуры оперы П. Хиндемита «Художник Матис», а также исследовать особенности аллюзий композитора в данном

произведении. Поставленная цель выдвинула перед автором следующие задачи исследования:

- 1) изучить оперу П. Хиндемита «Художник Матис»;
- 2) определить особенности стилистики и техники композитора;
- 3) рассмотреть роль ассоциативно-символических приёмов данного произведения.

Научная новизна заключается в том, что в статье осуществлен анализ ассоциативно-символических приёмов, широко используемых автором, которые выходят за рамки музыки. П. Хиндемит являлся одним из немногих композиторов того времени, кто осмелился посредством своих произведений говорить о несогласии с идеологией тоталитарного политического режима.

В исследовании автор опирается на труды известных музыковедов Д. Самина, Л. Кришевской, Б. Асафьева, О. Леонтьевой и др. Книга Д. Самина «100 великих композиторов» включает в себя как отзывы известных композиторов о стилях написания опер П. Хиндемита, так и общую эстетическую оценку творчества композитора. Статья О. Леонтьевой рассматривает, с какими проблемами и испытаниями столкнулся П. Хиндемит при постановке своих опер. Статья Л. Кришевской представляет собой изучение сложной структуры художественного текста в опере «Художник Матис», его разных аспектов с точки зрения стиля, формы, сценического содержания, специфики музыкального языка. Статья Б. Асафьева раскрывает индивидуальность композитора, особенности его стилистики и техники.

Материал статьи может быть использован для разработки или дополнения курсов «История вокального исполнительского искусства», «Основы вокальной методики», «История мировой музыкальной культуры».

В научном пространстве музыковедения фигура П. Хиндемита по настоящее время – предмет жарких дискуссий, причиной тому видится сложность музыкального языка композитора, в особенности в оптике ретроспективного восприятия и изучения стиля и метода этого выдающегося художника, претерпевших сложнейшую трансформацию и структурно-композиционную и содержательно-эстетическую кристаллизацию. Одной из ключевых причин, по которой наследие композитора не встретило своего современного научного осмысления, является идеологическая цензура правящих тоталитарных режимов.

Агитационная машина коммунизма много лет препятствовала освещению музыки композитора в отечественном музыковедении в связи с политикой «железного занавеса», в Германии, на родине Хиндемита, нацизм аналогично отодвинул изучение его творчества. И только в 60-х годах XX века активизируется интерес к этому самобытному явлению. Публикуются многочисленные статьи, очерки, монографии, среди них и фундаментальная монография Т. Левоу и О. Леоновой, защищаются диссертации, но и сегодня, несмотря на такое обилие научных трудов, тема Хиндемита не исчерпала себя полностью [3, с. 27–36]. В частности, еще недостаточно разработаны интертекстуальные и кросскультурные аспекты его творчества.

Пауль Хиндемит являлся крупнейшим представителем неоклассицизма в 20-е годы XX века. В своём творчестве он охватил все жанры, воссоздав на новом историческом этапе тип универсального мастера классической и доклассической эпохи. Хиндемит дал

современную интерпретацию классических форм, экспериментировал в области оперного жанра («Кардильяк», пост. 1926; «Художник Матис», пост. 1938), создал крупные произведения кантатно-ораториального жанра, обращённые к современности (оратория «Бесконечное», 1931; реквием «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень», 1946).

Стилистика и техника композитора априори, будучи производными от моделей разных культурных эпох, являют собой крепкий сплав средневековых, барочных, классических и собственно модернистски-авангардистских принципов звуковой архитектуры, аутентичных жанров и жанровых типов, характерных музыкально-экспрессивных средств.

На содержательном уровне музыка П. Хиндемита, при своих явных ориентациях на урбанистическую эстетику, злободневность и материальную вещественность имеет своеобразный «обертон сакральности», созвучный с мирослышанием прошедших культурно-исторических эпох и уводящий ее в плоскость идеального, возвышенного, утопичного. Достаточно вспомнить слова композитора об истинно верном восприятии музыки: «Мы воспринимаем ее звуки и формы, но они остаются лишенными смысла, если мы не включаем их в нашу личную умственную деятельность и не используем ее будоражащее свойство для обращения души ко всему благородному, сверхчеловеческому, идеальному» [9, с. 139].

Духовное у Хиндемита резонирует со строгими христианскими представлениями о морали, которые воспитали в композиторе безапелляционную верность идеалам честности перед самим собой и искусством, совести, преданности высшим целям творчества, что подтверждают факты из его личной биографии.

Именно проблема нравственного выбора между верностью идеалам искусства и малодушием, постыдным компромиссом между своей совестью и социально-культурными условиями бытия стоит в центре этической концепции оперы «Художник Матис», в которой очевидно не только сходство биографий двух больших художников, но и родственность их душ [4, с. 375].

Оперы – весомая часть жизни и творчества П. Хиндемита, они составляют огромную часть его наследия. Критики и музыковеды считают, что именно в них ярко выражается мировоззрение композитора, понимание и отражение им тогдашней действительности, морально-нравственные принципы, которым следовал автор.

Оперу «Художник Матис» П. Хиндемит создал в 1935 году. Героем произведения стал живописец немецкого Возрождения Матиас Нитхардт Грюневальд. В основу сюжета легло реальное событие из жизни художника – уход от богатого покровителя, кардинала Альбрехта, чтобы участвовать в крестьянской войне. Этот шаг становится источником сильной драмы. Кардинал осуждает то, что мастер желает бросить живопись и идти на войну, а другой близкий ему человек – лидер восставших Ганс Швальб не понимает любви Матиса к искусству, насмехается над его лучшими произведениями.

Разработка либретто оказалась для П. Хиндемита чрезвычайно трудоёмкой, поскольку ему приходилось работать с историческим материалом. Однако опера «Художник Матис» является не только исторической, но и оперой того времени, в котором жил автор. С одной стороны, Хиндемит проводит глубокую исследовательскую работу; с другой стороны, он сталкивается с проблемой злоупотребления властью и автономией искусства и художника [6, с. 212].

Эта опера имела сложную сценическую судьбу, подобно «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича. Испытав большие трудности, связанные с постановкой оперы, и добившись ее грандиозного успеха на премьере в Цюрихе в 1938 году, Хиндемит окончательно утвердился в своем кредо: «Есть лишь две вещи, к которым следует стремиться: профессионально чистая музыка и чистая совесть. И о том и о другом я уже позаботился» [7, с. 27]. Либретто оперы – несомненный документ эпохи, декларирующий социальную повестку времени устами героев. Так, Матис говорит епископу: «Не давайте примера бесчеловечности, не помогайте мучителям народа, не посылайте своих солдат, не давайте денег», – в словах героя слышен явный антимилитаристский посыл. Также композитору принадлежат слова: «То, что все они (герои оперы) говорят, как мне кажется, передает мнения и убеждения моих современников и соотечественников» [6 с. 189], подтверждающие нарочито допущенные им параллели с актуальной исторической картиной.

Тернистый путь композитора был обусловлен контекстом времени, в котором он жил и творил. Ярko обозначившись на музыкальном небосклоне, гений Хиндемита тотчас столкнулся с несправедливой критикой, в свою очередь продиктованной идеологией тоталитарных политических режимов, насаждающих неадекватные для оценки и понимания художественного творчества политические критерии, подменяя ими собственно художественные критерии [3, с. 27–28].

Социокультурная система с её репрессивной политикой по отношению к любому сложному интеллектуальному искусству долго не позволяла композитору реализовать многие творческие проекты. Так, опера «Художник Матис» имеет в своем интертексте слишком прозрачные аллюзии на злободневные политические инциденты (сцена сожжения лютеранских книг на площади города Майнца), в которой современники увидели злободневный политический манифест – антифашистский подтекст, вследствие чего она была запрещена, а сам композитор обвинен в «культурбольшевизме» [6, с. 103]. Это послужило предпосылкой к созданию одноименной симфонии «Художник Матис» (по совету дирижера В. Фуртвенглера), в которой ввиду абстрактности чисто инструментального языка символические подтексты стали менее узнаваемыми.

Более глубокому пониманию музыки Хиндемита способствует рассмотрение ее особенностей в контексте ключевых принципов и тенденций музыкальной культуры XX века. Одной из таких тенденций является ярко выраженный антиромантизм, а также девальвация антропоцентризма, выражающаяся в элитаризации искусства, умышленной аутичности автора, снобистски не желающего выстраивать диалог с широкой демократической аудиторией, замыкании на своем творчестве, своей художественной модели мира, находящейся в оппозиции к миру реальному, от которой автор обращается в бегство в выдуманную им утопию. Такова психологическая мотивировка Кардильяка из одноименной оперы Хиндемита, где композитор демонстрирует положение художника в современном «потребительском» обществе. Именно из данных творческих установок и вытекает характерная для музыкального авангарда изощренность и сложность языка, принципиальное желание композиторов создать собственную музыкальную систему, новые средства выразительности, в наиболее радикальных проявлениях порывая с многовековыми традициями, что затрудняет восприятие музыки первой трети XX века [10, с. 8].

Несмотря на свои полистилистические поиски на раннем этапе творчества П. Хиндемита, в отличие от И. Стравинского, не поддавался искушению активно экспериментировать во всех стилевых направлениях, пестрым многообразием которых изобилует XX век. Композитор не впадал в крайности, его практически не коснулось модное экспрессивное течение, своей нервной взвинченностью чуждое его уравновешенной натуре. Он глубоко откликнулся на вызовы своего времени и находился в поиске выражения этого отклика, держась в стороне от музыкальной моды.

Сам Стравинский отмечал общую оптимистическую направленность музыки Хиндемита и проницательно высказался об историческом значении композитора: «Появление Хиндемита в музыкальной жизни наших дней надо оценивать как счастливое событие: это представитель здорового, светлого начала среди всей окружающей тьмы» [9, с. 139].

Хиндемит выбрал своей эстетической и стилевой магистралью неоклассицизм. Неоклассическая тенденция преломилась в его творчестве в транскультурной ассимиляции Средневековья, барокко и классицизма. В своем творчестве он актуализирует формы старинной музыки – пассакалию, токкату, фугу, вариации, средневековую хоральную монодию.

Необарочный вектор представлен использованием баховских конструктивных принципов организации музыкальной ткани [2, с. 14–15; 6, с. 7], иногда с соответствующими музыкальной онтологике Баха религиозно-мистическими коннотациями («Житие Марии», опера «Художник Матис» и др.). Ренессанс классических форм и канонов связан с умеренной температурой чувств, симметричностью и монолитностью архитектоники, логической стройностью гармонической структуры, линейностью полифонии при общей терпкости мелоса, что отличало стиль композитора от преимущественно экспрессионистически-надрывного искусства эпохи [5, с. 37].

Строгим эстетическим принципом композитора было не доставлять слушателю чувственно-будоражающего удовольствия музыкой; таким образом, он противопоставил свое творчество вагнеровско-штраусовской традиции с их интонационным гедонизмом. О мелодике Хиндемита неоднократно и очень метко высказывался Б. Асафьев: «Хиндемит – сильнейший и щедрый мелодист с неисчерпаемой фантазией. Но его мелодии не мелодичны в обывательском представлении о мелодии. Они слишком терпки и вместе с тем капризны...» [1, с. 14–15]. Также ученый отмечает некоторую дискретность построений вместо широкого развития, подчеркивая его «нервную конвульсивность». Дискретность интонационного развития вместо мелодии широкого дыхания – одна из важнейших антиромантических черт авангарда, которая обнажает антиромантическую тенденцию в музыкальной эстетике композитора.

Р. Лаул пишет в своей статье «У истоков формирования стиля П. Хиндемита», что «Хиндемит традиционен в хорошем смысле этого слова, что его творчество включено в европейскую музыкальную преемственность, сфера интонационных истоков его произведений широка и разнообразна. Музыкальный язык композитора опирается, по мнению Р. Лаула, на европейское „актуальное наследие“» [8, с. 10].

Антиромантическое и неоклассическое обнаруживает себя как на формальном, так и на содержательном уровне музыки Хиндемита и выражается в примате разума над чувствами, подчеркивании рационального, конструктивного начала, стремлении к гармонии

и соразмерности частей целого, интеллектуализации процесса восприятия музыкального произведения. «Музыка Хиндемита требует от слушателя большого интеллектуально-волевого напряжения, не пассивного восприятия, но соучастия; она возвышает слушателя, низведенного до постыдной роли потребителя, – до пособника и ценителя» [3, с. 36]. Оперы композитора семантически многослойны и интертекстуальны и для своего понимания требуют ассоциативно-символической расшифровки.

Как было сказано выше, оперу «Художник Матис» автор посвящает одной из ключевых тем своего творчества – «художник и общество». Эта тема ранее поднималась в опере «Кардильяк» и опере-памфлете «Новости дня». Композитор как бы наводит мосты с далеким 1524 годом, с событиями крестьянской войны в Германской империи и реальной биографией художника Северного Возрождения Матиаса Грюневальда. Прибегая к приему аллюзии, Хиндемит вызывает ассоциации с актуальными политическими событиями, особенно яркое переживания дежавю возникают в сцене сожжения лютеранских книг в Майнце, что немедленно воскрешает в памяти фашистские книжные костры.

Матис – художник в образе Хиндемита, который из-за социальной ответственности бросает живопись и становится на сторону угнетённых, но горько разочаровывается в них. Он понимает, что предал самое лучшее – своё искусство. Он возвращается к искусству как к обязательству, но при этом не может забыть своих переживаний. Эти переживания врастают в его искусство в образе нравственной силы. Матис признаёт, что художник, предавший свой талант, остаётся социально бесполезным, даже безответственным, как бы он ни пытался искупить и переосмыслить свою вину. Хиндемит, очевидно, сам пришел к такому пониманию; что позволяло ему противостоять растущему политическому давлению [6, с. 321].

Опера на внутренне-содержательном уровне обнаруживает своеобразную двуплановость драматургии. Фабула, повествующая о реальных исторических событиях XVI века, вызывает символические ассоциации с событиями 30-х гг. XX века – таков первый план содержания. Матис стоит перед сложным выбором: когда искусство утратило свое истинное значение, смеет ли художник свернуть с «дороги истории», оборвать все связи с обществом и остаться верным лишь идеалам искусства? Или перестать быть тем, кем он является, отречься от своего искусства и идти сражаться?

Второй план скрыт в интертекстуальном пространстве оперы, спецификой которого является диалог не музыкальных, не вербально-литературных, поэтических, а живописных текстов с музыкой. Композитор музыкально-драматическими средствами интерпретирует некоторые картины Изенгеймского алтаря церкви монастыря св. Антония, название которых вынесено в заглавие частей оперы в качестве некоей программы, а именно: «Концерт ангелов», «Искушение святого Антония» и «Положение во гроб» [6, с. 10]. В частности, музыкальным воплощением одной из картин иконографии «Концерт ангелов» является главный лейтмотив оперы, в основе которого лежит древняя немецкая народная песня «Три ангела пели», которая часто проводится как *cantus firmus*.

Символический план оперы открывается в шестой картине. Посредством ремарок, сценографических указаний, переименований персонажей Хиндемит переносит действие в другое измерение. Ф. Лосев утверждал, что удвоение действительности требует

символического образа мышления. Символ рождает симультанность – особое качество авангардного театра, заключающееся в одновременном протекании действия в разных пространственных измерениях (единство времени, различие места). Так, Матис отождествляется со святым Антонием. Очень интересна ассоциативная символика сюжетного и иконографического (контекстуального) планов содержания: Матиса (Антония) преследуют искушающие инфернальные образы, воплощающие смертные грехи: Графиня – гордыня, Поммерсфельд – алчность, Урсула – олицетворяющая порок, Штальб – гнев [2, с. 38]. Все происходящее воспринимается как плод больного воображения. Бушует разгул темных сил – слышен грозный хор демонов. Композитор впервые применяет атональные серии для характеристики иномирных сил зла, для которых естественные тональные тяготения не свойственны, равно как и земная гравитация. Бинарность светоносного и инфернального подчеркнута контрастом интонационных сфер. Для первой характерна ладовая диатоника, для второй – зловещая атональная хроматика [6, с. 179].

Таким образом, как видно на примере оперы «Художник Матис», знаменующей зрелый этап творчества П. Хиндемита, стиль композитора формировался, впитывая стилевые структуры различных культурных эпох, синтезировавшихся в русле неоклассицизма, эстетическая парадигма которого более всех отвечала натуре художника. Произведения композитора имплицитно в себе диалог культур, что обусловило богатство их интертекстуальных связей, выходящих далеко за рамки собственно музыкальных или литературно-поэтических цитат, аллюзий, реминисценций, но вбирающих в себя также живописные тексты, представляющие собой зашифрованные символически-смысловые линии музыкального повествования, вследствие чего драматургия опер П. Хиндемита отличается особой двуплановостью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Элементы стиля Хиндемита / Б. Асафьев // Новая музыка. – 1927. – Вып. 2. – С. 7–23.
2. Браудо, Е. Перелом в современной западной музыке / Е. Браудо // Музыкальная новь. – 1924. – № 5. – С. 37–39.
3. Долгова, М. Пауль Хиндемит в российском музыкознании / М. Долгова // MusIcus. – 2017. – № 3. – С. 27–37.
4. Кришевская, Л. Текст и контексты как умножение структур: модернизм «Художника Матиса» П. Хиндемита [Электронный ресурс] / Л. Кришевская // Сборник научных работ Докса. – 2008. – № 12. – Режим доступа: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa12/372-380.pdf>.
5. Лаул, Р. У истоков формирования стиля П. Хиндемита / Р. Лаул // Труды кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории. – 1995. – Вып. 1. – С. 32–50.
6. Левая, Т. Пауль Хиндемит: монография / Т. Левая, О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
7. Леонтьева, О. Т. Пауль Хиндемит – критик времени / О. Т. Леонтьева // Пауль Хиндемит: статьи и материалы / ред. И. Прудникова. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 5–58.
8. Лядов, В. И. Влияние изобразительного искусства на формирование музыкального мышления Пауля Хиндемита / В. И. Лядов // Colloquium-journal. – 2019. – № 2 (26). – С. 9–12.
9. Самин, Д. К. 100 великих композиторов / Д. К. Самин. – М.: Вече, 2000. – 432 с.
10. Холопов, Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов // Harmony. – 2001. – № 5. – С. 1–12.

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БИБЛИОТЕЧНОГО ДЕЛА
В ГОРОДЕ АЛЧЕВСКЕ**

*Моя родина там, где моя библиотека.
Эразм Роттердамский*

Формирование социокультурного пространства Луганщины имеет чрезвычайно большое значение в развитии нашего края. Следует подчеркнуть, что одну из основных ролей в этом играли и продолжают играть библиотеки. Именно они на любом этапе своего существования являются наиболее доступным местом получения информации. Библиотеки как один из важных культурных институтов, влияющих на формирование социокультурной среды города, привлекают к себе исследовательское внимание фактически с того времени, когда они были созданы как специфический элемент жизни культурного человека.

Региональные библиотеки, обогащаясь инновационными технологиями и нововведением в области образования и просвещения, демонстрируют необходимость изучения изменений, происходящих в библиотечном деле. Это может стать основой для дальнейшего совершенствования библиотечного дела в современном мире путем преобразования библиотек классического образца в информационные центры для существования и процветания информационного, постиндустриального общества. Поэтому очень важно определить и изучить те изменения, которые происходили со времени возникновения библиотечного дела в городе Алчевске, проанализировав их в динамике развития.

Цель исследования – изучить процесс становления и развития библиотечного дела города Алчевска с 30-х гг XX в. до настоящего времени.

Задачи исследования:

- рассмотреть исторический процесс возникновения библиотечного дела в городе Алчевске;
- изучить этапы становления и развития библиотек Алчевска;
- проанализировать опыт деятельности алчевских библиотек.

Объект исследования – библиотечное дело города Алчевска.

Предмет исследования – деятельность библиотек города Алчевска в период 30-х гг. XX в. – 2000-х гг. XXI в.

Научная новизна заключается в систематизации и обобщении исторического опыта работы библиотек города Алчевска. Её выводы создают научную основу для эффективного решения стратегически важной проблемы развития регионального библиотечного дела в рамках формирования единого культурного пространства. Многоаспектный подход в исследовании библиотечного дела города Алчевска в обобщенном виде является научной основой теоретической значимости работы.

Методы исследования: теоретический анализ и синтез, позволившие определить структурные элементы, обобщить и сгруппировать разнородные данные по характерным признакам; контент-анализ и проблемно-тематическое изучение документов, освещающих вопросы становления и развития отечественного библиотечного дела.

Данная тема отражена в трудах таких исследователей, как К. И. Абрамов, А. Н. Ванеев, Н. С. Карташов, К. С. Лейдерман, О. Г. Лукьянченко, Н. Н. Рассохина, Н. А. Рубакин, В. Р. Фирсов, О. С. Чубарьян, А. А. Ямковой и др., которые затрагивают в своих работах историю возникновения и развития отечественного библиотечного дела.

Культура нашего региона насыщена и разнообразна. Особого внимания в истории культуры края заслуживает период 20–30-х годов XX столетия, когда активно начинают появляться такие учреждения культуры, как профессиональные театры, кинотеатры, клубы, библиотеки. Безусловно, эти изменения не обошли стороной и город Алчевск, являющийся крупным промышленным, научным и культурным центром Луганщины.

Алчевск – город металлургов, основанный в 1895 году. Город заслуженно носит имя промышленника Алексея Кирилловича Алчевского. Благодаря его финансовой поддержке в середине 90-х годов XIX века на территории города был построен металлургический завод Донецко-Юрьевского металлургического общества (ДЮМО), и рабочий посёлок при нём стал одним из крупнейших промышленных центров Луганщины. Город несколько раз менял своё название: Алчевск, Ворошиловск, Коммунарск и снова Алчевск [1].

В истории Алчевска немало достижений в самых разных сферах: экономической, образовательной, культурной. Одной из страниц социокультурного пространства города, заслуживающих особого внимания, является история развития библиотечного дела Алчевска.

Датой открытия первой официальной городской библиотеки, которая потом стала центральной в городе, считается 1934 год. Библиотека располагалась в маленькой комнатке кинотеатра имени В. В. Куйбышева, книжный фонд составлял 4000 экземпляров, работу организовывал один штатный работник. В 1936 году для библиотеки было выделено помещение на втором этаже Дома учителя на улице 1-го Мая.

С 1937 года заведующей библиотекой была назначена Екатерина Степановна Сердюк, принявшая библиотеку без каталога с книжным фондом в 6 тысяч экземпляров, который не был зашифрован. Штат сотрудников состоял из 3 человек и обслуживал всего 37 читателей, которые имели право брать книги только под залог. Записывать читателей в библиотеку на общих основаниях начали только в 1938 году. В это же время упорядочивают библиотечный фонд, создается каталог [1].

В конце 1940 года фонд единственной в городе библиотеки составлял уже 13 тысяч экземпляров, а количество читателей выросло до 4 тысяч. В начале 1941 года был открыт детский отдел.

12 июля 1942 года Алчевск был оккупирован немецко-фашистскими захватчиками. Во время оккупации города фашисты в помещении библиотеки разместили конюшню. Часть книг библиотекари и читатели успели спрятать, а те книги, которые не довелось спасти, немцы сожгли.

2 сентября 1943 года город был освобожден от немецко-фашистских захватчиков, и почти сразу в разрушенном помещении начала возрождаться библиотека. Уже в январе 1944 года библиотека обслуживала своих читателей. Фонд библиотеки составлял около

3 тысяч экземпляров, но быстро пополнялся книгами, подаренными из личных библиотек жителей города [5].

В 50-е годы библиотеке выделяют новое приспособленное помещение по проспекту Ленина (в то время проспект Мира).

С ноября 1947 года ведёт свою историю Центральная детская библиотека (сейчас это библиотека-филиал № 1 для детей ГУ ЛНР «Центральная библиотека города Алчевска»). В ноябре 1956 года библиотека обосновалась в новом красивом просторном помещении в самом центре города по адресу: улица Ленина, 6. С тех пор адрес библиотеки не менялся, он хорошо знаком многим поколениям алчевцев.

Микрорайон «Васильевка» – одна из окраин города. Здесь в сентябре 1954 года была открыта городская библиотека № 3 (сегодня это библиотека-филиал № 3 ГУ ЛНР «Центральная библиотека города Алчевска»). В июле 1986 года библиотека переехала в новое просторное помещение по ул. Чайковского, 5, где располагается и сейчас. Библиотека обслуживает разные категории пользователей и является культурным и информационным центром микрорайона.

В мае 1969 года своих первых читателей приняла городская библиотека № 4 (сегодня библиотека-филиал № 4 ГУ ЛНР «Центральная библиотека города Алчевска»), которая и обслуживала только взрослое население города. В июле 1971 года был открыт абонемент для дошкольников и учащихся 1–7 классов. С тех пор библиотека обслуживает все категории пользователей.

Городская библиотека № 5 (сейчас библиотека-филиал № 5 ГУ ЛНР «Центральная библиотека города Алчевска») была организована в 1969 году и обслуживала взрослое население. Несколько раз адрес библиотеки менялся, пока в 1986 году библиотека не переехала в помещение по проспекту Metallургов, 6, где находится и по сей день. Сегодня библиотека обслуживает детей до 15 лет и руководителей детского чтения.

Городская библиотека № 6 (сейчас библиотека-филиал № 2 ГУ ЛНР «Центральная библиотека города Алчевска») была открыта в октябре 1979 года по проспекту Ленина, 6. Библиотека обслуживает читателей от 14 лет и старше.

Библиотеки Алчевска начиная с 1950-х годов по праву становятся центром культурно-просветительской работы в городе, как и все библиотеки Луганщины, уделяя большое внимание популяризации общечеловеческих ценностей, достижениям национальной культуры.

Важное место в работе библиотек того периода занимают массовые мероприятия по продвижению книг отечественных писателей. Открывается свободный доступ к фондам через выставочную деятельность. В то же время начинается работа по составлению систематического каталога, краеведческой картотеки, систематической картотеки статей на основе карточек Всесоюзной книжной палаты [1].

Необходимость создания крупного технического высшего учебного заведения на территории края привела к тому, что в 1957 вышло Постановление Совета Министров Украинской ССР, в котором говорилось: «Принять предложение Министерства высшего образования УССР и исполкома Ворошиловского городского Совета депутатов трудящихся Ворошиловградской области об организации в г. Ворошиловске горно-металлургического

института...» А 8 февраля 1958 года уже начался учебный процесс. За свою многолетнюю историю институт несколько раз переименовывался. С 17 июля 2020 года и по настоящее время он носит название Донбасский государственный технический институт (ДонГТИ) [2].

С историей института тесно связана и история научной библиотеки ДонГТИ, которая распахнула двери для первых студентов 1 сентября 1958 года, имея в своем распоряжении небольшое помещение и фонд около 28 тыс. экземпляров. С начала существования в библиотеке велась работа по формированию библиотечного фонда, который мог бы обеспечить качественный учебный процесс для вуза. Библиотека развивалась вместе с институтом, расширялась её информационная база, за 10 лет существования многократно увеличился объем книжного фонда, в 1967 году он составлял уже около 300 тыс. экземпляров [3].

60–70-е годы – время общественного подъема, новых тенденций в политической и культурной жизни, что усиливало потребность читателей в чтении и образовании. Сотрудники алчевских библиотек направляли свою деятельность на продвижение книги и чтения в каждую семью, на улучшение качества обслуживания. Появляется формуляр-анкета для изучения читательских интересов. Активно ведётся массовая работа, представляя собой книжные выставки, просмотры, обзоры литературы, радиопередачи и др. В то же время уделяется большое внимание индивидуальной работе с читателями, особенно рабочей молодежью разной специализации, составляются рекомендательные списки литературы. Для читателей появляется возможность заказать документы из ведущих библиотек страны – использование межбиблиотечного абонеента. Активизировалась работа по патриотическому воспитанию.

Библиотека того времени ассоциировалась с сосредоточением всего нового и передового [1; 5]. С целью дальнейшего улучшения качества библиотечного обслуживания населения города и повышения эффективности использования книжных фондов и средств в 1975 году все городские библиотеки объединились в централизованную библиотечную систему (ЦБС).

Централизованная библиотечная система Алчевска была одной из первых на Луганщине, потому что материальное оснащение библиотек города и библиотечное обслуживание на тот момент были на высоком уровне. Жители города получили возможность пользоваться через внутрисистемный обмен единым книжным фондом независимо от места проживания и любой библиотекой системы.

В этот период более интенсивной становится информационно-библиографическая деятельность, краеведческая работа. Создаётся алфавитно-предметный указатель к систематическому каталогу и систематической картотеке статей, разрабатывается новая система редактирования алфавитного и систематического каталогов во всех каталогах ЦБС. В работе библиотек появляются новые формы массовой работы для детей и юношества: уроки истории, уроки мужества, литературные путешествия, встречи с ветеранами, выдающимися людьми города.

В 70-е годы центральная городская библиотека, оснащенная современным на то время библиотечным оборудованием, переезжает в большое просторное помещение по адресу: проспект Металлургов, 45. А к началу 80-х годов заметно увеличивается количество читателей в ЦБС Алчевска, соответственно растут показатели посещения и книговыдачи в библиотеках. Штат библиотечной системы в то время насчитывал 52 человека.

Для обслуживания читателей отдаленных районов в 1982 году был приобретен библиобус. Заключены договоры о творческом содружестве с предприятиями города, которые не имели в то время своих библиотек (например, Алчевский металлургический комбинат, который впоследствии имел свою научно-техническую библиотеку, фонд которой составлял около 300 тыс. единиц. До 2019 г. в городе существовали профсоюзные библиотеки, которые работали во дворцах металлургов и коксохимиков, но на данный момент эти библиотеки закрыты) [6].

Конец 80-х и начало 90-х годов стали для библиотек периодом переосмысления их функций, направлений работы и роли в обществе. Библиотеки начинают организовывать свою работу как информационные и культурно-образовательные центры для жителей города Алчевска. Но углубление социально-экономического кризиса в 1995 году привело к негативным последствиям в стране, которые отразились и на работе библиотек, в первую очередь на их финансировании. Резко сократился объем средств на комплектование фондов.

Возрождение библиотечного дела города Алчевска приходится на 2000-е годы XXI в. – время автоматизации библиотечных процессов. Этот период можно назвать эпохой становления Алчевской ЦБС как информационного центра для населения города. В центральной библиотеке открыт информационно-библиографический отдел, оснащенный компьютерами и другой техникой, необходимой для проведения качественной информационной работы. В 2003 году в центральной библиотеке Алчевской ЦБС открыт доступ к информационным ресурсам Интернета. А с 2010 года уже все библиотеки ЦБС Алчевска компьютеризированы и предоставляют своим пользователям бесплатный доступ к ресурсам Интернета. 20 октября 2011 года состоялось торжественное открытие Пунктов свободного доступа к сети Интернет по программе «Библиомост».

Сотрудники библиотеки наряду с традиционными услугами начали предоставлять своим пользователям и другие виды информационных услуг, а также внедрять новейшие информационные технологии в библиотечную работу, тем самым способствуя удовлетворению информационных потребностей жителей города в сфере культуры и образования с использованием различных информационных ресурсов. В этот период также были организованы курсы компьютерной грамотности для всех категорий пользователей [5].

Стремительно развивается и обновляется научная библиотека ДонГТИ. С 1971 года и по сегодняшний день научная библиотека располагается в специально построенном по типовому проекту областной библиотеки здании. Библиотека имеет 10 читальных залов и пятиэтажное книгохранилище. Библиотечный фонд составляет около 800 тыс. документов.

На протяжении всех лет существования сотрудники научной библиотеки уделяют особое внимание справочно-библиографической работе и информационному обеспечению учебного процесса, а также культурно-просветительской деятельности среди студентов и профессорско-преподавательского состава института.

С 2005 года в библиотеке функционирует автоматизированная библиотечная система UNILIB. С 2010 года университетом предоставлена возможность пользования электронным каталогом библиотеки через Интернет, а с 2011 года в читальных залах библиотеки для студентов была открыта бесплатная зона wi-fi. Также библиотека стала инициатором создания университетского репозитория eIRDonSTU – электронного архива научных

публикаций ученых ДонГТИ. Большим спросом пользуются созданные в 2013 году на сайте библиотеки услуги «Виртуальная справочная служба» и «Электронная доставка документов (ЭДД)» для обслуживания отдаленных пользователей [3].

Условия, в которых оказалось население города в 2014 году, продиктовали направления, которые стали актуальными и вошли в ряд приоритетных в работе алчевских библиотек. Это помощь населению города в осуществлении связи с родственниками, близкими, друзьями, проживающими за пределами Луганской Народной Республики, через скайп, электронную почту, социальные сети, так как телефонная и мобильная связь в то время отсутствовали, а библиотека оказывала интернет-услуги бесплатно. В этот сложный для Луганской Народной Республики период библиотеки ни на минуту не останавливали свою работу, а наоборот, выполняли свои информационные функции в полном объеме [5]. В октябре 2015 года Алчевская ЦБС стала Государственным учреждением Луганской Народной Республики «Центральная библиотека города Алчевска».

В 2020 году жизнь всего мира изменила новая коронавирусная инфекция – COVID-19. Во многих странах в различных отраслях хозяйства были введены ограничительные мероприятия. Не стали исключением и библиотеки, которым нужно было адаптироваться, перегруппироваться и очень быстро перестроить свою работу. Большая часть массовых мероприятий была переведена в так называемый онлайн-режим. Библиотекари создавали различные виды онлайн-продуктов и размещали их на сайтах, в социальных сетях, а также в блогах и ресурсе YouTube, используя при этом различные программы и платформы.

Таким образом, подводя итоги, следует отметить, что за годы своего развития и становления библиотечное дело в городе Алчевске прошло долгий, местами трудный, но интересный путь становления и развития. Из довольно маленьких, с ограниченными возможностями алчевские библиотеки трансформировались в учреждения, использующие в своей работе современные технологии, которые способны удовлетворить разнообразные, постоянно растущие и меняющиеся информационные потребности жителей города.

На всем пути своего становления и развития библиотеки Алчевска старались идти в ногу со временем, используя современные технологии, показывая довольно высокие результаты деятельности.

Сегодня в библиотеках города активно развиваются и внедряются новые электронные технологии в информационное обслуживание пользователей библиотек. Библиотеки являются активными участниками социально-культурных процессов, происходящих в городе, а также выступают инициаторами и организаторами различных творческих акций и общегородских мероприятий.

Разработка и внедрение новых форм в деятельность библиотек отражает рост их социальной активности, активное участие в формировании культурной, образовательной и научной инфраструктуры города, что дает им возможность стать площадкой для развития новых направлений работы в библиотечно-информационной среде региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алчевська Центральна міська бібліотека: Сторінки історії. / уклад.: К. С. Лейдерман та ін. – Алчевськ: ДГМІ, ВПЦ «Лад», 2001. – 25 с.; іл.
2. Донбасский государственный технический институт. История [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dstu.education/ru/history.php>.
3. История научной библиотеки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://library.dstu.education/site_content/istoriy_rus.pdf.

4. Очерки истории культуры Луганщины: кол. моногр. Т. 2 / М. С. Абанина, М. С. Асташова, Т. Л. Журавлева и др. – Луганск: ФЛП Михненко О. В., 2017. – 203 с.

5. Центральная библиотека города Алчевска. История библиотеки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://acb.alchevsk.su/история-библиотеки>.

6. Ямковой, А. А. Алчевск: справочник-путеводитель / А. А. Ямковой. – Алчевск: ОАО «Алчевская типография», 2001. – 120 с.

УДК 37.035.6

*А. В. Конищева,
г. Луганск*

**ИЗУЧЕНИЕ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЫДАЮЩИХСЯ ЗЕМЛЯКОВ
КАК СРЕДСТВО ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ
(на примере дважды Героя Советского Союза Георгия Берегового (г. Енакиево))**

В последнее время становится все более очевидным, что именно высокая патриотическая идея является тем основанием, на котором только и может выстраиваться духовность современного общества и его будущего. Сегодня как никогда актуален синтез традиционного и инновационного в обеспечении культурно-исторической преемственности прошлого и настоящего для определения параметров будущего и механизмов его достижения, адекватного ресурсам современного общества.

Цель исследования – формировать новые знания по краеведению на основе исследования материалов из печатных изданий, находящихся в библиотеках и хранящихся в архиве города Енакиево.

Задачами исследования является ознакомление с историей родного края и биографией дважды Героя Советского Союза, летчика-космонавта Георгия Тимофеевича Берегового; формировать навыки самостоятельного анализа и оценки предлагаемой информации; воспитывать любовь к Родине; чувство патриотизма, сплоченности, ответственности.

Объект исследования – изучение жизненного пути нашего земляка Г. Т. Берегового.

Предмет исследования – информация, полученная из архива города Енакиево, посещения музея МБОУ «Гимназия им. Г. Т. Берегового г. Енакиево», газеты «Енакиевский рабочий».

Жизнь полна неосуществленных решений и несвершенных поступков; она постоянно требует от человека действий. Только в них он может проявить и утвердить свой внутренний мир, свою личность. Но любое действие – это осуществившийся выбор. Творя выбор, мы творим себя.

Большинство людей воспринимают мир по простому признаку «враг, чужой, другой – свой». В современном обществе идет разработка цели – общей для каждого человека, семьи, всех народов страны и соответствующей ей патриотической идеологии, способной консолидировать общество на основе социального идеала, общенациональных ценностей и интересов, смысла жизни человека, обеспечивающих нормативно-поведенческое единство наших соотечественников, охватывающего пространство ценностей и идеалов, сферу воспитания детей, закладывающей векторы их собственной жизненной стратегии.

Таким примером для нас всех может служить жизнь Георгия Тимофеевича Берегового. Первый жизненно важный выбор, о котором Георгий Тимофеевич никогда потом не жалел и с которого все началось, – это был выбор профессии. Ее Береговой выбрал хотя и рано, но выбрал на всю жизнь, раз и навсегда.

Будущий космонавт появился на свет едва ли не в День космонавтики, который мы отмечаем 12 апреля, – 15 апреля 1921 года в селе Федоровка Полтавской области. Вскоре семья переехала из сельской местности на Донбасс, а именно в город Енакиево.

И кто знает, как сложилась бы судьба будущего летчика-космонавта, если бы не одно удачное обстоятельство: в этом небольшом шахтерском городке оказалось столько мечтателей о небе, что рядом с терриконами и металлургическим заводом возник аэроклуб. В те дни авиацией грезили многие. В стране бурно развивалось самолетостроение, и летчиков остро не хватало. Повсюду открывались летные школы и училища. Профессия пилота становилась массовой и одной из самых популярных. Не остался в стороне и родной город Берегового – Енакиево. На базарной площади алел громадный плакат: «Комсомолия – на самолеты!»; на громадной доске почета красовались портреты местных авиаторов, а на одной из окраин, у Волинцевской горы, разместились летное поле и аэроклуб. Береговой записался в аэроклуб, потому что очень хотел стать летчиком и видел в этом свою жизненную цель [6, с. 96].

Много сил и времени тратил он на тренировки в енакиевском аэроклубе. Зачислили будущего летчика-космонавта в самолетную группу, и засел Георгий Береговой за учебники со схемами авиационных двигателей и таблицами полетных расчетов. Научиться предстояло многому.

Свой первый полет он запомнил навсегда. Казалось бы, что здесь особенного: взлет, пара кругов над аэродромом, посадка. Он был счастлив этой первой покоренной высотой и уже не представлял себе иной жизни.

Георгий Тимофеевич одним из первых начал выполнять фигуры высшего пилотажа и стал инструктором для новичков. Уже тогда все отмечали, что из него явно «выйдет толк» [1, с. 52].

16 декабря 1938 года Георгий Береговой сделал первый шаг в большую авиацию – стал курсантом Луганского военного авиационного училища. Он изучал теорию полета и конструкции машин, но самыми любимыми, конечно, были практические занятия на аэродроме.

Сигнал боевой тревоги пробудил курсантов утром 22 июня 1941 года... и лётную стажировку молодой летчик Георгий Береговой проходил в огне войны.

Восхождение на свою первую высоту – боевого лётчика – Георгий Тимофеевич начал 25 июня 1941 года в разведывательном авиаполку на Калининском фронте.

Калининский, Центральный, Степной, Воронежский, 1-й и 2-й Украинский фронта, небо Польши, Румынии, Венгрии – вот боевые маршруты самолета Ил-2 Георгия Тимофеевича Берегового. Смерть подстерегала летчика-штурмовика и на земле, и в воздухе. Везло? Наверное, да. Было у Берегового заветное правило: «Не будешь думать – собьют!» Ему он следовал сам и этому же учил своих подчиненных [7, с. 96].

В октябре 1944 года за мужество и героизм гвардии капитан Береговой был удостоен звания Героя Советского Союза. А 10 мая 1945 года, будучи уже командиром эскадрильи, совершил свой предпоследний, 185-й боевой вылет. После Победы у Георгия Тимофеевича

не было сомнений, чем он займется: только летать, только охранять небо Родины, готовить новых знающих и смелых летчиков. А для этого нужно было учиться самому.

Летом 1945 года командир эскадрильи Береговой стал слушателем лётно-практических курсов усовершенствованного командного состава. Вернувшись в полк, учил молодых летчиков и настойчиво совершенствовал свое мастерство.

После войны Береговой начал восхождение на вторую высоту, став лётчиком-испытателем. В 1948 году окончил курсы летчиков-испытателей. Георгий Тимофеевич 16 лет испытывал самолеты 63 типов. Любой испытательный полёт – это решение уравнения со многими неизвестными, а иначе говоря – то же боевое задание в мирное время. Однако боевой опыт и заветное правило всякий раз приходили на помощь. Ни одной машины не бросил в воздухе Георгий Тимофеевич, ни одну не повредил на земле. За этот самоотверженный труд в 1961 году ему было присвоено звание «Заслуженный лётчик-испытатель СССР».

Стремление двигаться дальше в 1963 году привело опытного летчика, прошедшего горнило войны, в отряд космонавтов. Людей, открывающих человечеству просторы Вселенной.

Когда Береговой пришел в Центр подготовки космонавтов, ему было уже 42 года – в их числе 28 лет лётной практики. Руководящего подготовкой советских космонавтов генерала Николая Каманина смутил возраст будущего летчика-космонавта. «Понимаю, твое желание служить Родине! – сказал он, внимательно прочитав рапорт Берегового. – Но у меня приказ: брать не старше 30...» Однако отступить летчик-испытатель Георгий Тимофеевич Береговой уже не мог. Пробившись через все запреты, он добился своего [4, с. 66].

Вновь учеба, тренировки, труд, труд и труд. Георгий Береговой штудировал учебники, занимался на тренажерах, изучал сложнейшую технику.

Несмотря на свой опыт и возраст, он занимался наравне с молодежью, а порой и обгонял ее. Это позволило ему войти в состав кандидатов на ближайший полет в космос. Наконец комиссия дала добро.

26 октября 1968 года на космическом корабле «Союз-3» Береговой отправился в полет. В космосе он провел почти четверо суток, совершив 64 витка вокруг Земли. Четверо суток из космоса звучало: «Я – Аргон! Слушай, Земля...» Ему было 47 лет... [6, с. 96].

После полета на «Союзе-3» Георгий Тимофеевич Береговой был награжден второй Золотой Звездой Героя Советского Союза. Заслуженный летчик-испытатель СССР официально стал летчиком-космонавтом СССР и генерал-майором авиации.

Первый космический полет Георгия Тимофеевича стал единственным.

И это была третья высота, покоренная Береговым.

После полета на «Союзе-3» он перешел на административную работу. 15 лет руководил Центром подготовки космонавтов имени Ю. А. Гагарина. В 1972 году возглавил Центр подготовки космонавтов. Павел Виноградов, Герой России, летчик-космонавт, вспоминал: «Георгий Береговой – это человек, руководитель, профессионал, на которого хотелось равняться, за которым хотелось идти».

Георгий Тимофеевич вёл активную служебную и общественную деятельность, написал несколько книг: «Космос – землянам», «По зову сердца», «Угол атаки», «Небо

начинается на земле» – и защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата психологических наук.

Так три высоты взял в своей жизни Георгий Тимофеевич Береговой: лётчик-штурмовик, лётчик-испытатель, лётчик-космонавт. Но все же главной он считал первую.

Общество отводит каждому гражданину свое место в социальной жизни: один производит материальные ценности, другой посвящает себя воспитанию и образованию подрастающего поколения, третий – творчеству в области науки, культуры, четвертый задействован в управлении государством. В связи с этим основанием миссии человека в окружающем его мире можно считать патриотизм как основу и вектор созидательной деятельности, которая включает в себя гордость и верность традициям и культуре своего народа, деятельность, направленную на процветание Отечества благодаря личному вкладу каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Береговой, Г. Т. По зову сердца / Г. Т. Береговой. – М.: ДОСААФ, 1981. – 80 с.: ил.
2. Береговой, Г. Т. Угол атаки / Г.Т. Береговой. – М.: Мол. гвардия, 1971. – 256 с.
3. Волынский, В. Три высоты Георгия Берегового / В. Волынский // Загадки истории. – 2015. – № 30. – С. 22–23.
4. Каманин, Н. П. Старты в небо / Н.П. Каманин. – М.: ДОСААФ, 1976. – 125 с.:ил.
5. Лебедев, Л. А. Сыны голубой планеты / Л.А. Лебедев и др. – Изд. второе, доп. – М.: Политиздат, 1973. – 400 с.: ил.
6. Сомов, Г. А. Третья высота / Г. А. Сомов. – М.: ДОСААФ, 1975. – 127 с.
7. Сомов, Г. А. Четверо суток и вся жизнь / Г.А. Сомов. – М.: Политиздат, 1972. – 134 с.

УДК 008.001.14

*А. И. Кравченко,
г. Луганск*

ВНЕДРЕНИЕ ЗАПАДНОГО СТИЛЯ В КОРЕЙСКУЮ ПОП-КУЛЬТУРУ

Влияние американской инновационной культуры на традиционную корейскую очень велико, достичь баланса трудно, но Южная Корея уже который год показывает, что может противостоять этому. Жители азиатских государств впитывают западные стереотипы, видоизменяют их и распространяют симбиоз южнокорейского образа жизни и культуры США как нечто новое по всему миру. На данный момент невозможно сказать, смогут ли они и в будущем сохранять самобытный баланс между традициями и инновациями.

Актуальность исследования заключается в том, что вопрос внедрения западного стиля в южнокорейскую поп-культуру недостаточно изучен. По данной проблематике сложно найти отечественные исследования. В развитии корейской культуры западные страны, а в особенности США, сыграли одну из главных ролей. На данный момент корейцы стараются соблюдать баланс культур, но чаще недооценивают свою, считая американскую культуру лучшей, что приводит к «американизации» страны.

Объект исследования – поп-культура Южной Кореи и Запада в лице США.

Предметом исследования является «американизация» корейской поп-культуры.

Цель и задача исследования – изучение влияния западного стиля на корейскую поп-культуру.

Научная новизна: осуществлен системный подход к анализу процесса американизации южнокорейской культуры.

Основные источники: статьи Н. Е. Титковой «К-рор как феномен современной массовой культуры» и О. Н. Михайлик «Феномен „корейской волны“: синтез Запада и Востока».

За короткий промежуток времени можно выделить один из основных жанров в музыкальной индустрии – К-рор. Он стал субкультурой с множеством поклонников во всём мире, хотя изначально появился как очередной жанр корейской популярной музыки [1]. К-рор – это не только песни на корейском языке, помимо вокала жанр сочетает в себе: исполнение рэпа, который стал в большинстве своем неотъемлемой частью каждой песни; запоминающуюся хореографию, которая с каждым годом становится всё сложнее; сценические постановки с использованием большого количества визуальных эффектов. Каждое выступление – шоу [4].

Синтез традиционной корейской музыки со ее эмоциональностью, особым ритмом и музыки Запада, создающей мировые тренды, не мог не привлечь внимания общественности. Внедрение западного стиля в корейскую поп-культуру не произошло неожиданно. На протяжении всего существования К-рор как жанра его популярность среди молодежи и влияние на развитие массовой культуры в разных странах мира постепенно делает жанр все больше актуальным [3].

В XIX веке в Корее, которая на тот момент находилась под политическим давлением Китая и Японии, стала зарождаться музыкальная культура. Причиной этому стал американский миссионер Генри Аппензеллер, прибывший в Сеул с целью распространения протестантизма. Параллельно с задуманным он обучал корейских школьников народным песням Запада. Они же, в свою очередь, стали накладывать корейский текст на иностранную мелодию [5]. Эта музыка обрела популярность в Корее как способ выразить свой протест против японского гнёта.

В начале XX века японский композитор Масао Кога соединил корейскую музыку с религиозными западными песнопениями. Так в Южной Корее появился новый стиль музыки – трот. Музыка в этом стиле быстро обрела популярность и не теряет ее по сей день.

После Первой мировой войны южная часть Корейского полуострова была оккупирована США, и для развлечения американских солдат были обустроены бары и клубы, где можно было услышать американскую популярную музыку. Даже по окончании корейской войны некоторые солдаты не покинули страну и остались на полуострове. В Корею стали часто приезжать с концертами популярные исполнители, такие как Луи Армстронг и Мэрилин Монро. Корейская молодёжь была в восторге, и чтобы вещать западную музыку на ещё большее расстояние, в 1957 году открыли радиопередачу American Forces Korea Network. Именно эта радиопередача повлияла на то, чтобы корейские песни стали похожи на американские. С появлением первых коммерческих радиостанций в 60-х годах поп-музыка распространялась с немыслимой скоростью.

В конце 1950-х, задолго до создания первой К-рор-группы, существовало певческое трио сестёр Ким, которые так и назвались – The Kim Sisters. Они устраивали концерты с песнями в стиле кантри для проживающих на территории Кореи американских солдат. В

благодарность им были подарены старые пластинки с записанными на них песнями в стиле рок-н-ролл. Вскоре трио покинет родину и постарается добиться известности в США. Девушки пели в основном на английском языке, но и про родную музыку не забывали.

Не обошлось и без корейских рок-групп, которые во всём подражали легендарным The Beatles. Одной из первых была группа Add4, созданная в 1962 году.

В 70-х годах произошел конфликт поколений между прогрессивной корейской молодёжью, многие из которых, вдохновившись творчеством американских артистов, грезил о музыкальной карьере, и старшим поколением, в которых ещё жива память об ужасах войны и японском гнёте. Но данный конфликт не тормозил прогресс, а, наоборот, подтолкнул к развитию фолк-поп-музыки. Студенты, которые в то время вдохновлялись стилем американских хиппи и подражали ему, были основной аудиторией современных на тот момент исполнителей, а символами юности для корейцев стали гитара и джинсы. Вслед за американскими хиппи молодые корейцы в песнях выражали свой протест против войны во Вьетнаме, что привело к запрету текстов песен с либеральным содержанием. Но несмотря на запрет, видя растущую популярность хиппи-фолк-поп, был создан музыкальный конкурс в 1977 году, ставший родоначальником всех тех музыкальных фестивалей, которые мы знаем сейчас.

Если посмотреть первые выступления артистов жанра К-рор, можно заметить явное подражание американским хип-хоп-исполнителям. Безразмерная одежда, движения в стиле хип-хопа, рэпа, кепки, массивные украшения на шее – всё это ассоциируется с массовой культурой США 90-х годов.

Первой в истории К-рор-группой принято называть Seo Taiji And Boys, состоявшую из трёх парней. Впервые они выступили на шоу талантов с собственной песней Nan Arayo (I Know). Они не одержали победу в шоу, зато смогли заинтересовать зрителей. Корейский слушатель до того момента не мог поверить, что можно совместить американский стиль с корейской культурой и получить нечто уникальное. Соединив вокал с рэпом и танцами, а также глубоким смыслом текста, они и подумать не могли, что создали новый жанр. В 1996 году группа распалась, а на смену им пришли другие группы и отдельные исполнители, вдохновлённые предшественниками.

В то же время возникли три музыкальные компании, действующие до сих пор: JYP Entertainment, SM Entertainment и YG Entertainment (основатель – Ян Хён Сок, бывший участник Seo Taiji And Boys). Они специализировались на создании артистов, которые продолжают нести новый жанр в массы.

Следующая группа в стиле К-рор, получившая признание миллионов слушателей, была образована SM Entertainment в 1996 году и продвигалась в составе из пяти человек под названием HОТ (акроним от High-Five Of Teenagers). Всё больше подражая американской культуре, они добавляли слова на английском в текст песен, названия которых также были на английском, чтобы охватить более широкую аудиторию. Они стали первой айдол-группой, участников которой компания выбирала сама по особым критериям.

Идея сделать жанр более масштабным появилась после того, как группу HОТ пригласили выступить с американской поп-звездой Майклом Джексоном на благотворительном концерте в 1998 году. Музыкальные компании начали подготавливать новых артистов, которые смогли бы привлечь внимание иностранных слушателей. Группы, состоящие только из парней, перестали быть интересными, и чтобы не потерять аудиторию,

музыкальные компании начали активно выпускать женские айдол-группы и соло-исполнителей. В это время на Западе girls bands были на пике популярности, и корейским продюсерам было кем вдохновиться.

В 2000 году успешно дебютирует соло-исполнительница БоА в возрасте 13 лет. Развлекательные компании искали многоязычных артистов для продвижения за границей, поэтому на БоА делали большие ставки, так как наравне с корейским языком певица в идеале знала японский и английский. После дебюта в Корее она дебютирует в Японии, а в 2008 году дебютировала на американской музыкальной сцене и записала полноценный альбом.

С 2011 года в Интернете набирает популярность видеохостинг YouTube, благодаря которому многие известные западные артисты становятся ещё более известными. Есть и те, кто стал известным только благодаря этой платформе. К-поп не остался в стороне, и уже в 2012 году соло-исполнитель PSY загрузил на YouTube свой клип на песню Gangnam Style, благодаря которой о К-поп узнал весь мир. Клип стал первым видео в мире, которое набрало миллиард просмотров за всю историю YouTube.

В Корее существует ежегодная церемония награждения Mnet Asian Music Awards (чаще используют сокращение MAMA), которая смоделирована по образцу американской MTV Video Music Awards. Впервые была проведена в 1999 году как церемония вручения наград за лучшее музыкальное видео.

Внедрение западного стиля в корейскую поп-культуру заметно и сейчас. Мужская К-поп-группа BTS, дебютировавшая в 2013 году, обрела мировую известность и активно продвигается в странах Запада. BTS всё реже можно увидеть на корейской сцене и всё чаще в американских шоу. Репертуар группы тоже изменился, и самым заметным изменением стали тексты песен, в которых преобладает английский язык.

Многие К-поп-исполнители стремятся к дебюту в США, выпускают синглы и полноценные альбомы на английском языке. Так, к полностью англоязычной песне Lifted соло-исполнительницы CL даже клип был снят в Лос-Анджелесе, чтобы передать через видео атмосферу американских улиц, а в съёмках принимали участие американские танцоры и режиссер Дэйв Майерс. Сама песня не является абсолютно новым продуктом, это скорее интерпретация с семплированием песни знаменитой хип-хоп-группы Wu-Tang Clan – Method Man. Один из участников этой группы также принимал участие в съёмках видеоклипа.

К-поп-клипы всегда привлекали внимание зрителей своей необычностью, яркостью, динамичностью и продуманностью всех деталей. Часто в корейских клипах можно встретить отсылки к западной культуре, включая образы, сцены из знаменитых музыкальных клипов и фильмов. Наблюдая такое грамотное использование запоминающихся сцен, невольно ощущаешь особую связь Востока и Запада.

Примером влияния западной культуры на корейские клипы может послужить момент в клипе Fire группы BTS, где один из участников бойз-бенда пожимает руку человеку в чёрном, и тот вспыхивает пламенем. Эта сцена представляет собой отсылку к обложке альбома группы Pink Floyd – Wish You Were Here, на которой так же, как и в сцене в клипе, двое мужчин пожимают друг другу руки, и один из них горит. Ещё один пример влияния западной культуры на корейские клипы – видеоролик к песне What is Love? группы TWICE. Весь клип наполнен отсылками на культовые фильмы. Участницы группы перевоплощались

в образы главных героев и отыгрывали знаменитые сцены из следующих западных картин: «Как стать принцессой», «Привидение», «Криминальное чтиво», «Ромео + Джульетта», «Ла-Ла-Ленд», «Леон» и мн. др.

В свободное от концертов и работы время многие К-поп-артисты записывают собственные каверы на популярные песни американских исполнителей, копируя их манеру исполнения и вокальные приёмы. Всё больше появляется айдалов, применяющих американскую школу вокала, впоследствии в Корее увеличивается число сильных, стабильных вокалистов.

Влияние инновационной американской культуры на традиционную корейскую очень велико, но баланс между ними сохраняется. Жители азиатских государств впитывают западные стереотипы, видоизменяют их и распространяют симбиоз южнокорейского образа жизни и культуры США как нечто новое по всему миру. Джеймс Уотсон дал явлению местного видоизменения чужой культуры название – глокализация.

Весь корейский образовательный процесс построен на углублённом изучении английского языка. Жители Южной Кореи уверены, что знание английского языка – это то, что однозначно поможет в продвижении по карьерной лестнице. Чтобы устроиться на работу в такие крупные компании, как Hyundai, LG или Samsung, необходимо пройти несколько этапов собеседования, на котором главным критерием отбора служит знание иностранного языка. Те корейские студенты, которые, к примеру, собираются достичь каких-либо высот в сфере экономики, обязаны освоить и американские ценности, и для этого они покидают территорию своей страны и уезжают для практики в Соединенные Штаты. Для того чтобы выучить иностранный язык, будет недостаточно банально уметь писать и говорить. Важно научиться мыслить, как носитель изучаемого языка, а для этого нужно полностью изучить и усвоить чужие культурные ценности. Из-за этого многие южнокорейские студенты, поглощая культурные ценности США, проецируют их на свою страну. Корейское общество постепенно перенимает американский тип мышления и следуют американскому образу жизни [7].

Многие фанаты западных фильмов и телесериалов мечтают переехать в США, считая, что там даже «трава зеленее». Такие телешоу, как American Idol, Lost, а также американские фильмы обрели огромную популярность среди корейских зрителей [6]. В представлении жителей азиатских стран именно Соединенные Штаты являются центром мира, своеобразной горой Олимп. Американская культура для них – это что-то превосходящее, правящее над всеми остальными культурами, включая их собственную. Исходя из этого, можно сделать вывод, что корейцы предпочитают подражать именно массовой культуре США. Возвышая как идеал американские ценности, они теряют собственные, отрицают не только корейский образ мышления, а даже внешность и физические особенности. Всё чаще корейцы недооценивают и уничтожают свою культуру, считая американскую лучше, что приводит к «американизации» страны [7].

«Американизация» в Южной Корее проявилась и в кинематографе. Именно через кино можно значительно повлиять на людей. Формируются новые культурные ценности, как и образ мысли, подражающий американскому. Корейское кино – идеальный пример симбиоза двух абсолютно разных культур. Азиатская культура довольно экспрессивная и отличается от привычных нам картин. Она позволяет посмотреть на надоевшие уже всем шаблоны с разных сторон, но в то же время не переходит черту, за которой фильм назовут

«чем-то странным», её своеобразность не становится отталкивающей. Корейский кинематограф явно объединил жанровые тропы западного кино с азиатской безудержностью. Таким образом получилось создать что-то привычное корейскому зрителю, но с добавлением того, что характерно для американской киноиндустрии. Американские телезрители говорят, что корейские фильмы не такие вульгарные и затянутые, как их аналоги в США. «В сравнении с другими фильмами из Азии, корейские кинокартины раскрывают людские жизни и эмоции более точно. Они также показывают особенную корейскую культуру так, как американцы не могли до этого её увидеть» [2].

Таким образом, можно сказать, что внедрение западного стиля в корейскую поп-культуру действительно происходило и происходит. «Американизация» привнесла в культуру Южной Кореи как положительные, так и отрицательные характеристики. Она повлияла на различные сферы социальной жизни, будь то музыка, кино или образование. Под влиянием американской массовой культуры в стране и обществе сформировалась местная массовая культура.

Многие жители азиатских стран долгое время соприкасались практически только с культурными продуктами западного мира, теперь же у них появилась возможность соприкасаться с азиатскими культурными продуктами. Корейцам удалось найти такое соотношение традиций и инноваций, которое в наилучшей степени отвечает требованиям современного развития страны.

Особо важную роль в том, что синтез нового и старого, исконного и заимствованного оказался столь успешным, в данном случае играют те культурные элементы, которые являются общими для всех стран дальневосточной цивилизации.

К-роп стал визитной карточкой Южной Кореи. Этот жанр смог изменить и усовершенствовал формулу западной популярной музыки, воплотил ее «избыточный» аналог и придал неповторимый национальный колорит.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрос, М. Н. Субкультурные практики в социальных сетях (на примере k-роп сообщества) / М.Н. Андрос // Огарёвские чтения: материалы научной конференции. – М., 2019. – С. 125–128.
2. Бураев, Д. И. Корейская волна и мягкая сила. Стратегия развития и распространения / Д. И. Бураев, М. Ц. Гармахаев // Вестник Бурятского государственного университета. – 2013. – № 8. – С. 115–120.
3. Михайлик, О. Н. Феномен «корейской волны»: синтез запада и востока? / О. Н. Михайлик // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. – 2008. – № 1. – С. 31–40.
4. Титкова, Н. Е. К-роп как феномен современной массовой культуры / Н. Е. Титкова // Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Медицина. Социология. Философия. Прикладные исследования. – 2020. – № 5. – С. 56–61.
5. Lee Min-young. Can 'Hallyu' Maintain Popularity? [Электронный ресурс] / Lee Min-young // Korea Times. – 2006. – Режим доступа: http://search.hankooki.com/times/times_view.php?term=korean+wave+in+china++&path=hankooki3/times/lpage/opinion/200606/kt2006062518125654070.htm&media=kt.
6. Norimitsu Onishi. South Korea adds culture to its export power [Электронный ресурс] / Norimitsu Onishi // The New York Times. – 2005. – Режим доступа: <http://www.ihf.com/articles/2005/06/28/news/korea.php>.
7. Seong Won Park. The Present and Future of Americanization in South Korea / Seong Won Park // Journal of Futures Studies. – 2009. – P. 51–66.

КРИТЕРИИ ТВОРЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ АКТЁРА В ШКОЛЕ Н. В. ДЕМИДОВА

Основной задачей в период обучения актёрскому мастерству является овладение искусством создания условной театральной среды, посредством которой публика воспринимала бы её ярче и выпуклее, чем среду окружающего естественного физического мира. В целях овладения природой творческого процесса, приблизится к восприятию психофизиологических характеристик актёрской природы, Н.В. Демидов соотносит воспроизводимые артистом разнообразные физиологические ощущения на сценической площадке с обычными повседневными реакциями на такие же раздражители. *Актуальность данного исследования* заключается в недостаточной систематизации научных открытий в области психологии творчества и театральной педагогике самого Н.В. Демидова, немалой сложности практического применения демидовских этюдов в обучении актёрскому мастерству при кажущейся простоте его метода.

Объектом данного исследования является теоретическое и практическое наследие школы Н.В. Демидова. *Предметом исследования* выступают критерии творческого состояния актёра в школе Н.В. Демидова.

Целью исследования является теоретическое понимание и изучение демидовского наследия, выявление и определение критерий творческого состояния актёра. Данная цель исследования выдвигает перед автором определенные задачи: 1) определить условия необходимые для индивидуального воспитания актёра, опираясь на психофизиологические особенности актёрского восприятия; 2) проанализировать становление и тенденции формирования демидовского подхода в процессе обучения актёра; 3) выявить и сформулировать основные критерии творческого состояния актёра, лежащие в основе воспитания актёра школы Демидова.

Научная новизна заключается в том, что на основе анализа различных педагогических направлений и школ, занимающихся воспитанием актёров, в статье впервые проведен последовательный театроведческий анализ творческого наследия Н.В. Демидова касательно принципов и методов обучения актёрскому мастерству.

В основу теоретической базы вошли труды по истории и теории отечественного театра: Ю.М. Барбоя, П.П. Подервянского, М.О. Кнебель; труды основоположников режиссёрского русского театра: К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Е.Б. Вахтангова, М.А. Чехова; работы выдающихся режиссёров 2-й половины XX века и современности: А.В. Эфроса, Г.А. Товстоногова и др.

Влияние театра на публику разнопланово и разнообразно. Однако самым главным элементом театра по-прежнему остается актёр. Талантливый исполнитель побуждает публику забыть об отсутствии декораций, реквизита и костюмов, об отсутствии световых или звуковых эффектов. Такому актёру не нужна помощь режиссёра или гениальная драматургия, они не владеют специальной методикой обучения. Они сами интуитивно обнаруживают свою индивидуальную актёрскую технику. Однако такие артисты встречаются довольно редко.

Что же делать остальным? Им на помощь придут разнообразное количество театральных школ. Одна – обнаружит в человеке его артистическую индивидуальность, воспитает его творческие инстинкты, научит их слышать и слушать, обеспечив определенной техникой, техникой вдохновения (школа «переживания»). Другая – расширит мастерство подражания, отточит физические действия до возможного совершенства, научит профессионально владеть телом, голосом и лицом, даст качественную актёрскую технику, которая в дальнейшем воплотится в определенной форме (школа «представления»).

Психологические предпочтения творческих личностей способствовали возникновению самых разнообразных школ актёрского мастерства, отличительной особенностью которых является восприятие артистом своей определенной актёрской техники. Но при этом все актёры преследуют свою главную цель – овладеть вниманием публики. Каждая школа выбирает свой путь к достижению данной цели.

Хочется обратить внимание на забытую, но вновь востребованную школу Н.В. Демидова, в которой решаются сложные театральные задачи: в повседневной вдохновленной игре актёра, которая возникает благодаря подсознательным импульсам, не сдержанными сознанием, основу которого составляет творческая импровизация, рамками которой выступают только лишь авторский текст и обстоятельства пьесы.

Вся жизнь актёра на сцене предназначена публике. Публичность является неотъемлемым требованием актёрской игры. Публика верит в происходящее на сценической площадке только тогда, кто из актёров, в повседневной жизни, ведет себя естественно и непринуждённо. Чтобы убедительно и правдоподобно играть на сцене, актёру следует обладать определенными качествами: наивностью, простотой и непосредственностью, все эти качества мы можем наблюдать у детей. Ведь если обратить внимание на ребенка, который играет в игру, то можно заметить, что ребенок полностью погружается в игру и не обращает внимание на окружающую действительность, и в тоже время он себя не обманывает: «Он прекрасно видит, что палка есть палка, а не лошадь – ну и что же?! Это даже удобнее – лошадь всё-таки большая, живая, страшная, кто её знает? Да это уже будет не игра. А ему сейчас хочется фантазировать, творить, играть, жить не настоящей жизнью» [1, т. 4, с. 6]. Актёра можно сравнить с играющим ребёнком, он точно так же чувствует себя на сценической площадке.

Однако, с возрастом сохранить состояние непосредственности детского восприятия весьма затруднительно. Жизнь современного общества обязывает придерживаться определенных ограничений, и то, что хорошо в детстве, с возрастом может казаться, как минимум, странно. Тем не менее использование некоторых качеств – свободы и произвольности реакций, будут способствовать творческой интуиции и позволят полностью погрузиться в воображаемую жизнь, перевоплотиться. А это в свою очередь приведет к главному предназначению артиста – вызвать у публики сопереживание и сочувствие.

В своей работе «О творчестве актёра» великий режиссёр В.И. Немирович-Данченко уделял внимание двум основным качествам, которые считал обязательными в актёрской профессии: обаяние и заразительность. «Обаяние. Что это такое? Эта черта чуть ли не самая решающая в области заразительности и влияния актёра на зрителя. Обаяние актёра должно

быть видно с самых первых секунд общения. Заразительность. Что же это такое? В конечном итоге можно сказать, что заразительность и есть талант» [6, с. 187]. В свою очередь, еще один великий режиссёр Г.А. Товстоногов, к этим необходимым качествам добавлял еще одно – воображение.

Возможно ли развить эти качества сознательно, путём тренингов и упражнений? Разумеется, актёру необходимо обладать каким-то природным уровнем перечисленных качеств, однако, следует обратить внимание на то, что невозможно развить то, чего попросту нет. В то же время за отсутствие определённых качеств принимается неумение их выявить. Например, по мнению В.И. Немирович-Данченко вопрос неверного амплуа сравнивался с ненайденным обаянием актёра. В свою очередь анализируя литературу теоретика и практика актёрского искусства С.В. Гиппиус, который описывал отбор абитуриентов на актёрский факультет: «Выявляем способности «на глазок» и развиваем способности «по интуиции», якобы руководствуясь принципами системы Станиславского, достижениями Вахтангова, открытиями Мейерхольда и психотренингом Михаила Чехова, без сомнения, как каждый из нас их понимает» [3, с. 12].

Отбор в театральные школы «на глазок» означает, что потенциальные абитуриенты оцениваются по имеющимся театральным задаткам, а они в свою очередь могут значительно отличаться от настоящих скрытых театральных способностей. Вместе с тем театральные задатки нередко проявляются ярче и более заметны, чем скрытые театральные способности, которые с первого взгляда трудно выявляемы. Именно способность к перевоплощению и к импровизации могут служить критериями таких истинных способностей и лежать в основе актёрского качества.

Этот фактор подтверждает советский театральный режиссёр и педагог Г.А. Товстоногов в своей работе «Заметки о театральной импровизации»: «Способность к импровизации должна быть заложена в актёре изначально, но у одних она видна сразу и ярко выражена, а у других (что, зачастую, встречается гораздо чаще) она только угадывается. Главной задачей педагога является выявить эту способность у абитуриентов, развить и воспитать её у студентов» [8, с. 135]. Также автор говорит о том, что импровизация, по его мнению, самое действенное средство, которое способно спасти современную сцену от окаменения. Импровизация – это выносливый творческий процесс, который может уберечь неживой театр от вредоносных микробов. К тому же, центральным предназначением театрального творчества должна стать именно импровизация.

Об импровизации и об обучении в театральных школах говорит и М.О. Кнебель в своей работе «Вся жизнь»: «Актёр непременно должен быть импровизатором. Это и есть талант. В театральных школах бог знает, что твориться. Главной ошибкой школ считается то, что они берутся обучать, между тем, как нужно воспитывать» [4, с. 248].

Следует обратить внимание на то, что вплоть до современного этапа работы с актёром представляло собой некий односторонний процесс, который не соответствовал общим законам воспитания и обучения. Этот закон исключал последовательное и сознательное освоение определенного материала, а его основой служило только случайное раскрытие подсознательного. «Ученику при таком обучении удаётся в лучшем случае выявить некоторые из тех творческих качеств, с которыми он уже пришел в мастерскую, о развитии и совершенствовании его природных задатков, о навыках самостоятельного творчества не может быть и речи» [2, с. 10].

Анализируя литературу К.С. Станиславского и Н.В. Демидова можно заметить, что главным их желанием было развить у актёров чувство импровизации в определенных рамках, в рамках хорошего драматургического материала. Именно театр «переживания» являлся для них самым главным результатом в театральной практике, так как именно здесь великие педагоги воспитывали настоящие и реальные переживания актёра, а не их изображение. «Творчество – процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности. Творчество представляет собой <...> способность человека <...> созидать новую реальность» [1, т. 3, с. 474].

Действительно, ведь в большинстве театральных школ, быстро «проскочив» период этюдов и тренингов, сразу переходят к постановке отрывков и репетиций будущих выпускных спектаклей, а это как правило приводит к тому, что ученики получают практические ремесленные навыки своей будущей профессии, а скрытые индивидуальные качества остаются неразвитыми.

На протяжении тридцати лет Н.В. Демидов проверял теоретические принципы системы К.С. Станиславского на практике и понял, что весь творческий процесс нельзя делить, он целостен, принудительное деление на отдельные элементы даже на первоначальном этапе приводит к гибели свободы творчества и произвольности реакций, препятствует творческой интуиции и естественности сценического действия, и в результате, погибает весь творческий процесс. А ведь именно творческий процесс порождает творческое состояние, который возникнет как результат в конце пути – оно уже существует, его только нужно в себе обнаружить. Н.В. Демидов полагал, что выход на сцену сразу нужно начинать с творческого состояния. В свою очередь творческое состояние возникает только тогда, когда у актёра присутствует культура творческой свободы, на развитие которой влияют благоприятные условия актёрского воображения. Главное условие развития актёрского воображения построен на возможности впустить в себя первую эмоцию и отреагировать на неё, не упустив эту эмоцию и не заставляя себя чувствовать эту эмоцию. Отсюда следует, что верно воспринятая первая эмоция приведет к произвольному формированию реакции и свободному актёрскому состоянию, которое в свою очередь подготовит самопроизвольное художественное перевоплощение, способствующее актёру правдиво жить в образе.

Изучая и анализируя театральные труды Н.В. Демидова, можно сформулировать критерии творческого состояния актёра: 1) реальное чувство, возникающее в предлагаемых обстоятельствах; 2) естественное восприятие действительного; 3) произвольная реакция на эмоцию; 4) потеря сценического напряжения, возникающего от присутствия публики, 5) естественность творческого перевоплощения в процессе художественного творчества.

В своих практических работах Н.В. Демидов полагал, что обучение актёрскому мастерству нужно начинать именно с творческого процесса. Именно на первоначальных этапах в актёре необходимо развивать и воспитывать элементы произвольности и свободы. Поскольку уже с детских лет общественные законы и нормы жизни препятствуют произвольности и свободе эмоциональных реакций, то уже в период окончания школы и поступления в высшее учебное заведение любой адекватный и воспитанный человек теряет большую часть природной непосредственности, произвольного и свободного проявления чувств. Именно этому должны уделять внимание педагоги театральных школ. А также он

утверждал, что именно на первоначальных этапах обучения актёрскому мастерству будущим профессионалам необходимо развитие этих элементов, которые помогают в проявлении чувств; с умения освобождать в себе эти чувства, а не замыкать их в себе, не стимулировать себя вызывая «нужную» реакцию, а впустить в себя эти чувства и идти по пути чувственного восприятия. Так, Н.В. Демидов писал в своей книге «Искусство жить на сцене»: «Если в основу, как фундамент, будет заложена эта свобода, и заложена крепко, так крепко, что она станет второй натурой актёра, что без неё он уже не сможет и быть на сцене, – тогда присоединение сюда анализа и рассудочности, связанных с общепринятой разработкой роли, и даже присоединение некоторой императивности (приказательности) – всё это не погасит самого главного в творческом процессе актёра и во многих случаях будет даже плодотворным и необходимым» [1, т. 2, с. 54]. Он полагал, что условие, в котором находится творческое самочувствие с повышенной творческой интуицией должно быть привычным и естественным для артиста, в противном случае сценическое ограничение может огрaдить творческую индивидуальность и превратить из художника в «ручную марионетку».

По его мнению, ни К.С. Станиславский, ни М.А. Чехов, ни Е.Б. Вахтангов не достигли желаемого на практике. В свою очередь Н.В. Демидов сделал все возможное, чтобы его метод получил логическое завершение. Фиксацию он называл сомнением в творчестве. «Жёсткая фиксация найденного убивает индивидуальность художника» [1, т. 3, с. 211–212]. И в то же время его режиссёрско-постановочный опыт доказывал обратное, что без анализа роли и пьесы, без подсказывания актёру задач, мизансцен, действий, а иногда и показов действий самого режиссёра обойтись невозможно. В своих работах с актёрами Н.В. Демидов пытался объединить творческую свободу актёрского воплощения и художественную целостность спектакля. Стимулируя внезапные творческие импульсы в актёре, он заставлял актёров полагаться на собственные интуитивные творческие реакции возникшие в результате восприятия воображаемого, не настаивая на повторение уже удавшихся мизансцен. Это оправдывает высказывание Санкт-Петербургского режиссёра и театрального педагога, последователя Н.В. Демидова, П.П. Подервянского, который называл традиционный драматический театр «театром вторичных эмоций» [7, с. 35].

Особое внимание работам Н.В. Демидова уделял и актёр, режиссёр, педагог А.А. Малаев-Бабель, который в своей работе «О том, как Николай Васильевич Демидов обосновался в Америке» восхищался работой и описанием самого творческого процесса в работе с актёрами, по мнению А.А. Малаев-Бабеля именно Н.В. Демидов, за всю историю науки о психологии актёра, первый обнаружил и дал определение творческому процессу, как органическому, целостному потоку художественной жизни актёра в образе. «Этот поток существует объективно и протекает на подсознательном уровне. <...> Не считаться с этим процессом и не использовать его – по меньшей мере, недальновидно <...> по отношению к творческой индивидуальности актёра» [5, с. 132].

Анализ изученной литературы позволил сделать следующие выводы, что творческие достижения Н.В. Демидова, позволяют рассматривать проблему возникновения творческой личности на примере воспитания актёра – профессионала – творца. Что в основе школы Н.В. Демидова лежит методика сиюминутного проживания воображаемой ситуации, которая позволяет осуществить творческий процесс перевоплощения в образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демидов, Н. В. Творческое наследие: в 4 т / Н. В. Демидов; под ред. М. Н. Ласкиной. Искусство актёра в его настоящем и будущем;
2. Типы актёра. Т. 1. – СПб.: Гиперион, 2004. – 424 с.
3. Искусство жить на сцене. Т. 2. – СПб.: Гиперион, 2004. – 560 с.
4. Творческий художественный процесс на сцене. Т. 3. – СПб.: Нестор-История, 2007. – 480 с.
5. Теория и психология творчества актёра аффективного типа. Т. 4. – СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – 656 с.
6. Бутенко, Э. В. Сценическое перевоплощение: Теория и практика: учебное пособие / Э. В. Бутенко // Я вхожу в мир искусств. – 3-е изд. – М.: ВЦХТ, 2007. – № 6 (118). – С. 4–11.
7. Гиппиус, С. В. Гимнастика чувств: Секреты развития психики / С. В. Гиппиус. – М.; СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. – 352 с.
8. Кнебель, М. О. Вся жизнь: монография / М. О. Кнебель. – М.: ВТО, 1957. – 587 с.
9. Малаев-Бабель, А. А. О том, как Николай Васильевич Демидов обосновался в Америке / А. А. Малаев-Бабель // Балтийские сезоны. – 2012. – № 21. – С. 121–144.
10. Немирович-Данченко, В. И. О творчестве актёра: учебное пособие / В. И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1973. – 487 с.
11. Подервянский, П. П. Беседы режиссёра: учебное пособие / П. П. Подервянский. – СПб.: ООО «Анатолія», 2007. – 316 с.
12. Товстоногов, Г. А. Заметки о театральной импровизации / Г. А. Товстоногов // Театр. – 1985. – № 4. – С. 133–141.

УДК 793.31

А. Э. Левчук,
г. Луганск

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДОНСКИХ КАЗАКОВ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ИХ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В последние десятилетия в России отмечается неуклонный интерес населения к своей истории, фольклору, к народному творчеству, проявляется стремление сохранять культурную самобытность каждой этнической группы многонационального государства. Это объясняется усилением национального самосознания, пониманием своей национальной идентичности, целостности: социально-культурной и территориальной.

Актуальность исследования заключается в необходимости изучения генезиса танцевальной культуры донских казаков, как неотъемлемой части танцевальной культуры казачества. Одной из важнейших задач, которая встает перед хореографической общественностью, является дело сохранения и развития достояний, которые составляют гордость национальной культуры во всех его видах, направлениях и проявлениях. В танце находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность, общественные и национальные ценности, формировавшиеся на протяжении веков нравы, обычаи, характер. Народ в танце создает тот идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме.

Объектом исследования является танцевальная культура донских казаков, ярко, в особой художественной форме передающая мировоззрение и жизненные устои данной этнической группы.

Предметом исследования является особенности культурной самобытности, проявляющиеся в танцах донских казаков.

В танце средствами танцевальной речи раскрывается современное понимание действительности, то, что создавалось веками в доступной, понятной и любимой народом форме.

Цель исследования: определить особенности становления и развития танцевальной культуры донского казачества.

Задачи исследования: проанализировать исторические процессы формирования и становления культуры казаков; рассмотреть этнокультурные особенности танцевальной культуры донских казаков.

Научная новизна: проанализированы процессы формирования и становления танцевальной культуры донских казаков; рассмотрены этнокультурные особенности региональной танцевальной культуры.

Историческое развитие донских казаков изучали такие историки и писатели, как С. Богуславский, А. Гордеев, В. Каргалов, М. Кологривов, И. Кравченко, И. Стехина, М. Шилов и др.

Историческим процессам, влиявшим на процессы формирования культуры казачества, посвящены труды таких культурологов, как Н.И. Костомаров, Е.П. Савельев, А.Н. Соколова и др.

Крупнейшим специалистом в изучении истории Донбасса XV–XVIII веков по праву считается Василий Алексеевич Пирко (1935–2012). Историк и его ученики изучали и разрабатывали, прежде всего, тему заселения и освоения нашего края, а также историю основания населенных пунктов Донбасса. Отдельные аспекты хореографического искусства и этнокультуры региона освещены в научных работах И.Н. Петренко, О.Н. Потемкиной, В.И. Мельник, О.В. Роговец, Е.О. Гуляевой.

Казачество – одна из главных сил, внесших весомый вклад в дело развития и укрепления России. За свою многовековую историю казачество создало свое мировоззрение, свой неповторимый жизненный и военный уклад и легко узнаваемую культурную самобытность.

Казачьи песни и танцы имеют свой неповторимый почерк и колорит. А творцом этих ярких, передаваемых из поколения в поколение художественных произведений становился сам народ. Многие лучшие образцы устного народного и песенно-танцевального творчества казаков, созданные в прежние десятилетия, и даже столетия, пользуются широкой популярностью и в наши дни.

Казачий танец, также как и другие виды народного творчества, развивался на протяжении всей истории казачества, обогащаясь новым содержанием и своеобразными выразительными средствами. В нем нашли свое отображение героизм борьбы и величие побед, особый неумный темперамент и яркий колорит, задорная веселость, мягкий юмор и другие черты, присущие казачьему характеру.

Известно, что донское казачество образовалось в начале XVI века и пополнялось, главным образом, из беглых холопов Московского государства. Многие историки считают, что на Дон шли также украинские черкасские казаки. Они двигались на восток для освоения южных земель по рекам Дон и Северский Донец, где строили небольшие поселения таким образом, чтобы в этих местах можно было перезимовать. С течением времени поселения были ограждены, вокруг ставили острый частокол, сдерживающий неожиданные набеги

кочевников, злодеев, татар и турок. Позже такие места стали величаться хуторами и станицами, от слов «угол», «край», «стан», «стоянка».

Считается, что сначала донские казаки являлись полностью независимыми. В 1579 г. царь Иван Грозный выдал грамоту, в которой призывал казаков служить ему, за что назначал и им жалованье. Эта царская грамота положила начало образованию Войска Донского со столицей в Черкасске, в которое входили современные местности Ростовской и Волгоградской областей России, а также части Луганской и Донецкой областей.

Вполне естественно, что вместе с заселением территорий происходила и миграция и взаимообогащение культуры. В силу специфики географического расположения, способов хозяйственного развития, регион Дона стал довольно самобытным регионом, где переплетаются элементы культуры разных российских областей и соседних народов.

Считаем важным указать на тот факт, что традиционно танец и сама хореография донских казаков развивалась на основе русского народного танца. В самом начале своего становления на новых территориях казаки пытались сохранить свою самобытность и отличительные черты, но постепенно и танец подвергался определенному влиянию и потому в результате ассимиляции традиционных культур других этносов преобразовался в нечто новое.

Народный танец имеет свои характерные черты, связанные с этапами развития национальной культуры, а также с особенностями культуры края, где он формировался и развивался. Танец прошел сложный путь творческого развития: каждая историческая эпоха находила свое отображение в пластике, в воплощении сюжетов и идейно-художественных замыслов его создателей и исполнителей.

Народное танцевальное искусство является неотъемлемой частью народной художественной культуры, оно передается из поколения в поколение, видоизменяясь, обогащаясь новыми элементами, новым содержанием, отражая при этом конкретный период в общественной жизни народа. Танцы развиваются в общественном сознании годами, и многие из них, сохраняя лучшие прогрессивные традиции, и по сей день, доставляют нам истинное эстетическое наслаждение.

Все это обусловлено тем, что именно танец, как наследие культуры донских казаков и образ народности, самобытное проявление – больше понятен человеку. При этом именно танец был тем первым языком общения между народами, его понимали даже раньше слов – образов. В понимании многих древних и современных философов ритмические, танцевальные движения пользуются с целью прямой трансформации сознания, полного и всестороннего открытия духовного мира и восприятия. И культура и этнос донских казаков, в том числе не есть исключением [3, с. 9].

История развития народного танца региона напрямую связана с фольклором – музыкальным песенным и танцевальным, с устным народным творчеством, а также с укладом жизни и насчитывает большое разнообразие жанров. Фольклор в переводе с английского «фолк» – народ, «лоу» – мудрость. Фольклористика – наука, изучающая народ, это международный термин, под ним подразумевается все виды художественного народного творчества, вся культура. Фольклор – это коллективное и основанное на традициях

творчество групп и индивидуумов, определяемое надеждами и чаяниями общества, являющееся адекватным выражением их культурной и социальной самобытности [1, с. 14].

Наиболее древними с точки зрения исторического появления и развития являются два жанра русского народного танца: хоровод и пляска.

Хоровод (от греч. «хорос» – групповой танец с песней) – это древнейший вид русского народного танца; языческий обрядовый танец, содержащий в себе элементы драматического действия.

Широко распространенным жанром народного танца является пляска, состоящая из многочисленных и разнообразных видов. Пляски зарождались под воздействием внешних обстоятельств и быта. В основном в древние времена пляски так же, как и хоровод, носили обрядовый или религиозный характер. Однако в дальнейшем они переросли в бытовые танцы. Пляска отличается от хоровода тем, что имеет более разнообразную и сложную танцевальную лексику. К видам русской народной пляски относятся: одиночная (сольная) пляска мужская и женская, парная пляска, перепляс, массовый пляс, групповая традиционная пляска, кадриль. Отметим, что все данные виды плясок относятся и к казачьему танцу, неразрывно связанному с русским народным творчеством.

Наряду с военными танцами эксперты выделяют и общую для русской культуры направленность в танцевальном наследии казаков. Ритуалы и праздники, игры, существующие у казаков, имеют в себе старинные славянские корни, что подчеркивает их единение и единство, идентичность с культурой и обычаями русского населения. Тем не менее, с учетом ассимиляции в иные этносы, танцы приобрели свой неповторимый и особый окрас и отличительные особенности. Отсюда можно сделать заключение, что основу танцевальной культуры казаков составил русский народный танец, дополненный стилистическими особенностями и чертами, характерными казачеству.

Основным принципом музыкального оформления казачьего народного танца является соответствие музыки характеру движения, его темпо-ритмической основе, стилю. Подбор музыкальных произведений для танцев проводится на основе изучения характера танцевальных движений и музыки. В таком ракурсе танец и музыка скорее воплощали в себе не просто звуковую среду, а служили элементом эмоционального воздействия и способом физической и психологической подготовки воина.

На ранней стадии развития казачьей культуры танец рассматривался как средство демонстрации силы, ловкости, виртуозности движений, воинской сноровки, а так же в качестве обучения ратному делу. Именно через танец и ритм идет воспитание воинов, формирование их координации движений и сила, ловкость и военный дух. Именно это и считалось основной, ведущей задачей в танцах донских казаков – военные танцы занимали особое место в культуре народа, выступая таким себе механизмом и формой трансляции культурного опыта и наследия [2, с. 15].

Большая часть фольклора, духовная и материальная культура казаков наполнены воинским делом. Следовательно, и танцы у казаков содержат элементы боевого искусства, которые существуют не только для раскрытия художественного образа посредством особого рода движений, но и в значительной степени, способствуют физическому воспитанию казаков. Это влияет на особую манеру исполнения, пластику, подчеркивающую силу и удаль, мужество и боевой дух казачьего танца.

В казачьей воинской ментальности переход юноши в новый социально-возрастной класс воинов считался важным этапом и был связан с внешним и внутренним проявлением физической и социальной готовности казака к выполнению обязанностей взрослого члена военной общины [2, с. 7].

Если принимать все сказанное за основу, танцы донских казаков можно условно поделить на две отдельные группы. В первую многие эксперты относят именно общерусские танцы, которые выступают первоначальной основой танцевальной культуры казаков. Во вторую группу относят именно военные танцы казачества – самобытные и неповторимые.

Необходимо отметить, что популярный в казачьей культуре танец с саблями сегодня имеет лишь культурное и историческое значение. Его практическая значимость имела высокий статус в жизни данной этнической группы. По известным всем данным, казаки, в частности, использовали танец с саблями перед боем, чтобы разогреть себя, распалить боевой дух собственного войска, уничтожить неуверенность и страх. Невзирая на возможную гибель от шальной пули, казаки считали высшей доблестью исполнить танец с саблями на глазах у врага. В таком поведении присутствует сильный по своему воздействию психологический момент. Танец с саблями был направлен еще и на подавление воли и устрашение противника. Судя по репутации казаков как бесстрашного боевого братства, этот элемент неустрашимого имиджа использовался ими весьма успешно.

Важно заметить, что в регионе основные традиционные движения и трюковые элементы имеют свои особенности исполнения, которые заключаются в определенном положении тела и головы, в пластике рук, в своеобразной ритмической основе и темпе исполнения, в ярком музыкальном сопровождении. Как правило, в практике исполнения казачьих танцев сочетаются все основные группы движений, создается особый неповторимый пластический язык хореографического искусства, своеобразная и самобытная манера исполнения.

Мужской казачий танец отличается виртуозностью, широтой души и твердостью духа, необычайной жизнерадостностью, размахом, уважением к партнерам и особой удалью. Женский танец характеризуется плавностью, величавостью, искренностью, женственностью, вместе с тем твердостью характера и благородством, даже, несмотря на то, что часто его исполняют живо и задорно.

Казачьи танцы («казачок», «гопак») и игры занимали важное место в системе традиционной физической культуры, так как в них заложены основные базовые движения для овладения двигательной культурой. Создавались они совсем не как развлечение, а как специфическая система игровой тренировки, помогающая вырабатывать боевые двигательные навыки, выносливость, развить ловкость и силу. Присядка у казаков характеризовалась умением казака выжить на поле боя, оставшись без коня. То есть он ловко и быстро мог увернуться от ударов противника, присев и проскочив под коня, и воткнуть шашку снизу, поразить как самого коня, так и противника [3, с. 17].

Гопак как зажигательный, страстный, неудержимый и отчаянный танец включает в себя сложные физические приемы, в которых и на сегодняшний день заметна сила духа, вера в себя, любовь к жизни, напряжение своих духовных и физических сил, наступательный и оборонительный характер действий, торжество победы. Психофизический и историко-

этнографический «разрез гопака убеждает в том, что все сохранившиеся на сегодня элементы – сложные акробатические упражнения, много ударов ногами и руками – были составными самозащиты наших предков в борьбе с врагами». В.А. Артикул пишет: «Боевой гопак представляет собой прыжковую систему дальнего боя, не уступающую мировым стилям восточной борьбы». По мнению Е. Н. Приступы и В. С. Пилата, в гопаке выделяются два основных компонента: основы физической и психической подготовки казаков для личной защиты и поражения противника. В повседневной жизни они реализовались в гармоничном сочетании с моральным, военным и патриотическим воспитанием, существенно дополняя друг друга. А так же можно выделить и прикладной характер гопака, который заключается в овладении средствами и методами ведения поединка [3, с. 32].

В песенно-танцевальном фольклоре донских казаков отражается вся их жизнь: оседлая и военная, созидательная и героическая – колоритная и необычайно эмоциональная. Как в протяжных лирических песнях, так и в искрометных военных танцах раскрывается менталитет казачьего характера, сквозь все творчество казаков прослеживается любовь к родной земле и преданность Родине.

Таким образом, являясь национальным достоянием, заложенным в генетический код казачества, народное хореографическое искусство способствует сохранению исторической памяти различных поколений, развитию творческого мышления и формирования духовно-нравственных взглядов, созданию эстетического идеала, что способствует развитию самоидентификации людей. Также художественный фактор хореографического искусства имеет существенное значение в сохранении патриотических чувств, так как именно через художественную практику идет рассмотрение исторического прошлого, пробуждение национального традиционного самосознания. Хореографическое творчество и национальный фольклор на протяжении истории человечества выступает одной из важных форм формирования и последующей передачи накопленного опыта, нравственной и духовной культуры поколений.

Сегодня реализация казачьего танцевального компонента в современном хореографическом искусстве дала прекрасную возможность расширять и обновлять репертуар многих творческих коллективов. Все это позволяет говорить о росте и реализации самобытной культуры казачества, которая перешла с этапа самовыражения до уровня воспитательного метода, формирующего нравственные и эстетические, патриотические нормы и принципы. Колоритная культура донского казачества представляет большой интерес для исследователей с целью сбора информации и дальнейшего развития и популяризации народных традиций.

Донское казачество является ярким образцом художественной культуры народов России. В казачьей культуре сформировались и продолжают развиваться уникальные традиции духовной и материальной народной культуры, которые являются гордостью особой этнической группы – российского казачества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борзов, А. А. Танцы народов мира / А. А. Борзов. – М.: Искусство, 2006. – 469 с.
2. Черницын, С. В. Обычай и обряды донских казаков, связанное с военной службой / С. В. Черницын. – Ростов н/Д., 1997. – 187 с.
3. Шарынов, Н. А. Этнические особенности донского народного танца / Н. А. Шарынов. – М.: Искусство, 2003. – 294 с.

ОСОБЕННОСТИ ИНТОНАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ ДЖОРДЖА ГЕРШВИНА (на примере оперы «Порги и Бесс»)

Актуальность темы. Имя Джорджа Гершвина прочно вошло в историю мировой музыкальной культуры как имя композитора, впервые на высоком художественном уровне сочетавшего джазовую стилистику с академическими музыкальными формами. Гершвин оказал огромное влияние на развитие музыкального искусства XX века как в академическом, так и в джазовом направлении. Несмотря на огромную популярность музыкального наследия Дж. Гершвина и его роль не только в американской, но и в мировой музыкальной культуре, анализу стилистических особенностей творчества композитора посвящено немного исследований, что обусловило актуальность темы данной статьи.

Объект исследования – вокальное и оперное творчество Дж. Гершвина.

Предмет исследования – особенности интонационного мышления композитора.

Цель работы – рассмотреть характерные черты мелодики Гершвина на примере оперы «Порги и Бесс». Поставленная цель выдвинула перед автором следующие задачи исследования:

1. рассмотреть стилистические черты мелодики ранних образцов джазовой музыки (блюз, рэгтайм, кэк-уок и т. д.);
2. выявить характерные черты вокального творчества Дж. Гершвина и преломление в них джазовых оборотов;
3. рассмотреть композиционные и драматургические особенности оперы «Порги и Бесс»;
4. проанализировать основные интонационно-мелодические структуры вокальных партий в опере.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые опера американского композитора рассматривается с точки зрения категорий академической теории музыки, затронуты вопросы композиторского стиля и особенностей мелодики.

В исследовании автор опирается на труды известных музыкологов Д. Юэн, А. Драгудановой, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова и др., посвященные жизненному и творческому пути Дж. Гершвина. К этой группе можно отнести небольшой монографический очерк Э. Волынского «Джордж Гершвин». Данная работа посвящена преимущественно описанию основных этапов жизненного и творческого пути композитора, освещению основных этапов его творческого становления. Теоретические работы, в которых анализируется мелодия как самостоятельное музыкальное средство. (В. Н. Холопова, Л. А. Мазель, И. В. Способин).

Материал статьи может быть использован в курсе «История мировой музыкальной культуры», «Вокальная методика», «История вокального искусства».

Прежде, чем охарактеризовать типичные особенности мелодики в вокальном творчестве Дж. Гершвина, отметим, что песня является одной из основных форм творческого

выражения композитора. Несмотря на то, что он, по свидетельству его брата, Айры Гершвина, с легкостью творил в любом из выбранных жанров инструментальной или вокальной музыки, песня стала одним из основных, как в количественном, так и в качественном отношении жанров. В наследии композитора насчитывается около 700 вокальных произведений, как самостоятельных, так и созданных в рамках мюзиклов и ставших самостоятельными в ходе исполнительской практики. Уже первые изданные автором песни были изданы большим тиражом и даже на фоне многочисленности, более того, переизбытка произведений песенного жанра сделали Гершвина популярным и исполняемым автором.

Популярность гершвиновских песен была обусловлена огромным мелодическим дарованием композитора, а также его ранними впечатлениями. О. Манулкина, описывая формирование Гершвина-композитора, отмечает, что будущий композитор, катаясь на роликах в Гарлеме, часто слышал игру Джеймса Риза Юропа, часто игравшего в одном из клубов района: «Увлечение негритянскими регтаймами, блюзом и спиричуэл, несомненно, началось в то время» [4]. Вторым источником музыкальных впечатлений стал еврейский театр Ист Виллидж, в который его в 1915 году приглашал работать Б. Томашевский. Именно из еврейской литературы идет тема маленького человека, которая поднимается в опере «Порги и Бесс». Наконец, немаловажное значение имела его работа в одном из нотных магазинов Tin Pan Alley, в издательстве Ремика, где Гершвин выполнял функции *song-plugger*, пианиста, демонстрировавшего покупателям произведения, издававшиеся фирмой.

Почвой для создания произведений Гершвина, как и джаза в целом, стало получавшее все большее распространение творчество афроамериканских музыкантов. И во многом стилистические особенности музыкального мышления Дж. Гершвина оттачивались в ходе сочинения произведений преимущественно песенного жанра с использованием данной стилистики. Большинство сочинений Гершвина до «Рапсодии в блюзовых тонах», принесшей ему славу именно академического композитора – это песни, мюзиклы (номера, в которых по большей части основаны на тех же песенных формах), фортепианные пьесы. И именно Рапсодия стала первым произведением, с которого начинается новая эра в развитии академической музыки – произведением, которое диктует демократический стиль, имеющий признание у большинства. Именно демократичность, доступность и конкретность гершвиновской музыки различных жанров обеспечили ему огромную популярность среди слушателей с одной стороны и разрыв с композиторами-современниками, принадлежавшими к академическому направлению – с другой.

Дж. Гершвин приступил к написанию оперы «Порги и Бес», ставшей непревзойденным образцом объединения классических оперных традиций и стилистики спиричуэлс, в феврале 1934 года. В сентябре 1935 состоялась премьера в Бостоне, а 10 октября – в Нью-Йорке.

Интерес к роману Дюбоза Хэйуарда, ставшего основой либретто, возник у композитора еще в 1926 году, после прочтения романа. Сюжет, характеристики главных героев и сам дух романа, пронизанного народными песнями, настолько поразили Гершвина, что он написал письмо автору с просьбой разрешить ему написать оперу на сюжет. Однако непосредственная работа над музыкальной частью оперы отложилась по ряду причин. Прежде всего, это было критическое отношение автора к собственному мастерству. Незадолго до этого Гершвин написал оперу «Голубой понедельник», которая провалилась.

Среди причин, приведших к провалу, был недостаток знаний в области оперной драматургии, который талантливый композитор осознавал. В начале 30-х годов композитора привлек другой сюжет – роман из жизни еврейского народа «Дибук». Композитор начал работу над этим новым проектом, методично собирая еврейские народные и культовые мелодии, уже была создана часть музыкального текста, но эта опера осталась лишь в эскизах [1].

В основе сюжета романа – социальная драма о жизни чернокожих американцев, достаточно новый сюжет для литературы Юга на тот период, благодаря чему сам роман был принят достаточно сочувственно и с интересом. Хейуард помещает элементы событий, свидетелем которых он был, в контекст социально конфликтной ситуации, обостряя внутренние противоречия и взаимоотношения героев. По материалам романа женой автора, Д. Хейуард, была написана пьеса, которая достаточно сильно отличается от первоисточника. Именно пьеса и послужила основой либретто оперы (в частности, финал романа изменен на более оптимистичный).

Необходимо отметить, что черты народности повествования включены уже в структуру романа. Так, в тексты Хейуард вплетал слова народных песен, спиричуэлов, строки романа. «Don't you cry» в первом куплете Summertime – из старинной колыбельной с Багамских островов, которая в 1950–60-х гг. в исполнении Джоан Баэз стала популярной песней протеста: All My Trials, Lord, Soon Be Over. А фразу о том, что «жизнь легка» (the living is easy) в романе произносит не кто иной, как Краун. Summertime – не только музыкальный, но и вербальный символ оперы: все главное в жизни Порги случается в течение этого единственного лета [6].

Музыкальный материал оперы отличается своеобразием. Настойчивое овладение методами композиторского письма, методичное изучение народных образцов спиричуэлс в их естественной среде бытования и стремление достоверно изобразить жизнь простого народа – вот три компонента, которые определили качество композиторской работы над оперой. В результате появилось произведение, в котором классические методы оперной драматургии сочетаются со стилизованными мелодиями американских спиричуэлс. Сам автор писал, что при работе над своим произведением «решил не прибегать к использованию народной негритянской музыки в чистом виде, чтобы не повредить целостности восприятия оперы. Поэтому я сочинил собственные спиричуэлс и народные песни. Тем не менее, все они выдержаны в характере народной музыки, а так как все произведение написано в оперном жанре, то «Порги и Бесс» является ничем иным, как народной оперой» [3, с. 20].

Гершвин назвал свою оперу народной, хотя ее конфликт носит сугубо частный характер. Это душевные «метания» Бесс между подлинной любовью к ней Порги и развращенной моралью Спортин-Лайфа, представителя нью-йоркских кабаков. В трактовке Гершвина Порги олицетворяет беспредельность человеческой любви и веры. Его наивность – не простота глупца, а проявление по-детски чистой, цельной, неискушенной души. Музыка оперы заставляет слушателя поверить в то, что, отправившись за тысячу километров искать «иголку в стоге сена», Порги сумеет найти свою любимую.

Определение «народная» отражает саму суть оперы Гершвина. Сложные человеческие взаимоотношения разворачиваются в ней на широкой канве массовых и диалогических сцен,

рождаются как бы в гуще народной жизни и потому так жизненно убедительны. Существенно то, что хоровые сцены, рисующие образ народа, являются мощной опорой всего спектакля, ее идейно-смысловыми центрами.

Композиция оперы складывается из девяти картин, действие которых замкнуто в одном пространстве, именуемом «двор в Кетфиш Роу». При этом имеет место сквозное развитие сцен как цепи событий.

Драматургия спектакля коренным образом связана с национальными традициями. Она опирается на характерное для американского театра, в том числе для «комедии менестрелей», сочетание разговорных сцен и песенных номеров. Истоки подобной драматургии восходят к приемам «балладной оперы», сложившейся еще в XVII веке. Балладная опера широко распространилась в США, породив, в частности, музыкальную комедию Бродвея. Таким образом, в «Порги и Бесс» Гершвин мастерски трансформировал тот многообразный опыт, который приобрел, сочиняя музыку для бродвейской эстрады.

С массовыми жанрами американского театра связаны и другие особенности произведения:

- преобладание «речевых» сцен, их огромная роль в раскрытии образов;
- динамика и целеустремленность в развитии сюжета, сценичность ситуаций;
- комедийный облик многих эпизодов. В духе американского фольклора трагедия и шутка здесь неразрывно переплетаются;
- родство образов главных героев, Порги и Спортин-Лайфа, с характерными типажамми театра менестрелей. В трактовке Гершвина эти менестрельные прототипы преображаются в жизненно правдивые образы.

Все персонажи оперы характеризуются широким спектром эмоций от горя, страдания до радости, веселья, правдиво отражающих особенности негритянского характера. В работе над музыкой композитор основывался на обширном круге национально-бытовых жанров: песенок из ревю, комедий, джаза. Но главным источником вдохновения для Гершвина стали оригинальные образцы афроамериканского фольклора, хотя музыка оперы не содержит прямых цитат. Стилизованные образцы ряда фольклорных жанров интегрированы в структуру полноценной оперы с ариями (по большей части в простой песенной форме), ансамблями, речитативами и лейтмотивами [8].

Высшая драматическая точка похоронной сцены – ее заключение, где восходящее хоровое глассандо звучит на фоне нисходящих хроматических аккордов оркестра. А далее наступает естественная разрядка, выраженная, на первый взгляд, наивно, но психологически очень правдиво для данной среды. На неожиданный призыв Бесс занять места в поезде, уносящем в «обетованный рай», отвечает радостный «железнодорожный» псалом хора. Подобные внезапные эмоциональные модуляции, как уже отмечалось, весьма типичны для американского фольклора.

В целом можно говорить о том, что Гершвин использует в опере несколько типов вокальной мелодики:

1. в речитативных эпизодах, где сосредоточены узловые моменты драматургии использованы вокализованная речь, а также прием *Sprechstimme* (нем. «речевой голос»), *Sprechgesang* (нем. «речевое пение») – такой способ вокализации текста, при котором буквальная высота звука не соблюдается;
2. в сольных характеристиках героев – мелодии, которые опираются на жанровые

признаки блюза;

3. в ряде хоровых эпизодов мелодика основана на интонациях спиричуэлс.

Рассмотрим эти три мелодических типа, которые использует композитор.

1. Одним из результатов овладения техникой стали речитативные сцены. Начиная с первых постановок и до наших дней, как правило, речитативные эпизоды либо сокращены, либо заменены диалогами из пьесы, что приближает произведение к жанру мюзикла. Однако, сам композитор писал, что именно в речитативных сценах сосредоточено драматургическое развитие, и именно в них сконцентрировано музыкальное действие. Как правило, речитативные сцены построены по принципу сквозного развития, их музыкальное наполнение следует за текстом, а во многих случаях дополняется или «досказывается» в развитой партии симфонического оркестра – равноправного участника драматургического развития.

Примером такого рода организации может служить вторая сцена первого действия, в комнате Серены, которая оплакивает своего убитого мужа. В целом сцена построена в форме рондальной композиции, в которой функцию рефрена выполняют хоровые или сольные эпизоды, связанные с оплакиванием умершего (начальный хор «Где брат Роббинс?», ария Серены, заключительный хор «Поезд подан», хоровые эпизоды, в которых проводится тематический материал первого хора). Эпизоды в композиции этой сцены – у речитативные построения, в которых происходит развитие сюжета: обсуждение новости о том, что Порги приютил Бесс, приход полицейского и сбор денег на похороны Роббинса и т. д. Именно в этих построениях Гершвин проявил себя как настоящий музыкальный драматург, объединив знания и навыки из области классического оперного формообразования с глубоким личным мелодическим даром.

Музыкально-речевые характеристики героев в сцене максимально приближены к человеческой речи и имеют различный диапазон удаленности от нее. Так, например, эпизодический герой Полицейский не имеет собственной музыкальной характеристики, его партия полностью речевая.

Партия другого эпизодического персонажа – Детектива, построена по принципу *Sprechgesang*, речевого пения.

Его партия не конкретизирована в мелодической линии, а максимально приближена, к слову. Такой прием был изобретен нововенскими композиторами А. Бергом (опера «Воцтек») и А. Шенбергом («Лунный Пьеро») в качестве отдельного выразительного приема и свидетельствовал о стремлении наиболее правдиво передать интонации человеческой речи. По принципу *Sprechgesang* построена и партия Порги в ряде эпизодов, например, композитор вводит этот принцип, чтобы оттенить его речь на фоне хорового плача в ритмах спиричуэлса.

Такой способ интонирования, при котором звучание не имеет четкой высотной оформленности, имеет свои преимущества: он придает речи большую выразительность, позволяет исполнить фразы именно с той интонацией, которую задумал автор и, вместе с тем, допускает большую, по сравнению с выписанным мелодизированным речитативом, степень свободы и импровизационности исполнения [9].

Наряду с *Sprechgesang*, Гершвин применяет еще два типа речитатива, которые характеризуются различной степенью мелодизации.

Кроме мелодизированных речитативов мелодика такого типа встречается и в сольных номерах, например, в песне Порги «Ворон, ворон» из второго действия. Несмотря на ритмическую организацию, связанную с регулярным метром (которой нет в мелодизированных речитативах), мелодия песни построена на речитативных интонациях, повторах одного звука, что связано с глубокой эмоциональной напряженностью музыкальной мысли.

2. Сольные характеристики персонажей не менее разнообразны, чем их речитативные партии. Как говорилось выше, опера «Порги и Бесс» стала одним из произведений, в котором реализовалось богатейшее мелодическое дарование Гершвина, а большинство сольных номеров вышли за пределы оперы и очень часто звучат на концертной эстраде. Все номера разнообразны, разноплановы по образному строю, жанровой природе, интонационным особенностям. Приведем несколько примеров.

Наиболее популярной мелодией оперы является, пожалуй, колыбельная Клары из первой картины первого действия. В опере она выполняет роль лейттемы, которая объединяет действия наряду с другими лейтмотивами.

Прототипом этой мелодии считается украинская народная песня «Ой ходить сон коло вікон», которую Гершвин слышал в исполнении Украинского национального хора под управлением А. Кошица. Характерными особенностями этой мелодии является синтез вокального и речевого начал: он проявляется в сочетании распевных терцовых ходов и постепенного движения с элементами речитации, реализованной в ритмическом рисунке темы.

Для мелодии типичен постоянный возврат к одним и тем же ступеням, ритмическое обыгрывание и варьирование одних и тех же мелодических оборотов с использованием разного вида синкоп. В ладовом отношении интересно синтезирование ладовой переменности, ясной функциональной основы с опорой на пентатонику, что придает этой мелодии особую мягкость и плавность. Особо хотелось бы отметить элементы свинга, которые выписаны автором в конце второго предложения: глиссандо и форшлаг на последнем звуке. По-сути, автор указывает на желаемую манеру и способ исполнения, которая предполагается в опере [10].

Одним из ярких образцов индивидуализированной вокальной мелодии, написанной с использованием традиционных стилистических оборотов, можно считать сольный номер Серены во второй картине первого действия (плач).

Номер построен в простой двухчастной форме А-В-А1-С, где В и С – контрастный по эмоциональному и интонационному строению материал. Основная тема в форме периода построена на постепенном ниспадающем движении мелодической линии. Как и в колыбельной Клары, мелодия основана на интонациях малой терции и большой секунды, что подчеркивает минорную ладовую окраску темы и создает мягкое пентатоническое звучание [11].

Во втором разделе первой части мелодическое развитие смещено в оркестровую партию, а партия солистки построена на речитативных интонациях, поднимающихся по хроматизмам.

Подобно первому разделу, во втором также есть небольшое мелодическое дополнение, построенное на распевных интонациях скорби, страдания. Эти мелодические фразы подхватываются и повторяются хором.

Аналогично построена вторая часть арии, варьирование основной темы происходит путем изменения нюансов исполнения, варьирования фактуры в оркестровой партии, добавления хора, который сочувствует главной героине. Значительно расширен второй раздел второй части путем расширения интонаций плача, введения экспрессивного глissандо.

3. Если сольные вокальные характеристики, как правило, синтезируют в себе признаки различных стилей, во многих хоровых фрагментах Гершвин сознательно стилизует спиричуэл. Кроме того, хоровые сцены, в которых использован такой тип мелодики, становятся центральными в драматургии каждого действия [5].

Таким образом, сочетание огромного трудолюбия и упорства в овладении основами профессионального мастерства, огромный композиторский дар в сочетании с чутьем потребностей публики сделали Гершвина не только символом джазовой эры, но и символом «американской мечты» – человеком, который сделал себя сам и достиг небывалого успеха. В то же время Гершвин оказал огромное влияние на развитие музыкального искусства XX века как в академическом, так и в джазовом направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Драгуданова, А. Спиричуэл в системе восходящей драматургии оперы Порги и Бесс Дж. Гершвина [Электронный ресурс] / А. Драгуданова. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/2120249/spirichue-l-v-sisteme-voshodyashhej-dramaturg>
2. Конен, В. Пути американской музыки / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1965. – 445 с.
3. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – М.: Сов. композитор, 1984. – 312 с.
4. Кузнецов, А. Г. Из истории американской музыки. Классика. Джаз / А. Г. Кузнецов. – Бишкек: Изд-во КРСУ, 2008. – 130 с.
5. Мазель, Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1952. – 167 с.
6. Манулкина, О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Манулкина. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.
7. Сарджент, У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. – М.: Музыка, 1987. – 296 с.
8. Холопова, В. Н. Теория музыки / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
9. Холопов, Ю. Н. Мелодия / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия. – Т. 3. – М.: Сов. энцикл., 1976. – С. 511–529.
10. Шнеерсон, Г. Американская песня / Г. Шнеерсон. – М.: Сов. композитор, 1977. – 183 с.
11. Юэн, Д. Джордж Гершвин: путь к славе / Д. Юэн. – М.: Музыка, 1989. – 233 с.

УДК 782.09:37.036

*М. В. Олейникова,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ ПОСРЕДСТВОМ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЙ ИГРЫ-КВЕСТА

Игра – очень древний и традиционный элемент человеческой культуры. Также игра является одной из первичных форм человеческой активности. Функции игры в обществе и отношение к ней служат показателем культурного общественного развития. Сущность игры заключается в ее возможности отображать, изменять действительность, в ней не столь важен результат, а сам процесс эмоциональных переживаний, который связан с игровым процессом. Эта особенность, положенная в основу игровой программы, содержит в себе

большие воспитательные возможности – вызвать в участниках игрового процесса позитивные эмоции, научить сплоченности, импровизации, умение работать в команде, принимать решения. А такая форма театрализованной программы как театрализованная игра-квест, способствует лучшему погружению участников в игровой процесс, добавляет оригинальную художественно-образную ситуацию. В последние годы игры-квесты очень популярны. В условиях нарастающих кризисных явлений в духовной жизни всего общества, в том числе детей и подростков, особую социально-педагогическую значимость приобретает театрализованная игра как одна из форм досуговой деятельности, которая способствует становлению и развитию личности ребенка.

Объектом исследования является проблема эстетического воспитания ребенка. В свою очередь, *предметом исследования* выступают особенности эстетического воспитания детей посредством театрализованной игры-квеста.

Целью данной работы является проанализировать и определить значимость театрализованной игровой программы в эстетическом воспитании детей.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие *задачи*:

- проанализировать научные труды по проблеме эстетического воспитания;
- определить основные задачи эстетического воспитания подрастающего поколения;
- изучить и проанализировать особенности эстетического воспитания детей с использованием театрализованной игровой программы.

Научная новизна работы определяется такими положениями: исследованы возможности использования театрализованной игровой программы как средства воспитания эстетического подрастающего поколения; проанализированы изменения в формировании эстетического воспитания детей посредством театрализованных представлений и праздников.

В рассмотрении проблемы воспитания подрастающего поколения, из круга широких педагогических проблем, в становлении ее как самостоятельной области исследований важную роль сыграли работы отечественных исследователей по педагогике, социологии и режиссуре, которые изучают влияние театрализованных программ и праздников на воспитание личности. Это работы Г.С. Абрамовой, М.А. Васильевой, Н.Ф. Виноградовой, Л.С. Выготского, В.И. Немировича-Данченко, В.Э. Мейерхольда, В. Панфилова, М. М. Рукавицина, К.С. Станиславского, Е.Л. Трусовой и др.

Материал статьи может быть использован специалистами культурно-досуговой деятельности, учреждениями культуры, работниками внешкольных досуговых учреждений, в системе педагогического образования родителей, студентами высших учебных заведений, изучающими режиссуру театрализованных представлений, а также в процессе преподавания следующих дисциплин: «Педагогика», «Психология», «Эстетика», «Режиссура», «Методика преподавания спецдисциплин», «Методика организации массовых праздников».

Эстетическое воспитание ребенка – это целенаправленный, методичный процесс воздействия на личность ребенка с целью воспитания у него умения видеть прекрасное в окружающей действительности, и умения создавать ее. Особенное понимание природы эстетического воспитания является причиной различного подхода к его целям. Следовательно, проблема стремлений и задач эстетического воспитания требует повышенного внимания. Важно воспитать и развить такие свойства характера, такие способности, которые позволят ребенку не только достигнуть успеха в какой-либо

деятельности, но и быть создателем эстетических ценностей. В ходе реализации эстетического воспитания, режиссерам и педагогам важно решить следующие задачи: методически развивать эстетическое восприятие, эстетические чувства и представления детей, их творческие способности, формировать основы эстетического вкуса. Помимо формирования эстетического отношения детей к окружающему миру и творчеству, эстетическое воспитание также вносит вклад и в их всестороннее развитие. Эстетическое воспитание способствует развитию нравственности ребенка, повышает его познания о жизни в целом, обществе и природе. Занятия ребенка творчеством помогает развитию их фантазии и воображения, расширению кругозора, смекалке, организованности, дисциплине.

Особенно успешно изучил цель эстетического воспитания М. М. Рукавицин, по мнению которого «конечная цель (эстетического воспитания) – гармоничная личность, всесторонне развитый человек <...> образованный, прогрессивный, высоконравственный, обладающий умением трудиться, желанием творить, понимающий красоту жизни и красоту искусства» [12, с. 66]. Эта цель также отображает особенность эстетического воспитания как часть всего педагогического процесса.

Следовательно, эстетическое воспитание является обязательным элементом в воспитательном процессе. Функции эстетики, ее воспитания обязательно должны быть использованы в основных областях жизни ребенка.

В нашей современности растет осознание того, что решение многих социальных проблем вероятно лишь при сохранении нравственного и духовного здоровья общества. Следовательно, становится весьма значительной задача развития и обогащения нравственной культуры человека, в особенности – подрастающего поколения. Это очень важно сегодня, потому что в современном мире популярна идеология потребления, согласно которой человек стремится к материальным ценностям, что искажает духовную составляющую личности.

Культура нравственная, духовная олицетворяется не в материальных благах, её отрасль – мораль, чувства, гуманизм. Исходя из этого, отношение к нравственности человека, который направлен не только на материальное, но и на духовное. Нравственные элементы человека способны развивать искусство во многих его видах. Важную роль при этом играет театральное искусство, в особенности такая распространенная форма, как театрализованное представление, которое, художественно-насыщенно отображая действительное событие, влияет на сознание и таким образом может быть использовано в решении многих воспитательных задач, в том числе формирования духовно-нравственной личности [4].

Воспитание через чувство прекрасного формирует не только эстетическую и нравственную направленность личности, но и воспитывает способность к творчеству, к созданию эстетических ценностей в области трудовой деятельности, в повседневности, в поступках и поведении и, разумеется, искусстве. Эстетическое воспитание реализуется на многих фазах возрастного формирования личности. Чем раньше ребенок попадет в сферу эстетического влияния, тем больше вероятность на результативность этого влияния.

Эстетическое сознание педагоги и психологи подразделяют на ряд категорий, которые отражают психологическую сущность эстетического восприятия и позволяют судить о

степени эстетической культуры человека [5]. Исследователи данного вопроса выделяют следующие категории: эстетического вкуса, эстетического идеала, эстетической оценки.

Важную роль для развития эстетического восприятия ребенка одну из самых главных ролей, играет воспитатель, учитель. Благодаря этому, квалифицированные педагоги могут не только создать основу эстетически развитой личности, но и с помощью эстетического воспитания заложить истинное восприятие окружающего мира ребенком, ведь именно в детском возрасте формируется отношение ребенка к миру и происходит развитие эстетических качеств будущей личности [7].

В обстановке духовно-нравственного кризиса общества организация театрализованных представлений, направленных на формирование духовно-нравственных ценностей имеет важное значение.

Эстетическое восприятие детей, в том числе восприятия театра, не сводится к пассивной констатации известных сторон действительности. По утверждениям исследователей, ребенку доступна внутренняя активность содействия, способность мысленно действовать в предлагаемых обстоятельствах [3; 8]. Это позволяет применить театрализованные представления в воспитании эстетики поведения ребенка, например, когда разные эталоны становятся для ребенка значимыми не только при сопоставлении себя с положительным персонажем, но и с отрицательным.

Вследствие этого зарождаются социальные чувства, эмоциональное восприятие событий и поступков, имеющих значение не только для ребенка лично, но и для окружающих, что квалифицируется как сочувствие и содействие сверстникам и взрослым.

Организация театральной деятельности в детском образовательном учреждении, учреждении культуры, дает возможность режиссеру или педагогу, через театр научить ребёнка видеть положительное в окружающем мире, зародить стремление самому принести в жизнь доброту и человечность [4]. Гармоничное соединение различных видов художественной деятельности в театрализованной программе позволяет формировать художественный вкус и творческую активность ребенка. Исследователи, изучавшие творческую деятельность школьников, настаивают на важности художественной деятельности для развития психических функций – внимания, воображения, мышления, эмоциональной отзывчивости, коммуникативности, рассматривая театрализованно-игровую деятельность как основу для развития творческой активности [6].

Также исследователи отмечают, что важным средством эстетического воспитания является творческая деятельность детей, в том числе и игровая. Важное значение в эстетическом воспитании имеют театрализованные программы и игры. Занятия театрализованной деятельностью не только знакомят детей с миром доброго и светлого, но и вызывают в них способность к сопереживанию, стимулируют фантазию, мышление, а главное – помогают эстетическому воспитанию. Театрализованные игры и праздники содержат в себе художественный замысел, сюжет, ролевые и организационные действия и отношения. Источником данных составляющих служит окружающий мир [12].

Исходя из исследований и научных работ различных авторов, подтверждают вывод о значимости роли театра в эстетическом воспитании детей посредством театрализованных представлений и праздников. Театрализованная игровая программа-квест не только увлекательная игра и способ досуга ребенка. Театрализованная программа, в различных ее формах, активизирует его разностороннее развитие. Проанализировав соответствующую

литературу, мы можем сделать вывод, что многие ученые отмечают в качестве неоценимого средства эстетического воспитания творческую деятельность детей, в том числе и игровую. Особое значение в решении задач эстетического воспитания, как уже было отмечено, имеют театрализованные представления.

Театрализованной игровой программе-квесту присущи такие особенности, как наличие конфликта, драматургический характер игрового процесса, импровизация, что делает восприятие программы более ярким. Эти особенности помогают воспитывать в игроках важные человеческие качества, необходимые социальные навыки.

Следовательно, театрализованная программа является средством разнопланового развития ребенка, где одной из важных частей выступает эстетическое воспитание. Неимоверно важной в области режиссуры и образования является задача научить подрастающее поколение правильной оценке искусства и окружающего мира с точки зрения их эстетической ценности посредством театрализованных представлений и праздников.

Отметим, что в современной режиссуре театрализованных представлений и праздников именно театрализованная игровая программа-квест как средство воспитания подрастающего поколения действительно занимает важное место в системе не только воспитательного, но и образовательного процесса, поскольку с помощью игровой программы происходит не только развитие эстетических, но и личных качеств ребенка – духовных и нравственных ценностей. Эти качества у подрастающего поколения вырабатываются под влиянием различных факторов. Безусловно, театральное творчество помогает решать многие педагогические задачи, с помощью которых формируются правильная речь ребенка, интеллектуальное и художественное и эстетическое воспитание. Театрализованная деятельность в целом, и театрализованная игровая программа в частности, является источником развития эмоций и чувств у детей, методом приобщения к духовным ценностям человека. С помощью игровой программы ребенок познает окружающий мир, учится давать личную оценку событиям, испытывает интерес и азарт, связанный с преодолением трудностей общения, неуверенности в себе.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что между театрализованной игровой программой и воспитанием подрастающего поколения существует тесная взаимосвязь. Причем яркие проявления развития ребенка обеспечиваются при помощи театрализованных игр. Осуществляя полноценное воспитание и развитие ребенка, воспитатель, педагог или режиссер, обеспечивает становление такой личности, которая будет сочетать в себе духовное богатство, истинные эстетические качества, нравственную чистоту и высокий интеллектуальный потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова, Г. С. Возрастная психология: учеб. пособие для студ. вузов / Г. С. Абрамова. – 4-е изд. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 672 с.
2. Азаров, Ю. П. Игра: Размышления о нравственном воспитании / Ю. П. Азаров. – М.: Новый мир, 1983. – 143 с.
3. Васильева, М. А. Руководство играми детей в дошкольных учреждениях / М. А. Васильева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 2013. – 78 с.
4. Ветлугина, Н. А. Эстетическое воспитание в детском саду / Н. А. Ветлугина. – М.: Сфера, 2012. – 146 с.

5. Виноградова, Н. Ф. Дети, взрослые и мир вокруг / Н. Ф. Виноградова, Т. А. Куликова. – М.: Просвещение, 1993. – 128 с.
6. Выготский, Л. С. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка / Л. С. Выготский // Вопросы психологии. – № 19. – С. 37–42.
7. Григорьев, С. В. Самовыражение и развитие личности в игре: автореф. дис. ... канд. психол. наук / С. В. Григорьев. – М., 1991. – 21 с.
8. Игра и развитие ребёнка: Психология и педагогика игры дошкольника / под ред. А. В. Запорожца, А. П. Усовой. – М., 2013. – 220 с.
9. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд; ком. А. В. Февральского. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 2 (1917–1939). – 586 с.
10. Панфилов, В. Режиссеру праздника – об игре / В. Панфилов. – М.: ВЦХТ, 2004. – 174 с.
11. Репринцева, Е. А. Педагогика игры: теория, история, практика / Е. А. Репринцева. – Курск: Изд-во Курс. гос. ун-та, 2005. – 421 с.
12. Рукавицин, М. М. Эстетическое воспитание детей / М. М. Рукавицин. – М.: Сфера, 2011. – 110 с.
13. Трусова, Е. Л. Сюжетно-ролевая игра «Мастерская волшебная ниточка» / Е. Л. Трусова. – Севастополь, 2013. – 120 с.
14. Шашина, В. П. Методика игрового общения / В. П. Шашина. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 288 с.
15. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учебно-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 288 с.
16. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Педагогика, 1978. – 282 с.

УДК 659.1

*И. А. Сагайдак,
г. Луганск*

СТАНОВЛЕНИЕ РЕКЛАМЫ ЛУГАНЩИНЫ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Вопрос об истории рекламы достаточно актуален в наше время, поскольку погружение в историю этого феномена дает возможность проследить изменения в рекламной деятельности и спрогнозировать ее дальнейшее развитие. На современном этапе развития науки о рекламе существует огромное количество работ, разносторонне рассматривающих само понятие рекламы, но изучением ее истории занималось достаточно ограниченное количество ученых. *Актуальность* нашего исследования также обусловлена полным отсутствием анализа становления и развития рекламы Луганщины.

Объект исследования – история рекламы.

Предмет исследования – становление рекламы Луганщины.

Цель исследования – проанализировать процесс становления рекламы Луганщины в начале XX века. Поставленная цель выдвинула перед автором следующие *задачи исследования*:

- рассмотреть развитие Луганской печати в начале XX века как одно из условий распространения рекламы;
- определить особенности печатной рекламы Луганщины указанного периода.

Научная новизна исследования заключается в самой задаче изучения становления и развития рекламы Луганщины начала XX века.

Историей рекламы занимались такие российские исследователи, как Л. Березова, Л. Макашина, Н. Старых, О. Следнева, В. Ученова. Серьезный вклад внесли ученые в изучение развития рекламной деятельности, рекламного имиджа, бренда, технологий, применяемых в разработке рекламных обращений, психологических и этических измерений

влияния рекламы. Это труды Г. Владимирской, П. Владимирского, Н. Грицюты, Т. Краско, Т. Ляпиной, Г. Почепцова, Т. Смирновой, О. Холода и др.

Развитие рекламной деятельности начали изучать не так давно, в частности, на страницах периодических изданий России и Украины – это исследования таких ученых, как Т. Аржанов, О. Городецкая, В. Мацежинский, Б. Обридько, М. Пирогова, Б. Чайковский. В основном это единичные научные статьи, целостных же исследований по становлению и развитию рекламы, особенно касающихся Луганщины, нет, поэтому исследование регионального аспекта этого вопроса представляется нам заслуживающим детального изучения.

Материал статьи может быть использован при подготовке учебников, учебных пособий, спецкурсов.

Реклама играет огромную роль в деятельности предприятий. Она дает потребителю новые знания, опыт, формирует потребности человека, усиливает удовлетворенность от покупки. С помощью рекламы компании осваивают новые рынки сбыта, увеличивают объемы продаж, что обеспечивает рост их доходов, стабильность и уверенность в будущем.

Появление рекламы как средства коммуникации с аудиторией зародилось в древности и связано с тем, что производителям и торговцам необходимо было распространять информацию о продаваемых ими товарах, проводимых ярмарках и т. д. С развитием рыночных отношений менялись принципы и методы организации рекламной деятельности.

XIX век стал для для Российской империи веком значительного роста количества периодических изданий и рекламы, возникшей в Европе гораздо раньше – в первой половине XVII века. Газетная реклама конца XIX – начала XX века пользовалась особым успехом, поскольку газеты в те времена были практически единственным средством массовой информации, а объявление в газете могло принести фирме существенную прибыль. Таким образом, с распространением газет появились условия развития рекламы на их страницах. Газетная реклама XIX–XX веков являлась мощнейшим средством воздействия на потребителя не только в Российской империи, но и в Европе и США. Она распространялась в сотнях экземпляров, охватывая тысячи читателей. Предприниматели тех времен быстро поняли важность возможности привлечь внимание к своей деятельности, а редакции газет не упускали возможности подзаработать и отдавали под размещение рекламы более половины объема газеты.

Активно развивалась реклама и на территории Луганщины. В начале XX века периодические издания являлись основным источником информации для народных масс. Именно в этот период в Российской империи выходило 14 тысяч различных периодических изданий. В нашем крае в начале XX века уже издавалось более десяти газет и восьми журналов.

Территория Луганщины наряду с другими областями долгое время принадлежала Екатеринославской губернии. С 1838 года по решению царского правительства в семи губерниях Малороссии начали издаваться официальные газеты губернских управ. Поэтому это время можно считать началом местной журналистики. «Екатеринославские епархиальные ведомости» – одна из газет, первый номер которой был издан 7 января 1838 года, последний – в 1918 году. Ее содержание составляли, кроме информации о

деятельности местных органов власти, материалы о сельском хозяйстве и торговле, выборах в земские управы, городскую думу, культурную жизнь края и т. д. [5].

Но первой газетой, которая издавалась непосредственно в нашем крае, стал «Листок объявлений Славяносербского земства». Первый её номер вышел 1 мая 1903 года в городе Луганск. На страницах этого издания поднимались самые разнообразные вопросы жизни Славяносербского уезда. На первой же странице было огромное количество рекламы. Особое внимание уделялось императорским приказам, распоряжениям. «Листок объявлений» издавался уездной земской управой, выходил два раза в месяц и редактировался самим председателем управы.

В 1906 г. в Луганске выходят газеты «Донецкое слово», «Донецкий листок» [Там же]. В этот же период издавались общественно-политические газеты, целевой аудиторией которой являлось трудовое население Донбасса.

На политическое воспитание масс была направлена большевистская газета «Донецкий колокол», которая просуществовала недолго – с октября 1906 по январь 1907 года. Она печаталась в типографии И. С. Житомирского. Эта типография действовала в Луганске с 1904 года и находилась сначала на Почтовой улице, а потом – на улице Казанской (ныне К.Маркса) в здании городской управы (ныне Городской музей истории и культуры Луганска).

Сохранился текст рекламы услуг самой типографии: «Типография, переплетная и линевальная И. С. Житомирского исполняет всевозможные типографские работы аккуратно и быстро. За художественное исполнение работ типография удостоилась наград – золотой медали и знака отличия на выставке в Остенде (Бельгия) в 1907 году. Принимает заказы от рудников и заводов. Цены умеренные. Иногородним доставка за счет типографии» [4]. Интересно то, что данное рекламное объявление мало чем отличалось от современных.

Каждый день, кроме выходных, в 1906 году выходила газета «Северный Донец». Газета «Донецкая жизнь», освещавшая интересы населения Донецкого бассейна, издавалась с 1909 года. Сотрудники газеты были высокими профессионалами, окончившими Бернский и Парижский университеты.

С 1915 года начала выходить газета «Луганский листок». Деятельность органов власти – именно на это делался основной упор в материалах газеты. Однако регулярно печатались и объявления, расписание поездов и реклама. Эта газета предпочитала региональные новости, что делало ее привлекательной для жителей нашего края.

В дореволюционный период в Луганске издавались и журналы, такие как «Коммерческое образование» (1915), «Известия общества Штейгеров» (1913), детский журнал «Южный Израиль» (1909–1912), «Цветник Иудей» (1909–1912) [1, с. 7].

Особое внимание следует уделить характерным чертам рекламы того периода. Среди всех газет, которые издавались в то время, обращает внимание на себя «Донецкая жизнь», которая не только освещала общественные события, но и была рекламно-справочным изданием. Именно на примере рекламы, размещенной на её страницах, мы сделаем анализ Луганской газетной рекламы начала XX века.

Проанализируем состояние рекламы в печати начала XX века в соответствии с такими подпунктами:

1. Технические характеристики. Реклама была сосредоточена на первой и двух последних страницах. Изобразительный компонент рекламы ограничивался разнообразием

шрифтов, орнаментными рамками и линейками, а также форматом рекламного сообщения на газетной полосе. Форма подачи рекламного объявления при регулярной публикации варьировалась. Объявление появлялось то на первых, то на последних страницах, то с развернутым текстом, то только с напоминанием. Типична для того времени натуралистическая иллюстрация, изображавшая товар таким, каким он был на самом деле [6].

2. Что рекламируется. В газете «Донецкая жизнь» преобладала реклама потребительских товаров. Лидируют рекламы магазинов одежды, книжные магазины, аптеки, местные отели. Активно рекламируются продукты питания кефир целебный, кофе здоровье, охлаждающие напитки и алкоголь. Большое внимание уделяется товарам для женщин: «краска для волос из орехового экстракта», «керосиново-миндальное мыло для стирки белья». Кое-где рекламируются товары для строительства «Крыша будущего. Разноцветная черепица». Как и в современных газетах, имеется много рекламы докторов, которые занимались лечением различных болезней и делали прививки. Область образования не отставала, давая объявление о «приеме прошения о поступлении» (Например, Зубоврачебная школа доктора И. А. Пашутина, политехнические курсы, бухгалтерские курсы). Особое внимание уделялось культурным мероприятиям: на первой странице рекламируются премьеры и анонсы театральных представлений, цирка, лотерей [6].

3. Цены. «Строка петита впер. текста – 20 коп, позади – 10 коп. Предложения и спрось труда, наемь и сдача квартир 5 строкъ петить – 15 коп. разъ, за каждую строку сверхъ – 10 коп. Торговые объявления по соглашению». Петит (от фр. Petit – маленький) – типографский шрифт, кегль которого равен 8 пунктам. Реклама среднего размера обходилась в среднем в 20–30 рублей, при том, что газета стоила 2 копейки [6].

4. Креатив. Конечно, в те времена такого слово не использовалось, но производители рекламы пытались использовать самые эффективные методы привлечения внимания к своему сообщению.

На начальных этапах внедрения рекламных объявлений в периодических изданиях, при развитии первых образцов специализированной рекламно-справочной прессы, возможно, не каждый рекламодатель задумывался над правилами правильной подачи, психологического воздействия или гарантированной эффективности текста рекламного сообщения. Иногда предпочитали просто краткость, лаконичность, минимальность количества строк [2, с. 6].

Новый этап в развитии рекламы наступил с победой Великой Октябрьской Социалистической революции. В СССР реклама в сравнении с капиталистическими странами была развита слабо, так как плановая экономика и отсутствие конкуренции привели к тому, что она потеряла свое назначение – быть инструментом конкурентной борьбы и продвижения товара на рынок. Поэтому внимание в те времена уделялось в основном таким направлениям рекламы, как рекламное оформление витрин, выставок, ярмарок, магазинов и упаковки товаров. Реклама была также просто средством информирования потребителей.

Советская власть полностью контролировала сферу рекламной деятельности в Союзе. На четырнадцатый день после Октябрьской революции 1917 года в числе первых

распоряжений власти был издан декрет «О введении государственной монополии на объявления». Важнейшей задачей большевиков было запрещение печатать объявления где-нибудь, кроме газет, издаваемых Советами в провинции и в городах и центральным Советом в Питере для всей России. Декретом была введена монополия на печатание за плату объявлений в периодических изданиях печати, равно в сборниках и афишах, а также сдача объявлений в киоски, конторы и учреждения.

Социальная реклама во время ранней советской власти выполняла идеологические функции и практически полностью сводилась к одному типу – политическому. Советская власть использовала ее в целях собственной популяризации, мобилизации населения в Красную Армию, сбора средств и пожертвований. Уже позже, когда проблемы войны и борьбы с белогвардейцами отошли на второй план, темы социальной рекламы стали более разнообразными. Художественный уровень советской рекламы, однако, оценивается историками как довольно высокий. Например, в 1925 году на художественно-промышленной выставке в Париже цикл плакатов советских рекламистов был удостоен серебряной медали. Но в советской специальной литературе того времени необходимым было противопоставление рекламы социалистической и капиталистической с обязательной критикой последней [3].

Мы пока не располагаем социальными плакатами Луганщины того времени, но тематика и даже стилистика рекламных плакатов, по мнению исследователей истории рекламы, сохранялась на протяжении всего существования Советского союза, примером тому может быть плакат луганского художника Хенкина Б. Я. (рис. 1).

На плакате Б. Я. Хенкина изображены серп и молот на красном полотне. Надпись на плакате следующая: «Никогда не победить того народа, в котором рабочие и крестьяне в большинстве своем узнали, почувствовали и увидели, что они отстаивают свою советскую власть – власть трудящихся. В. И. Ленин» (рис. 1).

Что касается периодических изданий, газет, то в послереволюционные 20–30-е годы в Луганске их издавалось много. Это и «Красный Октябрь», и «Луганский революционный вестник», и «Известия Донецкого губернского военно-революционного комитета», и «Червона Луганщина», и «Войовничий безвірник Луганщини», и «Всероссийская кочегарка», и «Еврейский социалист», и «Рабселькор Луганщины», и другие. После гражданской войны большим авторитетом пользовались газеты Красной Армии: «Бюллетень военно-революционного комитета десятой армии», «Комитет Юго-Западного фронта», «Известия армейского исполкома первой армии». Многие крупные заводы и учреждения выпускали свои газеты: «Октябрьский гудок» и «Ударник Луганбуду» выходили на заводе ОР; «Правдист» был органом завода имени Артема; «Красный боец» – газета Донецкого губвоенкомата; «Луганский летчик» – орган партбюро военной школы пилотов, а Дом санпросвещения выпускал газету «За соціалістичний побут» [4].

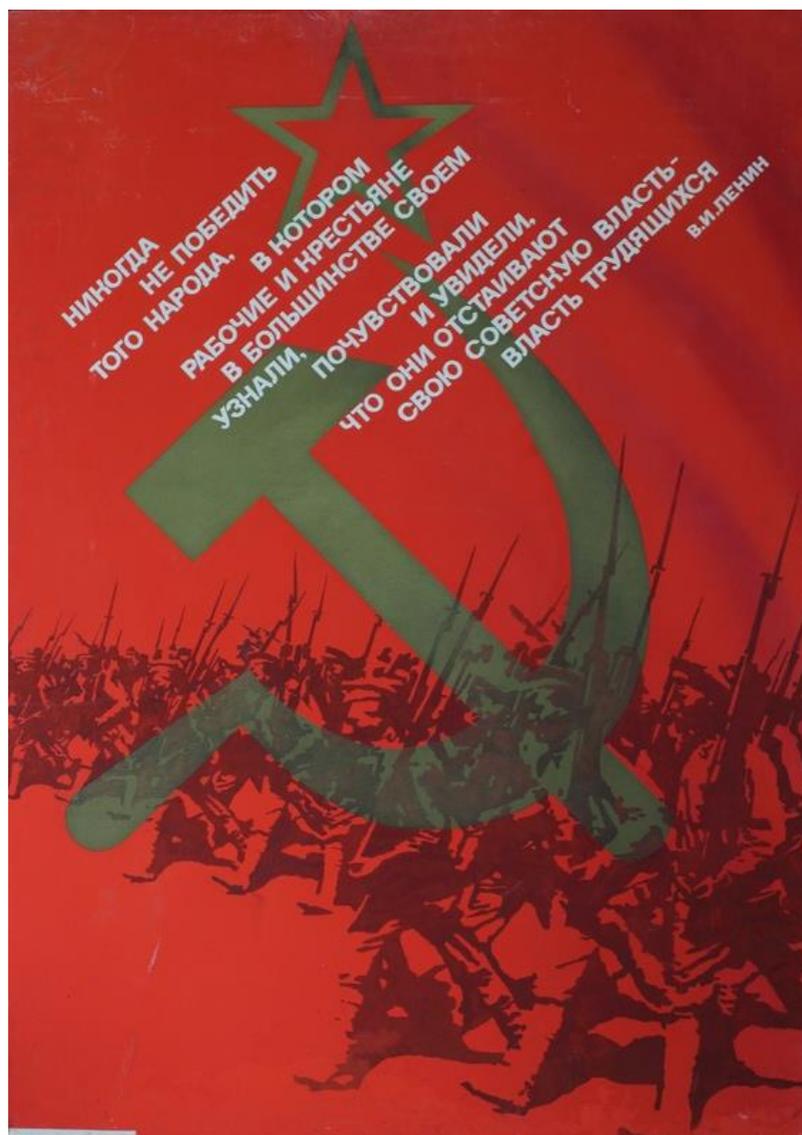


Рис. 1. Плакат советского времени (художник Б. Я. Хенкин)

Следует заметить, что основные темы государственной рекламы советского времени отражали государственную политику. Рассмотрев образцы социальной рекламы в советское время, можно условно выделить следующие темы, волнующие государственную власть:

- война;
- борьба с инакомыслящими;
- помощь голодающим и больным;
- призыв к здоровому образу жизни;
- воспевание коммунистических ценностей [3].

Заключение. Подводя итоги всего сказанного, можно заключить, что уже на начальном этапе развития реклама на территории Луганщины добросовестно выполняла свои основные функции, информировала людей о существовании той или иной продукции, услуги, выступая при этом посредником, оказывая услуги как представителям торгово-промышленного мира, так и тем, кто нуждался в их продукции. Социальная реклама советского периода отличалась от рекламы капиталистического общества своим по

преимуществу информирующим характером и идеологической направленностью, прославлением коммунистических ценностей, что касается и социальной рекламы Луганщины. Но это была яркая, запоминающаяся реклама, по своим художественным характеристикам и эффективности воздействия не уступающая рекламе капиталистических стран.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкина, В. Из истории Луганской периодической печати / В. Башкина // Ижица. – 2003. – С. 11.
2. Георгієвська, В.В. Особливості рекламного тексту (за матеріалами рекламно-довідкової преси Східної України кінця 19-початку 20 ст.): навч. посіб. / В. В. Георгієвська, Н. М. Сидоренко. – К.: АДЕФ-Україна, 2010. – 224 с.
3. Евсюкова, Н. В. Социальная реклама в советской России [Электронный ресурс] / Н. В. Евсюкова – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-reklama-v-sovetskoj-rossii/viewer>
4. История луганской печати [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://snachki.narod.ru/olderfiles/SMI/smu3.htm>
5. Кантор, М. Пресса Донбасса от зарождения до 1918 года [Электронный ресурс] / М. Кантор. – Режим доступа: <http://snachki.narod.ru/olderfiles/SMI/smu2.htm>
6. Розвиток реклами в періодичній пресі Луганщини кінця ХІХ – початку ХХ століття [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <https://arhivinfo.ru/1-41141.html>

УДК 792.8:792.028

*А. И. Скрипниченко,
г. Луганск*

САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ДЛЯ ТВОРЧЕСКОГО РОСТА АРТИСТА БАЛЕТА

Профессия артиста балета многогранная, сложная и увлекательная. Артист балета призван всеми выразительными средствами танца создавать художественный образ. Для правдивого и яркого отражения жизни в хореографических образах необходимо исполнительское мастерство, музыкальная и актерская культура, природные данные и личностные качества, проявление индивидуальности.

Современные тенденции развития балетного театра, хореографического искусства выдвигают на первый план такие профессиональные компетенции и как выразительная техника, артистизм, универсальность владения выразительными средствами танца. Освоение нового репертуара, преодоление физических трудностей, требуют от исполнителя определенных специфических качеств.

Современный театр требует от артиста самостоятельности, личностных качеств, творчества на сцене. Артист балета должен обладать не только техническим профессионализмом, но и актерской выразительностью, спектакль должен увлекать зрителя образами. Уровень исполнительской культуры должен являться главным определяющим лицом театра. Полноценное создание художественного образа в балетном спектакле возможно лишь при условии владения, как хореографической техникой, так и актерским мастерством.

Поэтому самосовершенствование, самодисциплина, артиста балета в процессе всей творческой жизни является всегда актуальными.

Актуальность темы также обуславливается недостаточностью научных исследований развития творческой деятельности в данной профессии.

Изучением данной проблемы занимались выдающиеся деятели театрального и хореографического искусства: Б. Ананьев, А. Ваганова, Е. Валукин, В. Немирович-Данченко,

А. Попов, К. Станиславский, Н. Тарасов. Отечественны педагоги и психологи: А. Леонтьев, В. Мясищев, А. Петровский, К. Платонов.

Объект исследования – профессиональная творческая деятельность артистов балета.

Предмет исследования – самодисциплина как необходимое условие самосовершенствования творческой личности хореографа.

Цель исследования – теоретически обосновать психологические характеристики артистов балета значимые для их личностного роста в профессии.

Задачи исследования:

- 1) раскрыть понятия личность, самодисциплина, самосовершенствование.
- 2) охарактеризовать основные качества и свойства творческой личности.
- 3) изучить творчество выдающихся деятелей хореографического искусства.
- 4) раскрыть значение самодисциплины для творческого роста хореографа.

Научная новизна заключается в обобщении творческого опыта артистов балета с точки зрения их стремления к самосовершенствованию.

Приведем цитаты и примеры, идеи и взгляды ученых, теоретиков и практиков, которые позволяют приблизиться к пониманию проблемы нашего исследования.

Так, психолог Г. Абрамова считает: «Профессия артиста балета весьма трудна. В основе классического хореографического воспитания и обучения лежит не только систематический, многолетний и очень тяжелый ежедневный физический труд, но и огромная эмоционально-интеллектуальная нагрузка на личность будущего артиста балета. Посему служение музе Танца требует от человека не только огромной самодисциплины, упорства и фанатизма, но также, в буквальном смысле слова, жертвенности и самоотречения» [1, с. 7].

По мнению профессора Санкт-Петербургского института культуры и искусств Н. Пермяковой: «Занятие искусством, как и любым другим делом, требует максимальной концентрации воли, самодисциплины, умения организовывать свое время и деятельность» [7, с. 965].

Асаф Мессерер, советский артист, балетмейстер и педагог, в своей книге «Танец. Мысль. Время» писал: «Труд танцовщика тяжел. Артист балета находится в зависимости от своего телесного начала. И компромиссы, поблажки, отсутствие воли сокращают его жизнь на сцене, которая и без того коротка» [5, с. 214].

Константин Станиславский, автор известной системы актерского творчества, автор книги «работа актера над собой», утверждал: «Талант – это счастливая комбинация многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей. Нельзя творить против воли. Надо чтобы артист хотел творить или умел возбуждать в себе эту волю» [8, с. 127].

Михаил Габович – крупнейший теоретик и критик советского периода. Известно, что овладение профессией артиста балета невозможно представить без ежедневного урока и репетиций, совершенствование умений, которые закладываются с детского возраста. Строгая чистота, легкость и воздушность достигаются долгой методической работой. Подтверждение этому находим в высказывании крупнейшего теоретика и критика хореографического искусства, советского периода Михаила Марковича Габовича, который писал о том, как много должен знать, уметь артист балета, каких физических сил ему приходится затрачивать,

чтобы овладеть исполнительской техникой и непрестанно совершенствовать ее: «А совершенствование – это длиться всю жизнь: от первого урока в хореографическом классе и до последнего дня пребывания в театре. Когда у артиста хорошо получаются одни движения и плохо другие, он продолжает тренироваться до тех пор, пока все элементы танца не станут одинаково доступны ему. А затем снова работа, улучшение достигнутого, дальнейшее обогащение танцевальной палитры» [3, с. 99].

На основе вышеизложенного можно утверждать, что специфика профессии артиста балета предусматривает обладание множеством личных и профессиональных качеств, а успех в творческой деятельности зависит от постоянного самосовершенствования личности.

Для изучения темы исследования рассмотрим понятия личность, самосовершенствование, самодисциплина.

Личность – конкретный человек, взятый в системе его устойчивых социально-обусловленных психологических характеристик, которые проявляются в общественных связях и отношениях, определяют существенное значение для него самого и окружающих [4 с. 471]. В структуру личности, по определению А. Маклакова, входят такие свойства, как направленность, потребности, способности, темперамент, характер, мотивация, социальные установки, эмоциональность, активность, саморегуляция, которые проявляются в различных видах деятельности.

В психологии понятие «самосовершенствование» определяется как сознательная и систематическая работа над собой в целях совершенствования ранее приобретенных и формирования новых качеств личности. Другими словами, самосовершенствование – это сознательная работа по личностному росту и развитию. Процесс самосовершенствования личности лежит в своеобразном самовоспитании, саморазвитии и самообразовании на основе самодисциплины. Самодисциплина, по утверждению психолога Н. Ведмеш, – это способность заставить себя принять решение независимо от собственного эмоционального состояния. Самодисциплина является приобретенным качеством, которое выражается в самоорганизации, самоконтроле, проявлении ответственности и самостоятельности выстраивать собственную деятельность по принятому плану.

Самодисциплина предполагает наличие волевых качеств личности, таких как сила воли, целеустремленность, инициативность, настойчивость, дисциплинированность и выдержка, решительность и самостоятельность, последовательность. Решение профессиональных задач артиста балета невозможно без проявления этих качеств, в сценической деятельности. Охарактеризуем волевые качества личности.

Воля – это сознательное регулирование человеком своего поведения и деятельности, выраженное в умении преодолевать внутренние и внешние трудности при совершении целенаправленных действий и поступков. Воля человека характеризуется определенными качествами. Прежде всего, сила воли – это способность преодолевать значительные затруднения, возникающие на пути к достижению цели. Среди различных проявлений силы воли выделяются такие личностные черты как выдержка и самообладание.

Направленность – сознательная и активная деятельность личности, на достижение определенного результата деятельности. Понятие целеустремленность тождественно понятию настойчивость – оно характеризует стремление человека в достижении цели в самых сложных условиях.

Другой характеристикой воли является целенаправленность. Под целенаправленностью принято понимать сознательную и активную направленность личности на достижение определенного результата деятельности. Понятие целеустремленность тождественно понятию настойчивость – оно характеризует стремление человека в достижении цели в самых сложных условиях.

Важной характеристикой воли является инициативность. Инициативность заключается в способностях предпринимать попытки в реализации возникших у человека идей. Сделать первый осознанный шаг к реализации новой идеи может только самостоятельный человек. Самостоятельность проявляется в способности осознанно принимать решения и не поддаваться влиянию различных факторов препятствующих достижению поставленных целей. Самостоятельный человек способен практически оценивать советы и предложения других людей, действовать на основе своих собственных убеждений, вносить свои действия, коррективы. Самостоятельность является необходимым условием эффективности любой деятельности.

Следует отметить, что инициатива проявляется человеком помимо самостоятельности, всегда связана еще с одним качеством воли - решительность. Решительность заключается в отсутствии излишних колебаний и сомнений, своевременно и быстро принять решение.

Исключительно важным волевым качеством является последовательность действий человека. Последовательность действий характеризует что, все совершаемые человеком поступки вытекают из единого руководящего принципа, которому человек подчиняет все второстепенное побочное. Последовательность действий в свою очередь связана самым тесным образом с самоконтролем и самооценкой. Развитие волевых качеств является предпосылкой для формирования сознательной дисциплины.

Анализ творческой деятельности артистов балета приводит к пониманию, что формирование самодисциплины начинается в детском возрасте с воспитания дисциплинированности. Дисциплинированность проявляется, как следование определенному распорядку, режиму, принятому в данном социальном окружении. Так, хореографическая школа предъявляет обучающемуся ребенку ряд требований, без выполнения которых, не может нормально осуществляться хореографическое обучение, но при этом также происходит формирование определенного уровня дисциплинированности. Например, обучающийся должен определенное время стоять у станка, строго придерживаясь правильного, грамотного выполнения упражнений экзерсис, он не может без разрешения педагога совершать какие-либо действия и т. д. Последовательная и систематическая работа учащихся балетной школы приучает к сознательной дисциплине.

Исключительно важным волевым качеством является последовательность действий человека. Последовательность действий характеризует что, все совершаемые человеком поступки вытекают из единого руководящего принципа, которому человек подчиняет все второстепенное побочное. Последовательность действий в свою очередь связана самым тесным образом с самоконтролем и самооценкой.

Развитие волевых качеств является предпосылкой для формирования сознательной дисциплины.

Анализ творческой деятельности артистов балета приводит к пониманию, что формирование самодисциплины начинается в детском возрасте с воспитания дисциплинированности. Дисциплинированность проявляется, как следование определенному распорядку, режиму, принятому в данном социальном окружении. Так, хореографическая школа предъявляет обучающемуся ребенку ряд требований, без выполнения которых, не может нормально осуществляться хореографическое обучение, но при этом также происходит формирование определенного уровня дисциплинированности. Например, обучающийся должен определенное время стоять у станка, строго придерживаясь правильного, грамотного выполнения упражнений экзерсис, он не может без разрешения педагога совершать какие-либо действия и т. д. Последовательная и систематическая работа учащихся балетной школы приучает к сознательной дисциплине.

Следует заметить, что дисциплинированность большей частью обусловлена внешними мотивирующими факторами (педагогическое воздействие в процессе обучения). Самодисциплина же, предполагает внутренние мотивирующие факторы (желания, потребности и т. д.).

Практика и опыт балетного искусства дает нам множество примеров, когда артисты балета с фанатичной целеустремленностью, настойчиво работали над своими физическими возможностями, развивали природные данные.

Так, Алесей Ермолаев (артист балета первого поколения советского периода), для того чтобы увеличить силу мышц ног, выработать сильный стремительный прыжок, добиться эластичного приземления на тренировках в классах надевал матерчатый пояс, в карманчике которого клалась тяжелая охотничья дробь, количество которой с каждым разом увеличивалась, а когда танцовщик выходил во время спектакля на сцену без груза, он демонстрировал не только придельную высоту прыжка, но и легкость. И здесь согласимся с высказыванием артист, педагога и балетмейстера Михаила Михайлова «Актер - труженик, всю свою творческую жизнь, каждый день обливаясь потом, добивается легкости и законченности самых трудных танцевальных движений, а потом непринужденно демонстрирует их в спектакле перед восхищенными зрителями» [9, с. 196].

Дисциплинированность, трудолюбие и самоорганизация, являются главными качествами в хореографической деятельности и определяют достижения во многих делах и в быту. Чувство ответственности, так необходимое в жизни артиста балета, оно способствует, совершенствованию нравственно-эстетических качеств. Нельзя подвести, опоздать, не выучить, не выполнить, не доработать потому, что каждый является связующим звеном.

Вспоминая о годах творческого сотрудничества с выдающейся балериной Г. Улановой педагог класса усовершенствования артистов балета большого театра, А. Мессерер отмечал: «За те шестнадцать лет, что мы работали вместе, я не припомню случая, чтобы Уланова опоздала, чтобы настроение сказалось на ее творческом самочувствии, и она не выполнила бы все движения от начала до конца. В классе она была примером для всех остальных. Глядя на нее все невольно подтягивались» [5, с. 212].

Можно считать, что морально-волевые качества личности – это способность человека достигать сознательно поставленную цель, преодолевая при этом внешние и внутренние препятствия. Сознательная дисциплина, твердость характера, трудолюбие и упорство помогли начинающему молодому танцовщику Алексею Ермолаеву, добиться значительных результатов, выделиться из целой плеяды выдающихся танцовщиков первой половины XX

столетия. Педагог П. Гусев писал о том, что Ермолаев понимал, что от танцовщика требовалось умение не только быстро освоить движение, предполагаемые балетмейстерами, но и творческая дисциплина, выдумка, вырастающие из индивидуальных возможностей данного артиста. Бороться в те годы, за место в театре было совсем не просто. Но быть где-то в чем-то не первым и не лучшим было для Ермолаева – неприемлемо. «Нет высоко прыжка? Будет. Нужно новое невиданное? Будет и это! Воля, положенная на самолюбие, талант – на труд, могут сдвинуть горы» [9, с. 232].

О том, какие усилия прикладывал к тому что бы развить свои природные задатки, писал в мемуарах «Мгновение в жизни другого» известный французский артист, балетмейстер, режиссер Морис Бержар. Он вспоминал о том, как вернувшись, домой, после занятий в балетной студии, запирался у себя в комнате и засовывал ступни под кровать, чтобы развить выворотность, «весел» на притолоке двери, чтобы вытянуться и попытаться увеличить свой рост, потягивался до полного изнеможения, чтобы расширить свою слишком узкую грудь. И как верно и актуально звучат его слова «искусство рождается препятствиям, – так оно и есть» [2, с. 19].

Ярким примером процесса самосовершенствования может служить опыт легендарного артиста Московской школы Михаила Михайлова, в поисках и рождении образа Петра I в балете Р.Глиэра «Медный всадник».

В книге «Моя жизнь в балете» он писал о том, что средствами балетной пантомимы ему надлежало вылепить так хорошо всем знакомую фигуру царя, «чьей волей роковой над морем город основался». Для того чтобы один раз постоять и четыре раза пройти по сцене (роль второстепенная), ему пришлось много часов потратить на изучение этой необыкновенной личности - преобразователя государства Российского.

На первом этапе работы, определив цель – создание достоверного образа Петра I. Михайлов обратился к литературным и изобразительным источникам с целью изучения характера героя, далее артист наметил пути, средства, и методы своей работы по реализации воплощения сценического образа персонажа. Познакомившись с литературными и изобразительными источниками, Михайлов взял, как и тогда его учил его наставник В. Сладкощев, большой лист бумаги, расчертил его на три колонки. В одной выписал то, что говорил о себе сам Петр, в следующей – то, что говорили о нем современники, и в третьей – важные для своей работы отзывы исследователей. Автор считал, что, такое разностороннее знакомство с персонажем необходимо, актёру, чтобы характеристика не получилась однобокой.

Помимо изучения характера героя М. Михайлов искал портретного сходства. Подолгу он стоял перед скульптурами и картинами, его изображающими в Эрмитаже – «Надо было ухватить отдельные характерные черты внешнего облика и повадки» [6, с. 64]. Прежде всего, артист стал работать над походкой и манерой держаться. «Тренаж походки усложнялся тем, что для увеличения роста мне пришлось заказать ботфорты на толстой подошве и высоким каблук, а еще внутрь положить в три слоя войлочную стельку. Взвешивая свои возможности, сильные и слабые стороны, артист много внимания уделил элементам сценического костюма. Так камзол по просьбе актера сшили узковатым, укоротили общую длину и длину рукавов. Хотелось достичь впечатления, что не наденешь, все кажется не в

пору – маловатым. В гриме актер придал чертам своего лица волевой характер, стараясь и тут отразить иной неумный порыв, который проявлялся в каждом движении Петра на сцене.

На основании характеристик творческой деятельности артистов балета выводим основные психологические составляющие самодисциплины: оценка своего состояния; развитая сила воли; целенаправленный труд; упорство или настойчивость в выполнении действий.

Ключевым моментом в исполнительской деятельности артиста балета для высокого уровня профессионализма, является обеспечение психологического наполнения профессии, хорошая физическая форма, знания техник исполнения хореографических движений. Таким образом, на основе знания специфики творческой деятельности артистов балета, современных требований к их профессиональному труду, анализа фрагментов творчества известных артистов балетного театра, а также характеристики психологических свойств личности, мы можем утверждать, что путь к успеху, достижению мечты, к положительному результату в профессиональной деятельности лежит через серьезную, кропотливую работу над собой в основе которой лежит самодисциплина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова, Г. С. Возрастная психология: учебное пособие для вузов / Г.С. Абрамова. – Екатеринбург: Деловая книга, 2002.–7с.
2. Бежар, М. Мгновение в жизни другого: мемуары / М. Бежар; пер. с фр. Л. Зониной; послесл. В. Гаевского. – М.: В/О Союзтеатр, 1989. – 237с.
3. Габович, М.М. Душой исполненный полет: об искусстве балета / М.М. Габович. – М.: Мол. гвардия, 1966. – 176 с.
4. Маклаков, А. Г. Общая психология: учебник для вузов / А.Г. Маклаков. – СПб.: Питер, 2012. – 583 с.
5. Мессерер, А. М. Танец. Мысль. Время / А. М. Мессерер. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1990. – 265 с.
6. Михайлов, М. М. Жизнь в балете / М. М. Михайлов. – М.: Искусство, 1966. – 316 с.
7. Пермякова, Ю.А. Искусство как фактор социализации студенческой молодежи / Ю. А. Пермякова. – СПб.: Питер, 2015. – 965 с.
8. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский, М. А. Чехов. О технике актера. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – 496 с.
9. Чурова, М. А. Алексей Ермолаев: сборник статей / М.А.Чурова. – М.: Искусство, 1974. – 232 с.

УДК 793.3

*Н. О. Сыроватко,
г. Луганск*

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ «СОЗВЕЗДИЕ» ГОСУДАРСТВЕННОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ «ЛУГАНСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ – ШКОЛА ИСКУССТВ № 4»

Будущее любого государства в значительной степени зависит от повышения интеллектуального, творческого и культурного потенциала молодого поколения, которое формируется под воздействием окружающей социально-культурной среды. При решении проблемы формирования культуры человека общество испытывает острую потребность в повышении эффективности системы образования.

Одной из составляющих целостной системы эстетического воспитания являются учебные заведения дополнительного образования (музыкальные школы, художественные школы, школы искусств), которые являются первым и необходимым основанием в формировании хореографической культуры творческой молодежи Луганщины.

Хореографическое искусство в Луганской Народной Республике регулируется утвержденным приказом Министерства культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики в соответствии с Государственными требованиями к минимуму содержания структуре и условиям реализации типовой дополнительной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства и сроку обучения по этой программе. Данные требования разработаны с учетом обеспечения преемственности программы «Хореографическое творчество» и основных профессиональных образовательных программ среднего профессионального и высшего профессионального образования в области хореографического искусства и сохранения единства образовательного пространства республики в сфере культуры и искусства [2].

Образовательные организации дополнительного образования детей – важный компонент развития культурно-художественного пространства Луганской Народной Республики. Сегодня на Луганщине действуют 47 образовательных организаций дополнительного образования детей, среди них в 33 детских школах искусств обучают основам хореографического искусства. В настоящее время коллективы школ искусств воспитания накопили определенный опыт учебно-творческой работы. Возникает потребность в его изучении.

Объект исследования – деятельность хореографического ансамбля «Созвездие» Государственного учреждения Луганской Народной Республики «Луганское учреждение дополнительного образования – школа искусств № 4».

Предмет исследования – особенности организации учебно-творческого процесса и развития хореографического ансамбля «Созвездие».

Цель исследования – изучение и обобщение педагогического опыта отделения хореографии, а также творческой деятельности хореографического ансамбля «Созвездие» ГУ ЛНР «ЛУДО – ШИ № 4». Поставленная цель выдвинула перед автором следующие *задачи исследования*:

- 1) раскрыть особенности деятельности отделения хореографии государственного учреждения дополнительного образования «Луганское учреждение дополнительного образования – школа искусств №4»;
- 2) исследовать и систематизировать учебно-воспитательную и творческую деятельность детского хореографического ансамбля;
- 3) раскрыть значение творческой деятельности коллектива в развитии детского хореографического искусства Луганщины;
- 4) осуществить описание хореографической композиции «Ложка каши».

Научная новизна заключается в возможности изучения учебно-воспитательного и творческого процесса хореографического ансамбля «Созвездие», действующего в условиях образовательной организации дополнительного образования детей.

В исследовании автор опирается на учебное пособие Л.В. Бухвостой, Н.И. Заикина,

С.А. Щекотихиной «Балетмейстер и коллектив»; приказы Министерства культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики; отчеты о творческой деятельности хореографического ансамбля «Созвездие» (ГУ ЛНР «ЛУДО – ШИ № 4»).

Материал статьи может быть использован в подготовке методических рекомендаций практической деятельности для преподавателей детских школ искусств.

Сегодня, хореографическое искусство пользуется большой популярностью среди молодежи, особенно среди детей. В Луганской Народной Республике широко развита сеть самодеятельных хореографических коллективов учреждений культуры, а также коллективов в системе дополнительного образования.

Во всех видах учреждений дополнительного образования вся образовательная деятельность направлена на развитие творчества и самопознания. Целью данных учреждений является адаптация учащихся к жизни общества, учитывая запросы и потребности детей и семьи, национальные и культурные традиции; создание условий для организации содержательного досуга, проведение массовых мероприятий.

Детские хореографические коллективы в школах искусств заняли прочное место в развитии культурного пространства Луганщины. На отделениях хореографии всех 33 детских школ искусств созданы и действуют хореографические коллективы. Детские школы искусств функционируют в каждом городе и районном центре Луганщины. А в таких, густонаселенных городах, как Брянка, Ровеньки, Свердловск, Стаханов, Луганск, действуют от 2 до 5 школ искусств. Среди них ведущее место занимают школа искусств № 2 г. Луганска, № 2 г. Ровеньков, № 1 и 2 г. Брянки, № 5 г. Стаханова.

Среди хореографических коллективов школ искусств одно из ведущих мест занимает хореографический ансамбль «Созвездие» детской школы искусств № 4 г. Луганска, который начал свою творческую деятельность в 1998 году с небольшой танцевальной группы из пяти человек. Первым руководителем коллектива была Светлана Николаевна Трускалова, выпускница Луганской государственной академии культуры искусств имени М. Матусовского. Именно она сумела сплотить вокруг себя и заинтересовать искусством танца учащихся школы.

Основная цель, которую ставили первые педагоги в работе с коллективом, это развитие танцевально-исполнительских и художественно-эстетических способностей учащихся на основе приобретенного ими комплекса знаний, умений, навыков, необходимых для исполнения различных видов народно-сценических танцев, танцевальных композиций народов мира.

Работа в коллективе ведется по трем основным направлениям:

– учебная: приобретение художественно-эстетических знаний, исполнительских навыков;

– воспитательная: формирование эстетического кругозора, художественной ориентации, умение самовыражаться;

– творческая: подготовка репертуара, концертная деятельность.

В процессе учебной деятельности решаются задачи профильного направления – обучение основам танца, развитие танцевальной координации и обучение выразительному исполнению; эмоциональной раскрепощенности и артистизма в сценической практике; формирование и развитие умения танцевать в ансамбле. Эти задачи напрямую связаны и с воспитательными задачами – развитие физической выносливости, трудолюбия,

дисциплинированности, ответственности, формирование волевых качеств.

Воспитание в коллективе складывается из нескольких компонентов. Одним из них является дисциплина, которая, в свою очередь, складывается из отношения участников к занятиям, отношения друг к другу, руководителю коллектива. От того, насколько руководитель является образцом дисциплины, насколько сумел заинтересовать участников, увлечь, вовремя поощрить их успех, тактично и справедливо сделать замечание, зависит результат деятельности каждого участника и всего коллектива.

Немаловажным моментом в деле воспитания коллектива в целом и каждого участника в частности является репертуар. От его содержательности во многом зависит идейное, эстетическое и художественное воспитание не только коллектива, но и зрителя.

Основные постановочно-репетиционные задачи хореографического коллектива – развитие композиционных форм хореографии, создание сольных и массовых композиций на имеющемся материале, а так же популяризация хореографического искусства посредством художественно полноценного репертуара, построенного на лучших образцах танцевальной музыки.

Программа предусматривает общее начальное хореографическое образование. Структура программы допускает постепенное расширение и существенное углубление знаний, развитие умений и навыков с учетом возрастных и психологических особенностей обучающихся. Срок обучения в ГУ ЛНР «ЛУДО – ШИ № 4» – 8 лет, на протяжении которых обучающиеся получают определенный объем знаний и умений, качество которых проверяется ежегодно. Периодичность занятий осуществляется согласно утвержденному расписанию.

Образовательная программа, по которой работает хореографический коллектив «Созвездие» – комплексная. Она объединяет общей целью, едиными подходами к содержанию, организации, результатам педагогической деятельности, следующие образовательные разделы:

1. Народно-сценический танец;
2. Классический танец;
3. Основы современного танца;
4. Постановка концертных номеров
5. История искусств

Программа не ставит своей целью выучить и натренировать детей до профессионального уровня. Но открыть перед учащимися мир танца, приобщить их к этому прекрасному виду искусства, научить элементарным основам танца, то есть создать фундамент для более серьезного увлечения, представляется необходимым.

Репетиция является основным звеном всей учебной, организационно-методической, воспитательной и образовательной работы коллектива. По репетиции можно судить об уровне его творческой деятельности, общей эстетической направленности и характере исполнительских принципов.

Репетиция это сложный художественно-педагогический процесс, в основе которого лежит коллективная творческая деятельность. «Репертуар является одним из показателей развития хореографического коллектива, определяет его основную воспитательную и

творческую жизнь, создается на основе реализации организационных, учебно-воспитательных и художественных задач», – пишут Л.В.Бухвостова, Н.И.Заикин, С.А. Щекотихина в книге «Балетмейстер и коллектив» [1, с. 59]. Создание танца в ансамбле – это всегда совместный проект педагога и учеников. Активное соучастие юных артистов в создании танца целенаправляет учебный процесс, стимулируя интерес; увлекает характером поиска и возможностью проявить творческую инициативу; стимулирует к познанию.

При выборе репертуара руководитель учитывает следующие факторы: профиль и направленность коллектива; возраст участников; уровень исполнительского мастерства; возможности сценического воплощения.

Первыми в репертуаре ансамбля «Созвездие» появились танцевальные номера на основе движений русского народного танца «Валенки» и «Ягодка малинка» (постановщик С.Н. Трускалова), «На Ивана Купала» (постановщик В.А. Малахов). Эти хореографические композиции составили основу репертуара ансамбля на много лет, его выступления стали востребованными на всех городских и областных концертах.

Следует отметить, что в разные годы с творческим коллективом сотрудничали балетмейстеры и педагоги, такие как Светлана Аркадьевна Сычёва (2003 г.), Неля Александровна Зубко (2003 г.), Олеся Викторовна Кравцова (2007 г.), Татьяна Вячеславовна Плотницкая (2017 г.), которые оказали большое влияние на рост исполнительской культуры участников ансамбля.

Постоянный творческий поиск, работа над повышением уровня исполнительской культуры, способствовали становлению и профессиональному росту коллектива. Ансамбль впервые принял участие в Международном хореографическом фестивале в городе Балатонфюред (Венгрия, 2003 г.). В этом же году хореографический коллектив «Созвездие» стал лауреатом первой степени Смотра – конкурса хореографического искусства учащихся хореографических отделений детских школ искусств эстетического воспитания г. Луганска за хореографическую постановку «Гусеница». В 2005 году коллектив принял участие в Международном хореографическом фестивале в городе Зонгулдак (Турция), а в 2006 году – в Международном хореографическом фестивале, посвященном Дню города Кишинёва (Молдавия).

С 2014 года по настоящее время коллективом руководит Екатерина Викторовна Ткачёва, а с 2017 года в коллективе начинает работать воспитанница хореографического ансамбля «Созвездие», выпускница ЛГАКИ им. М. Матусовского Настя Олеговна Сыроватко. Бессменные концертмейстеры коллектива: Людмила Александровна Антонова, Вера Михайловна Черняева, Наталья Леонидовна Долгова обеспечивают качественное музыкальное сопровождение, развивая музыкальные способности детей. Большая роль в жизни коллектива отводится налаженной работе преподавателей Е.В. Ткачёвой и Н.О. Сыроватко с родителями, которые являются помощниками во всех творческих и организационных начинаниях: работа родительского комитета, изготовление костюмов, проведение досуга и т. д.

Концертное выступление – самый ответственный момент в жизни хореографического коллектива. Оно является итогом всей организационной, учебной и воспитательной работы, как художественного руководителя, так и самих участников коллектива. «Созвездие» – это целая школа взаимоотношений, так как воспитанники коллектива проводят вместе огромное количество времени (репетиции, концерты, совместный отдых). Воспитанники ансамбля

«Созвездие» ежегодно участвуют во всех мероприятиях, проводимых на сценических площадках города Луганщины и за ее пределами.

Знаковым событием для коллектива стал двадцатилетний юбилей, который состоялся на сцене Республиканского дворца культуры в декабре 2018 года. Зрителям была представлена концертная программа, в которую вошли яркие, красочные хореографические композиции: «Заинька», «Букет пионов», «Девичья плясовая», «Веселые муравьи», «На Ивана Купала», «Казачья плясовая», «Веселая яголка калинка».

За годы своего существования коллектив накопил обширный и разнообразный репертуар, состоящий из большого количества номеров различных жанровых направлений хореографии (народный танец, стилизованный, эстрадный и другие).

В настоящее время в репертуаре коллектива созданы новые детские постановки такие как «Держи волну», «Музыкальная шкатулка», сюжетные: «Ложка каши», хореографическая зарисовка «Подружки», «Ярморочный переполюх», «Индийская история» и танцы народов мира: «Татарский танец», «Раздолье над Кубанью».

Большим стимулом для жизнедеятельности любого творческого коллектива является участие в фестивалях и конкурсах, которые способствуют повышению исполнительского мастерства и являются неотъемлемой частью всей творческой жизни коллектива.

С 2015 года творческий коллектив вновь начал принимать активное участие в международных и республиканских фестивалях-конкурсах:

- в 2015 году ансамбль стал лауреатом I степени конкурса хореографического искусства «Танцевальный дебют» (г. Луганск);
- в 2016 году – лауреат I степени открытого Республиканского фестиваля хореографического искусства «PROTANEC» (г. Луганск);
- в 2017 году – лауреат I степени в нескольких номинациях Международного фестиваля хореографического искусства «SPRING DANCE FEST» (г. Луганск);
- в 2018 году ансамбль стал лауреатом I и III степени открытого конкурса балетмейстеров – постановщиков «Dominanta dance 2018», а также лауреатом II степени Республиканского конкурса-фестиваля патриотического танца «Родина» (г. Луганск);
- в 2019 году ансамбль удостоен Гран-при Международного фестиваля хореографического искусства «Шахтерские зори» (г. Стаханов);
- в 2019 году ансамбль стал лауреатом I и II степени V Международного фестиваля-конкурса искусств «Здесь и сейчас» (г. Ростов-на-Дону), лауреат III степени Международного конкурса хореографического искусства «Горячее сердце» (г. Донецк);
- в 2020 году ансамбль стал лауреатом I степени Республиканского смотря-конкурса педагогического мастерства в номинации «Лучшая балетмейстерская работа» (г. Луганск)
- в 2021 году – лауреат II степени Республиканского арт фестиваля-конкурса «Вдохновение» (г. Луганск).

Хореографические номера хореографического ансамбля «Созвездие» разнообразны по тематике и содержанию. Проанализируем хореографическую композицию «Ложка каши». Это сюжетно-игровой номер, построенный на лексике матросского танца, он отражает повседневный быт и трудовые процессы из жизни матросов на корабле. Данная

хореографическая зарисовка рассчитана на учащихся средней группы (4–6 годы обучения). Особенностью хореографической композиции является использование деревянных ложек для выстукивания ритмических рисунков.

Содержание номера таково. Утро на корабле. На палубу стремительно выбегают несколько матросов, выполняя трюковые движения, имитируют утреннюю зарядку. Вслед за ними на сцену-палубу задорно выходят все матросы – начинается активная трудовая жизнь на корабле.

...Полдень, на палубу поднимается главный Кок с горшком каши. Он вызывает своих помощников-поварят для подготовки обеда. Однако хитрые поварята не торопятся и решают немного поиграть с матросами: они куражатся, перебрасывая друг другу горшок. Но голодные матросы не намерены так долго ждать, и начинают подгонять маленьких поварят. Поварята, не спеша, демонстративно продолжают готовить пищу. В этот момент матросы, окружая их в кольцо, устраивают для них своеобразную ловушку. Им удастся поймать одного поваренка с горшком каши. Однако каша еще не готова и огорченные матросы отправляют поваренка к Коку, чтобы тот, наконец-то, доготовил обед. Матросы уже еле сдерживают себя, как вдруг Кок начинает стучать ложкой по горшку, таким образом, объявляя: «Обед!».

Матросы вихрем выстроились в линию по стойке «смирно», предвкушая вкусную и сытную трапезу. Поварята, вторя их действиям, выбежали на передний план сцены. Весело, задорно приплясывая и ритмично выстукивая музыкальный ритм ложками, они зазывали всех на обед.

Начинается обед. Кок кормит каждого матроса с ложки, которые от радости подпрыгивают. Как только каша закончилась, он радостно переводит дух, показывая всепустой горшок – голодных матросов удалось накормить. Те в свою очередь, довольные, что наконец пообедали, потирали свои животы. Поварята также были рады, что им удалось и поиграть, и накормить матросов.

Далее все вместе начинают танцевать «Яблочко». В центр сцены широким шагом, полный сил и энергии, выходит старший матрос и приглашает всех в пляс. Наступает быстрая часть танца «Яблочко». Выходит следующий матрос, лихо, выполняя вращательные движения, освобождает площадку для других исполнителей. Танец подхватывают два поваренка с матросом, который их катает на себе. Все остальные в это время группами активно перемещаются по сценической площадке, хлопая в ладони. Затем в центр полукруга выбегают поварята и лихо выстукивают ложками задорную хлопушку. Все вместе пускаются в общий пляс. Обеденный перерыв закончился, все собираются на общую финальную картинку, не забыв прихватить горшок, как символ данного пиршества.

Работа над постановкой включала в себя несколько этапов. Подготовительный этап состоял из разработки содержания танца; подбора хореографического и музыкального материала; сочинения композиции танца и его сценического оформления; подбора исполнителей.

Постановочный этап предварялся проведением беседы с участниками коллектива, в ходе которой руководитель раскрыл содержание хореографического номера, определил образные характеристики героев, представил музыкальный материал. Беседа была необходима для того, чтобы у детей создалась яркая картина действия, и они почувствовали ответственность каждого в едином танце.

Второй этап заключался в овладении участниками ансамбля движениями и композицией танца. На практических занятиях в каждой группе разучивались танцевальные элементы и комбинации, проводилась этюдная работа, то есть танец разучивался небольшими фрагментами. При этом педагог добивался точности исполнения движений согласно музыкальному ритму.

На завершающем этапе репетиционного процесса проводилась кропотливая работа над техникой исполнения движений и выразительностью хореографических образов. Отдельные занятия были посвящены работе с солистами. Для достижения наиболее выразительного, точного и осмысленного исполнения танца использовались следующие приемы: повторение отдельных движений, частей танца и всей постановки; дополнительные пояснения, замечания; работа с группами и солистами ансамбля; репетиция танцевального номера в костюмах и в концертных условиях (на сценической площадке); просмотр постановки другими педагогами с дальнейшим обменом мнениями, чтобы сделать полезные для себя выводы.

Таким образом, интересная, увлекательная по содержанию хореографическая композиция «Ложка каши», эффективное использование форм и методов педагогической работы, обеспечили успех качества постановки хореографического номера.

Итак, хореографический коллектив «Созвездие» – это содружество детей, родителей и педагогов. Благодаря верности и преданности своему делу всех участников, творческая жизнь коллектива продолжается в новых постановках. Сегодня «Созвездие» живет активной творческой деятельностью. Концерты коллектива – настоящий праздник хореографического искусства. Он стал своеобразным образцом репертуарной концепции и исполнительского мастерства для детской хореографической культуры, образцом воспитания любви к народному творчеству.

Профессиональный подход руководителей ансамбля в организации учебно-воспитательного и творческого процесса стало залогом многолетней успешной деятельности коллектива. За 24 года своей деятельности хореографический ансамбль «Созвездие» внес значительный вклад в развитие детского хореографического искусства Луганщины. Коллектив, действующий в условиях системы дополнительного образования, входит в число лидеров среди многочисленных подобных коллективов детских школ искусств на территории Республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бухвостова, Л. В. Балетмейстер и коллектив: учеб. пособие / Л. В. Бухвостова, Н. И. Заикин, С. А. Щекотихина. – Орел, 2007. – 248 с.
2. Приказ Министерства культуры, спорта и молодежи Луганской Народной Республики «Об утверждении Государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной программы в области хореографического искусства «Хореографическое искусство» и сроку обучения по этой программе» от 22.06.2021 № 376.

СЕМИОТИЧЕСКАЯ ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА

В данной статье рассматривается семиотическая система человеческого тела как научный вопрос. Семиотический анализ языка тела сам по себе является диалогом об отношениях между личностью, системой символов и экстралингвистической реальностью. Он изучает символы и символические системы как инструменты для создания, передачи и хранения информации, т. е. как средства, связывающие наше сознание, язык и единую цепь реальности, в которой мы существуем.

Деятельность человека в обществе, его отношения и коммуникации неотделимы от знаков и символических систем, обеспечивающих представление личности или группы о себе, окружающем мире, поведении, отношениях, развитии социальной жизни и устойчивых отношениях.

Объект исследования – семиотическая знаковая система человеческого тела.

Предмет исследования – знаки и знаковая система как инструмент создания, передачи и хранения информации.

Цель исследования – рассмотреть основные аспекты семиотической знаковой системы человеческого тела.

Задачи исследования:

- изучить и проанализировать литературные источники и другие источники информации по данной теме;
- раскрыть сущность и содержание понятия «семиотика»;
- доказать на примерах двойственную природу знака, а также его значение.

Научная новизна состоит в том, что в работе была сформулирована гипотеза о роли и влиянии семиотической знаковой системы на человеческое тело. Также новизна статьи заключается в раскрытии своеобразия понимания и анализа человеческого тела в качестве знаковой структуры. В настоящее время семиотика представляет собой довольно развитую теорию, методы которой позволяют анализировать разнообразные сферы человеческой деятельности.

Семиотика как научная теория начала развиваться в конце XIX века, но постепенно укрепилась в преподавании Аристотеля, Филона Александрийского, стоиков, Августина Блаженного, в логических учениях схоластики, в философии Т. Гоббса, Дж. Локка и других. Так же данную тему исследовали Г. В. Лейбниц, Ф. де Сосюр. Основные принципы семиотики были сформулированы Ч. Пирсом, который стремился к созданию логики науки, объясняющей процесс приобретения научных знаний, репрезентирующих реальность. Он же ввёл сам термин «семиотика» для обозначения науки о знаковых системах. Далее подходы к изучению знаковых систем в рамках семиотики были развиты в работах Г. Фреге, Ч. Морриса, Р. Карнапа, А. Тарского, Т. Себеока, У. Эко и других исследователей.

Язык, на котором мы общаемся, можно назвать самой очевидной знаковой системой, ведь эта система естественна. Однако вместе с ней есть и другие системы, например, языки программирования, математические языки, химические символы, язык жестов, всевозможные знаки отличия, знаки дорожного движения, азбука Морзе и масса других.

Знаковые системы играют огромную роль в жизни человека, ибо они служат для передачи и хранения информации. Именно поэтому просто не могла не появиться наука, занимающаяся их изучением и объяснением. Эта наука называется семиотикой. Семиотика – это наука о знаках и свойствах знаковых систем. Эта наука возникла на рубеже XIX и XX веков. В недрах языкознания семиотические методы обогатили многие области исследований, в том числе и этнографию [5, с. 104].

Происходящие в обществе трансформационные изменения ставят вопрос об изучении роли знаков в институционализации социальной жизни, особого инструмента или процедуры, с помощью которых социальная практика может интерпретироваться, воспроизводиться и управляться как следствие новых социальных потребностей.

Однако в русской научной мысли исследованию и выявлению теоретико-методологических основ роли символов в процессе социальной институционализации не уделялось должного внимания. Знаки составляют знаковую систему, язык, посредством которого люди общаются, обмениваются идеями, корректируют и подкрепляют результаты своего мышления, нормативную систему, с помощью которой могут быть поняты несколько способов специально созданных информационных средств. В отличие от языков и знаковых систем семиотическая структура представляет собой сложную форму, объединяющую символы языковой системы в одну сложную структуру. В эту структуру входят символы, определяющие риторику и телесную семиотику [5, с. 101].

Рассмотрим основные понятия исследуемой темы:

Знак – это универсальный инструмент адаптации человека к реальности, это единственное, чем располагает человек, чтобы ориентироваться в этом мире.

Символ – это воспринимаемая материя, предмет, символически и условно представляющий предмет, явление, действие или событие, знак, отношение или отношение друг к другу благодаря ему. Он представляет предметы, явления, свойства и то, что он определяет. Символизм является элементом институционализации общественной жизни, который способствует социальной включенности и поддержанию общественного порядка.

В книге «Шесть прогулок в литературных лесах» Умберто Эко смотрит на то, как мы чему-то присваиваем статус, и классифицирует что-то как вымысел. Согласно Умберто Эко, мы делаем и то, и другое с помощью умозаключений, далеких от непосредственного опыта. Движение напрямую связывает нас с реальностью: не случайно «касаться чего-то», «растрогаться», «to be in touch» – очень важные метафоры. Движение находится в основе нашей воли и целеполагания: французский философ Мен де Биран еще на рубеже XVIII и XIX вв. описал «волевое усилие» – внутренне напряжение, телесно ощущаемый «душевный порыв» [5, с. 99].

В области семиотики находятся различные семиотические системы, в частности: естественные (устные) и искусственные (формальные) языки, пропозициональные системы научных теорий, системы сигнализации в обществе и природе, системы состояний, входные и выходные сигналы различных машин и автоматов, их программы и алгоритмы, и язык-посредник людей, которые с ними «общаются», и многое другое.

Различные системы визуальной символики (от знаков до картинок), любая сложная система сетевого управления: машины, устройства и их схемы, живые организмы, системы,

их подсистемы (например, центральная нервная система), производственные и социальные объединения, общество в целом.

В рамках семиотики как единого направления сложности эти сложные системы могут пониматься как семиотические системы, которые в принципе могут быть использованы для выражения чего-либо, и через их аналогии демонстрируется общее рассмотрение самых разных семиотических систем. Структура (и функциональные принципы) представлена такими отношениями, как изоморфизм и гомоморфизм [2, с. 26–46].

В настоящее время семиотика представляет собой достаточно развитую теорию, ее методы позволяют анализировать все сферы человеческой деятельности. В то же время вряд ли нужно упоминать о существовании единой науки о символических системах. Напротив, семиотика – это исследовательская модель или метод анализа когнитивного функционирования, который широко применяется в научных исследованиях в области естественных и гуманитарных наук.

Границы семиотики подвижны, и это пограничная дисциплина, сочетающая в себе различные подходы. Преобладание семиотических принципов в эпистемологии часто связано с пристальным вниманием к языку и, в частности, с анализом научного языка в различных философских направлениях в XX веке.

В этом смысле можно говорить о семиотической модели эпистемологии, согласно которой объекты познания доступны только через символическое опосредование. Невозможно мыслить реальность без помощи символов.

Поэтому восприятие обязательно связано с процессом порождения и интерпретации символов, тогда как знание существует только в виде знаков. Представление семиотических систем и семиотики как основы познания отодвигает в контекст (или полностью исключает) подходы, предполагающие рассмотрение таких возможностей, как интуиция или интроспекция [Там же].

Одним из наиболее важных факторов выживания человечества является направление многих предупредительных знаков возможных будущих событий. Не все признаки указывают в этом направлении, но некоторые являются присущими. Конечно, животные воспринимают эти сигналы на совершенно другом уровне, чем люди (то есть на уровне инстинкта, а не сознательной поведенческой реакции). Однако сам факт того, что эти черты работают у животных, красноречиво говорит об их важности для сохранения жизни и здоровья отдельных людей и вида в целом. Люди, предупрежденные об опасности, ведут себя совсем иначе, чем совершенно ничего не подозревающие.

Первым, кто выделил эту функцию знаков, был Чарльз Моррис. В своей книге «Знаки, язык и поведение» (1946) он подробно останавливается на этом вопросе, что неудивительно, поскольку по своей основной специальности автор – психолог. Предупредить может не один флаг, а целая система флагов. Поэтому большинство знаков регулирования дорожного движения являются предупредительными знаками, хотя в эту систему включены и другие типы знаков. Предупреждающие знаки в основном встречаются в системах с низкой абстракцией, таких как природа, метафора и язык – они должны быть понятны большинству людей и, следовательно, их содержание наименее абстрактно.

Состав тела может быть показателем того, какая часть тела задействована в производстве жестов. Давайте рассмотрим несколько примеров. В комплексе жестов, прерывающих контакт с собеседником, таких как повороты или избегание взгляда, поклоны,

резкие повороты головы и т. п., наиболее коммуникативно значимые компоненты тела являются маркерами вариативной направленности тела, глаза и голова. Изменения направления часто сопровождаются: «Видеть тебя не хочу! Глаза бы мои на тебя не смотрели!, Стыдно!, Не смотри на меня! и др.» [4, с. 184–195].

Жест бить себя в грудь имеет сложную семантическую организацию. Его интерпретация включает в себя несколько семантических компонентов, соответствующих одному и тому же компоненту формы жеста «контакт рука – грудь». Это «слова, которые произносит жестикулирующий, он считает истинными».

Этот смысловой компонент в русском языке жестов и русском языке соответствует сердцу, которое находится в груди. Положение руки на груди очень соответствует этому значению, и это доказано многими данными. Поэтому в русской культуре слова, чувства и действия от души, от сердца считаются искренними и потому верными – ср. выражения: «От всего сердца за вас радуюсь; Она всегда поступает, как велит сердце». То, что вырывается из груди, что трудно скрыть, тоже считается истинным [3, с. 272–283].

Эти факты, касающиеся русского языка тела, также демонстрируют связь грудной клетки и сердца с искренностью и искренностью. Сравните движение руки к груди с движением руки к груди. Движение руки на груди весьма расплывчато и связано со значением в каждом из трех его значений: «умоляю», «уговариваю», «благодарю». А каждый из этих смыслов, в свою очередь, связан с компонентами «искренность» или «истинность». Таким образом, компонент тела «контакт руки с грудью» в этих двух жестах передает то, о чем мы здесь говорим, что «жестикулирующий указывает на себя (не на адресата)» [3, с. 272–283].

В русской культуре это указание регулярно соотносится с частью тела «грудь», в отличие, например, от китайской культуры, где смысл «указание на себя» передается физически указанием на нос, то есть физическая реализация этого смысла иная, «жестикулирующий ручается в том, что его слова истинны».

На основе выше изложенного нужно сказать, что семиотика важна, потому что может помочь нам не воспринимать «действительность» как нечто имеющее вполне объективное существование, независимое от человеческой интерпретации. Она учит нас, что действительность является системой знаков. Изучение семиотики может помочь нам более понять о действительности как структуре и о роли, которые мы и другие играем, создавая её. Она может помочь нам понять, что информация или значение не «содержатся» в мире или в книгах, компьютерах или аудио-видео сообщениях. Значение не «дано» нам - мы активно создаем его согласно сложному взаимодействию кодов или конвенций, которых мы обычно не осознаем.

Таким образом, те, кто создает или использует существующий знак, а также те, кто его воспринимает, должны понимать двойственную природу знака, а также его значение. Только в этом случае общение может осуществляться с помощью символов. Это общение может принимать форму прямого общения между участниками или оно может принимать форму переводчика с использованием существующих поставщиков символической информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крейдлин, Г. Е. Семиотическая концептуализация тела и его частей. I. Классификационные и структурные характеристики соматических объектов / Крейдлин Г.Е., Переверзева С.И. // Вопросы филологии. – 2010. – № 2 (35). – С. 42–51.
2. Кристева, Ю. Практический жест или коммуникация? (1968) / Ю. Кристева // Семиотика. Исследования по семанализу / пер. с фр. Э. А. Орловой. – М.: Академический проект, 2013. – С. 26–46.
3. Крейдлин, Г. Е. Тело в диалоге: ориентация соматических объектов и выражение отношений между людьми // Крейдлин Г.Е., Переверзева С.И. // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам ежегодной Международной конференции «Диалог» (Бекасово, 4–8 июня 2014 г.). – Вып. 13 (20). – М.: Изд-во РГГУ, 2014. – С. 272–283.
4. Крылова, Т. В. Лексикон «отвода глаз» (отвернуться, отвести глаза, опустить глаза, потупиться) / Т. В. Крылова // Логический анализ языка. Моно-, диа-, полилог в разных языках и культурах. – М.: Индрик, 2010. – С. 184–195.
5. Язык и семиотика тела: коллективная монография: в 2 т. Т. 2: Естественный язык и язык жестов в коммуникативной деятельности человека / Г. Е. Крейдлин (отв. рук.), П. М. Аркадьев, А. Б. Летучий, С. И. Переверзева, Л. А. Хесед. – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 488 с.: ил.

УДК 782.1

О. А. Фоменко,
г. Луганск

ЭВОЛЮЦИЯ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА С. С. ПРОКОФЬЕВА

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) является одним из крупнейших представителей русской и советской музыки XX века. Эпоха, в которой он жил и творил, была необычайно трагичной, сложной, насыщенной политическими, общественными, художественными событиями. Расцвет его творчества пришелся на трудное для страны и всего мира время: революция 1917 года, вследствие которой произошло крушение идеологических и политических устоев; первая, а затем вторая мировые войны. В своем творчестве он воплотил противоречивость и сложность того времени – ироничность, гротеск, надвигающуюся механистичность жизни, трагичность, и одновременно бурную жизнерадостность, стремление к свету и радости. При этом творчество С. С. Прокофьева глубоко тяготеет к русским традициям, его музыка наполнена настоящим русским лиризмом, народностью.

Объект исследования – опера «Огненный ангел» С. С. Прокофьева.

Предмет исследования – стилистические и драматургические особенности оперы «Огненный ангел» С. С. Прокофьева.

Цель исследования: изучить стилистические и драматургические особенности оперы «Огненный ангел» С. С. Прокофьева, связанные с вокальным стилем и оркестровыми средствами.

Для решения данной цели потребовалось решить следующие задачи исследования:

- дать общую характеристику оперного наследия С. С. Прокофьева;
- рассмотреть историю создания оперы «Огненный ангел» и особенности либретто;
- проанализировать особенности вокального стиля оперы «Огненный ангел» как средства драматургии;
- выявить драматургические средства оркестра, используемые в опере.

Научная новизна. Опера «Огненный ангел» С. С. Прокофьева ставит перед исследователями множество проблем, связанных как с ее содержанием, так и с собственно музыкальными особенностями воплощения, что отражено в ряде исследований,

посвященных этому произведению. Так, несомненный интерес представляет стилистика оперы, которая сильно отличается как от стиля произведений раннего, «скифского», периода творчества С. С. Прокофьева, так и от более поздних произведений.

Исследованию этой темы посвящены отдельные главы в монографиях М. Сабининой «„Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева», И. Нестьева «Жизнь Сергея Прокофьева», М. Тараканова «Ранние оперы Прокофьева». Особенности вокального стиля оперы исследуются в Третьей главе кандидатской диссертации О. Девятовой «Оперное творчество Прокофьева 1910–1920 годов», в статье М. Арановского «О взаимоотношениях речи и музыки в операх С. Прокофьева». Сравнению оперы и ее литературного первоисточника посвящена статья Л. Кириллиной ««Огненный ангел»: роман Брюсова и опера Прокофьева». Несомненный интерес представляют метафизические проблемы, связанные как с вопросами мировоззрения композитора (статья М. Рахмановой «Прокофьев и Cristian Science»), так и с вопросами, которые типичны для русской философской мысли начала XX века (работа Л. Никитиной «Опера «Огненный ангел» Прокофьева как метафора русского эроса»). Непосредственное отношение к теме настоящей работы имеет диссертация В. Гавриловой «Стилевые и драматургические особенности оперы С. С. Прокофьева «Огненный ангел»» и монография Н. Савкиной ««Огненный Ангел» С. С. Прокофьева: к истории создания», в которых дан подробный анализ произведения, приведены многочисленные исторические факты, касающиеся непростой судьбы оперы.

Материал статьи может быть использован в работе вокалиста в оперном классе, а также могут быть полезными для курсов «История оперного жанра» и «История отечественной музыки».

Оперное творчество С. С. Прокофьева является важной страницей его наследия. Произведения оперного жанра соотносятся с общей периодизацией композитора. «Ранний» или «русский» период творчества определяется до отъезда С. С. Прокофьева за рубеж в 1918 году. За ранним периодом творчества, который характеризуется поиском своего стиля, следовал «зрелый», «заграничный» период – время подлинного расцвета его творчества. Временно находясь не в России, он оставался глубоко русским композитором, сохраняя духовную связь с Родиной. В этот период творчество Прокофьева усложнилось, необычность и самобытность его музыкального языка, тяготеющая к подлинным русским музыкальным традициям, шла вразрез с тенденциями западного авангарда. Его стиль приобретал ясность и уверенность. Поиски новых форм воплощения национального начала увлекали его в этот период и успешно завершились после возвращения в СССР. Период, связанный с возвращением С. С. Прокофьева на Родину в 1933 году, принято называть «поздним» или «советским».

Тяготение к театральным жанрам проявилось у С. С. Прокофьева уже в детстве, о чём свидетельствует тот факт, что среди первых его сочинений была написанная в 9-летнем возрасте опера «Великан». К ранним произведениям данного жанра относятся также оперы «На пустынных островах», «Ундина», «Пир во время чумы», «Магдалена», создававшиеся вплоть до окончания консерватории, а позже подвергшиеся переработке. Несмотря на то, что они остались в большей или меньшей степени незавершенными, сам факт многократного обращения к оперному жанру уже в детско-подростковом возрасте, тщательный отбор

сюжета (об этом свидетельствует сам композитор в своей «Автобиографии»), говорит об особенностях творческого дарования С. С. Прокофьева, о стремлении к объединению музыки, слова, пластики, театрального действия.

Знакомство с жанром оперы и его освоение проходило у С. С. Прокофьева в нескольких направлениях. Сюда относится практика создания детских спектаклей, посещение оперы (Мариинский и Большой театры), собственные поиски в сочинении оперы. Большую роль сыграли занятия в дирижерском классе Петербургской консерватории у Н. Н. Черепнина, где С. С. Прокофьев получил навыки работы в оперном классе. Впечатления такой практики были зафиксированы С. С. Прокофьевым: «Сегодня впервые был в оперном классе.

Пришлось аккомпанировать «Кумушки», причем Брауер дирижировал, а все пели. Темп страшный, ноты вижу первый раз, так что пришлось напрячь всё внимание и всё свое искусство в чтении нот, чтобы не ударить лицом в грязь, чего я, кажется, и не сделал, так как всё сошло прекрасно и многие удивлялись моему чтению нот. Теперь предстоит с некоторыми певцами и певицами проходить партии».

Композитором созданы следующие произведения оперного жанра: «Маддалена» (ор. 13, 1913, на сюжет и либретто М. Ливен), «Игрок» (ор. 24, 1915–16, 1927, по роману Ф. Достоевского), «Любовь к трем апельсинам» (ор. 33, 1919, по пьесе-сказке К. Гоцци), «Огненный ангел» (ор. 37, 1919–1927, по повести В. Брюсова), «Семен Котко» (ор. 81, 1939, по повести В. Катаева), «Обручение в монастыре» (ор. 86, 1940, по пьесе Р. Шеридана), «Война и мир» (ор. 91, 1941–1952, по роману Л. Толстого), «Повесть о настоящем человеке» (ор. 117, 1947–48, по повести Б. Полевого), «Далёкие моря» (1948, по пьесе В. Дыховичного, не окончена). Кроме того, в 1940-е годы композитор задумывается над созданием новых произведений в оперном жанре, о чём свидетельствуют неоконченная опера «Хан Бузай», сохранившиеся сценарные планы предполагаемых опер «Расточитель», «Рассказ о простой вещи», «Вас вызывает Таймыр», материалы либретто «Далёкие моря». Н. Лобачева в своём исследовании указывает на то, что Прокофьев в последнее десятилетие своей жизни много читал, причём, преимущественно, отечественных авторов и не просто для проведения досуга, а с целью выбора подходящего сюжета для оперы.

Приведенный список оперных работ С. С. Прокофьева свидетельствует о разнообразии сюжетов, привлекавших композитора: в нём можно увидеть, как классические, так и современные литературные первоисточники. Необходимо отметить, что практически все либретто С. С. Прокофьев создавал сам, на основании глубокой переработки избранного материала, либо в соавторстве с женой, литератором М. Мендельсон-Прокофьевой. Лишь одно либретто оперы «Семен Котоко» создавалось совместно с автором повести, В. Катаевым. Этот факт свидетельствует, с одной стороны, о блестящем литературном даровании композитора, глубоко образованного и эрудированного человека, с детства воспитанного на лучших образцах мировой классической литературы. С другой – о понимании тонкостей и особенностей оперной драматургии, для которой переработка сюжета просто необходима. Ранняя увлеченность театром, проявлявшаяся в обилии домашних театральных постановок, яркие детские впечатления от оперных постановок в московских театрах, проявившиеся в сочинении первой оперы «Великан», а также многообразие литературных интересов определили во многом склонность композитора к

сценическим жанрам и, в особенности, тяготение к опере. В процессе создания оперных либретто можно сказать, что С. С. Прокофьев овладел профессией писателя.

Важной особенностью либретто опер С. С. Прокофьева является тот факт, что практически все они написаны на прозаический словесный текст – эта отличительная черта, заимствованная композитором у классиков русской оперы, прежде всего М. Мусоргского, влияет непосредственно на формообразование в оперных сценах, но также позволяет композитору проявить свою наблюдательность в отношении верности музыкального воплощения многообразных интонаций человеческой речи.

Разнообразие сюжетов обусловило широту жанрового диапазона прокофьевских опер. Е. Дурандина, анализируя основные черты оперного наследия композитора, выделяют такие группы опер, которые можно объединить типом музыкально-сценической драматургии:

1. опера-пародия («Любовь к трём апельсинам»);
2. бытовые, лирические сцены («Семен Котко»);
3. конфликтно-драматическая («Игрок», «Война и мир»);
4. героико-патриотическая эпопея («Война и мир»);
5. комедия положений («Дуэнья»);
6. камерно-психологическая («Повесть...»).

Для каждого из сюжетов С. Прокофьев выбирает наиболее подходящие элементы музыкального языка, оставаясь, в то же время, верным собственному индивидуальному стилю.

В конфликтно-драматических операх основными эмоциональнообразными характеристиками являются опора на психологизм и лиризм. В операх комического плана на первое место выступает характеричность персонажей, гротеск, ирония, пародия. Данные особенности можно считать современными находками С. С. Прокофьева в оперном жанре, которые явились во многом определяющими для русской специфики оперы. Стремление к монологичности у С. С. Прокофьева также определяют специфику русской оперы.

Первые произведения композитора в оперном жанре появились в тот период, когда и европейская, и русская опера переживала период острого кризиса. Достигнув своей кульминации в творчестве Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюсси, западно-европейская опера испытывала кризис, так как симфонизация, которую можно наблюдать в их произведениях, способствовала ослаблению музыкально-сценического действия. С другой стороны, в Европе формировались новые типы композиторские стили и техники, наиболее яркими из которых является додекафонная и серийная техника, которые в большей степени соответствовали воплощению музыкальных идей в области инструментальных жанров. Наиболее сбалансированная с точки зрения соотношения музыкального языка и сценической драматургии опера А. Берга «Воцтек» появилась только в 1922 году и была одним из немногих образцов жанра.

Русские композиторы, крупные творцы оперных полотен, такие, как М. Мусоргский, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, к этому времени уже завершили свой жизненный путь. Первые значительные оперы молодого С. Прокофьева «Мадалена» и «Игрок» появились в период, когда оперный жанр утратил свою непопулярность. Противостоя многим современным ему веяниям, композитор отмечал, что «величие Вагнера губительно

отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств».

Такая эстетическая установка определила направленность творческих поисков композитора. М. Сабина, характеризуя черты оперного наследия С. Прокофьева, отмечает, что «он хочет добиться не только новой действенности языка и композиционных приёмов, лаконизма и меткой характеристичности, речевой выразительности вокальной декламации, преодоления надоевших штампов романтической и постромантической оперы» [4, с. 65]. Он хочет большего. Прокофьев говорит о необходимости обновить весь постановочный арсенал, технику сцены музыкального театра, он считает, что опере обязательно нужны выдающиеся режиссеры – создатели синтетического оперного представления» [3, с. 29]. Найдя идеал такого режиссера в лице В. Мейерхольда, С. С. Прокофьев долгое время сотрудничал с режиссером, под влиянием которого появились такие шедевры, как опера «Любовь к трем апельсинам», музыка к спектаклю «Борис Годунов», а в совместной работе – опера «Семен Котко».

В оперном творчестве С. С. Прокофьев обратился ко многим темам и сюжетам, которые изначально могли казаться неприемлемыми для сцены: это произведения Ф. Достоевского, Л. Толстого, В. Брюсова. Однако в ряде опер именно литературный первоисточник иногда формировал новые языковые и драматургические приемы в характеристике героев. Появление у С. С. Прокофьева оригинальных драматургических идей, образов, средств музыкальной выразительности возникало на основе сложившихся «классических» традиций в жанре зарубежной и отечественной оперы и достижений современного музыкального искусства. В числе новых веяний, которые использовал С. С. Прокофьев, было также обращение к драматическому театру и кинематографу, черты этих видов искусств органично вписывались у С. С. Прокофьева в стилевой контекст опер. С. С. Прокофьев очень чутко относился ко всему, что происходило в театре того времени. При этом композитор подходил ко всему со своими мерками. Так, несмотря на сильное влияние С. Дягилева, который считал, что опера отжила свой век, С. С. Прокофьев продолжал активно трудиться в этом жанре.

Еще в юные годы С. С. Прокофьев проявлял интерес к акустическим моментам восприятия оперы. Для этого С. С. Прокофьев слушал оперу в годы обучения в Петербургской консерватории, сидя за сценой. Композитор описывал случай, когда он вместе с Садовской слушал таким образом оперу: «Поднялись по всяким лестницам, простым и винтовым, чуть ли не крышу, и оттуда, с мостиков, перекинутых между поднятыми декорациями через сцену, слушали злосчастную музыку Галковского и любовались на Платонова, который маленькой козявочкой в онегинском костюме жестикулировал на сцене» [1, с. 56]. В последствии разные акустические эффекты композитор применял и в своих произведениях, используя пение героев за сценой и другие приемы. Большой интерес С. С. Прокофьев проявлял и к сценической стороне оперы. Поэтому выбор сюжета стал одной из важнейших задач композитора при обращении к оперному спектаклю. Обдумывая замысел новой оперы, С. С. Прокофьев часто находился в воображаемом диалоге с С. Дягилевым и И. Стравинским. В некоторых моментах С. С. Прокофьев соглашался с их идеями, а с другими мог открыто не соглашаться и

предлагать свою точку зрения. Например, С. Дягилев и И. Стравинский предлагали не обращаться к декламационному стилю, а писать оперу в традиционных номерах и формах. С. С. Прокофьев же не соглашался с этим, и говорил, что «писать надо так, чтобы музыка всё время усиливала впечатление, по сравнению с тем, если бы это была простая драма без музыки» [2, с. 164]. Не важно, в декламационном или ариозном стиле сочинялась музыка, главное для С. С. Прокофьева в том, чтобы все номера отвечали сценической ситуации, отталкивались от сценического действия. В своих дневниках С. С. Прокофьев также подчеркивал, что в юные годы он слишком зависел от текста, а по прошествии времени он отталкивался только от идеи сюжета, а развивал музыку гораздо свободнее, не ставя ее в прямую зависимость от слова, а подчинялся художественным, музыкальным принципам.

Несмотря на то, что оперные принципы С. Прокофьева эволюционировали, можно выделить несколько основополагающих моментов, характерных для всего этого пласта творчества композитора.

1. Внимание к музыкально-сценическому воплощению образа, режиссерский подход. Оно определяет множественные ремарки композитора, которые касаются жестикуляции, мизансцен в синтезе с распеваемым словом.

Единство слова, музыки и драматического действия.

2. Использование монтажной техники при создании музыкально сценического ритма. Этот приём, заимствованный в киноискусстве, стал одним из излюбленных в сценических сочинениях.

3. Скрупулезность при создании либретто. Очень детальная проработка первоначального текста, связанная с потребностью подчинения музыки действию: «Писать надо так, чтобы музыка всё время усиливала впечатление по сравнению с тем, если бы это была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено так, чтобы никакой служебной музыки не было». Многие либретто выправлялись композитором на протяжении всей жизни, в них, как и в музыкальных текст, вносились поправки и дополнения, помогающие достичь нужного композитору воздействия.

4. Основные качественные характеристики опер: действенность и событийная плотность, зрелищность, тесные эмоциональные связи героев.

Оперное творчество С. С. Прокофьева является одной из самых ярких страниц данного жанра XX столетия. Оперы С. С. Прокофьева разнообразны по сюжетам: композитора привлекали как классические, так и современные литературные первоисточники, а либретто С. С. Прокофьев создавал почти всегда сам, обладая блестящим литературным дарованием. Разнообразие сюжетов обусловило широту жанрового диапазона прокофьевских опер. Отталкиваясь от типа музыкально-сценической драматургии, можно выделить опера-пародия («Любовь к трём апельсинам»), бытовые, лирические сцены («Семен Котко»), конфликтно-драматическая опера («Игрок», «Война и мир»), героико-патриотическая эпопея («Война и мир»), комедия положений («Дуэнья»), камерно-психологическая опера («Повесть...»). Для каждой оперы

С. С. Прокофьев выбирал наиболее подходящие элементы музыкального языка, оставаясь верным собственному индивидуальному стилю. Оригинальные драматургические идеи возникали у С. С. Прокофьева на основе сложившихся «классических» традиций жанра

и достижений современного музыкального искусства. Для оперного наследия мастера характерно неистощимое мелодическое богатство, жанровая изобретательность, многообразие музыкально-драматургических приёмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алфеевская, Г. С. История отечественной музыки XX века: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин: учеб. пособие / Г. С. Алфеевская. – М.: Владос-пресс, 2009. – 159 с.
2. Арановский, М. Г. Мелодика С. Прокофьева: исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л.: Музыка, 1969. – 231 с.
3. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1979. – 319 с.
4. Сабина, М. Д. Об оперном стиле Прокофьева / М. Д. Сабина // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / сост. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдельман. – Изд. 2. – М.: Музыка, 1965. – С. 549.

УДК 021.13

Д. Г. Цимбаленко,
г. Луганск

ДОНЕЦКАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ УНИВЕРСАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ Н. К. КРУПСКОЙ: ИСТОРИЯ В ИМЕНАХ И ДЕТАЛЯХ (1926-1991)

*Жизнь отдельного человека
имеет смысл лишь в той степени,
насколько она помогает сделать жизни
других людей красивее и благороднее.
Альберт Эйнштейн*

Важность регионального подхода к вопросам изучения деятельности библиотек и управления процессом их развития связана с актуальностью информационной поддержки равновесия в обеспечении потребностей регионов как одного из показателей качества жизни в стране. Изучение и анализ деятельности библиотек на региональном уровне должно происходить в соответствии с общими тенденциями развития функций библиотек. Изучаемая нами тема находится в области библиотечного краеведения, что является актуальным направлением деятельности библиотеки и имеет первостепенное значение для развития родного края, передачи культурного кода потомкам.

Объект исследования – деятельность библиотеки как социального института.

Предмет исследования – деятельность ДРУНБ имени Н. К. Крупской как социокультурного учреждения.

Цель данной статьи – актуализировать и ретранслировать историческую информацию о деятельности библиотеки, о людях, которые внесли значительный вклад в формирование и развитие направлений ее деятельности ДРУНБ имени Н. К. Крупской.

Поставленная цель выдвинула перед автором следующие задачи исследования:

- изучить процесс формирования и становления ДРУНБ имени Н. К. Крупской;
- рассмотреть профессиональный вклад сотрудников, которые работали в библиотеке в указанный исторический период;

– рассмотреть основные направления деятельности библиотеки в указанный исторический период.

Научная новизна состоит в том, что впервые рассмотрены исторические предпосылки развития ДРУНБ имени Н. К. Крупской, уточнены исторические факты и персоналии, внесшие значительный вклад в развитие.

Материал статьи может быть использован в курсе дисциплины «История библиотечного дела».

В июле 1926 года на президиуме Сталинского городского совета было принято решение о создании городской публичной библиотеки на базе библиотеки клуба Энгельса. «1-го декабря в 5 часов вечера в помещении клуба им. Энгельса открылась Центральная окружная библиотека Сталинокрполитпросвета. Библиотечными услугами пользовались все граждане члены профсоюзов, их семьи и военнослужащие бесплатно» [8]. Штат библиотеки составлял 5 человек.

В этот сложный для библиотеки период учреждение возглавлял Иван Степанович Мужичкий. Первой заведующей, самого крупного на тот момент, библиографического отдела Сталинской городской библиотеки была Нина Евгеньевна Спивачевская. Вот что говорит о нем Нина Евгеньевна: «Сколько было у Ивана Степановича теплого, отеческого отношения к молодежи. Как он умел хорошо с ними по-отечески разговаривать, особенно с мальчиками. Они очень любили его и уважали. Для них слово Мужичкого было законом. <...> Еще до ухода на войну товарищ Мужичкий разрешил нам вынести массовую работу библиотеки за пределы помещения на проспект Маяковского, так как количество посетителей не помещалось уже в наш читальный зал» [4, с. 5, 9].

Библиографический отдел библиотеки берет свое начало с момента создания в 1936 г. при библиотеке библиографического сектора. Спивачевская Нина Евгеньевна поступила на работу в апреле этого же года. До этого она работала в Винницком филиале Всенародной библиотеки Украины при Украинской академии наук. Участвовала в создании историко-библиографического сборника о периодических изданиях края – «Часопис Поділля» (1926–1927 гг.). Это была первая в Украине попытка монографического исследования периодики определенной культурно-исторической области и широкого применения краеведческого метода для осуществления грандиозной задачи — составления украинской национальной библиографии. Составители сборника (Н.Е. Спивачевская и Н.И. Билинский) осознавали, что «видимым недостатком этого сборника, безусловно, являются разные методы библиографического описания в указателях изданий Галицкого Подолья и Подолья в границах УССР, но ведь способствовали этому трудности объективные: ничтожная невозможность для Винничан найти общий язык с Львовянином». Составители не нашли общего языка с галичанином Иваном Кревецким относительно подходов к библиографическому описанию периодических изданий [5].

В 1936 г. Сталинская областная библиотека помещалась в плохом, непригодном помещении (бывшем магазине) по проспекту Маяковского. В этом помещении библиографический отдел теснился вместе с двумя другими отделами: методическим и отделом обработки и каталогизации. Вначале работу всех этих отделов возглавляла Нина Евгеньевна. Из воспоминаний Спивачевской: «В полуподвале разместили

книгохранилище фундаментального фонда и периодики <...> часть помещения, рядом с читальным залом, была отделена перегородкой, и здесь разместились отделы: библиографический и методический в одной комнатухе...

Выдавались библиографические справки в устной и письменной форме. Библиографами делались библиографические обзоры литературы для читателей и для библиотекарей...

Помещение стало уже совершенно недостаточным, что очень усложняло нашу работу. Взять хотя бы помещение библиографического и методического секторов. Нас 5 человек помещались в небольшой комнатухе ...

Для того чтобы попасть к методистам или библиографам, надо было пройти через отдел комплектования и обработки, что явно не отвечало никаким правилам библиотечной работы» [9].

Такие процессы, как комплектование, классификация литературы, ведение систематического и алфавитного каталогов, осуществлял библиограф. В частности, библиографы обрабатывали литературу вместе с каталогизатором. Каталожные карточки тогда писались от руки, шифровались в соответствии с тогдашней десятичной классификацией. Большую помощь в составлении и ведении систематического и алфавитного каталогов оказала именно Нина Евгеньевна Спивачевская.

В 1936 г. штат библиографов увеличился. В библиографическом секторе уже было два библиографа: завсектором Н.Е. Спивачевская и библиограф Ядвига Марьяновна Пеньковская [6].

Уже в тех тяжелых условиях библиографический сектор вел большую работу: систематически составлялись списки рекомендуемой литературы, памятки читателям, выдавались библиографические справки в устной и письменной форме проводились библиографические отборы, оказывалась помощь в проведении массовой работы, в организации выставок, в методической работе.

В 1937 году принимается решение о выделении нового помещения для Центральной областной библиотеки в доме №3 облисполкома по Пролетарскому проспекту. Газета «Сталинский рабочий» о начале работы областной библиотеки в новом здании сообщает о том, что в библиотеке оборудованы зал для выдачи книг, читальня, книгохранилище на 75 тыс. документов. В течение первых трех рабочих дней в библиотеку записалось около 300 читателей [5; 7].

В этом же году уже был заложен фундамент здания библиотеки. По воспоминаниям сотрудников и сохранившимся газетным публикациям, переезд в «отстроенную часть нового здания областной библиотеки» состоялся в октябре-ноябре 1939 года. В здании библиотеки шли отделочные работы, но в левом крыле здания уже обслуживались читатели. На первом этаже, в четырех небольших комнатах, разместилась детская библиотека, а на втором и третьем – областная библиотека. Из воспоминаний Нины Евгеньевны: «Книги были размещены в книгохранилищах, внизу слева занял комнату отдел комплектования и обработки, абонемент разместился рядом с нею и занял также смежное книгохранилище. Читальный зал находился на втором этаже, все кабинеты (директора, методсектора, библиографического и канцелярия) расположились на третьем этаже» [4; 9].

В 1939–1941 гг. постепенно совершенствовались все направления работы библиотеки. Стал вестись учет выданных справок. Особенно интересной была работа по аннотированию

трудов В.И. Ленина. Под руководством Нины Евгеньевны впервые стали печатать аннотированные библиографические списки по произведениям Владимира Ильича, рассчитанные на определенные группы читателей и библиотекарей. Они размножались на ротаторе и рассылались в библиотеки области.

В библиографическом отделе в это время был выделен фонд справочных и библиографических пособий. В состав справочного аппарата входили: алфавитный и систематический каталоги, тематические картотеки. В конце 30-х годов сотрудники отдела использовали в своей деятельности новые формы работы с читателями: проводили обсуждения книг, готовили рекомендательные списки литературы. Начата была работа по составлению библиографической картотеки по краеведению. Читатели приходили непосредственно в библиографический отдел со своими запросами и их знакомили с правилами пользования каталогами, справочниками, имевшимися в фонде библиографического отдела, приучали самостоятельно подбирать литературу по каталогам. С этой же целью в коридоре был оформлен для читателей библиографический стенд, где были представлены справочные материалы, карточки на новые книги, списки литературы, помещались вопросы читателей на различные темы и ответы на них. На нем были отражены все виды справочной работы.

Библиотека несколько лет подряд соревновалась с Луганской областной библиотекой, а затем и с Днепропетровской в борьбе за лучший опыт работы. Социалистические обязательства брали на себя индивидуально каждый работник. За отличную работу в Донецкой областной библиотеке по приказу НКО УССР в 1941г. ряд работников библиотеки, в том числе библиографы Н.Е. Спивачевская и Р.М. Файнштейн были занесены на «Доску почета политпросвета работников Украины» [3].

С началом Великой Отечественной войны работа всей страны была перестроена, обусловив коренную перестройку и библиотечного обслуживания населения. Из воспоминаний Спивачевской: «...К сожалению, наша дальнейшая работа была нарушена Великой Отечественной войной, и вся работа была перестроена и подчинена вопросам обороны нашей страны, защите от вторжения фашистских захватчиков. Библиотека была прикреплена к госпиталям, которые обслуживались коллективным абонементом».

Библиотекам предлагалось проводить среди населения политические информации о войне с немецкими захватчиками, о подвигах Красной Армии и о трудовом героизме рабочих, колхозников, советской интеллигенции, разъяснять постановления партии и правительства, распоряжения военных властей.

Агитационно-массовая, пропагандистская работа библиотек в г. Сталино (Донецк) проводилась с первых дней войны с целью охватить все слои населения: на промышленных предприятиях, агитационных и призывных пунктах, в местах строительства оборонительных сооружений, госпиталях. Сотрудники Сталинской областной библиотеки вложили свой труд в общее дело победы – в тяжелых условиях военного времени, а это в основном женщины, показывали пример героического самоотверженного труда.

Одна из самых героических страниц работы Сталинской областной библиотеки в годы Великой Отечественной войны – это борьба за спасение библиотечного фонда на оккупированной врагом территории. К сожалению, до сих пор этот период деятельности

библиотеки мало исследован из-за отсутствия официальных документов того периода. В газете «Донецкий вестник», которая выходила во времена немецкой оккупации, подаются данные о том, что в конце марта 1943 года фонды Сталинской областной библиотеки насчитывали 42 000 книг, в том числе 14 000 томов художественной литературы [2].

Известно, что спасение книжного фонда библиотеки взяли на себя сотрудники библиотеки, которые остались на оккупированной территории. Работу библиотеки возглавил директор – Арсений Джура, который не был призван в армию по причине плохого зрения. С приходом немецкой армии в город он был убит на допросе.

Сразу же после освобождения Донбасса в 1943г. библиотека развернула работу по восстановлению библиотечного фонда. Библиотекарями вместе с активистами за 15 дней было извлечено из подвалов 10 тыс. книг и подготовлено к выдаче [1].

После ухода Нины Евгеньевны библиографический отдел возглавила Костенко Александра Федоровна (1944–1948). Первые послевоенные годы были полны лишений, не было денежных средств на приобретение новой литературы. Но несмотря на все сложности того времени, библиотека жила и развивалась, сохраняя лучшие традиции и осваивая новые виды деятельности.

Совместно с другими отделами библиотеки библиографы оказывали помощь читателям в овладении знаниями по общественным, техническим, гуманитарным наукам. С этой целью создавалась библиографическая картотека путем расписывания журнальных, газетных статей и книг. К 1 января 1945 года картотека состояла из 3000 названий. На основании имеющейся картотеки составлялись библиографические указатели литературы по запросам читателей.

В 1950 году отдел составил указатель «Стахановское движение – высший этап Социалистического соревнования». Кроме указателя к 15-летию стахановского движения отдел осуществлял составление малых форм библиографических пособий – листовок и памяток, которые могут быть выданы каждому читателю вместе с книгой и таким образом являлись наиболее массовой формой рекомендации литературы. Это такие пособия, как «Из прошлого Донбасса», «Що говорит наука про походження Землі?», «Що говорит наука про можливість життя на інших планетах», «Релігія на службі імперіалізму» и др.

В 1950–1959 гг. улучшился справочный аппарат отдела. Кроме фонда справочных и библиографических пособий, он включает и такие картотеки: предметно-тематическая картотека журнальных и газетных статей (теперь картотеке газетных и журнальных статей), картотека произведений классиков марксизма-ленинизма, картотека персоналий, картотека по краеведению, картотека рецензий, тематические картотеки. Наряду с изданием рекомендательных списков и указателей литературы к памятным и юбилейным датам отдел приступил к изданию серии библиографических указателей-листовок «Наши знатные земляки», (Бридько И.И., Голощатов Д., Кириченко И.) памяток «Что читать рабочим угольных профессий» (К примеру «Что читать шахтному электрослесарю») и т. д. Составлялись библиографические материалы к методическим письмам «В помощь эстетическому воспитанию молодежи» (1952 г.) и т. д. В 1953 году было разработано Положение о библиографическом отделе.

Тематика издательской деятельности отражала, в основном, вопросы общественной, экономической и культурной жизни Донбасса. В 1953 г. библиотека начинает осуществлять информационное обслуживание предприятий, организаций, читателей, используя

информационные бюллетени новых поступлений в библиотеку, средства массовой информации: печать, радио.

В 1957 году в библиотеке началась работа по сбору материалов для первого библиографического справочника «Писатели социалистического Донбасса».

В 60-е годы библиотека продолжала работу по справочно-библиографическому, информационному обслуживанию, пропаганде библиографических знаний, осуществляла составление и издание рекомендательной библиографии. В частности, приступили к составлению ретроспективных научно-вспомогательных указателей: «Донецкий бассейн в трудах В. И. Ленина», «Экономика промышленности Донбасса», «Природа и природные ресурсы Донбасса» [10].

В 1962 г. в библиотеке был организован сектор краеведения. С помощью библиографического отдела разрабатывались и проводились открытые просмотры литературы. Например, в 1968 г. – к 150-летию со дня рождения К. Маркса, к 100-летию со дня рождения М. Горького, к 50-летию Ленинского комсомола.

Спектр информационных услуг библиотеки расширялся. Пропаганда библиотечно-библиографических знаний осуществлялась среди различных категории читателей, в сотрудничестве со специализированными отделами библиотеки, Институтом усовершенствования учителей, другими библиотеками города. Кроме консультативной помощи, проводились семинары по библиографии для научных работников, пропагандистов, учителей, преподавателей средних специальных учебных заведений, студентов университетов. Например, в 1967 году для студентов филологического факультета ДонГУ был организован семинар-практикум по общей и отраслевой библиографии совместно с библиографами библиотеки университета. В 1968 г. совместно с библиотекой Института экономики промышленности был организован семинар по библиографии для научных работников. В 1969 г. – семинар по библиографии совместно с библиотекой Высшего военно-политического училища. Для учителей области проводились занятия совместно с Институтом усовершенствования учителей, на которых предлагались такие мероприятия: выставки-просмотры, обзоры литературы, лекции по основам библиографии.

Уделялось внимание также привитию библиографической грамотности сотрудникам библиотеки. С этой целью в 1967 г. был организован семинар-практикум, рассчитанный на 6 занятий. Справочное обслуживание и пропаганду библиотечно-библиографических знаний стали осуществлять все специализированные отделы: патентно-технический, нотномызыкальный, отдел сельского хозяйства, и отделы обслуживания.

К 1968 году справочно-поисковый аппарат библиотеки пополнился новыми каталогами и картотеками, такими как:

- каталог заглавий художественных произведений;
- картотека периодических изданий, получаемых областной библиотекой;
- сводный каталог периодических изданий, получаемые крупнейшими научными и научно-техническими библиотеками г. Донецка (ведется с 1963 г.);
- каталог «Библиография библиографии»;
- картотека «Лауреаты Ленинской премии в области литературы».

В 70-е годы деятельность библиотеки по всем направлениям совершенствовалась и углублялась:

- совершенствование справочного аппарата библиотеки;
- дальнейшее улучшение организации обслуживания читателей;
- совершенствование информационной деятельности библиотеки;
- активизация пропаганды библиотечно-библиографических знаний, применение новых форм и методов;
- определение функциональных связей библиотеки с другими библиотеками города, области, развитие кооперации и координации в информационно-библиографической деятельности библиотек и органов информации;
- создание системы научно-вспомогательных указателей, рекомендательной библиографии в помощь научным работникам, специалистам народного хозяйства, широкому кругу читателей;
- участие в научно-исследовательской работе;
- оказание методической помощи библиотекам области, отделам библиотеки по всем направлениям справочно-библиографической и информационной работы;
- улучшение организации работы, применение НОТ в труде.

В 1975 г. для всестороннего и информационного обслуживания работников культуры и искусства создан при отделе сектор информации по проблемам культуры и искусства. Активизировалось использование в целях информации средств массовой коммуникации: печати, радио, телевидения. В газете «Комсомолец Донбасса» систематически печатаются обзоры новой литературы в рубриках «Компас в книжном море», «На твою книжную полку»; на радио для передач «Романтик», «Поющие пласты», «Страницы литературного календаря», «Партийная жизнь Донбасса»; на телевидении в передачах «Голос разума», «Собеседник» [10].

За 1975–1985 годы в стенах библиотеки были изданы следующие указатели: «История городов и сел Донецкой области» (1975), «Природа и природные ресурсы Донбасса» (1976), «Комсомол Донбасса от съезда к съезду» (1977), «Литература о жизни и деятельности Л.Н. Толстого» (1978), «Литература о жизни и деятельности Н.Г. Чернышевского» (1978), «Охрана окружающей среды в Донбассе и проблемы гигиены» (1978), «Украина и Россия породнились навсегда» (1978), «Комсомольська юність моя» (1979), «Наставничество – важная форма подготовки молодых лекторских кадров» (1979), «Навстречу выборам в Верховный Совет СССР» (1979), «Список рекомендованного репертуара для коллективов художественной самодеятельности навстречу 110-й годовщине со дня рождения В.И. Ленина» (1980), «Партии Ленина славу поем» (1981), «Наставничество - важная форма подготовки молодых лекторских кадров» (1982), «За донецкий процент производительности труда и полупроцентное снижение себестоимости продукции» (1984), «Экономика промышленности Донбасса. Вып. 2» (1983), «Победная песня, звени» (1985) [10].

В 1986–1991 годы работа библиотеки развивалась в традиционных направлениях: организация обслуживания, ведение справочно-библиографического аппарата, библиографическое информирование, пропаганда библиотечно-библиографических знаний, составление библиографических пособий, координация деятельности внутри библиотеки и с библиотеками других систем и ведомств, оказание методической помощи библиотекам области. В это же время в библиотеке была упорядочена система каталогов и картотек.

Таким образом, можно констатировать, что на сегодняшний день одному из старейших учреждений культуры Донбасса – Донецкой республиканской универсальной научной библиотеке имени Н. К. Крупской – в 2021 году исполнилось 95 лет. Юбилей – это не только время подведения итогов и воспоминаний, но и размышлений о достижениях, успехах и людях, которые позволили достичь нынешних высот. За годы своего существования Донецкая республиканская универсальная библиотека имени Н.К. Крупской прошла непростой путь: творческие подъемы, развитие сменялись сложными периодами перестройки и трансформации. Но даже в такие времена библиотека всегда стойко преодолевала все трудности, продолжала путь во многом благодаря самоотверженному труду своих сотрудников.

Рассматривая профессиональный вклад сотрудников, которые работали в библиотеке в указанный исторический период можно установить, что вехи истории любого информационного учреждения напрямую связаны с жизнью тех, кто беззаветно во все времена хранит ее книжные богатства. Не зря говорят, что большое видится на расстоянии. Настоящее время – это время глобальной информатизации, время электроники и мультимедийных технологий, другие трудности, другие возможности и задачи, другая социально-экономическая и культурная ситуация в мире. Но преданные своему делу люди, были и есть в наших библиотеках. Они, как светочи, не дают погаснуть человеческой доброте, разуму, помогают выжить в трудное время и сохранить библиотеки.

Рассмотрев основные направления деятельности библиотеки в 1926-1991 годы было установлено, что на протяжении данного периода становления и развития Донецкая республиканская универсальная библиотека имени Н.К. Крупской расширяла и усложняла направления своей деятельности, открывались новые отделы, усложнялась и дифференцировалась их работа; увеличивалось число пользователей библиотеки, рос объем фонда, чередой проходили различные массовые мероприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтер, М. Первая в Юзовке / М. Альтер // Вечерний Донецк. – 1992. – 15 авг. (№ 154). – С. 2. – (Малоизвестные страницы истории города).
2. История далекая и близкая : страницы летописи ДРУНБ им. Н. К. Крупской / сост. В. Г. Юшковец. – Донецк : [б. и.], 2021. – 118 с.
3. Калашникова, В. Библиотеки восточной Украины в первый год войны / В. Калашникова // Історичні і політичні дослідження. – 2011. – № 1–2. – С. 84.
4. Луганський, В. Бібліотека шахтарського краю / В. Луганський // Соц. культура. – 1959. – № 2. – С. 23
5. Луганський, В. Люблять у нас книгу / В. Луганський // Соц. культура. – 1959. – № 7. – С. 22– 23.
6. Новый очаг культуры : открылась областная библиотека им. Н. К. Крупской // Соц. Донбасс. – 1956. – 7 дек. (№ 285). – С. 1.
7. О переезде областной библиотеки в отстроенную часть здания // Соц. Донбасс. – 1939. – 12 сент. (№ 209). – С. 4.
8. Окружная центральная библиотека // Диктатура труда. – 1926. – 1 дек.
9. Про рекомендаційну бібліографію обласних бібліотек // Соціалістична культура. – 1940. – № 10. – С. 33– 36. – Микрофотокопия Гос. б-ки им. Ленина.
10. 50 лет Донецкой государственной областной научной библиотеке имени Надежды Константиновны Крупской / Донец. обл. управл. культуры, Донец. гос. обл. науч. б-ка им. Н. К. Крупской. – Донецк: [б. и.], 1976. – 32 с.

ТЕЛО И ТЕЛЕСНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В реалиях современного искусства понятия «тело» и «телесность» несут в себе экстраординарное значение. Их 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 полисемантическим явлением. В искусстве оно отождествляется с линейностью, выразительностью – качествами, которые способны как нельзя точно описать живописность, формирующими осязаемый 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 – анализ пластической культуры тела, его техники и теории в современной хореографии.

Предмет исследования – тело и телесность как воплощение хореографического искусства.

Цель исследования – раскрыть основные аспекты проявления телесности на разных 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.

Научная новизна исследования: на основе разноплановых философских исследований была сформулирована гипотеза о роли и влиянии тела на формирование гармонично-развитой личности человека. Пластичность рассматривается как философская категория, что выявляет отношение между человеком и миром. Новизна данного исследования состоит в рассмотрении пластичности в ее эволюции именно как предмета философской культуры.

Опираясь на ряд проведенных исследований, стоит сказать, что слово «телесность» появилось в словарях русского языка в первой половине XX века. Изначально у И. А. Бодуэна де Куртенэ, а затем в словарях Д. Н. Ушакова и С. И. Ожегова. Ушаков и Ожегов ввели в свои словари понятие «тело», после чего выявили прилагательное «телесный» – «принадлежащий организму, телу земной, материальный, в противоположность духовному» [8. с. 356].

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 какместилище 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 этой 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 становится 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» [2.с. 186]. 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. Как отмечал Ж. Делез, в телесности «нет ничего общего с собственно телом или образом тела. Это тело без образа», в котором «ничто не репрезентативно» [3, с. 94]. 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. «Для человека его собственное тело как синтез телесного и духовного есть центральный объект переживаний, наглядное воплощение его Я, по аналогии с которым он образует свой образ человека и мира» [7, с. 26].

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» [4. с. 100]. 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 XX 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» [1. с. 36]. 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, стремящаяся 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» [10, с. 120]. 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 ранее, 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» [11, с. 53]. 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 заключение отметим, что в реалиях современного мира необходимо уделять внимание своему и телу и отношению к нему. Несмотря на достаточно обширную изученность темы «тела и телесности», необходимо далее 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, отметим 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. Бэйнс, С. Тепсихора в кроссовках. Танец постмодерн / С. Бэйнс. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018. – 312 с.
2. Быховская, И. М. Номо somatikos: аксиология человеческого тела / И. М. Быховская. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 208 с.
3. Делез, Ж. Различия и повторения / Ж. Делез; пер. с фр. Маньковской Н. Б. (содержание с. 3—7 и вторая часть с. 215—382), Юровской Э. П. (первая часть с. 9 – 215). – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
4. Жак-Далькроз, Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика – XXI, 2006. – 245 с.
5. Журнал театр. Приход тела [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oteatre.info/prihod-tela/>
6. Журнал театр. Тело современного танца тела [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oteatre.info/telo-sovremennogo-tantsa/>
7. Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
8. Ожегов, С. И. Словарь русского языка: около 53000 слов / С. И. Ожегов. – Изд. 6-е, стер. – М.: Сов. энцикл., 1964. – 900 с.
9. Психология телесности между душой и телом / под ред. В. П. Зинченко и Т. С. Леви. – М.: АСТ, 2005. – 731 с.

УДК 070.431.1:659.4

*А. С. Шаповалова,
г. Луганск*

МЕДИАКОММУНИКАЦИЯ КАК СПОСОБ ПРОДВИЖЕНИЯ ПРЕДПРИЯТИЯ В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ» (на примере ГУП ЛНР «Госреклама»)

В современных условиях социальные сети выделяются среди других средств интернет-коммуникации, предоставляя предприятию наиболее широкие возможности при создании и публикации собственного информационного материала. В «Вконтакте» среднесуточная аудитория составляет более 80 миллионов посетителей, зарегистрировано

более 460 миллионов пользователей [9]. Эта сеть позволяет выкладывать посты с видео, фотографиями для продвижения своих товаров и услуг, реклама в ней может быть ненавязчивой и оригинальной. Детальное изучение PR-мероприятий в сети Интернет по продвижению аккаунта предприятия на социальной платформе «ВКонтакте» способствует освещению его деятельности, поддержанию имиджа, отражению и считыванию мнений пользователей. Вышеперечисленное определяет актуальность исследования медиакоммуникаций как инструмента продвижения предприятия в социальной сети «ВКонтакте».

Объект исследования – медиакоммуникация как способ продвижения предприятия.

Предмет исследования – продвижение ГУП ЛНР «Госреклама» в социальной сети «ВКонтакте».

Цель исследования – разработать механизм продвижения предприятия в социальной сети «ВКонтакте». Для достижения поставленной цели нужно выполнить ряд задач:

- 1) изучить особенности продвижения предприятия в социальной сети;
- 2) проанализировать структуру и форму ведения аккаунта в социальной сети «ВКонтакте» ГУП ЛНР «Госреклама» для последующей проработки нового оформления и наполнения контентом профиля.

Научная новизна заключается в том, что впервые применены медиатехнологии, направленные на развитие, повышение значимости бренда предприятия.

Материал статьи может быть использован ГУП ЛНР «Госреклама» для продвижения предприятия во «ВКонтакте».

В исследовании мы опираемся на труды М. Карповой, О. Коберник, Е. Малюженко, Н. Морозовой, И. Пацюк и др. Н. Морозова изучает статистические показатели социальной сети «ВКонтакте», анализируя действия пользователей и их предпочтения на этой социальной платформе. О. Коберник описывает построение контент-плана, позволяющего увеличить охват, вовлечённость и другие показатели в социальных сетях. А. Стёпочкина исследует технические возможности, активность пользователей, ключевые преимущества создания и ведения аккаунта в социальной сети «ВКонтакте».

Е. Малюженко отмечает, что «...жизнь в социальных сетях становится неотъемлемой частью наших дней, а, следовательно, и продвижение бренда стоит постепенно смещать с традиционных методов маркетинга на новые, такие как SMM, основанные на взаимодействии посредством социальных платформ» [8]. Российский исследователь М. Карпова рассматривала SMM (Social Media Marketing) как совокупность действий, целью которых является привлечение внимания к бренду или продукту через социальные сети [6]. SMM-стратегия – действия по поиску, сбору и донесению коммерческой информации до целевой аудитории, которая формирует положительный отклик путём размещения контента в социальных сетях.

Исследователь А. Бодалев определяет медиакоммуникацию (от лат. *communicatio* – сообщение, передача, от лат. *medium* – промежуточное, посредствующее, посредник) как «распространение с помощью технических средств между различными группами и индивидами специально подготовленных сообщений, представляющих социальную и личную значимость» [12].

Российский исследователь Е. Войтик считает: «Медиакоммуникация – информационное взаимодействие между социальными субъектами (личностями, группами,

организациями и т. д.), основанное на производстве, распространении и потреблении массовой информации» [4].

О. Порва отмечает: «Медиакоммуникация – это информационная взаимосвязь между тысячами людей, которая осуществляется с помощью технических средств» [11].

На наш взгляд, применение технологий продвижения предприятия в социальной сети «ВКонтакте» в условиях цифровой экономики представляется актуальным. Для повышения пользовательской активности во «ВКонтакте» ведущему предприятию рекламной отрасли ЛНР – ГУП ЛНР «Госреклама» целесообразным будет использование брендированного хештега «#GosreklamaLPR» и тематических хештегов «#Gosreklama, #reklama, #reklamaLNR #Gosreklama lugansk, #реклама, #Госреклама, #Госреклама ЛНР, #реклама ЛНР, #Госреклама Луганск, #наружная реклама ЛНР, #баннеры ЛНР».

При ведении бизнес-профиля аккаунта сообщества предоставляется возможным получать информацию по каждому посту, общую цифру профиля и статистику просмотров на сайте, установить деловые контакты, повысить узнаваемость, сгенерировать трафик.

Визуальное оформление группы ГУП ЛНР «Госреклама» мы начали с создания обложки сообщества (Прил. 1). С ней группа становится ярче и привлекательнее. Учитывая, что лучшие коммерческие предложения имеют респонсивный дизайн, то есть они одинаково хорошо смотрятся как на десктопах, так и на планшетах, мобильных устройствах, в печатном виде – мы добавили меню, в котором виджеты выполнены в едином стиле, имеют иконки и текст (Прил. 2). Виджеты «ВКонтакте» – это заметный блок данных, который предоставляет приложение сообщества [15]. Они помогают обогатить профиль и добавить ему приятного визуала и структуризации. Виджеты необходимо применять, чтобы облегчить навигацию по профилю, выделить самую важную информацию.

В меню были созданы такие виджеты как: «Услуги», нажимая на эту иконку, высвечивается прайс-лист на услуги, оказываемые ГУП ЛНР «Госреклама», «Бриф» – заявка позволяет заказчику четко выразить пожелания по поводу того, что он хочет получить по окончании работ. Мы прописали вопросы, ведь чем точнее сформулированы условия брифа заказчиком, тем больше возможности у исполнителя выдать необходимый результат.

Нажимая на иконку «Портфолио», пользователь может ознакомиться с ранее выполненными работами сотрудников ГУП ЛНР «Госреклама». Теперь все работы находятся в одной папке. Нажимая на иконку «Отзывы», пользователь получает доступ к комментариям клиентов. Нами было проведено исследование с целью выбора наиболее интересных подходов к оформлению пользовательских отзывов для предприятия. Самым распространённым вариантом ответов респонденты отметили оформление пользовательских отзывов в виде скриншота – отзыва с яркой подложкой в стилистике профиля предприятия. Это активная ссылка на первоисточник отзыва, реальная ссылка человека, который его оставил.

На наш взгляд, интересным вариантом будет размещение фото сотрудников предприятия с положительными отзывами клиентов в «ВКонтакте». Кроме того, для продвижения предприятия необходимо применить ещё один вид отзывов – Flatlay. Исследователь В. А. Дементьева отмечает: «Flatlay – особый стиль фотографии – вид сверху

на композицию небольших предметов, размещенных на столе или любой другой плоской поверхности» [5].

«ВКонтакте» позволяет размещать в описании аккаунта только одну внешнюю ссылку, и, по нашим наблюдениям, чаще всего компании добавляют туда ссылку на свой официальный сайт.

Сейчас многие рекламодатели используют мультиссылки в тех случаях, когда разрешено разместить только одну ссылку, а нужно предоставить больше данных. Мультиссылка – мини-вариант лендинга, где собрано несколько ссылок [2]. Удобно применить такую специальную онлайн-визитку, в которой размещены все контакты предприятия и ссылки на важные ресурсы для связи при деловой переписки с клиентом, отправив её пользователю, который выбирает удобный способ для взаимодействия через мессенджер или социальную сеть.

Мы разработали мультиссылку для ГУП ЛНР «Госреклама», поместив её в профиле, таким образом, что пользователь, нажав на ссылку, переходит в новое окно, в котором расположены:

1) шапка профиля, которая имеет градиент, шрифт Roboto, в центре логотип ГУП ЛНР «Госреклама» с коротким текстом: «Реклама на территории ЛНР»;

2) кнопку социальной сети (VK) и мессенджеров (WhatsApp, Viber, Facebook Messenger);

3) основной блок – информация о предприятии: «Сделаем Вашу рекламу яркой! Нашими клиентами становятся компании, идущие в ногу со временем и осознающие реальную ценность работы над собственным брендом»;

4) кнопки: «Перейти на сайт» (переход на официальный сайт ГУП ЛНР «Госреклама» добавлена анимация кнопки pulse, «Позвонить» (контактный номер сотрудника по работе с клиентами), добавлена иконка – телефона, «Написать на почту» с текстом: «С радостью ответим на Ваше сообщение!» (переход на почту, открывается электронный адрес предприятия), добавлена иконка – конверт.

5) Визуальный ряд – изображение ГУП ЛНР «Госреклама» с подписью, шрифт Caveat на градиентном на фоне: «Всегда рады нашим клиентам» добавлена анимация кнопки pulse. Этот инструмент не только бесплатный, но и удобный для подписчиков: логично искать, например, условия заказа рекламных услуг именно в описании аккаунта. Расположив мультиссылку в профиле предприятия ГУП ЛНР «Госреклама» пользователю доступен переход по ссылке, которая облегчает и расширяет возможности коммуникации, такую страницу удобно смотреть с мобильного телефона даже при недостатке свободного времени.

QR-код с созданной мультиссылкой может быть применён предприятием ГУП ЛНР «Госреклама» на цифровых и бумажных рекламных носителях (Прил. 3).

Активное продвижение профиля предприятия подразумевает постоянное выкладывание видео, фотографий, постов и других материалов. Пошаговый алгоритм построения контент-плана для «ВКонтакте» позволит «Госрекламе» публиковать качественный профессиональный контент.

Целевую аудиторию предприятия составляют коммерческие и государственные компании, а также все граждане ЛНР в возрасте от 18 до 70 лет. Соответственно, в контент-плане необходимо распределить посты по категориям. Согласно исследованиям О. Коберник, существует 3 категории постов: продающие (рассказ о предприятии, описание

продукта или услуги, отзывы, анонсы, программа лояльности, новости компании, секреты работы); информационные (инструкции, подборки, обзоры, чек-листы, лайфхаки, кейсы, списки, факты, инфографика, комментарии); развлекательные (опросы, юмор, цитаты, тесты, конкурсы, марафоны, прямые эфиры, интерактивы, челленджи) [7, с. 9–11].

Для постов в соцсети «ВКонтакте» И. Пацюк рекомендует применять формулу 20х50х30, которая подразумевает наличие в ленте 20 % продающих постов, 50 % – информационных и 30 % – развлекательных [10]. Пик активности пользователей «ВКонтакте» приходится на обеденное время с 11 до 13 часов и вечернее время с 17 до 23 часов [14].

Проанализировав страницу ГУП ЛНР «Госреклама» в сети «ВКонтакте», мы приступили к разработке графика контент-плана. В контент-план мы добавили информационные посты, которые будут связаны с позиционированием предприятия, особенностями использования материалов для рекламной продукции, знакомством с видами и возможностями рекламы, новостями отрасли.

Продающие посты будут содержать информацию с указанием основных составляющих ГУП ЛНР «Госреклама», темы будут касаться используемых материалов и применяемых технологий, опыта и квалификации предприятия-производителя рекламы, репутационные публикации, в частности, информацию об успехах, крупных заказах, достижениях, партнёрах-заказчиках и ответы на часто задаваемые вопросы, относящиеся к деятельности предприятия.

Продвижение в социальной сети «ВКонтакте» не может сводиться исключительно к демонстрации услуг, оказываемых ГУП ЛНР «Госреклама». Стоит также ориентироваться на эмоции будущего покупателя, поэтому целесообразно разбавлять публикации развлекательным контентом, который показывает ценность предприятия (его «человеческую» сторону: индивидуальность, заботу о сотрудниках). Развлекательные публикации позволяют увеличить рост вовлеченности, усилить активность и привлечь внимание потенциальных клиентов. Такие посты будут состоять из подборки интересных фактов, связанных с рекламной деятельностью, «закулисной» жизнью работников, которые будут делиться с подписчиками опытом и консультировать аудиторию.

Еще один способ привлечь аудиторию и заинтересовать ее – это проводить викторины и опросы в Историях «ВКонтакте».

В контент-плане мы прописываем Истории, используя темы, понятные и доступные для восприятия пользователей – это открытки, «слово» дня, чек-листы, игры, тесты, викторины и опросы (Прил. 4).

«ВКонтакте» предоставляет большие технические возможности, и мы считаем, что целесообразно при переписке с пользователем введение и использование современного инструмента коммуникации – чат-бота. Чат-бот становится каналом продвижения или частью рекламной кампании, как для крупных брендов, так и для новичков [13].

Чат-бот – это скрипт на сервере, который получает уведомления о новых событиях из «ВКонтакте» и обрабатывает их [1].

Посредством чат-бота нами была разработана цепочка действий на платформе «Senler» для подписчика, который решил написать впервые. Мы добавили Landing Page для

ознакомления клиента с преимуществом сотрудничества с государственным унитарным рекламным предприятием. Landing Page – это термин, которые впервые начала употреблять компания Microsoft для продажи Microsoft Office в 2003 году. Частный вебмастер и разработчик С.О. Бучнев даёт определение: «Landing Page – это всегда односторонний сайт, который призывает к какому-либо одному действию» [3].

Схема-цепочка, по которой строится общение чат-бота с подписчиков, такова:

1. Первое, что получает подписчик – это короткий текст с указанием переменной (именем подписчика) и выбором одного из двух вариантов ответа посредством нажатия клавиатуры внутри сообщения и выбора клавиши зелёного цвета «Да» или клавиши красного цвета «Нет». «%fullname%, здравствуйте! Хотите узнать почему мы ЛИДЕРЫ в сфере рекламы на территории Луганской Народной Республики и получить консультацию бесплатно?»

2. При выборе ответа «Нет» высылаем текст: «Спасибо за ответ. Девиз нашей команды: “Всегда с Вами и всегда для Вас!” Мы постоянно на связи и готовы проконсультировать по поводу рекламных услуг ГУП ЛНР “Госреклама”».

3. При выборе ответа «Да» высылаем текст: «Очень рады, что Вы согласны! В нашем лендинге Вы узнаете ответ. Переходите по ссылке ниже». Высвечивается карусель с изображением-логотипом надписью «Госреклама», ниже слоган: «Всегда с Вами и всегда для Вас!»

4. Последнее сообщение: «Будем признательны, если подпишетесь на наш аккаунт в Telegram» и активная ссылка для перехода.

Также подписчику доступно ознакомление с односторонним сайтом при нажатии кнопки синего цвета «Начать», расположенной внизу страницы набора сообщений.

Итак, ведение страницы предприятия в соцсети «ВКонтакте» является показателем того, что рекламная деятельность предприятия ГУП ЛНР «Госреклама» является реальной и прозрачной. Точный план размещения тематических материалов при помощи контент-плана поможет предприятию ГУП ЛНР «Госреклама» следовать рекламной стратегии, что повысит ее эффективность. Постоянное размещение продающих, информационных и развлекательных постов в соцсети «ВКонтакте» с правильно подобранными хештегами, релевантными по тематике, позволят ГУП ЛНР «Госреклама» стать востребованной среди своей целевой аудитории и занять лидирующие позиции, выделяясь среди конкурентов по оказанию и изготовлению рекламных услуг на территории Республики.

Таким образом, продвижение предприятия с помощью медиакоммуникации в социальной сети «ВКонтакте» является эффективным инструментом. Предложенные нами мероприятия в рамках контент-плана позволят повысить статус ГУП ЛНР «Госреклама», увеличить целевую аудиторию, привлечь дополнительных клиентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Администрация «ВКонтакте». API для чат-ботов [Электронный ресурс] / Администрация «ВКонтакте» // Developers. – 2021. – Режим доступа: https://vk.com/dev/bots_docs
2. Борисенко, О. Что такое мультиссылка и как ее создать [Электронный ресурс] / О. Борисенко // База Знаний Sendpulse. – 2021. – Режим доступа: <https://sendpulse.com/ru/blog/multilink#>
3. Бучнев, С. О. Что такое landing Page? [Электронный ресурс] / С. О. Бучнев // Webmaster. – 2020. – Режим доступа: <https://webmaster-vrn24.ru/lending/>
4. Войтик, Е. А. К вопросу определения медиакоммуникации как понятия [Электронный ресурс] / Е. А. Войтик. – Режим доступа: http://jf.spbu.ru/upload/files/file_1404673983_9431.pdf
5. Дементьева, В. А. 5 советов для сочного фото в стиле flatlay [Электронный ресурс] /

- В. А. Дементьева // Vandito: сетевой журн. – 2020. – № 3. – Режим доступа: https://banditomag.ru/sochni_flatlay/
6. Карпова, М. К. Продвижение малого бизнеса в сети интернет [Электронный ресурс] / М. К. Карпова, К. И. Дятлова // Наука. Общество. Государство. – 2019. – № 1 (25). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/prodvizhenie-malogo-biznesa-v-seti-internet>
7. Коберник, О. Д. Пошаговый алгоритм построения контент-плана бренда для социальных сетей / О. Д. Коберник // PR-Экспресс. – 2017. – № 3. – С. 9–11.
8. Малюженко, Е. В. Основные правила успешного Social Media Marketing (SMM) при работе через социальные платформы в Интернете [Электронный ресурс] / Е. В. Малюженко, К. В. Фещенко // Молодой ученый. – 2017. – № 14 (148). – С. 758–760. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/148/41571/>
9. Морозова, Н. К. Контент-план для социальных сетей: из чего он состоит и как его составить [Электронный ресурс] / Н. К. Морозова // Skillbox. – 2020. – № 3. – Режим доступа: https://skillbox.ru/media/marketing/kontent_plan_dlya_sotsialnykh_setey/
10. Пацюк, И. Как правильно составлять контент-план? [Электронный ресурс] / И. Пацюк // Textum: сетевой журн. – 2017. – № 3. – Режим доступа: <https://textum.com.ua/ru/blog/kak-pravilno-sostavit-kontent-plan/>
11. Порва, О. Н. Коммуникация как ключевое понятие медиа: современная проблематика, гносеологический аспект [Электронный ресурс] / О. Н. Порва // Молодой ученый. – 2016. – № 14 (118). – С. 661–663. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/118/32762/>
12. Психология общения: энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / под общ. ред. А. А. Бодалева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Когито-Центр, 2015. – 671. – Режим доступа: <https://vocabulary.ru/termin/mediakommunikacija.html>
13. Смыслова, Л. В. Чат-бот как современное средство интернет-коммуникаций [Электронный ресурс] / Л. В. Смыслова / Л. В. Смыслова // Молодой ученый. – 2018. – № 9 (195). – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/195/48623/>
14. Стёпочкина, А. Лучшее время для публикации постов в Инстаграм, ВК и других соцсетях [Электронный ресурс] / А. Стёпочкина // Postium. – 2018. – № 2. – Режим доступа: <https://postium.ru/luchshee-vremya-dlya-publikacii-postov-v-instagram-vk/>
15. Шпакова, А. Приложения и виджеты для группы ВК: что это такое и какие выбрать? [Электронный ресурс] / А. Шпакова // EpicMarketing. – 2020. – Режим доступа: <https://epicmarketing.ru/smm/prilozheniya-i-vidzhety-dlya-gruppy-vk-cto-eto-takoe-i-kakie-vybrat/>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1



Рис. 1. Обложка сообщества для страницы предприятия ГУП ЛНР «Госреклама» в соцсети «ВКонтакте»

Приложение 2

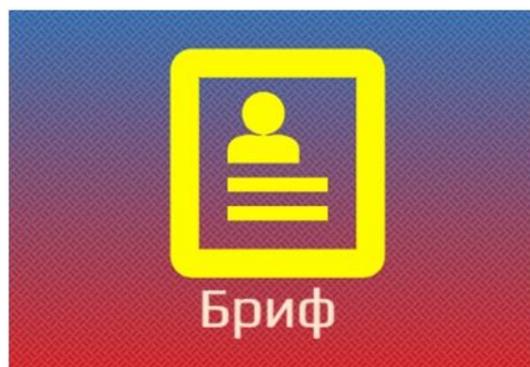


Рис. 2. Виджеты сообщества для страницы предприятия ГУП ЛНР «Госреклама» в соцсети «ВКонтакте»

Приложение 3

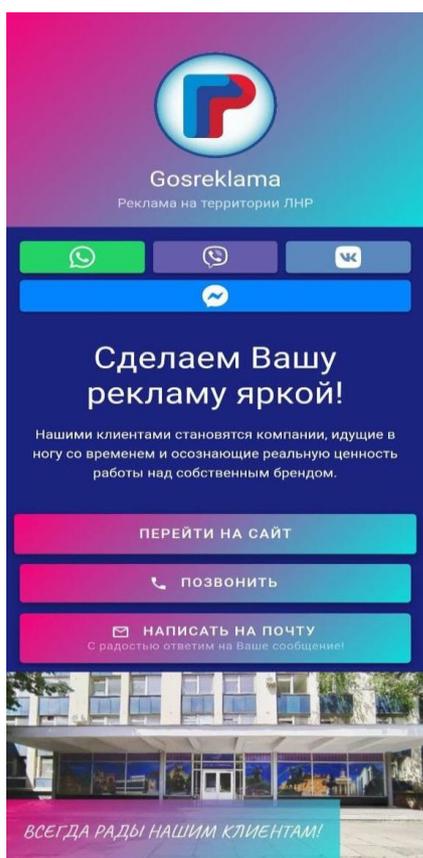


Рис. 3. Мультиссылка и Qr-код для страницы предприятия ГУП ЛНР «Госреклама» в соцсети «ВКонтакте»

Приложение 4

Таблица 1. Контент-план для ГУП ЛНР «Госреклама»

ДАТА	ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
ПОСТ	Виды Tone of Voice	FAQ-пост	От чего зависит стоимость изготовления баннера?	Обсуждение	Новости компании	Интересные факты	Наружная реклама – особенности, виды и возможности
О чём пост	«Tone of voice (ToV) – это тональность, которой придерживается бренд в коммуникации со своим потребителем. Именно голос бренда должен отражать индивидуальные отличия и ценности предоставляемых продуктов или услуг»	Ответ на часто задаваемые вопросы.	Рассказ о изготовлении баннера.	Мы знаем, что у «Госрекламы» широкая география, но хотим конкретики! Обладатели наших рекламных услуг, напишите из какого вы города?	Знакомство с предприятием.	Стандартный рекламный щит был впервые создан в Америке в 1900 году. Тогда же придумали устанавливать билборды чередой вдоль улиц, магистралей.	Кратко о наружной рекламе.
Истории	Лендинг: Увеличим продажи+ Показ закулисной работы.	Открытка с пожеланием удачного дня + Анонс следующего поста.	«Слово дня»	Чек-лист «Пишите объявления с заботой»	Игра	Тест (ответ в следующем посте).	Ответ на тест + Опрос
ДАТА							
ПОСТ	Расписание и график работы, адрес ГУП ЛНР «Госреклама» и как добраться.	Общий список услуг.	Экспертный пост о рекламе на территории ЛНР.	Мифы о рекламе.	Маски ГУП ЛНР «Госреклама» .	Интересные факты.	Закулисная жизнь: портрет сотрудника.
О чём пост	Контакты ГУП ЛНР «Госреклама»	Информация о предоставляемых услугах.	Представитель предприятия делится наблюдениями о рекламе на территории ЛНР.	Мифодизайн в рекламе.	Рассказ о масках ГУП ЛНР «Госреклама» .	Эмбиент-реклама – реклама, размещающаяся на довольно разнообразных и неожиданных местах: ступеньки, общественный туалет, перила, набирает все большие обороты и пользуется огромной популярностью. Но потребители не всегда доверяет такой рекламе. Чаще всего они ищут какой-либо подвох в этом.	Знакомство с одним из сотрудников.
Истории	Пожелание хорошей недели. + Показ размещение баннера.	Съёмки работы. +Отзыв клиента.	Анонс поста про закулисную жизнь сотрудников + «Слово дня».	Фото от клиента.+ Анонс конкурса.	Условия конкурса + Демонстрация создания масок.	Анонс аккаунта с работами в сюжетах + Викторина.	Открытый опрос: какая реклама впечатлила (анонс поста) + Подведение итогов конкурса с масками.
ДАТА							
ПОСТ	Шедевры мировой рекламы.	Закулисная жизнь (оборудование)	Экспертный пост о светодиодных экранах.	Обсуждение.	Рассказ о преимуществах ГУП ЛНР «Госреклама»	Интересные факты.	Работа и отзыв клиента.

О чём пост	Рассказ команды о рекламе, которая произвела впечатление.	Демонстрация оборудования в процессе работы.	Эксперт делится мнением о рекламе на светодиодных экранах.	Какую рекламу Вы заказывали у нас?	Продающий пост о достоинствах работы с ГУП ЛНР «Госреклама»	В детской рекламе, актеры обычно гораздо старше, чем потенциальная целевая аудитория. В этом случае актеры становятся образцом подражания для младших.	Демонстрация выполненного заказа и отзыв клиента.
Истории	Пожелание хорошей недели + Упоминание от заказчиков + Вручение подарков победителям конкурса.	Условия розыгрыша + Анонс экспертного поста.	Цитата о рекламе + «Слово дня».	Случаи из жизни сотрудников на предприятии + Фото команды.	Ссылка на страницу в «Telegram» + Викторина.	Напоминающее видео + Цитата о рекламе.	Подведение итогов розыгрыша.
ДАТА							
ПОСТ	Совет при выборе размещения рекламы.	Преимущества рекламы на остановочных комплексах.	Типы рекламных носителей.	Мифы о рекламе.	Особенности размещения рекламы на билбордах.	Интересные факты.	Лайфхаки для создания эффективной рекламы.
О чём пост	Экспертные рекомендации про выбор размещения рекламы.	Советы и предпочтение по выбору использования рекламы на остановочных комплексах.	Знакомство с типами рекламных носителей, которые использует в своей работе ГУП ЛНР "Госреклама".	Рекламные мифы брендов, которые создаются вокруг нас и становятся частью культуры	Советы и предпочтение по выбору использования рекламы на билбордах.	Наибольшая группа рекламодателей состоит из производителей пищевых продуктов.	Советы рекламодателю по созданию рекламы.
Истории	Знакомство с командой: улыбчивые сотрудники желают хорошей недели+ вручение победителю подарка.	Открытый опрос (анонс следующего поста).	Тест +«Слово дня».	Фото предприятия + Чек- лист «Заказчик наружной рекламы».	Фрагмент видео изготовления баннера. + Отзыв клиента.	Знакомство с партнёрами в сюжетах + Геолокация с размещением баннера.	Опрос при помощи эмоджи-слайдера + Процесс работы за кадром.

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ: ОПЫТ МАСТЕРОВ И СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

УДК 82.02

*В. В. Драпак,
г. Луганск*

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ И ИХ АКТУАЛЬНОСТЬ В ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ МОЛОДЕЖИ

Музыкальный фольклор – это важнейшее составляющее нашей культуры, это наше главное богатство, которое нужно сохранять и приумножать. Мастера традиционного пения бережно сохраняли и передавали из поколения в поколение приёмы и способы исполнения народных песен, наша задача сохранить эту традицию изучая её и передавая свой опыт новым поколениям. Научить ребёнка, подростка любить, хранить в памяти народные творения – значит, зажечь в его душе немеркнущий огонь любви к Отчизне, к лучшим, святым традициям её культуры.

Проблема сохранения фольклорных традиций в настоящее время стоит особенно остро, так как мы являемся свидетелями постепенного исчезновения традиционной культуры в естественной среде ее бытования. Сегодня стало актуальным слово «Не модно!», не модно знать и петь свои песни, сохраненные нам предками на протяжении многих веков, не модно жить по законам и обрядам, сохраняя быт и стиль одежды. Отказываясь от многовековых национальных культурных традиций и ценностей, мы теряем себя как нация. Сохранение живой фольклорной песенной традиции, связанное, прежде всего с передачей этой традиции – это важнейшая национальная задача. Накопленный ценный опыт всего народа, традиционная народная культура – основа духовного единства народа и культурно – образовательный двигатель современной личности. Приобщая молодежь к своей культуре, мы вырастим людей не равнодушных к своей семье, культуре и к Родине.

Луганский центр народного творчества – координатор процессов культурного развития региона.

Активная помощь со стороны опытных наставников необходима, чтобы помочь молодежи разобраться в направлениях культурно-досуговой деятельности. Таким наставником является Луганский центр народного творчества, который координирует процессы культурного развития региона.

Направления работы Центра обширны и разнообразны – это осуществление научно-методической деятельности по вопросам возрождения, сохранения, изучения и развития народного творчества, художественных промыслов и ремесел, организации досуга населения, сохранения нематериального культурного наследия и культурного достояния края, а также удовлетворение духовных потребностей населения.

На основании целенаправленной научно-исследовательской работы Центром народного творчества организуются фольклорно-этнографические экспедиции в районы Луганской Народной Республики с изданием методических пособий, буклетов и компакт-

дисков с записями фольклорных произведений. Кроме того, ведется большая работа в области патриотического воспитания молодежи на примерах народных и фольклорных традиций через привлечение молодежи к участию в проведении религиозных и народных праздников.

Фестивальные проекты как метод расширения культурологического пространства

К традиционным можно отнести такие фестивали:

- Международный фестиваль-конкурс патриотической песни «Истина Победы», который проводится на базе Дворца культуры им. Октябрьской революции г. Брянки с целью популяризации различных видов и направлений вокально-хорового искусства в патриотическом и нравственном воспитании граждан, воспитания чувства патриотизма и любви к Родине, формирования активной жизненной позиции, пополнения репертуара самодеятельных коллективов и индивидуальных исполнителей произведениями патриотической направленности.

- Открытый республиканский фестиваль семейного творчества и национальных культур «Созвездие мира и согласия», который проводится в рамках Дня города Луганска. Целью фестиваля является сохранение и развитие различных форм народного и семейного творчества, популяризация семейного творчества, культур, традиций и обычаев различных национальностей, проживающих на территории Луганщины.

- Республиканский фестиваль-конкурс вокально-хорового искусства «Песни, опаленные войной» проводится с 2015 года с целью популяризации вокально-хорового искусства, поддержки коллективов художественной самодеятельности, совершенствования исполнительского мастерства, духовно-нравственного воспитания молодежи, уважительного отношения к героям Великой Отечественной войны, обогащения репертуара исполнителей, выявления и поддержки одарённой молодёжи.

- Открытый республиканский фестиваль-конкурс казачьей культуры «Луганский край – казачий край», раскрывающий самобытную народную казачью культуру. Основными целями и задачами фестиваля-конкурса является возрождение, изучение и сохранение казачьей культуры, обогащение репертуара самодеятельных коллективов и индивидуальных исполнителей произведениями казачьей тематики, популяризация самобытного казачьего народного творчества и фольклора, патриотическое воспитание молодежи в духе казачьих традиций, установление дружеских контактов с самодеятельными коллективами других стран, объединение разных казачьих организаций на основе единого исторического и культурного наследия.

- Открытый фестиваль славянских культур «Нет уз святее братства» проводится с целью популяризации традиций и обычаев славянских народов, их объединения с современными национальными традициями для укрепления взаимодействия славянских культур.

- Фестиваль традиционно проводится в пгт Славяносербск, где в рамках праздника организуются «Славянские трапезные» и национальные подворья – украинское, белорусское, польское, сербское, хорватское, болгарское и казачье, знакомящие зрителей с традициями, обычаями и кухней славянских народов.

- Республиканский фестиваль «Сокровища шахтерского края» проводится один раз в три года в г. Стаханове с целью сохранения исторической памяти о трудовом подвиге Алексея Стаханова, популяризации шахтерского труда и народного творчества, развития и

воспитания подрастающего поколения на традициях гуманизма и патриотизма, любви к родной земле.

Очень немногие самодеятельные коллективы берут на себя тяжелую ношу популяризации аутентичной традиции, переданной нам предыдущими поколениями. Яркими представителями Луганской Народной Республики, работающими в этом направлении, являются:

- взрослый фольклорный коллектив «Червона калина», п. Красный Кут;
- народный фольклорный ансамбль «Веселка», г. Брянка;
- народный фольклорный ансамбль казачьей песни «Любавушка», г. Краснодон;
- детский фольклорный ансамбль «Ладушки», г. Александровск;
- фольклорный ансамбль «Луганцы», г. Луганск;
- народный этнографический ансамбль Городищенского фольклорного центра Перевальского района.

Культурное наследие как основа воспитания молодежи

Передача культурного опыта подрастающим поколениям даёт возможность молодёжи перенимать, развивать и обогащать многообразие духовных ценностей своего народа, а состояние культурного наследия – это индикатор политики страны, показатель гражданственности и патриотизма.

Человек должен гордиться своим родом и происхождением. Только в таком случае у него сформируется правильная гражданская позиция по значимым вопросам.

Таким образом, рассматривая, какова роль культурного наследия в становлении человека и общества, можно отметить его колоссальное влияние как на общество в целом, так и на отдельно взятого индивида.

В настоящее время Луганским центром народного творчества уделяется большое внимание сохранению, развитию и популяризации фольклора нашего края.

Расширяя культурное пространство, Луганский центр народного творчества ведет целенаправленную работу по сотрудничеству с учебными заведениями Луганской Народной Республики и адаптации молодежи к современным условиям. И важным фактором развития личности является личный пример, умение заинтересовать и направить деятельность подрастающего поколения и формирующейся личности так, чтобы лучшие качества и традиции перенимались с радостью и благодарностью.

Деятельность Центра через проведение различных фестивалей, конкурсов, выставок направлена на демонстрацию того, что традиции – это самое важное и ценное, что осталось от ранее существовавших народов, это опыт прошлых поколений, который помогает сформировать в человеке самые лучшие нравственные устои и качества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабошина, Е. Б. Культурологический подход к развитию личности студента (на примере педагогических специальностей) / Е. Б. Бабошина. – Курган, 2006.
2. Положение о Международном фестивале-конкурсе патриотической песни «Истина Победы», утвержденном приказом МКСМ ЛНР от 24.01.2020 № 30.
3. Положение об Открытом республиканском фестивале семейного творчества и национальных культур «Созвездие мира и согласия», утвержденном приказом МКСМ ЛНР от 21.08.2017 № 481.
4. Положение о Республиканском фестивале-конкурсе вокально-хорового искусства «Песни, опаленные войной», утвержденном приказом МКСМ ЛНР от 02.05.2017 № 284.

5. Положение об Открытом республиканском фестивале-конкурсе казачьей культуры «Луганский край – казачий край», утвержденном приказом МКСМ ЛНР от 23.04.2021 № 217.
6. Положение о Республиканском фестивале «Сокровища шахтерского края», утвержденном приказом МКСМ ЛНР от 28.07.2020 № 352.
7. Положение об открытом республиканском фестивале славянских культур «Нет уз святее братства», утверждено приказом МКСМ ЛНР от 08.09.2021 № 518.
8. Ховина, Т. В. Традиции и инновации в образовательном процессе / Т. В. Ховина // Педагогика: традиции и инновации: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, июнь 2014 г.). – Челябинск: Два комсомольца, 2014. – С. 13–16. – Режим доступа: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/104/5709/>.
9. Шацкий, Е. Утопия и традиция / Е. Шацкий. – М., 1990. – С. 298.

УДК 82.02

*Г. П. Забудько,
г. Луганск*

ТРАДИЦИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЛУГАНЩИНЫ И СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ МАСТЕРОВ

Декоративно-прикладное искусство – один из самых древних по своему происхождению видов искусства, возникший с момента выделения ремесла в самостоятельную отрасль производства и в течение многих веков развивавшийся в народном творчестве в форме художественных ремесел.

Художественные качества произведений декоративно-прикладного искусства полнее раскрываются при восприятии их в ансамбле, для которого они предназначены. Оно во многом связано с художественной промышленностью и имеет многие общие цели с дизайном, от которого отличается методикой, базирующейся на традиционных установках, на индивидуальности мастера и уникальности его произведений.

Термин «декоративное искусство» происходит от латинского слова *decorare*, что означает «украшать». Оно пришло к нам из Древнего Рима, где искусство украшения достигло наивысшего расцвета. Завоевав в многочисленных военных походах всё Средиземноморье, Рим превратился в богатейшую империю. Он упивался своим могуществом и всячески прославлял его. Украшение, почти возведенное в культ, господствовало всюду. Поэтому, может быть, именно латинское слово *decorare* – «декорировать, декоративный» – закрепилось в международном языке.

Слово «прикладное» появилось значительно позже, с появлением и развитием нового вида искусства, получившего название «станковое», потому что оно создавалось на мольбертах, т. е. станках. Станковое искусство самостоятельно, не связано ни с архитектурой, ни с мебелью, ни с каким-либо предметом. Станковое искусство не имеет утилитарной функции, его значение самостоятельно. Оно обращено непосредственно к зрителю. Искусство, имеющее отношение к бытовому, утилитарному, предмету, стало называться прикладным, что указывает на то, что оно существует не само по себе, а связано с чем-либо, с каким-либо предметом. Вот так постепенно и сформировался термин декоративно-прикладное искусство.

Стоит отметить, что понятия «декоративный» и «прикладной» имеют одинаковое значение. Иногда одно из них становилось главенствующим, иногда другое или каждое из них самоопределялось и становилось самостоятельным. Декоративно-прикладное искусство

имеет свой особый художественный смысл и свою декоративную образность. Его сущность и специфика в единстве того и другого.

На сегодняшний день в области декоративно-прикладного и изобразительного искусства наблюдаются острые проблемы, на первый взгляд, казалось бы, несущественные, но оказывающие влияние на перспективы его развития, а именно, недостаток заинтересованности в области сохранения достояния предков и традиций в области декоративно-прикладного и изобразительного искусства среди подрастающего поколения в связи с другими приоритетами в обществе.

Это результат культивирования иных ценностей в окружающей действительности: негативное влияние массовой культуры, засилье интернета, кино и телевидения, а также и общей обстановке в социуме с её ориентацией на домашний пассивный досуг.

Перечисленные явления перекрывают собой прикладное искусство как основу полноценного развития личности, её ценностных ориентаций. Сегодня молодёжь утратила интерес к изучению народных традиций, что безусловно волнует мастеров в области декоративно-прикладного и изобразительного искусства, при этом они видят выход из сложившейся ситуации.

Чтобы вызвать интерес у молодёжи к культурному наследию, нужно их привлечь к вопросам сохранения традиций. Для этого нужно развивать познавательную самостоятельность, включить их в творческий и исследовательский процесс.

В соприкосновении с народным искусством неминуемо произойдёт раскрытие творческих способностей личности, сформируется заинтересованность, эмоциональная отзывчивость, что будет способствовать формированию художественного мировоззрения с опорой на культурную идентичность.

Проблемой сохранения и развития традиций декоративно-прикладного и изобразительного искусства активно занимался ведущий российский культуролог Андрей Яковлевич Флиер, по его мнению, решить проблему можно поэтапно:

- декоративно-прикладное и изобразительное искусство должны стать массово распространёнными, узнаваемыми населением как характерная местная особенность;
- должно сформироваться осознание форм декоративно-прикладного и изобразительного искусства как традиционно родственных практике данного народа;
- необходимо умение отличать формы творчества своего народа от похожих, аналогичных по функциям, но другим по внешним чертам форм иных народов.

Всё это свидетельствует о необходимости консолидации усилий мастеров народного искусства в области культурно-образовательных традиций, языков, быта, народных обычаев.

Пробуждая интерес к исторической преемственности своего народа, мы развиваем и сохраняем традиции национального декоративно-прикладного и изобразительного искусства.

Ещё со времён, когда Луганский край звался Слобожанщиной, а точнее со 2-й половины XVII века в ходе социально-экономических процессов складывалась этноструктура нашего региона. На широких степных просторах Донецкого края заселялись представители различных национальностей. Именно в процессе взаимослияния этих культур, единстве и взаимодействии многих факторов зарождались ростки самобытной, местной

культуры, где определялись свои мастера народно творчества которые становились наследниками и продолжателями приобретённых локальных традиций, «...для каждого региона закономерным было творение эстетично воплощённых предметов из местных материалов».

Итак, Луганщина – особенный регион, с природно-географическими условиями, историческими, экономическими особенностями и довольно сложным полиэтничным составом населения, что не могло не отразиться на формировании и развитии народной культуры данной местности. На Луганщине образовалась особая культура и особые традиции: гончарство и керамика, художественная обработка дерева, лозаплетение, писанкарство, изготовление кукол-мотанок, лоскутное шитьё (печворк), художественная роспись и конечно же вышивка.

В 1980 году при областной газете «Молодогвардеец» был создан заочный клуб любителей декоративно-прикладного искусства «Левша». Фактически это была рубрика в помощь умельцам и самодеятельным художникам. Вёл её самодеятельный художник, кандидат технических наук Борис Петрович Осьмачкин.

Постепенно выявилась группа постоянных корреспондентов рубрики. Те, кого сплотил заочный клуб, вскоре стали активом изоклуба «Левша», объединившего самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства области и получившего прописку в областном научно-методическом центре народного творчества и культурно-просветительной работы. Клуб объединяет людей разных возрастов и профессий владеющих разными техниками и видами творчества, но их объединяет одно: любовь к искусству, желание передать в нём красоту родного края и окружающего нас мира, доставить радость людям. На сегодняшний день на Луганщине насчитывается 17 филиалов, в которых представляют своё творчество 818 мастеров, 7 из которых имеют звание «заслуженный мастер народного творчества ЛНР», 8 – «народный самодеятельный мастер Луганщины».

Наблюдается тенденция возрождения и популяризации старинных ремёсел благодаря мастерам декоративно-прикладного и изобразительно искусства народного клуба «Левша» ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества», которые с удовольствием передают свой опыт подрастающему поколению, проводя мастер-классы, творческие лаборатории и выставки. Но этого не достаточно, было бы неплохо создать при Луганском центре народного творчества Дом ремёсел, используя опыт Российской Федерации, где были бы созданы кружки по исконно традиционным и современным видам творчества, где так же преподаватели технологии и младших классов могли бы черпать опыт и знания в то же время делится своими знаниями, затем передавая их подрастающему поколению в школах и детских садах, где закладывается любовь к искусству.

На сегодняшний день последовательно ведется работа по сохранению самобытной народной культуры и особенно сохранению уже бытующих на нашей территории традиций, промыслов и ремесел. Этому во многом способствует работа творческих мастерских:

– структурное подразделение ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества» гончарная мастерская «Макаров Яр», село Пархоменко Краснодонского района (руководитель – заслуженный работник культуры Блюм Таисия Васильевна);

– студия по художественной обработке дерева «Дерево для души» (руководитель – заслуженный мастер народного творчества Луганской Народной Республики Тихий Юрий Владимирович);

– студия иконописи «Покрова Пресвятой Богородицы» (руководитель – народный самодеятельный художник Луганщины Ковалев Евгений Александрович).

В этих мастерских все желающие могут получить знания и научиться ремеслу, выработать умения и навыки в области декоративно-прикладного искусства и приобщиться к творческой деятельности.

Также на базе народного клуба «Левша» образовались: студия по художественной обработке камня «В Пыль», семейная мастерская Кузнецовых по художественной обработке дерева, семейная мастерская «Древомаркет» семьи Михайловых по художественной обработке дерева станочная с ручной доработкой.

При учреждениях культуры Луганской Народной Республики созданы кружки и студии по декоративно-прикладному искусству, занятия в которых ведут мастера народного клуба «Левша».

Немаловажную роль в восстановлении народных художественных традиций играет эстетическое воспитание, как молодого подрастающего поколения, так и взрослого населения, популяризация традиционной культуры, проведение фестивалей, мастер-классов, экскурсий, во время которых можно не только в теории, но и на практике изучить исконные ремесла родного края. Для стимулирования творческой деятельности мастеров декоративно-прикладного искусства и традиционных промыслов ежегодно организуются республиканские, городские, районные и персональные выставки. А так же конкурсы и фестивали. Для примера приведу некоторые из них:

1. Республиканский фестиваль казачьего творчества «Луганский край – казачий край»;

2. Республиканский фестиваль семейного творчества и национальных культур «Созвездие мира и согласия», который ежегодно проходит в парке им. Горького;

3. Республиканский фестиваль патриотической песни «Песни, опалённые войной», который сопровождается выставкой работ мастеров декоративно-прикладного и изобразительного искусства;

4. Республиканский этнофестиваль, который проходит на базе гончарной мастерской с. Пархоменко и имеет конкурсную основу;

5. Республиканский фестиваль-конкурс «День гончара», который также проходит на базе с. Пархоменко;

6. Республиканский фестиваль национальных культур «Нет уз святее братства» проводимый в пос. Славяносербск;

7. Республиканский фестиваль-конкурс «Писанкова радуга», который проводится на территории Свердловска и Свердловского района; инициатором его организации выступила руководитель филиала народного клуба «Левша», «ТОНУС» г. Свердловска и свердловского района Ивашкина Елена Анатольевна. Этот фестиваль стал визитной карточкой Свердловского района.

Традиционно писанки писали и дарили каждому из близких и друзей, рисунки читались как открытая книга. Одариваемый знал, что ему желают близкие люди и хранил эти обереги. На Луганщине центрами писанкарства являются г. Свердловск (клуб «ТОНУС», руководитель – Иашкина Е. А.) и г. Стаханов (клуб «Вдохновение», руководитель –

Раевская С. А.). Народными мастерами Луганщины Б. Гомоюновым, Л. Ткаченко, В. Гончаровой, Л. Кичук, С. Подольской ведётся большая творческая работа по изучению и созданию писанок, популяризации этого вида творчества среди детей, молодёжи и людей более старшего поколения. Для этого проводятся мастер-классы и творческие лаборатории, выставки, семинары, создаются и работают кружки и студии по писанкарству.

Выставки республиканского значения:

– Тематическая выставка искусство одного села, которая ежегодно проходит в галерее искусств Луганского художественного музея. На этой выставке представляется искусство одного села или района. То есть от культуры быта до современных видов творчества это и посуда сделанная своими руками, украшение дома, изделиями в технике печворк, вышивкой и т. д. Народная вышивка Луганщины отличается разнообразием цветовых решений и орнаментальной композицией. Вышитые изделия – это произведения народного искусства, они представляют неотъемлемую часть местного этнокультурного наследия и символизируют неразрывную историческую связь поколений. И по сей день славятся своими вышивальщицами: город Луганск, Лутугинский и Краснолучский районы, впрочем как и все остальные регионы Луганской Народной Республики. Следует выделить некоторых выдающихся мастериц Специальной Е. П. (1937 г. р.) – г. Красный Луч, Анохиной Н. В. (1943 г. р.) – с. Успенка, Лутугинский р-н, а также не менее известных народных мастеров Луганщины Слюсар Н. Г., Харламовой А. К., Жуковой С. Г., Жилияковой Н., Новик Д., Литвиновой А. Н., Ткаченко Л. И., Забашты Н. Г., Капинус Е. И. – г. Луганск и многих других.

– Республиканская выставка «Палитра народного творчества». на которой представляются работы мастеров со всей Луганской Народной Республики в разных номинациях и техниках. Представляются работы как в традиционных техниках, так и в современных это: художественная обработка металла: знаковые мастера Ткаленко А. А. (г. Антрацит), Галынкер Д.К. (г. Ровеньки), Лесницкий В. С. (г. Ровеньки), Уваров В. В. (г. Луганск) и др.

Художественная обработка дерева: Кузнецов В. Ф. ЗМЛ и Кузнецова Ю. Е. (г. Луганск), Тихий Ю. В. (ЗМЛ г. Луганск), Дубик Ю. Е. (НМЛ Перевальский район), Ивасенко В. В. (г. Луганск), Шилов А., Сущенко В. (г. Луганск) и др.

Керамика и гончарство: Ярошко Н. К. (ЗМУ г. Луганск), Галак Н. В. (ЗМЛ г. Луганск), Зиновьев С. Н. (г. Луганск), семья Вороновых (НМЛ г. Лутугино), Блюм Т. В. (НМЛ с. Пархоменко) и др.

Лозоплетение семья Ковалёвых (Перевальский р-н), бумагопластика Шепелев, Свиридов (г. Луганск) – это очень доступный вид творчества, им занимаются многие мастера.

Кукла-мотанка: Журман (НМЛ г. Стаханов), Бойко (г. Луганск) и др.

Печворк: Петченко Н. П., Алёхина Н. П., Бовкун Н. И. и многие другие, также распространённый и доступный вид творчества.

Бисероплетение: Бабилов (г. Суходольск), Серикова (г. Луганск) и многие другие.

Вышивка лентами, валяние, вытынанка, канзаши, интерьерные куклы, художественная роспись, живопись, вязание, декупаж. Тестоластика, лептика, изделия из соломы, валяние, батик, лаковая миниатюра которой занимается ЗМУ Ктитарева Т. И. и её

ученики Грошенко А. В. НМЛ, Процишина И. П. и многие другие техники представляются на выставке.

Народное искусство – это прошлое, живущее в настоящем, устремлённое в будущее своей мечтой о небывалом. Луганщина – поистине щедрая земля! Неисчерпаемой сокровищницей духовной культуры нашего народа является народное искусство, к которому принадлежит декоративно-прикладное и изобразительное искусство. Мастерами народного клуба «Левша» ведётся плодотворная и не прерывная работа по сохранению, развитию и популяризации традиций народного декоративно-прикладного искусства на Луганщине и за её пределами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богуславская, И. Я. Энциклопедия Земли Вятской (т. 10).
2. Де Моран. История декоративно-прикладного искусства.
3. Канапьянова, Р. М., Гуляев П. С. Декоративно-прикладное искусство как синтез народной культуры и творчества.
4. Ловцова, И. В. Сохранение русских народных ремёсел как один из факторов художественного образования.
5. Менчикова, Н. Н. Вятские народные промыслы и ремёсла: история и современность.
6. Некрасова, М. А. Народное искусство России. Народное искусство как мир целостности. Народное искусство как часть культуры.
7. Сборник материалов конференции «Сохранение традиционной культуры как условие устойчивого развития общества».
8. Смирнова, Л. Э. Народное искусство как одно из основных содержаний при разработке региональных образовательных программ.
9. Феоктистова, А. Ю. Формирование интереса молодых жителей города к народным традициям.

УДК 18.75.01

А. В. Скубак-Залунина,

г. Луганск

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ИНТЕРЬЕРАХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ ГОРОДА ЛУГАНСКА КАК СРЕДСТВО АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Монументально-декоративное искусство непосредственно связано с жизнью города, городской средой. А благодаря взаимодействию архитектуры и монументально-декоративного искусства выстраивается сложный архитектурный ансамбль.

Монументально-декоративное искусство – род и способ художественной деятельности, рождаемой стремлением человека преодолеть с помощью мышления формой границы пространства и времени. В определенной степени эта цель преследуется во всех видах искусства. Однако в монументально-декоративных произведениях наиболее эффективно соединяются художественные качества монументальности и возможности декоративных форм [1, с. 628].

Советское монументальное искусство вливается в архитектурную среду с времен СССР, а набирает популярность со второй половины 1970 г., как бы аккумулирует в себе много процессов формообразования, связанных с научно-техническим прогрессом и социалистическим устроением, а его идейно-художественный уровень направлен был на

духовно-эстетическое воспитание. Главная роль монументально-декоративного искусства была направлена на формирование художественно-пространственной среды.

Обращение монументально-декоративного искусства к общественным зданиям обусловлено социальными и градостроительными задачами.

История Луганской организации Союза художников, как части Союза художников СССР, неразрывно связана с историей страны в целом и ее идейной направленности. Для выполнения задач правительством СССР при Союзе художников СССР и его республиканских, областных отделениях были созданы Художественные фонды, которые являлись источником формирования имущества и средств Союза художников. Таким образом Союзу художников принадлежали: творческие мастерские, выставочные залы, дома творчества, художественные комбинаты (мастерские).

Именно художественные комбинаты занимались оформлением зданий, интерьеров, демонстраций, сооружением памятников, парковой скульптуры и т. д.

Художественно-производственный комбинат включал в себя цеха: живописный – около 30 членов Союза художников, скульптурный – около 20 членов СХ и художественно-оформительский – приблизительно 100 художников, в основном не члены СХ. В составе этого цеха были и художники-монументалисты, в основном выпускники конца 1970-х начала 1980 – х годов художественных вузов.

Благодаря притоку молодых сил художников, в эти годы, пожалуй, было создано наибольшее количество значительных монументальных произведений, как в Луганске, так и в его области.

Остановимся и рассмотрим конкретней монументальную живопись, их авторов и эстетические пространственные концепции на примере настенных художественных росписей, которые были сделаны в общественных зданиях города Луганска.

Самые известные и ведущие художники-монументалисты, которые сделали самые значимые художественные произведения в монументальной живописи, это члены СХ Луганска: Гречаный С.П. (роспись «Борьба» в фойе кинотеатра «Октябрь» (1979–80 гг.), серия росписей в Луганской универсальной научной библиотеке имени М. Горького г. Луганска: роспись «Литература. История. Наука» (1983 г.), «Человек-творец» (1984–85 гг.), Бабич Г.И. (роспись в машинституте «Этапы большого пути» (1981 г.), мозаика «Шаги октября», Луганский трубный завод им. Якубовского (1988 г.), роспись «Труд», СШ № 13 (1986), рельеф с мозаикой «Медицина», мединститут (1992 г.). Козлов В.В. и Скубак В.Г. роспись «Живописный мир театра», Луганский академический украинский музыкально-драматический театр на Оборонной, (1997 г.), Скубак В.Г. (роспись «Уездный город Луганск», музей истории и культуры города Луганска (2008 г.).

Одним из ведущих художников-монументалистов был Гречаный Сергей Павлович (1949–2000 гг.), член НСХУ (1988 г.). Закончил Луганское художественное училище (1968 г.), Харьковский художественно-промышленный институт (1976 г.). С 1977 г. работал на Ворошиловградском художественно-производственном комбинате, преподавал в Луганском художественном училище. Гречаный С.П. сразу заявил себя как высокопрофессиональный художник. Его первый заказ был после окончания института роспись в пионерском лагере с. Желтое, которая отличалась новизной художественного решения в среде художников-монументалистов города Луганска.

Одна из ранних работ, но масштабная по объему, по смысловой и идейно-

содержательной нагрузке, это художественная роспись, выполненная в фойе кинотеатра «Октябрь», называлась она «Борьба» (1979–80 гг. создания).

Кинотеатр «Октябрь» был построен в Луганске в 1934 году по проекту луганских архитекторов Домровского и Кравченко. Название кинотеатра – «Октябрь» – говорит само за себя, в духе того времени в честь Великой Октябрьской революции. Поэтому естественно, что фасад здания и интерьер был оснащен традиционными атрибутами: картины на тему «ленинианы», бюст Ленина, красное знамя, а по центру в фойе находилась художественная роспись, состоящая из трех частей, которая носила название «Борьба». На первой части росписи автор Гречаный С.П., по всей вероятности, изобразил события гражданской войны (1918–1921 гг.). Это сложная многофигурная композиция, на которой изображены на переднем плане матери с детьми, потом военные действия, где Красная армия идет в атаку со штыками, а на дальнем плане развиваются флаги в виде вихря – «вихря войны».

На второй, центральной части росписи художник изобразил уже послереволюционное время, победу Советской власти – 1920-е годы. Композиция так же сложная, многоуровневая и многофигурная, где изображены люди радующиеся, ликующие, приветствуют новую власть, смотрят с верой в светлое будущее. На дальнем плане показан урбанистический пейзаж с заводами, заводскими трубами, которые целеустремлены вверх.

Третье, заключительное изображение, посвящено 1930-м годам, где изображены пионеры. На переднем плане пионеры играют на трубах и барабанах, по всей вероятности пионерский марш, за ними стоят М. Калинин – Всесоюзный староста (председатель Президиума Верховного Совета СССР) и маршал К. Ворошилов. На третьем плане пионеры с красными галстуками и развивающимися знаменами маршируют. Пионер – это воплощение юного строителя коммунизма, защитника Родины. В девизе Всесоюзной пионерской организации заключается советская идеология, на призыв: «Пионер, к борьбе за дело Коммунистической партии Советского Союза будь готов!» – следует ответ: «Всегда готов!»

Из этих трех частей росписей выстраивается логическая цепочка исторических событий, пронизанная патриотическим духом.

При рассмотрении советского искусства мы исходим из понимания социалистического реализма, как идейно-эстетической системы, на основе которой не только возможно, но естественно и необходимо многообразие форм и стилей при идейно-концептуальном единстве [2, с. 7].

К большому сожалению роспись не сохранилась до наших дней, остались только фотографии в архиве Союза художников ЛНР.

А вот цикл работ, художественных росписей, исполненных художником-монументалистом Гречаным С.П., которые находятся в Луганской универсальной научной библиотеке им. М. Горького сохранились до наших дней. Самая глобальная по масштабам и исполнению работа – это роспись «Человек-творец» (1984–85 гг.), которая составляет 75 квадратных метров, находится в зале, где сейчас находится культурно-гуманитарный центр «Территория смыслов». В фойе третьего этажа три росписи, которые называются «Литература. История. Наука» (1983 г.), и еще одна роспись, название которой неизвестно, в конференц-зале, где изображены четыре стихии.

На настенной росписи «Человек-творец» в центре изображены космонавты, а внизу – атомы, что означает, что люди покорили космос. А первый полет в космос имел важнейшее значение для всего человечества целом.

По бокам росписи ученые, врачи, склонившиеся в операционной над больным, архитекторы, музыканты, художники, поэты – все слились воедино. Все эти люди олицетворяют нового советского человек, человека-творца, человека будущего.

Одна из самых известных и узнаваемых художественных настенных росписей – это роспись, сделанная в холле Луганского академического украинского музыкально-драматического театра на Оборонной, (1997 г.), которая называется «Волшебный мир театра», которую выполнили известные художники Козлов В.В. и Скубак В.Г. Размер росписи большой – 7 метров высота и чуть больше 14 метра длина, эскиз к росписи делался 2 года, а сама роспись была выполнена в сжатые сроки – за 21 день. Художественное решение было стилизованным, вписано в декоративные арки, в стиле украинского барокко, в теплых охристых тонах, и между ними розетки с декоративным орнаментом. В центральной части расположены музы, над ними театральная маска, слева изображено солнце, справа месяц – символы бесконечности времени. А также изображен вертеп (народный кукольный театр), колядки, девушки, которые отмечают праздник Ивана Купала, казаки, идолы – каменные бабы, Пегас. Все эти художественные образы подчинены одной основной идее: весь мир – театр. Любые праздники сопровождались театрализованным действием и направлены на восстановление народных традиций. С художественной точки зрения образы решены символично, образно, аллегорично, опираясь на славянскую мифологию, заключают в себе культурный генетический код, который помогает расшифровать весь глубинный смысл нашей культуры в целом.

Одна из поздних росписей г. Луганска – «Уездный город Луганск» (2008 г.), которая находится в музее города и культуры Луганска, выполнена известным художником-живописцем Скубаком В.Г. В этой росписи изображена целая панорама нашего старинного города, здесь мы можем увидеть и Луганский литейный завод, и Старобазарную площадь, Соборно-Николаевскую церковь, Казанский собор с прилегающими к нему улицами, Каменный брод и т. д. Роспись решена с помощью приемов коллажирования и совмещения, в приятных сдержанных теплых тонах, она решается как графично со стороны архитектуры, так и живописно при помощи вставок с пейзажами (деревья, речка).

Основная идея создания росписи – образное восприятие городской среды II половины XIX века.

Рисунок 1825 года неизвестного автора, старая карта поселка, Луганский завод с прудами, каналами послужили созданию пространственно-временного каркаса социально-предметной среды города, а чертежи доменных печей, сооружений Луганского завода, Успенской церкви, госпиталя, конюшен и т. п., а также старые открытки и фото – архитектурно-художественного образа уездного города. Таким образом, через объединение различных наслоений архитектурного наполнения обеспечиваются временные связи культуры и социальной памяти.

Монументальная живопись – это живописные произведения большого масштаба, непосредственно связанные с архитектурой, но обладающая самостоятельным и социально значимым образным содержанием.

Монументально-декоративное искусство более тесно связано с переосмыслением

времени, а так же подчиняет себе окружающую пространственную среду. А так как монументально-декоративное искусство находится в неразрывной связи с архитектурой, то оно не только вносит образное художественное начало, но и формирует идейно-содержательное, образно-пластическое решение, связанное с функцией самого здания и с теми процессами, которые происходят в данном пространстве. Монументально-декоративное искусство не просто подчиняет себе окружающую пространственную среду, а является смысловым центром архитектурно-художественного ансамбля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 5 / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука – классика, 2006. – 768 с.
2. Советское искусствознание – 79: сборник статей. Вып. 2 / редкол.: В.М. Полевой, О.В. Буткевич, В.М. Зименко и др. – М.: Сов. художник, 1980. – 431 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аверина Анна Константиновна, магистрант II курса, группа МП-АП-2, направление подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство», профиль «Академическое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Колесникова Людмила Анатольевна**, заслуженная артистка Украины, профессор, професор кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Богачёва Яна Сергеевна, студентка IV курса, группа СКР-4, 42.03.01 «Реклама и связи с общественностью», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Мазаненко Оксана Михайловна**, доктор философских наук, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Головкина Марина Викторовна, студентка III курса, группа СКР-3, 42.03.01 «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»

Гончар Соломия Александровна, магистрант II курса, группа МП-ИЖ-2, профиль «Станковая живопись», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Левченко Дмитрий Александрович**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Дементьева Елизавета Романовна, студентка IV курса, группа МДЭП-4, направление подготовки «Эстрадно-джазовое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Назаренко Лилия Андреевна**, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Днепров Артем Юрьевич, магистрант II курса, группа МП-ТИ-2, ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Титова Владислава Николаевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Драпак Виктория Вячеславовна, ведущий методист по фольклору ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества» (*г. Луганск, ЛНР*)

Забудько Галина Петровна, руководитель народного клуба мастеров декоративно-прикладного и изобразительного искусства «Левша», заведующая отделом декоративно-прикладного и изобразительного искусства ГУК ЛНР «Луганский центр народного творчества» (*г. Луганск, ЛНР*)

Иорданиян Гаяне Владимировна, магистрант II курса, группа МП-ТИ-2, ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Митителу Тамара Сергеевна**, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Кандауров Денис Юрьевич, магистрант II курса, группа МП-АП-2, направление подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство», профиль «Академическое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Буханцев Руслан Викторович**, заслуженный артист Ингушетии и ЛНР, доцент кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Каркач Елена Ивановна, магистрант II курса, группа МП-КБ-2, «Библиотечно-информационная деятельность / Теория и методология управления библиотечно-информационной деятельностью», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Гальченко Кристина Александровна*, преподаватель кафедры библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Конищева Анна Васильевна, магистрант II курса, группа МП-КБ-2, «Библиотечно-информационная деятельность / Теория и методология управления библиотечно-информационной деятельностью», 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»

Кравченко Алина Игоревна, студентка IV курса, группа МДЭП-4, направление подготовки «Эстрадно-джазовое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Назаренко Лилия Андреевна*, преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Куваева Мария Александровна, магистрант II курса, группа МП-ТИ-2, ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Гребеник Екатерина Николаевна*, старший преподаватель кафедры театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Левчук Анастасия Эдуардовна, магистрант II курса, группа МП-ХИ-2, ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Гуляева Елена Олеговна*, старший преподаватель кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Нестеров Алексей Леонидович, магистрант II курса, группа МП-АП-2, направление подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство», профиль «Академическое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Кабанова Вероника Андреевна*, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Олейникова Маргарита Викторовна, магистрант II курса, группа МП-ТИ-2, ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Титова Владислава Николаевна*, кандидат философских наук, заведующая кафедрой театрального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Сагайдак Инесса Анатольевна, студентка IV курса, СКР-4, 42.03.01 «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»

Скрипниченко Анна Игоревна, магистрант II курса, группа МП-ХИ-2, специальность 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Потемкина Ольга Николаевна*, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Скубак-Залунина Анна Викторовна, преподаватель кафедры станковой живописи ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Сыроватко Настя Олеговна, магистрант II курса, группа МП-ХИ-2, специальность 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – *Потемкина Ольга Николаевна*, заслуженный работник культуры ЛНР, профессор, заведующая кафедрой хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Тихевич Элина Максимовна, магистрант I курса, группа МП-ХИ-1, специальность 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»; научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

Фоменко Олег Александрович, магистрант II курса, группа МП-АП-2, направление подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство», профиль «Академическое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Колесникова Людмила Анатольевна**, заслуженная артистка Украины, профессор, профессор кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Цимбаленко Дарья Григорьевна, магистрант II курса, группа МП-КБ-2, «Библиотечно-информационная деятельность / Теория и методология управления библиотечно-информационной деятельностью», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Дышловая Юлия Георгиевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой библиотечно-информационной деятельности и электронных коммуникаций ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Чалая Дарья Александровна, магистрант I курса, группа МП-ХИ-1, специальность 52.04.01 «Хореографическое искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»;

научный руководитель – **Негода Людмила Леонидовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры хореографического искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Шановалова Алина Сергеевна, студентка IV курса, группа СКР-4, 42.03.01 «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»

МАТЕРИАЛЫ

**II НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
СТУДЕНЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ
И СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА»**

(20 мая 2022 г.)

И

КРУГОГО СТОЛА

**«ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЛУГАНЩИНЫ:
ОПЫТ МАСТЕРОВ И СОВРЕМЕННЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА»**

(24 мая 2022 г.)

Ответственный за выпуск:

Н. В. Колотовкина

Корректор – Н. В. Колотовкина

Компьютерный макет – Л. А. Рыбальченко

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несут ответственность авторы**

Подп. к печати 25.05.2022. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 9,1. Заказ № 437

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.