

Министерство культуры Республики Крым  
Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования Республики Крым  
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

# МАТЕРИАЛЫ

**VIII Всероссийской студенческой  
научно-практической конференции  
с международным участием**

**«КРЫМСКИЙ МИР: КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ»**



Симферополь  
2019

УДК 008(477.75): 061-057.87  
К90

*Рекомендовано к изданию Ученым советом  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»  
(протокол № 5 от 24.04.19.)*

**Редакционная коллегия:**

*В. А. Горенкин* — главный редактор, кандидат политических наук, доцент

*О. В. Резник* — доктор филологических наук, профессор

*А. В. Швецова* — доктор философских наук, профессор

**Ответственный за выпуск** А. Н. Жаворонков

**Редактор** Г. Н. Гржибовская

**Крымский мир: культурное наследие.** Материалы VIII Всероссийской студенческой научно-практической конференции. — Симферополь : Изд-во ООО «Антиква», 2019. — 340 с.

К90

В сборнике представлены материалы и тезисы докладов VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Крымский мир: культурное наследие», состоявшейся 28-29 марта 2019 г. в Государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

*За достоверность цифр, фактов, цитат,  
имен ответственность несут научные руководители студентов.*

УДК 008(477.75): 061-057.87

© ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма», 2019

© Коллектив авторов, 2019

© Оформление. ООО «Антиква», 2019

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

## Болгарский этнос в Северном Причерноморье: традиции, быт и история

*А. И. Белоусова*

*студентка 3-го курса*

*направления подготовки «История»*

*Института общественных наук и международных отношений  
ФГАОУ «Севастопольский государственный университет»*

*Т. В. Вакулова*

*кандидат политических наук,*

*доцент кафедры истории*

*Института общественных наук и международных отношений  
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»*

*Статья посвящена вопросам формирования болгарского этноса. А также особенностям проживания болгарских переселенцев в Крыму с момента их первого появления в Крыму и до наших дней.*

**Ключевые слова:** болгары, этнос, Северное Причерноморье, Балканы, Крым, культура.

Территория современной Болгарии является частью Восточно-Средиземноморского региона, в котором складывались древнейшие очаги цивилизаций. Болгарские земли входили в зону распространения крито-микенской, фракийской, античной, византийской (восточно-христианской) и турецко-мусульманской культур.

**Цель** данного исследования: проследить историю формирования болгарского этноса, выделить особенности проживания болгарских переселенцев в Крыму в период их первого появления на территории Крыма и до современности.

Этногенез болгар был достаточно продолжительным процессом. На разных этапах в этногенезе болгарского этноса принимали участие фракийцы, славяне, а также протоболгары («прото» от греч. «протос» — первый), или праболгары (пра — приставка со знач. первичность), — народность тюркского происхождения. Часть исследователей придерживается мнения, что их имя указывает на изначальную взаимосвязь с уграми, имеет отношение к тюркскому "булга" ("смешивать"), а всё вместе означает "смешанные угры".

Процесс формирования болгарской нации начался в период первого Болгарского Царства (681-1018 гг.), когда христианство приобрело статус государственной религии. Об этом можно судить по тем немногочисленным памятникам указанного периода, что сохранились в первой столице Болгарии — Приске, а также в городе Охриде, где располагается Собор Святой Софии. На смену периоду Византийского владычества пришел период, вошедший в историю под названием Второе Болгарское Царство (1185-1396 гг.). На этих землях фракийские и славянские племена окончательно ассимилировались в единую общность. Для этого периода характерны расцвет духовной и материальной культуры, стремительное самобытное развитие болгарского этноса.

Последующие исторические процессы, связанные с вхождением болгарских земель на несколько сотен лет в состав Османской империи, затормозили развитие болгарского этноса как самостоятельного народа. Для этого исторического периода характерны жесткая исламизация населения, лишение самостоятельности и возможности восстановления и строительства православных храмов. Поскольку мусульмане в Османской империи имели разительные преимущества перед христианами, часть болгарского населения приняла ислам, однако другая, большая часть, прилагала усилия для сохранения своих изначальных культурных ценностей, обрядов и традиций.

Препятствие развитию духовной культуры привело к тому, что нация современных болгар в политическом понимании окончательно сложилась на Востоке Балканского полуострова во время ожесточенного противостояния Османской империи (XVIII-XIX вв.). То и дело вспыхивали восстания, целью которых было освобождение от мусульманского гнёта. Еще одной возможностью сохранить народные традиции, обряды, религию и язык стало переселение. В этот период начинается массовое переселение болгар на территорию Крымского полуострова.

Принимая во внимание этот немаловажный факт, рассмотрим события, касающиеся напрямую русской истории.

Во время Первой русско-турецкой войны, в 1774 г., русская армия под руководством полководца П. А. Румянцева-Задунайского разгромила войска Османской империи, тем самым вынудив турецкую сторону подписать Кючук-Кайнарджийский мирный договор. По итогам этого договора турки покинули земли Болгарии. Однако при отступлении янычары усилили насилие и грабёж болгарского народа, вынудив

див население спастись бегством. Оказавшись в Варне, болгары попросили помощи у Румянцева — предоставить им убежища в России. Румянцев просьбу удовлетворил, и с 1783 года началось постепенное переселение части болгарского народа в Тавриду. Таким образом, в конце XVIII — начале XIX века в Крыму поселились предки людей, которых мы теперь называем крымскими болгарами [10 с. 21-23].

Условно переселение в Крым балканских, придунайских и анатолийских болгар можно разделить на три этапа. В августе 1802 года уроженцы сел Граматиково и Малко Тырново — Георги Димо и Никола Георги, посланные в Россию как первопроходцы и квартирьеры, выбирают для жизни окраину Старого Крыма. К ним присоединились 63 семьи из Малко Тырново и Мурзово. Так было образовано первое болгарское поселение на территории Крыма, получившее название Болгаршига [6, с. 78-79].

В августе 1804 года в Севастопольском порту остановилась купеческая шхуна "Дидона", на борту которой находилось 220 болгар, покинувших Андрианопольский Вилайет. По распоряжению русского посланника в Стамбуле шхуна направлялась в Таганрог, чтобы высадить там болгар для поселения в Приазовье. Из-за непогоды и нехватки запасов продовольствия пассажиры "Дидоны" были вынуждены высадиться в Севастополе, а затем поселились в татарском ауле Феодосийского уезда. Данное болгарское поселение стало именоваться Кишлавом — производное от татарского "кышла" — защита от ветров и непогоды, а также загород для овец [6, с. 80]. Родом из поселения Кишлава была основательница Топловской женской обители болгарка Константина (монахиня Параскева).

Согласно установленным для переселенцев правилам от 1804 года, болгарам, при активном содействии губернской администрации, предписывались те же виды сельского хозяйства, которыми они занимались на родной земле: садоводством, виноградарством, разведением овец, табаководством, шелководством. Особенностью развития хозяйства в болгарских колониях являлось разведение крупного рогатого скота и преобладание овцеводства над коневодством. Болгары превосходили местных жителей в тонкорунном овцеводстве, но по количеству овец их хозяйства уступали татарским. Значительных успехов достигли болгары в виноградарстве: вино, произведенное в колонии Балта-Чокрак, приобрела наибольшую славу.

Болгарские дома сооружались из кирпича или из хвороста с глиной. Они покрывались черепицей и белились изнутри и снаружи. В доме было 3-4 комнаты с глиняным, реже деревянным, полом. Предметы быта, в основном, являлись самодельными. Одежда мужчин состояла из барашковой шапки, чёрной шерстяной куртки, цветного кушака и шаровар. Повседневной обувью болгар были постолы («цервули»). Женская одежда изготавливалась из шерстяной ткани. Исключение составляла льняная рубаха, кружевные края которой выглядели изпод «куфтания» (сарафана). Женщины носили разноцветный тканый

передник — «перестелку». Пожилые женщины покрывали голову шерстяными черными платками, а молодые девушки цветными (часто поверх шапочки), которые иногда были вышиты узорами по углам.

Рацион крымских болгар состоял из молочных, мясных, овощных блюд, реже — рыбы. Из напитков преобладали сухое виноградное вино, иногда подогретое с красным перцем, водка (ракия) и квас из ржаной муки [2, с. 60].

Семейный уклад крымских болгар традиционно связан с «большой семьей». Обычно сын с женой и детьми оставался в одном доме со своими родителями, а дочь уходила в семью мужа. В XX веке растёт количество межэтнических браков, в первую очередь, внутри славянской общности.

Только к 1916 году болгары Крыма сумели достичь значительных успехов в сфере образования. Почти во всех болгарских селах имелась своя начальная школа, а по уровню грамотности болгары уступали только немцам, чехам и эстонцам. Грамотность среди женщин составляла 9,6%, а среди мужчин — 40,7%. Болгары отдавали своих детей в школы с обучением на родном языке. Впоследствии болгарские родители потребовали учить писать и читать своих детей на русском языке, поэтому ученики говорили на болгарском, а писали и читали по-русски [9, с. 224-225].

Болгарское православное духовенство в каждом крымском поселении получало от российских властей земельный участок, размер которого составлял 33 десятины. В тех местах, где болгары взаимодействовали с греками, русскими, украинцами, немцами, древние обычаи и предания начинали постепенно пропадать из их жизни. При этом, болгары Феодосийского уезда, окруженные татарским населением, очень берегли национально-бытовые черты и религиозно-языческие обряды.

Болгары были религиозны, и основным духовным мотивом переселения стала защита православной веры от ислама. Российские власти поощряли строительство православных храмов в болгарских поселениях. За счет государственного финансирования был сооружен в селе Кишлав храм Вознесения Господня. Наиболее почитаемые народные и церковные праздники составляли народный календарь крымских болгар. Многие церковные праздники, накладываясь на языческие, приобретали новый смысл, утрачивая свое первоначальное значение [4, с. 94]. Праздники современных болгар Крыма, которые сохранились до сих пор: Баба Марта, Коледа, Велидень, Сурва, Трифон Зарезан, а также День святых Кирилла и Мефодия.

Возрождение болгарской общины на полуострове начал Георгий Иванович Каражов. Он основал в 1991 году общество болгар «Возрождение». В 1995 году национальные организации, существовавшие в районах и городах Крыма, объединило Крымское республиканское общество болгар им. Паисия Хилендарского. После воссоединения Крыма с Российской Федерацией в 2014 году организация получила статус Региональной болгарской национально-культурной автономии

им. Паисия Хилендарского и продолжает свою работу. Возглавляет НКА Иван Иванович Абажер. Деятельность Региональной болгарской национально-культурной автономии им. П. Хилендарского направлена на возрождение болгарской культуры, традиций, помощь в обустройстве бывшим депортированным, возвращающимся в Крым, на установление связей с исторической родиной и всеми болгарскими, где бы они ни жили. Возрождает НКА и национальные праздничные традиции. С 2004 года в Севастополе и Ялте проводится Международный фестиваль «Болгарские встречи». В 2017 году он собрал болгар Кубани, Крыма, Молдовы, Украины, Болгарии. В настоящее время болгарские общины существуют в Керчи, Евпатории, Бахчисарае, Старом Крыму, в Нижнегорском, Советском, Кировском, Черноморском районах и п. Коктебель.

По итогам переписи населения, в Крымском федеральном округе по состоянию на 14 октября 2014 года болгары составляют 0,10% (1 868 человек) при общей численности населения — 2 284 769 человек.

**Вывод.** Таким образом, пришедший в Крым в поисках мира и счастья, для сохранения и возрождения самобытности болгарский народ сделал свои села украшением полуострова. Особенности крымских болгар позволяют выделить их, с одной стороны, в отдельную этно-социальную категорию населения данного региона, а с другой стороны, в особую группу болгарского этноса. Несмотря на активные глобализационные процессы и стремительно меняющуюся социокультурную ситуацию, болгарскому этносу в Крыму удалось сохранить основные особенности своих нравственных и культурных установок, обогатив современную этническую карту Республики Крым.

### Литература

1. Агаджанов С. Г., Сахаров А. Н. Крым: прошлое и настоящее. — М.: Мысль, 1988. — 114 с.
2. Андрущенко И. А. К вопросу о болгарской культуре в Крыму // Культура народов Причерноморья — 1997 — №1 — 168 с.
3. Габриелян О. А., Ефимов С. А. Крымские репатрианты: депортация, возвращение и обустройство. — Симферополь: Издательский Дом «Амена», 1998. — 340 с.
4. Гайворонская О. Б. Календарные праздники крымских болгар // Культура народов Причерноморья. — 1997. — № 1. — 168 с.
5. Государственный архив Автономной Республики Крым. — Ф. 26. — Оп. 1. — Д. 24847. — Л. 41.
6. Кащенко С. Г. Из истории крымских болгар // Сквозь века: Народы Крыма. — Симферополь, 1995. — 82 с.
7. Когонашвили К. Краткий словарь истории Крыма. — Симферополь: «Бизнес-Информ», 1995. — 332 с.
8. Носкова И. А. Крымские болгары: историко-этнографический очерк — Симферополь: Медиациентр им. И. Гаспринского, 2016. — 311 с.

9. Носкова И. А. Старый Крым: Начало пути [О появлении болгар в Крыму] // Извор, 1997.
10. Храпунов И. Н., Герцен А. Г. От киммерийцев до крымчаков: Народы Крыма с древнейших времён до конца XIII в. — Симферополь, 2007. — 232 с.
11. Этнография Крыма. Крымское республиканское общество болгар имени Паисия Хилендарского. Очерк к рассмотрению доклада Российской Федерации в Комитете по ликвидации расовой дискриминации. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: kafanews.com>narod/index.phtml?r=bolgar.

## Крымская специфика этнокультурной идентичности

*С. В. Белякова*

*студентка 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Культурология»  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
им. В. И. Вернадского»  
Таврическая Академия*

*И. А. Курьянова*

*кандидат философских наук,  
доцент кафедры культурологии  
ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
Таврическая академия*

*Данная статья посвящена феномену крымской этнокультурной идентичности. Дается определение понятия «идентичность», приводится история появления этого термина, представляются разные виды идентичности, а также этнокультурная идентичность как явление культуры. Рассматриваются работы исследователей этого типа идентичности, особенности крымской этнокультурной идентичности и вопросы формирования её в поликультурном пространстве Крыма.*

**Ключевые слова:** *поликультурный Крым, современность, идентичность, самоидентификация, этнокультурная идентичность.*

**Введение.** В постоянно изменяющемся современном мире самоидентификация человека становится всё более затруднённой. Если говорить о крымском полиэтничном и мультикультурном простран-

стве, то здесь вопросы этнокультурной идентичности являются одними из наиболее актуальных, особенно в эпоху мировой глобализации [3, с. 227]. Поэтому в наше время чрезвычайно важно уделять внимание рассмотрению вопросов культурной, а также этнокультурной идентичности.

**Цель исследования.** Определить специфику этнокультурной идентичности жителей крымского полуострова.

**Методы исследования.** При исследовании феномена этнокультурной идентичности в Крыму, главным образом, используется метод культурологического анализа.

**Результаты исследования.** Человек, будучи частью социума, нуждается во взаимосвязях с окружающим миром. Ему присуща потребность в коллективной жизнедеятельности, которая, в свою очередь, реализуется путём самоотождествления индивида с какими-либо идеями, ценностями, социальными группами, культурами. Самоотождествление такого рода в науке определяется понятием «идентичность». Идентичность (лат. *identicus* — тождественный, одинаковый) — это осознание личностью своей принадлежности к той или иной социально-личностной позиции в рамках социальных ролей и «эго-состояний» [6, с. 15]. Данное понятие имеет достаточно длинную историю, однако необходимо отметить, что вплоть до 1960-х гг. оно имело ограниченное употребление. И только благодаря американскому психологу Эрику Эриксону (1902 — 1994) приобрело широкое междисциплинарное распространение. Также учёный сформулировал концепцию идентичности и определил область её основных проблем и понятий. Американский психолог даёт следующее определение понятию «идентичность»: «Структура, возникающая в течение детства в результате синтеза частных «Я — образов». Достижение идентичности сопровождается ощущением осмысленности и целенаправленности собственной жизни и уверенностью во внешнем одобрении. Это индивидуальная история личности» [10, с. 158]. Этимология данного понятия восходит к позднелатинскому «*identifico*», что означает — отождествляю, и «*identicus*» — тождественный, одинаковый, тождество, совпадение двух предметов или понятий. Уже со второй половины 1970-х гг. понятие «идентичность» прочно вошло в лексикон всех социально-гуманитарных наук.

Культурологические исследования определяют понятие «идентичность» следующим образом: «...это психологическое представление человека о своём Я» [5, с. 305]. В культурологическом словаре указано следующее: «Идентичность — относительно устойчивая и в большей или меньшей степени осознанная система представлений индивида о самом себе, на основании которой он отличает себя от внешнего мира и других людей» [9, с. 161].

На сегодняшний день в научных кругах существует несколько вариантов классификаций идентичности. Такое разнообразие обусловлено тем фактом, что на данный момент учёными не выработано

единого мнения о самом понятии «идентичность». Данное явление рассматривается с разных сторон. Наиболее полной, на наш взгляд, является классификация кандидата филологических наук Е. Н. Белой, которая представлена в труде «Теория и практика межкультурной коммуникации». Исследователь выделяет следующие виды идентичности: физиологическая идентичность, возрастная, классовая, расовая или этническая.

В рамках исследования уделяется внимание рассмотрению этнической, а также этнокультурной идентичности. Согласно точке зрения учёных Т. Грушевицкой, В. Попкова и А. Садохина, этническая идентичность — «...это не только принятие определенных групповых представлений, готовность к сходному образу мыслей и разделяемые этнические чувства, это построение системы отношений и действий в различных межэтнических контактах. С её помощью человек определяет своё место в полиэтничном обществе и усваивает способы поведения внутри и вне своей группы».

Этнокультурная самоидентификация представляет собой более конкретную область «отождествления». Это внутреннее самоотнесение личности к той или иной культуре и этносу. Наиболее точное определение этого достаточно сложного феномена в современной отечественной культурологической науке приводит И. В. Малыгина. Она пишет: «Этнокультурная идентичность — сложный социально-психологический феномен, содержание которого составляет как осознание индивидом общности с локальной группой на основе разделяемой культуры, так и осознание группой своего единства на тех же основаниях, психологическое переживание этой общности, а также индивидуальные и коллективные формы её манифестации» [6, с. 14]. На этнокультурное отождествление могут влиять разные факторы. Среди них стоит отметить кровнородственные связи, место рождения человека, ареал проживания, и т. д.

По мнению азербайджанского учёного А. Х. Гаджиева, процессы становления этнокультурного самосознания носят достаточно индивидуальный характер, но всегда связаны с прохождением определённых этапов. Исследователь выделяет следующие этапы этнокультурной самоидентификации: осознание особенностей этнокультурной среды; понимание тождественности с этнокультурной реальностью; осознание себя в качестве субъектов этнической общности; социально-нормативная оценка этнической реальности [2, с. 114].

Тему этнокультурной идентичности разрабатывали как зарубежные, так и отечественные исследователи. Конструктивистский, инструменталистский и релятивистский подходы к интерпретации феномена этнокультурной идентичности первоначально были реализованы в исследованиях следующих учёных: Б. Андерсона, Ф. Барта, К. Вердери, Э. Геллнера, Э. Хобсбаума, С. Хантингтона и других зарубежных исследователей. Впоследствии эти подходы получили развитие в контексте российского этнокультурного дискурса, прежде всего, в

работах Р. Абдулатипова, А. Здравомыслова, В. Малахова, В. Тишкова, С. Чешко и других авторов.

Проблема взаимообусловленности культуры и ментальности народов — объект устойчивого научного интереса многих поколений специалистов в различных областях научного знания. Она нашла своё решение в исследованиях А. Арнольдова, О. Астафьевой, В. Бабакова, Р. Бенедикт, Ф. Боаса, Ю. Бромляя, Г. Гриненко, А. Гуревича, Н. Данилевского, Г. Лебона, Ж. Ле Гоффа, Д. Лихачева, В. Межуева, Ш. Монтескье, М. Мюллера, А. Пелипенко, Р. Редфилда, П. Сорокина, Б. Уорфа, Л. Февра, О. Шпенглера и многих других. Вопросы формирования и воспроизводства идентичности под влиянием процессов глобализации культурного пространства и мультикультурализма рассматриваются в работах У. Бека, Д. Белла, И. Валлерстайна, З. Левина, Э. Тоффлера, С. Хантингтона и других.

Вопрос этнокультурного самоопределения в Крыму стоит особенно остро. Крымское поликультурное пространство формировалось многими веками, и мы не можем назвать его средой компактно проживающих на одной территории замкнутых этнических сообществ. Крым — это венок разных культур. Это многонациональное, полиэтничное и мультиконфессиональное пространство. Народы здесь проживают, находясь в тесном соседстве и, следовательно, в культурном диалоге. Культура, к примеру, русского народа здесь другая, она заметно отличается от континентальной российской культуры. Особенности крымской этнокультурной идентичности обусловлены также тем, что культурная близость народов Крыма определяется географическим фактором. Крым — это регион, в котором географические границы полуострова определяют тесное соседство. Так исторически сложилось, что народы с течением времени выработали особый способ общения — культурный диалог, который проявляется во всех сферах человеческой жизнедеятельности в Крыму, и характеризуется особым принятием разных культур, определённой степенью слияния, но и в то же время сохранения культурной самобытности разных народов Крыма [8, с. 321].

Культура — это не застывший организм. Это постоянно изменяющееся и развивающееся явление. Крымский диалог культур сегодня подвержен влиянию мировой глобализации и вестернизации. Эти процессы накладывают отпечаток на систему межкультурных взаимодействий. И если одни явления, к примеру «fast food» («Макдональдс»), ведут к растворению межкультурных границ и потере этнической самобытности разных народов, то другой современный феномен наоборот рождает ответный процесс — глокализацию. Например, в современной моде ярко демонстрируется защитная реакция разных культур, срабатывают механизмы защиты от глобализационных стираний различий. Этнические мотивы в последние годы становятся вновь популярными, современные дизайнеры активно включают этнокомпоненты в свои новые коллекции.

На развитие межэтнических отношений в Крыму, а также на этнокультурное самоопределение с 2014 года стала активно влиять и политическая ситуация, вносящая свои определённые изменения в этнокультурную самоидентификацию крымского населения. Один из российских исследователей, А. Н. Баранова, рассматривающая вопрос крымской идентичности в этнополитическом аспекте, отметила в своей статье следующее: «В Крыму русское самосознание является основой крымской региональной идентичности, смысловым «ядром» конструирования российской гражданской идентичности на полуострове [1, с. 202]».

Таким образом, мы видим, что вопрос этнокультурной идентичности в Крыму имеет ряд своих уникальных особенностей. Крым, будучи полиэтничным регионом, формирует свою собственную культурно-региональную идентичность, особенность которой, в первую очередь, заключается в её множественности и поликультурной наполненности.

В научных кругах эта тема активно развивается. К примеру, исследователь К. В. Коростелина в 2002 году написала работу, посвящённую этнической ситуации на полуострове [4, с. 255]. А. Р. Никифоров посвятил свою работу теме этнокультурных процессов в Крыму [7, с. 98]. Ещё один крымский учёный А. В. Мальгин также разрабатывает данную научную тему, и его взгляды отражены в работе «Новое в самосознании этнических групп Крыма». Также исследованием феномена этнокультурной идентичности в Крыму занимаются крымские исследователи О. А. Габриелян и Х. Э. Мамутова.

**Заключение.** Необходимо сделать вывод о том, что в Крыму формируется особый вид идентичности — регионально-культурная. Это новый уровень идентичности. В научном мире выделяется целый ряд различных видов идентичностей: расовая, культурная, этническая, региональная и др. Культурно-региональная идентичность, как особый уникальный феномен, под влиянием разных факторов на протяжении многих веков формируется на поликультурном, мультиконфессиональном и полиэтничном пространстве Крыма.

#### Литература

1. Баранова, А. Н. Особенности религиозной ситуации и межконфессиональных отношений в АР Крым [Текст] / А. Н. Баранова // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». — Том 24 (63). 2011. — № 3-4. — С. 217-223.
2. Гаджиев, А. Х. Проблемы марксистской этнической психологии. / А. Х. Гаджиев. — Р-н-Д, 1982. — С. 114-115.
3. Каган, М. С. Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. / М. С. Каган. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — С. 212-227.
4. Коростелина, К. В. Система социальных идентичностей: опыт анализа этнической ситуации в Крыму. Вып. I. / К. В. Коростелина. — Симферополь: Доля, 2002. — С. 255.

5. Культурология. XX век. Словарь / Гл. ред. серии А. Я. Левиг. — СПб.: Университетская книга, 1997. — С. 640.
6. *Малыгина, И. В.* Этнокультурная идентичность: структура и исторические формы. / И. В. Малыгина. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2005. — № 2. — С. 13-20.
7. *Никифоров, А. Р.* Этнические процессы в современном Крыму. Этнография Крыма XIX-XX вв. и современные этнокультурные процессы: Материалы и исследования. / А. Р. Никифоров. — Симферополь, 2002. — С. 98.
8. *Скворцов, Н. Г.* Индивид и этническая среда: проблема этничности в символическом интеракционизме // Социология и социальная антропология. / Н. Г. Скворцов. — СПб., 1997. — С. 303-321.
9. *Хоруженко, К. М.* Культурология [Текст]: Энцикл. слов.: 2550 словар. ст. / К. М. Хоруженко. — Ростов н/Д: Феникс, 1997. — 639 с.; 20 см.; ISBN 5-222-00121-8 Культура — Теория культуры — Энциклопедический словарь.
10. *Эриксон, Э.* Идентичность: юность и кризис. / Э. Эриксон. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. — 344 с.

## Этническая кухня как способ репрезентации культуры (на примере крымских татар)

*А. А. Ибраимова*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Культурология»  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
им. В. И. Вернадского»  
Таврическая Академия*

*Ю. В. Кураמיшина*

*кандидат культурологии,  
доцент кафедры культурологии  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
им. В. И. Вернадского»  
Таврическая Академия*

*Статья посвящена этнической кухне крымских татар в контексте этнической культуры. Этническая кухня рассматривается как культурный пласт, отражающий ценности этнической культуры на уровне повседнев-*

*ности. Выявляются факторы, повлиявшие на формирование и специфику этнической кухни крымских татар и их субэтносов. Приводятся описание и история происхождения традиционных крымскотатарских блюд.*

**Ключевые слова:** *культура, этническая культура, этническая кухня, крымско-татарская культура, крымско-татарская кухня, культура повседневности.*

**Введение.** Сегодня существует много методов для изучения и понимания культур разных народов, специфики их мировоззрения и исторического развития. Одним из направлений исследований в данной области является изучение своеобразия культуры того или иного народа через призму этнической кухни. Именно кухня, развивающаяся естественно, в соответствии с «внутренней» логикой, сохраняя свою уникальность на протяжении долгого времени, что даёт возможность реконструировать условия жизни, хозяйственной деятельности и быта, этнической культуры в целом.

**Целью исследования** является выявление репрезентативных особенностей этнической кухни на примере кухни крымских татар.

**Методы исследования.** В работе используется системный подход, дающий возможность рассмотреть гастрономическую культуру как часть этнической культуры в её взаимосвязи со всеми элементами последней. Наиболее востребованными оказались исторический, дескриптивный и системный методы.

Этническая культура — это культура, в основе которой лежат ценности, принадлежащие той или иной этнической группе. Признаками такой группы являются общность происхождения, расовые антропологические особенности, язык, религия, традиции и обычаи. Этнической является культура, носители которой связаны единством «крови и почвы» [1, с. 435]. Этническая культура отличается от общей культуры тем, что включает в себя лишь то, что воспринимает сам этнос и его соседи.

Одной из основных черт этнической культуры является «местная ограниченность, жесткая локализация, обособление в сравнительно узком социальном пространстве (племя, община, этническая группа)» [5, с. 123]. В ней доминирует влияние традиций, привычек, общепринятых обычаев, которые передаются через поколения на уровне семьи или соседства. В этнической культуре преобладают обыденно-архаичные пласты, содержащие в себе систему не только духовной культуры, но и материальной (различные сохранившиеся орудия труда, продукты деятельности, способы ведения домашнего и сельского хозяйства, пища и т. д.). «Признаки, позволяющие отличать одну этническую группу от другой, выступая своего рода средством сохранения социальных границ между группами, называются *этническими маркерами*» [3, с. 22]. К этническим маркерам можно отнести территорию, которая объединяет язык, культуру, кухню, историю, традиции и обычаи.



Традиционная пища любого народа является важной частью его материальной культуры. Она формируется в течение всей истории народа, при этом огромную роль здесь играет климатическая и географическая среда, флора и фауна исторической территории этноса, влияющие на процессы ведения хозяйства, которое было основным источником пищи.

Крымскотатарская этническая кухня представлена широким ассортиментом блюд. Связано это, в первую очередь, с тем, что Крымский полуостров обладает благоприятным климатом, разнообразием растительности и животного мира. Молочные продукты, овощи и фрукты, мясо и рыба — все эти продукты питания являются основными ингредиентами крымскотатарских традиционных блюд. Также их многообразие связано с тем, что в определённые исторические периоды крымские татары вступали в диалог с культурами других народов: греков, итальянцев, украинцев, русских, турок и др.

Крымскотатарская кухня известна своей калорийностью, так как основу всех рецептов в большинстве случаев составляют мясо и тесто. Связано это с тем, что издревле основным занятием крымских татар было земледелие и скотоводство. Мужчины отправлялись на пастбище и в поля на целый день. Чтобы на протяжении всего дня сохранять трудоспособность и силы, жёны готовили им калорийные блюда. Самыми калорийными и энергоёмкими являлись баранье мясо и тесто.

Крымскотатарский этнос включал в себя ряд субэтносов, которые проживали в различных местах полуострова. Так, ногъайи жили в степных зонах Крыма. Их характерной чертой является азиатский фенотип. Ялыбойлар обитали в южной части Крымского полуострова. Для их внешности характерны светлые глаза, светлая кожа и такие же волосы. Таты проживали в центральных районах Крыма, а татский диалект является литературным крымскотатарским языком.

Вышеперечисленные субэтносы отличаются друг от друга не только диалектами, территорией проживания, но и имеют свои особенности питания. Это связано с тем, что в разных регионах природные условия различаются. Например, в степной зоне люди в основном занимались скотоводством, поэтому кухня ногъаев была богата мясом разного вида приготовления. Его вялили, солили, варили и пр. [2]. Южная часть Крымского полуострова характеризуется обилием фруктов, орехов и овощей. Это и стало причиной того, что блюда ялыбойцев были чрезвычайно разнообразны.

Пища священна для крымских татар. Запрещалось класть продукты на грязный стол или на землю, выбрасывать остатки еды, поэтому продуктовых отходов практически не оставалось, всему находилось применение. При разделывании мяса использовались все части туши; прокишшее молоко шло на приготовление къаймакъ (в славянской культуре аналог сметаны) либо къатыкъ (в славянской культуре аналог простокваши); остатки очищенных овощей и фруктов отдавались на съедение скоту. То есть всему находилось применение [4].

Несмотря на то, что крымские татары заимствовали многие блюда и способы приготовления у других народов (например, самсу и плов — у узбеков, долму — у армян, пахлаву — у турков и т. д.), также существуют исконные крымскотатарские блюда. Так, **чибирек** является исконно крымскотатарским блюдом. Подтверждением этому является легенда о его создании. Согласно ей, однажды пастухи отправились на пастбище на сутки, чтобы проследить за стадом овец, так как было обнаружено, что каждый день на несколько баранов становится меньше. Они решили узнать причину пропажи скота. Мужчины не рассчитали запасов еды, поэтому к вечеру у них уже ничего не осталось. Всё, что у них было, это немного мяса, мука и вода. Ничего не оставалось, как из муки и воды замесить пресное тесто и завернуть в него мясо. Получилось очень вкусно, и, вернувшись, пастухи передали этот рецепт своим жёнам.

Крымские татары распространяли свою культуру на новых местах проживания, в связи с указом СССР, позволяющим разным народам расселяться по всей территории страны. В первоначальном своём виде чибиреки были достаточно большими. Они полюбились многим, и их стали относить к категории «уличной еды». В связи с этим, для удобного и быстрого употребления в пищу чибиреки стали делать меньшего размера.

**Янтыкъ** — это те же чебуреки, однако отличаются они тем, что готовятся на сковороде без масла. Согласно легенде, у одной из домохозяйек в доме не оказалось масла, а заготовки уже были сделаны, да и муж уже был настроен пообедать именно чебуреками. Ей ничего не оставалось как попробовать приготовить их без масла. Муж тоже оценил новый вид блюда и угостил им мужчин-соседей. Соседи были в восторге и рассказали об этом открытии своим жёнам. С тех пор крымские татары готовят и чебуреки, и янтыкъи [6].

**Сутли кобете** считается одним из самых старинных блюд. В наше время уже мало тех, кто готовит именно этот вид кобете. Для его приготовления замешивается тесто и раскатывается на два небольших квадрата. Один из них кладётся в глубокий противень. Туда заливается молоко, на деревянных шпалках кладётся куриное мясо, добавляется немного риса, сверху всё это закрывается вторым квадратом теста, края загибаются. Сверху делается небольшое отверстие, и туда вкладывают одну очищенную луковицу со срезанной верхушкой. Это делается для того, чтобы лук дал блюду сок и аромат. Затем все запекается, при этом внутри кобете получается загустевшая молочная масса с небольшой пенкой. Мясо пропитывается молоком и соком лука. Это вкусное блюдо готовилось в основном в центральном районе Крымского полуострова.

**Къалакъай** — обычный пирог из пресного теста (его аналогом в славянской культуре является каравай), который готовят на праздник Хыдырлез. Хыдырлез — национальный праздник крымских татар, посвященный завершению весенних полевых работ и отгона скота на

летние пастбища. Этот праздник символизирует плодородие, достаток и благополучие, отмечается он ежегодно в первую неделю мая массовыми гуляньями. Так как Хыдырлез является праздником земледелия, то кабалакьай готовят из пшеничной муки.

**Бакълалы лахша** — обычная лапша из пресного теста и фасоли, выложенных слоями. Считалась едой бедняков: так как у бедных людей не было возможности выращивать скот и особые культуры, они ели то, что могли себе позволить (мука, вода и фасоль). Однако блюдо полюбилось не только беднякам, но и людям из высшего общества, потому что было быстрым в приготовлении и достаточно вкусным.

**Джевизли бойнузчикьлар** переводится как «ореховые непоседы» и представляет собой рогалики с ореховой начинкой. Является традиционным десертом, который готовят на Къурбан байрам и Ораза байрам.

**Шекер къынкъ** — «сахарные платочки» — также является традиционным десертом крымскотатарской кухни. Делается из слоёного теста, которое сначала жарится, а после посыпается сахаром и запекается.

**Таким образом**, становится очевидным, что на исконную этническую кухню крымских татар повлияли особенности мест их расселения, исповедуемая религия и виды хозяйственной деятельности, что сказалось на технологиях приготовления пищи, наборе используемых продуктов, обычаях, связанных с употреблением тех или иных блюд и прочем. Именно кухня дает возможность проследить историю, быт, традиции и обычаи крымскотатарского и других народов. Этническая кухня является важным пластом культуры, благодаря ей человек идентифицирует себя с тем или иным этническому сообществу.

### Литература

1. *Кононенко, Б. И.* Большой толковый словарь по культурологии [Текст] / Б. И. Кононенко. — М.: Вече, 2013. — 511 с.
2. Крымские Татары. Хрестоматия по этнической истории и материальной культуре [Текст] / авт. сост. А. Г. Герцен, М. А. Араджани. — Симферополь: Изд-во «Доля», 2006. — 767 с.
3. *Мурашкина, А. С.* Концепт «Еда» в контексте диалога культур [Текст]: дис. на соиск. учен. степ. канд. Культурологии : 24.00.01 / Мурашкина А. С., Ивановский государственный университет. — Иваново, 2014. — 166 с.
4. *Мусаева, А.* Особенности крымскотатарской кухни [Электронный ресурс] / Алие Мусаева. — Режим доступа: <http://goloskrimanew.ru/osobennosti-krmyskotatarskoy-kuhni.html>.
5. *Садохин А. П.* Этнология [Текст]: учебник / А. П. Садохин. — М.: Гардарики, 2006. — 287 с.
6. *Тихменева, М.* Блюда крымских татар — янтык, кубэтэ и хмельная буза [Электронный ресурс] / Мария Тихменева. — Режим доступа: <http://www.aif.ru/food/world/42709>.

## Современное неоязычество как культурная тенденция

*И. О. Кахута*

*студент 4-го курса специальности  
«Правовое обеспечение национальной безопасности»  
Крымского филиала  
Краснодарского университета МВД России*

*А. А. Коноплева*

*доцент кафедры гуманитарных и  
социально-экономических дисциплин  
Крымского филиала  
Краснодарского университета МВД России*

*Современное неоязычество является достаточно разнообразным и не представляет единого окончательно сформировавшегося направления в религии и культуре. В то же время, неоязычество в России приобретает большую популярность, в связи с чем возникает множество вопросов изучения неоязычества, прежде всего, как феномена культуры.*

**Ключевые слова:** *неоязычество, родноверие, язычество, неопаганизм, славяне.*

Слово «неоязычество» — двукоренное: «нео» («новый») и «язычество». В христианском вероучении язычеством (с церковно-славянского «язцы», т. е. народы) обозначают нехристианские религии, существовавшие до принятия христианства. В 988 году Киевская Русь приняла христианство, в результате чего языческие верования были запрещены. Несмотря на это следы язычества просматриваются в русской этнической культуре и даже в православии. К примеру, такие праздники, как Яблочный Спас, Масленица, Ивана Купала, колядки и др. имеют языческие корни. Кроме того, в заговоре воды, культе святых источников, вере в домового, традиции брать в долгие походы мешочек с родной землей также можно найти языческий след [1].

**Цель исследования** состоит в рассмотрении тенденционного характера современного неоязычества и выявлении причин его популярности.

Наиболее полное определение неоязычества дает религиовед А. В. Гайдуков. Неоязычество — это совокупность религиозных, парарелигиозных, общественно-политических, историко-культурных объединений и движений, основанных на дохристианских верованиях и культах, магических обрядах, практиках, целью деятельности которых является их реконструкция и возрождение [2].

Во второй половине XIX века в России осуществлялись попытки возрождения языческих верований, что было направлено на борьбу с православием. Антрополог В. Шнирельман утверждает, что в Советском Союзе намеренно создавались предпосылки зарождения неоязычества. Существуют версии о том, что в 1918 году маршалом М. Тухачевским совместно с музыкантом Н. Жилевым разработан проект восстановления язычества как «натуральной религии». В конце 1970-х годов в СССР возрос научный интерес к изучению язычества. Значительный вклад в изучение язычества в то время внесли академики АН СССР Л. Рыбаков и П. Хомяков. Тематика славянского язычества часто затрагивалась в культуре. Были сняты фильмы «Русь изначальная», «Василий Бурлаев» и др. В советском быту возрождались праздники «Проводы зимы», «Купалы», «Русская березка» [5].

Также существуют версии о западном происхождении неоязычества в России. Неоязычество в западных странах имеет такие названия, как неопaganизм (neopaganism), нативизм (native religion), натуральная религия (nature religion) и др. Первые упоминания о неоязычестве встречаются во второй половине XIX века. В гитлеровской Германии организация «Ahnenerbe» изучала историю язычества германских народов, а также оккультные учения Тибета и Индии. Активное распространение неоязычества на западе отмечалось в 50—60-х годах XX века. Среди западного неоязычества выделяются кельтское (Викки) и скандинавское (Асатру).

С распадом СССР отмечается активный этап в развитии неоязычества. В зависимости от идеологической составляющей можно выделить: 1) Славянское неоязычество — «Родноверие»; 2) Западноевропейское неоязычество [3]. Последователи неоязычества не приветствуют термины «неоязычество», «неоязычник». В определение своего идеологического направления они используют термин «язычество», а себя называют «язычниками», «родноверами», «вотанистами» и т. д.

Наиболее распространенным в России является славянское неоязычество или «Родноверие», основу которого составляют древнеславянская языческая мифология и культура. Источником своего вероучения родноверы считают «Велесову книгу». Однако на сегодняшний день нет достоверных источников, подтверждающих её подлинность. Пантеон Богов славянского неоязычества включает множество божеств, которые издавна были призваны удовлетворять потребности населения [4]. Но если ранее такое почитание было обусловлено нехваткой возможностей и знаний, то возникает необходимость анализа причин современной популярности неоязычества.

1. Одной из основных целей своей деятельности родноверы считают возрождение русской национальной культуры и её защиту от негативных влияний модернизации. Родноверы не приветствуют различные зарубежные заимствования, считая, что они вытесняют русскую самобытность. Так, к примеру, неоязычники критикуют восточный китайский календарь и считают неприемлемым празднование года свиньи, петуха, обезьяны и прочих животных. В то же время неоязычники имели свой календарь животных (к примеру,

2019 год является годом Парящего орла). Также в родноверии идет свое летоисчисление (так 2019 год по неоязыческому летоисчислению является 7527 годом).

2. Славянские неоязычники выдвигают идеи объединения славянских народов (русские, украинцы, белорусы и др.). Это можно объяснить сложными противоречиями, которые в последнее время актуализировались между ними.

3. Необходимость отказа от урбанизма в культуре. Собрание неоязычников в большинстве случаев проходит на природе. Святилища неоязычников, «капища», находятся под открытым небом, как правило, подальше от застроек и населенных пунктов (леса, парки, острова) и представляют собой совокупность идолов. В неоязычестве существуют «места силы», которыми могут быть рощи, поляны, озера, камни, скалы, деревья, места захоронения и т. д. На территории Республики Крым таким местом считается «Храм Солнца», имеющий форму выложенных по кругу остатков горных пород с большим камнем по центру, принимаемым в качестве алтаря. В любое время года на центральном камне можно найти фрукты, овощи, личные вещи, символически оставленные на нем.

4. Наполненность неоязычества различными атрибутами перекликается с современной тенденцией брендинга. В родноверии распространена символика в виде «рун», узоров, особое значение придается символу «Коловрат» или «Солнцеврат». Данная атрибутика вышивается на одежде, изображается в виде амулетов, статуэток и т. д.

5. Популяризация стиля во внешнем облике среди молодежи. Стиль одежды у славянских неоязычников имеет выраженный этнический характер: сорочки, сарафаны, платья, ремни, пояски. Большая часть мужчин-родноверов отращивает бороды. В среде родноверов распространены татуировки в виде «коловрата», «сварогова квадрата», славянских рун, животных, богов, воинов и т. д.

Также в России можно выделить западное направление неоязычества, в котором наиболее распространен идеологический синтез скандинавской и славянской языческой идеологии. К ним следует отнести движения «Асатру», «Нью Эйдж». Основным элементом обрядовой культуры стороны являются скандинавские, кельтские «руны», встречается также славянская неоязыческая атрибутика. В данном направлении неоязычества особенно выделяется культ воинства, представители которого подражают образу «Северных воинов». Среди мужчин в данном направлении неоязычества распространен стиль «викинга». К нему следует отнести моду на длинные растрепанные волосы, мужские плетеные хвосты, выбритый затылок и висок, ирокезы, а также бороды. Татуировки представляют собой изображения скандинавских или кельтских рун, топоров, встречается изображение свастики. Отношение к христианству является оппозиционным.

6. Необходимость оздоровления нации. В славянском неоязычестве приветствуются физическое развитие и здоровый образ жизни, что способствует распространению неоязыческой идеологии в спорте. К примеру, обряд захоронения у неоязычников представля-

ет собой сожжение на погребальном костре, который может сопровождаться ритуальным кулачным поединком.

Неоязычество пользуется большой популярностью в спорте, в единоборствах и среди болельщиков. Существует множество бойцовских клубов, в которых распространена неоязыческая тематика. К примеру, российский боксер в тяжелом весе Александр Поветкин, депутат областной думы от партии «Единая Россия», придерживаясь языческих взглядов, о чем неоднократно сообщал в СМИ.

7. Патриотические лозунги неоязычества. Тематика неоязычества имеет распространение в силовых структурах (армия, полиция, различные спецподразделения). В качестве примера следует привести показательные выступления военной разведки, которые проводятся под музыкальное произведение Николая Емелина «Русь». В припеве данной мелодии встречаются слова: «Мы живем на отцовской земле, вьнуки Сварога, славные дети...». Ушедший из жизни в 2009 году генерал-майор ВКС РФ в отставке Константин Петров, он же «Мерагор», был основателем неоязыческой организации, активно проповедовал языческие идеи, занимался объединением неоязыческих общин.

На сегодняшний день популярность неоязычеству придает и современность путей его распространения через современную массовую культуру, а также СМИ. Особенно это наблюдается в кинематографе, который в последние годы все чаще обращается к языческой тематике. К примеру, фильм «Евпатий Коловрат» ориентирован на неоязыческую тематику, хотя исторически русский богатырь не был язычником. Отмечаются случаи распространения неоязычества среди известных актеров и представителей шоу-бизнеса. Например, сатирик Михаил Задорнов не скрывал своих симпатий к славянскому неоязычеству [3].

Также популяризации неоязычества способствует современная музыкальная поп-культура. Например, музыкальные группы «Емелин», «Волоклак», «Русский стяг» и др. Последователями неоязычества выпускается множество литературных изданий и произведений, большая часть которых находится в свободной торговле и открытом доступе.

Особое распространение славянское неоязычество получает через множественные социальные группы в сети интернет. Помимо этого, доступны различные товары с неоязыческой атрибутикой (браслеты, амулеты, одежда и т. д.). Также популярны татуировки с данной тематикой. Таким образом, неоязычество становится направлением в моде.

**Выводы.** Следует отметить, что в некоторых случаях граждане, увлекающиеся неоязыческой тематикой, не имеют конкретного представления о неоязычестве и не относят себя к последователям неоязычества, однако активно используют неоязыческие идеи и атрибутику. Так, неоязыческая атрибутика встречается даже среди казачества. Это говорит о том, что неоязычество постепенно перестает нести религиозную нагрузку и трансформируется в модное веяние. Анализ причин возникновения популярности неоязычества в наши дни дает основание утверждать, что его появление в сознании современной молодежи — закономерный процесс.

## Литература

1. *Аничков Е. В.* Язычество и Древняя Русь / Е. В. Аничков. — СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1914. — 386 с.
2. *Гайдуков А. В.* Новое язычество. Неоязычество. Родноверие: проблема терминологии. // Язычество в современной России: опыт междисциплинарного исследования. Н. Новгород: Минский ун-т. 2016. С. 24-46.
3. *Кахута И. О.* Радикализм современных неоязыческих течений // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия, политология, культурология. — Том 4 (70). — №2. — Симферополь 2018. — С. 145-156.
4. *Рачинская Т. Д.* Неоязычество в глобализирующемся мире (аспекты исторического и функционального анализа) / Ярославский педагогический вестник — 2014 — №2 — Том 1 (Гуманитарные науки). С. 218-221.
5. *Шнирельман В. А.* Русское родноверие: неоязычество и национализм в современной России. М.: Издательство ББИ, 2012. С. 302

## Гибридная война как социокультурный феномен

*Н. Н. Кузьменко*

*студент 2-го курса специальности  
«Правоохранительная деятельность»*

*Крымского филиала  
Краснодарского университета МВД России*

*А. А. Коноплева*

*доцент кафедры гуманитарных и  
социально-экономических дисциплин*

*Крымского филиала  
Краснодарского университета МВД России*

*Проведен комплексный анализ гибридной войны как феномена современной цивилизации. Установлено, что главным инструментом мягкой силы в нынешних условиях является информация. В работе определены и раскрыты признаки гибридного воздействия, что способствует реализации предупредительных мер развития негативных социальных явлений в дальнейшем*

**Ключевые слова:** *гибридная война, пропаганда, социум, мировоззрение, СМИ.*

**Введение.** В эпоху информационного общества, в котором первостепенную роль играют знания, работа с информацией [2], интеллектуальный потенциал, часто встречается понятие «гибридная война». Слово

«гибридный» применительно к военной сфере предполагает смешение различных рычагов давления и методов воздействия на оппонента. т. е. речь идет не столько об оружии и военных действиях, сколько о пропаганде, терроре, дезинформации и экономическом давлении [1, с. 8].

**Целью** данного исследования является рассмотрение гибридных войн как феномена современной цивилизации, оказывающего сильное воздействие на сознание граждан, переплетаясь с культурой.

При проведении исследования использовались, преимущественно, общелогические методы. Анализ позволил идентифицировать основные методы ведения гибридного противостояния, метод аналогии поспособствовал определению общих принципов воздействия гибридных технологий на сознание населения. В процессе исследования также был использован исторический подход, позволивший проанализировать основные тенденции трансформации технологий непрямого воздействия в ходе исторического развития.

Исходя из этого, мы можем дать определение понятию «гибридная война». Она представляет собой враждебные действия, при которых государство-агрессор не применяет классические методы военного вторжения, а подавляет государство-жертву с помощью теневых операций, диверсий, информационных атак и массовой культурной пропаганды.

Анализ исторических аспектов развития технологий непрямого воздействия позволил выделить ряд черт, присущих «гибридной войне». Их подробное рассмотрение дает основание для восприятия гибридной войны как сложного социокультурного феномена.

1. «Гибридные войны» охватывают все сферы жизни общества. Это значит, что направленность «гибридной войны» на определенную сферу жизнедеятельности социума не означает всесторонний деструктивный подрыв только данной сферы, а предполагает последовательность негативных воздействий и на другие области. Так, например, легко поддающаяся внешнему влиянию молодежь способна поменять вектор развития культуры. При этом не всегда присутствует осознание того, что это может быть частью стратегических интересов государства-агрессора, и чревато уничтожением многовековых устоев государства-жертвы. Объектом воздействия могут стать и главенствующие политические партии государства. Молодежь не всегда способна оценить степень последствий от вызванного политического хаоса в государственном аппарате и предвидеть конечную цель агрессора — избавление от экономического превосходства страны-жертвы.

2. Долгосрочность «гибридных войн». Это обусловлено тем, что невозможно достоверно и однозначно определить, кто является агрессором, а кто жертвой. Кроме того, конфликтующие государства имеют фактически одинаковый ведущий статус на мировой арене. Постоянная гонка и стремление обогнать противника создает некий баланс между странами. Это позволяет «гибридной войне» длиться годами и модифицироваться, затрагивая

все сферы жизнедеятельности. Ярким примером является противостояние СССР и США, а спустя полвека — России и США, порождающие неприязнь ко всему, что ассоциируется с государством-противником.

3. Непримируемость участников «гибридной войны». Данная особенность связана с тем, что при использовании какого-либо метода непрямого воздействия одним государством против другого, гибридное влияние оказывается на различные сферы жизни государства-жертвы и в какой-то степени становится неконтролируемым, поддаваясь инерционному развитию. Вероятность заключения мира очень низка. В данном случае играет роль понятие «белого» мира, т. е. когда в результате окончания военных действий стороны ничего не теряют и соответственно ничего не получают. «Гибридная война», как и любая другая, носит деструктивный характер, однако из-за специфики её ведения государства в любом случае наносят друг другу вред. В первую очередь виной этому выступает всестороннее использование инструментов ведения «гибридной войны», т. е. действия во время войны контролируются не только государством или властями, но и всеми заинтересованными в этом лицами на территории страны. В эту сферу активно вовлекаются и деятели искусства. Как показывает современная практика, создание, так называемых, «черных списков» артистов преследует цель политического влияния на культуру [4].

4. Скрытность ведения «гибридной войны». Означает, что население стран-врагов даже и не догадывается, что ведется противостояние между государствами. Все негативные события, происходящие в стране, освещаются, главным образом, СМИ, которые нередко односторонне рассматривают события или поясняют происходящее так, чтобы человек даже и не подумал о каком-либо инородном воздействии.

Таким образом, стратегии не прямых действий в настоящее время являются наиболее эффективным средством ведения геополитической борьбы на международной арене, которое используется в целях ослабления реальных и потенциальных государств-противников [3, с. 30].

Помимо всего, необходимо выделить следующие базовые социокультурные механизмы разрушительного воздействия, используемые государством-агрессором:

1. Активная пропаганда ценностей и идеалов либеральной демократии, популяризация экономики, базирующейся на рыночной основе. Данные методы могут быть применены при искусственном зарождении революционных настроений и навязывании обществу потребительских ценностей.

2. Способствование повышению уровня жизни конкретной прослойки населения, которая воспринимается (нередко с подачи СМИ) в качестве «элиты общества», «титальной нации». Информирование о чрезмерном богатстве отдельных представителей

общества происходит посредством информирования о скрыто поощряемой коррупции в высших эшелонах власти. Это приводит к постепенному внутреннему расколу общества.

3. Искажение с помощью СМИ, продуктов киноиндустрии и интернета плотно устоявшихся историко-культурных и духовных традиций страны-жертвы. Преподнесение культурных особенностей, составляющих национальный характер, в качестве атавизмов, препятствующих процессу развития [4].

4. Трансформация мировоззрения молодежи [5] как психологически неустойчивого слоя общества, путём повсеместного навязывания отрицательных ценностей с расчётом на то, что молодая часть населения выступит первичным катализатором и, возможно, даже инициатором конфликта на внутрисоциальном уровне.

5. Создание в стране-жертве благоприятных условий для развития направлений экстремистского толка (политическая оппозиция, радикально-религиозные элементы, движения масс за легализацию однополых браков или выбирающих абсолютно любую почву для протеста, а также иные действия маргинального характера).

**Вывод.** Б. Лиддел Гарт считал, что главной целью войны является не полное уничтожение вражеского государства, а принуждение правящих кругов «враждебной» страны к принятию таких условий, которые бы полностью отвечали политическим, экономическим, военным интересам государства-агрессора [6, с. 476-478]. Это подтверждает не столько опасность гибридных технологий для экономики или военной безопасности государства, сколько инициирует разрушение духовной сферы, погружая её в систему тотальных противоречий.

#### Литература

1. *Бернгардт А. И.* Гибридные войны в политике образования: способы действия идеологии как инструменты гибридной войны // Научные труды СЗИУ — филиала РАНХиГС. Том 7. Выпуск 3(25). — С. — 8.
2. *Буткевич С. А.* Инновации в системе предупреждения терроризма и экстремизма глазами крымских правоохранителей (по результатам социологического опроса) // Общество и право. — 2017. — № 4 (62). — С. 87-92.
3. *Карякин В. В.* Стратегии не прямых действий, «мягкой силы» и технологии «управляемого хаоса» как инструменты реформирования политических пространств // Информационные войны. — 2014. — № 3(31). — С. 30.
4. *Коноплева А. А., Веремьев А. С., Чобитько С. П.* Гибридная война как современный социокультурный феномен // Манускрипт. — 2018. — № 7 (93). — С. 86-89.
5. *Коноплева А. А.* Гибридность современной цивилизации // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал // М.: РУТ (МИИТ), 2018. — Вып. №4 (69). — С. 53-61.
6. *Лиддел Гарт Б.* Стратегия не прямых действий : пер. с англ. — М.: Астрель ; Владимир : ВКТ, 2012. — С. 476-478.

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

## Коммуникационная стратегия ресторана как инструмент создания фирменного стиля

*А. А. Обертынская*

*студентка 4-го курса*

*направления подготовки «Дизайн»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма»*

*И. Г. Матросова*

*кандидат педагогических наук, доцент,*

*доцент кафедры дизайна*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма»*

*Статья посвящена изучению взаимосвязи разработки коммуникационной стратегии ресторана и его фирменного стиля. Отмечается, что ключевым моментом в разработке плана коммуникаций и, соответственно, фирменного стиля ресторана являются его тематика и ассортимент предлагаемых для посетителя блюд.*

**Ключевые слова:** *коммуникация, фирменный стиль, меню, ассортимент блюд, нейминг, слоган.*

**Введение.** В наше время все чаще и чаще открываются новые кафе и рестораны. Этим новым, еще неизвестным никому заведениям, приходится сталкиваться с высокой конкуренцией, с различными сетевыми заведениями, которые уже хорошо знакомы для обширной аудитории.

Для этого человеку, который собирается открыть свое заведение общественного питания, важно тщательно продумать его позиционирование, коммуникационную стратегию (маркетинговые исследования, брендинг, реклама, PR, SMM).

Открывая заведение общепита, ресторатор должен представлять, каким оно будет, для какой целевой аудитории предназначено, чем оно будет отличаться от других, почему целевая аудитория выберет его среди множества других, как привлечь целевую аудиторию и как ее удержать.

**Разработанность проблемы.** Вопросы разработки коммуникационной стратегии ресторана не являются предметом пристального внимания научной общественности. Однако эти вопросы рассматриваются в контексте маркетинговых исследований и отображены в работах таких авторов, как Т. А. Джум, Ю. А. Ефимова, Л. С. Кучер, Ю. В. Ляндау, М. А. Пономарев, С. В. Хмырова, Л. М. Шкуратова и др. [1; 2; 3; 4; 5]. Так как фирменный стиль используется во всех коммуникациях ресторана, то считаем необходимым рассмотреть вопросы взаимного влияния коммуникационной стратегии предприятия общественного питания и разработки фирменного стиля.

**Цель исследования** — изучить составляющие коммуникационной стратегии ресторана как инструмента создания для него фирменного стиля.

**Результаты исследования.** Коммуникационная стратегия является расширенным и подробным планом продвижения конкретного бренда в течение определенного времени. За этот период нужно выполнить поставленные цели и задачи, которые определяются в самом начале разработки стратегии. В среднем коммуникационная стратегия определяется на год, но встречаются и более долгосрочные проекты.

В основе коммуникационной стратегии ресторана всегда лежит ключевая идея — концепция позиционирования. Она определяет главную мысль, которую ресторан должен не просто донести до целевой аудитории, но и которой он должен её «зажечь». Это то, что должно запомниться потребителю после того, как он соприкоснется с коммуникацией бренда.

Любая коммуникационная стратегия в глобальном плане отражает общую стратегию компании, несет в себе ее основные черты.

Правильно выстроенная коммуникационная стратегия помогает сформировать нужное для ресторана восприятие товара, бренда в среде целевой аудитории. Она помогает созданию определенного положительного, а то и уникального имиджа. Коммуникационная стратегия так же поддерживает и даже усиливает уровень лояльности потребителей к бренду, продуктам, услугам. Для того, чтобы решить такие серьезные задачи, выстраивается коммуникация с целевой аудиторией или ее отдельными группами.

Для того, чтобы добиться успеха, нужно правильно собрать информацию и так же правильно ею воспользоваться.

Существуют три составляющие, которые определяют построение и развитие бренда и так же, на которых строится коммуникационная стратегия: маркетинговая, креативная и медийная стратегии.

Та основа, на которой должна строиться любая коммуникационная стратегия — это маркетинговые исследования. Маркетинговая стратегия или стратегия построения бренда базируется на тщательном анализе, который даёт знания о потенциальных потребителях, конку-

рентах и самом продукте. Эти знания являются основной для разработки концепций позиционирования будущего бренда. Для разработки коммуникационной стратегии маркетинг предлагает ряд методов исследования текущего восприятия бренда: фокус-группы, глубинные интервью, экспертные интервью и другие [1].

На этапе создания креативной стратегии уже происходит формирование образа бренда, разрабатываются модели восприятия и элементы наполнения бренда. Другими словами, рождается и развивается ключевая креативная идея ресторана, которая будет привлекательна и близка целевой аудитории и так же станет основой диалога бренда ресторана с его потребителем.

В рамках разработки медийной стратегии ресторана происходит выбор коммуникационных носителей, при помощи которых коммуникативное послание будет донесено до целевой аудитории, разрабатывается стратегия использования СМИ и оптимизируется бюджет рекламной стратегии. Затем осуществляется выбор рекламных носителей по каждому СМИ (каналы, станции, издания и др.) и так же происходит определение роли каждого носителя.

После вышеназванных этапов разработки коммуникационной стратегии следует производственно-подготовительный этап, на котором проводится подготовка рекламных материалов к производству, доработка сценария и изготовление рекламного ролика и т. д., в зависимости от утвержденного медиамикса.

Таким образом, на основе сформированной коммуникационной стратегии проводится разработка всех коммуникаций бренда. Коммуникационная стратегия компании конкретизируется в выборе нейминга предприятия, логотипа, фирменного стиля, упаковки, меню, фирменной одежды и, что особенно важно для предприятий общепита, стиле интерьера.

Следует отметить, что среди всех составляющих фирменного стиля ресторана, меню занимает особенное место, поскольку именно с него начинается «жизнь» ресторана [2]. Какие блюда предлагает данный ресторан? Принадлежат ли они к какой-либо национальной кухне? Именно перечень блюд в меню должны учитывать вкусы потенциальных потребителей, а цены на них должны привлекать постоянных посетителей и не отпугнуть случайных.

Второй важной составляющей коммуникационной стратегии ресторана является оформление его интерьера. Дизайн интерьера ресторана должен соответствовать тематике, предлагаемой кухней, создавать соответствующую атмосферу, вызывать желание у посетителей вернуться сюда неоднократно.

Оформление интерьера определяется ассортиментом блюд, например, блюдами национальной кухни или блюдами из морепродуктов.

Соответственно, и нейминг, и графическое решение логотипа ресторана должны соответствовать его тематике. Особенно важным для позиционирования ресторана и «завоевания» аудитории является ис-

пользование в коммуникациях слогана, который в сжатой форме представляет основную рекламную идею.

Выбор каналов коммуникации является прерогативой маркетингового плана предприятия. К сожалению, как отмечает большинство авторов [3; 4] рестораны не всегда имеют в своем составе маркетинговые отделы или специалистов по маркетингу.

Разрабатывая правильный план коммуникационной стратегии для ресторана, можно получить четкий и продуманный до мелочей план действий, который направлен на достижение конкретных целей компании. Это такой стратегический подход, который имеет неоспоримые преимущества:

— Предоставляет наличие четкого деления на этапы: все алгоритмы и нюансы должны быть прописаны;

— Формирует понятие общего бюджета и расходов на разные периоды и цели;

— Помогает в оптимизации расхода финансов и достижение экономии;

— Способствует осуществлению грамотного управления всеми ресурсами: не только денежными, но и временными, а также человеческими;

— Предоставляет возможность найти дополнительные или так называемые скрытые резервы, а также новые пути для развития [5].

Законченная коммуникативная стратегия — это целостная и подробная картина действий. На ее создание порой уходит немало времени, но в результате компания получает ответ на вопрос: каков кратчайший путь к цели. Помимо этого, стратегия — выстраивание приоритетов, иерархия целей, достижение серьезных результатов за счет меньших усилий и средств.

Зачастую разработка стратегии приводит к решениям, которые позитивно отражаются на разных процессах компании и приводят к находкам в виде новых ниш и востребованных продуктов.

**Выводы.** Можно сделать вывод, что разработка коммуникационной стратегии является основным ключом на пути к созданию качественного и оригинального фирменного стиля для ресторана, помогает найти правильный подход. Так же план, который позволяет разработать коммуникативную стратегию, помогает ресторатору сократить количество расходов и избежать многих ошибок в развитии своего заведения.

### Литература

1. Джум, Т. А. Особенности осуществления коммуникационной политики в ресторанном бизнесе [Электронный ресурс] / Т. А. Джум // Сфера услуг: инновации и качество. — 2013. — № 11. — Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25621526> (дата обращения: 25.02.2019).
2. Ефимова, Ю. А. Эффективное меню: концепция и дизайн / Ю. А. Ефимова // Ресторанные ведомости. — М.: «Издательский дом», 2006 — 105 с.



3. Кучер, Л. С. Ресторанный бизнес в России: технология успеха / Л. С. Кучер, Л. М. Шкуратова. — М.: Рконсульт, 2002. — 214 с.
4. Ляндау, Ю. В. Ресторанный бизнес: инновации и менеджмент: учеб. пособие / Ю. В. Ляндау, М. А. Пономарев. — М. -Тверь : Триада, 2010. — 88 с.
5. Хмырова, С. В. Ресторанный маркетинг/ С. В. Хмырова. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010. — 255 с.

## Интерьер и ткань в контексте традиционного и современного крымскотатарского жилища

*А. А. Соломяная*

*студентка 1-го курса  
направления подготовки «Роспись»  
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

*Н. М. Акчурина-Муфтиева*

*доктор искусствоведения, профессор,  
Заслуженный деятель искусств АРК,  
Лауреат Государственной премии РК,  
профессор кафедры «Декоративного искусства»  
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

*В статье рассматривается традиционный интерьер крымскотатарского жилища и его современная интерпретация. Выявлена роль и значение текстиля в художественном ансамбле крымскотатарского народного жилища, а также установлена закономерность, касающаяся стремления к этническому стилю, возобновление традиционных элементов и форм. Основное внимание в работе автор акцентирует на анализе характерных особенностей оформления интерьера крымских татар.*

**Ключевые слова:** крымскотатарское традиционное жилище, крымскотатарское современное жилище, интерьер, текстиль (ткань), орнамент, декор, этнический стиль.

**Введение.** Любая национальность имеет свои, свойственные лишь для определённого народа, особенности и традиции, в том числе в оформлении жилища. Крымские татары — не исключение. Это народ, который очень ценит и почитает свои традиции. Сегодня в их домах можно на-

блюдать как современный интерьер, так и классический, либо его элементы. Традиционный интерьер является результатом коллективного опыта многих поколений. Поэтому изучение принципов размещения предметов в народном жилище может сыграть положительную роль в выявлении взаимосвязи предметов между собой и с человеком [7, с. 38].

**Цель исследования** заключается в комплексном изучении особенностей традиционного интерьера крымскотатарского жилища и его современной интерпретации.

**Методы исследования:** метод анализа и синтеза в процессе изучения научной литературы, метод систематизации в процессе написания статьи, метод сравнения в процессе анализа традиционного и современного крымскотатарского интерьера.

**Результаты исследования.** Традиционные поселения и жилища крымских татар имели свои особенности в зависимости от природно-климатических условий и ландшафта Крымского полуострова. Веками сложившийся характер быта выработал у народа основные предметы, наличие которых практически в любом доме было необходимым атрибутом. Система планировки жилых помещений, распределение и размещение в них предметов быта и утвари опиралась на традиции и представления мусульманской части населения, сложившихся под влиянием кочевых тюрков. Организация пространства в крымскотатарском жилище имела особое значение так как именно обстановка в доме говорила о материальном достатке хозяев [2, с. 392].

Мебели в домах было не так много, однако выделялось обилие тканых изделий. Ткани, богато орнаментированные в различных техниках, закрывали собой практически все пространство жилища, они составляли основную оболочку помещения. Как правило, традиционный интерьер состоял из таких элементов как: камин с трубой, на который был подвешен на цепь казан; колоритные орнаментальные ковры или же узорные войлоки, которые были постелены на полу; широкие и невысокие диваны, находящиеся вдоль стен, которые застилались матрацами [1, с. 164-168]. Особенностью традиционного татарского жилища было деление на две половины: женскую и мужскую. Женская часть отделялась деревянными перегородками или тканевой занавеской. Главным центром в женской половине была печь. Традиционным предметом быта являлся сундук, их могло быть и несколько. Зачастую сундуки покрывали накидками или коврами, одеяла и подушки складывались на них стопкой в специальной нише. Убранство домов дополнялось предметами мебели (низенькими столиками, лавками, зеркалами, светильниками), а также скатертями, салфетками, занавесями и другими предметами декора. Вблизи со спальней устраивалось небольшое помещение для купания, которое именовалось «сувдолабы». Как правило, в спальне стояла расписная колыбель, а в сенях располагался ручной станок, на котором женщины ткали платки, полотенца и другие тканые изделия. При наличии в доме отдельной парадной комнаты для гостей, в ней размещались наиболее ценные вещи — ковры, посуда и прочее [5, с. 84-86].

В дополнение к декоративному убранству стен все деревянные части раскрашивали краской, применяя свойственный для крымских татар растительный и цветочный орнамент. На роспись в интерьере указывает Б. Куфтин: «На потолке выполнена деревянная аппликация из палочек, образующая розетку в центре потолка с отходящими от нее лучами. Вместо аппликации можно встретить роспись, которой расписывали карнизы, стены, с характерными мотивами тюльпана и баночки с цветами...» [6, с. 34].

Ткань всегда служила украшением интерьера. Кроме наличия в каждом доме ткацких станков, в Крыму издавна существовали цеха ткачей, что обеспечивало огромное количество тканых изделий. Особо в интерьере выделялась вышивка на декоративных полотенцах, покрывалах, занавесах и др. изделиях, функциональное и символическое значение которых в оформлении внутреннего убранства имело большое значение. Практическое отсутствие мебели компенсировалось наличием большого количества тканых и вышитых изделий, размещение которых также имело свои традиции.

Важной отличительной чертой крымскотатарского жилища являлось украшение его декоративными полотенцами с вышитыми вручную орнаментами. Сбережение традиций ткачества и вышивки было обусловлено тем, что орнаментированные текстильные изделия были обязательным атрибутом домашнего быта, которые содействовали и влекли за собой передачу национальных традиций от старших поколений к младшим.

Особенно красиво и богато выглядел интерьер крымских татар в канун свадебного торжества. В первый день в гостиной выставлялось всё приданое невесты, а также вещи, купленные за деньги жениха, переданные через её родителей на домашнее обзаведение. Как правило, в состав этих вещей входили: сундуки, матрацы, одеяла, бельё, головные уборы, ковры и прочее. В комнате, где демонстрировалось приданое невесты, под потолком развешивались вышитые невестой платки и полотенца. Важную роль в оформлении свадебного интерьера играли полотенца. Согласно своей характерной цветовой гамме, они служили неким акцентом в свадебном интерьере и в оформлении комнаты. На полки обязательно выставлялась посуда, а на диваны и сундуки клали постель, одежду или другие подарки от молодожёнов друг другу, а также близким родственникам. Невеста также готовила подарок своему суженому, в него входили такие вещи, как рубашка, пояс, полотенца, вышитые подвязки на носки и другое. Все эти вещи по окончании свадьбы перевозились в дом жениха и хранились около года [4, с. 68].

Таким образом, традиционное убранство жилища крымских татар стилистически представляло собой единый ансамбль. В нём прослеживаются черты преемственности от кочевых тюрков, кочевого жилища, а также результаты освоения новой организации пространства жилища.

Относительно современного крымскотатарского жилища необходимо отметить, что традиции, стиль и взгляды любого народа со временем модифицируются. Сегодня мастера практически заново создают куль-

туру крымских татар, так как после депортации было разрушено почти всё. Нынешний интерьер спустя годы во многом отличается от традиционного (редко можно встретить полотенца, сундуки, вышивку и прочее в оформлении современного интерьера). Тем не менее, в нем сохранены типичные элементы, которые остаются постоянными и неизменными на протяжении многих лет. В 90-е годы у большинства крымских татар, прежде всего, стоял вопрос жилья. А вот решение интерьера с соблюдением традиций не учитывалось, так как многие традиции были либо забыты, либо неизвестны молодежи. Вследствие этого интерьер выполнялся согласно современным европейским традициям. Однако в последнее время, в связи с активным изучением и возрождением традиций, крымские татары с целью самоидентификации стали использовать в современном интерьере элементы национального орнамента в тканых (панно, вышитые картины) и керамических изделиях (посуда, настенные украшения и др.), а также некоторые виды мебели (столики курсю, подставки для корана, колыбельки и др.). Особенно сегодня, когда неограниченность и разнообразие современного материала и желание людей сделать свой интерьер индивидуальным, позволяют двигаться в данном направлении. Это естественным образом отражается на культуре народов: в одежде, в интерьере и т. д. В этом есть и плюсы, и минусы. Плюс в том, что есть возможность сравнивать и обогащать культуры, но главный минус — это исчезновение и обезличивание культур. Таким образом, современное жилище в некой мере подчиняется традиционному, но уже приобретает новые качества.

Дом в крымскотатарском стиле сегодня привлекает своим выделяющимся декором, экзотикой и в то же время, что немаловажно — практичностью (данная черта была присуща и для традиционного интерьера). Современный интерьер — это не обязательно повторение всего того, что было принято на протяжении долгих лет, это не применение шаблонов и следование культурным традициям. Однако грамотное соединение современных вариаций декора с традиционными элементами помогает сохранить неповторимый колорит быта крымских татар. Это подтверждается тем, что в настоящее время наблюдается стремление придать современному интерьеру этнические черты, что особенно проявляется в таких заведениях, как рестораны и кафе крымскотатарской кухни, магазины и другие заведения общественного назначения. Элементы крымскотатарского искусства часто встречаются и в жилище. В помещениях общественного назначения применяют приём низких столиков и диванов либо восточной тахты. Столики покрывают тканями с восточным, часто крымскотатарским орнаментом. На диванах и тахте располагают множество подушек. Вдоль стен подвешивают полочки, на которых расстилают вышитые полотенца и расставляют традиционную посуду: куманы, подносы, джезве и др.

Для придания этнического стиля в помещениях, интерпретируя традиционные формы и орнаменты, используют светильники, небольшие витражные окошки, интерьерные фонтаны, деревянные ажурные решётки (как элемент декора), посуду с восточными элементами. В жилых

домах стремление к отражению собственной идентичности выражается зачастую в использовании различных декоративных панно, вышитых диванных покрывал и подушек, скатертей, коранических надписей, разнообразных мелких вышитых предметов, как, например, сумочек для корана (кьюранкьап), футляров и чехлов для телефонов, расчесок и т. п.

«Эвичериденяпылыр» («Дом строится изнутри»), — гласит народная мудрость. И эта мысль касается не только внутренней обстановки в доме, но и атмосферы, в нем царящей. Теплота, душевность, доброжелательность — украшение любого дома — характерная черта крымскотатарского народа. А элементы национальной идентичности — это только декор, ничего не значащий без внутреннего духовного содержания. Сейчас фольклор становится модным, он своеобразно и органично сочетается с интерьером, а выполненные ручным способом элементы одежды нестандартны и презентабельны. Поэтому и работы передовых мастеров опираются на древнее искусство, его традиционную символику [3, с. 110-111].

**Вывод.** Таким образом, тканые изделия в традиционном крымскотатарском жилище создают неповторимый художественный образ интерьера. Он отличается, в первую очередь, определенной функциональной и художественной системой размещения, которая утверждалась столетиями. В сложившейся системе размещения раскрывается взаимодействие предметов между собой и с человеком. Изучение взаимосвязи предметов в интерьере этнического жилища позволит сегодня создавать неповторимый облик современного крымскотатарского интерьера.

### Литература

1. *Абкадыров, Р., Абдула Г.* Традиционное жилище // Очерки истории и культуры крымских татар / кол. авт.: под ред. Э. Чубарова. — Симферополь: Крымучпедгиз, 2005. — С. 164-168.
2. *Акчурина-Муфтиева Н. М.* Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV — первой половины XX вв. Симферополь: ОАО «Симферопольская городская типография», 2008. — 392 с.
3. *Асанова Д., Эмирусейнова З.* Декоративное искусство: ткачество, орнамент, вышивка // Очерки истории и культуры крымских татар / кол. авт.: под ред. Э. Чубарова. — Симферополь: Крымучпедгиз, 2005. — С. 110-111.
4. *Желтухина А. О.* Поселения и жилища. — Симферополь: ОАО «Симферопольская городская типография», 2003. — 68 с. [Электронный ресурс]. — Режим обращения: <http://www.krimoved-library.ru/books/krimskie-tatari-v-xix-pachale-xx-vekov5.html> (дата обращения: 23.01.2019).
5. *Золотухина Н. А.* Интерьер крымских татар и его декорирование керамикой / Н. А. Золотухина, Н. Р. Мамутова // Журнал Таврический научный обозреватель — 2017. — №4. — С. 84-86.
6. *Куфтин Б. А.* Жилище крымских татар в связи с историей заселения полуострова / Б. А. Куфтин. — М.: Мемуары этнографического отдела, 1925. — 78 с.
7. *Янбухтина А. Г.* Ткань и интерьер (К вопросу художественного ансамбля башкирского народного жилища): Дисс. канд. иск. — М. — 1977. — 38 с.

## Взаимосвязь мифологического и исторического сюжета в живописи

*Ю. Э. Текутьева*

*студентка 5-го курса*

*направления подготовки «Монументально-декоративное искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

*О. А. Кочнова*

*кандидат культурологии, доцент,*

*доцент кафедры изобразительного искусства*

*ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

*В статье рассматриваются мифологический и исторический жанры, которые являются тесно связанными между собой направлениями изобразительного искусства. Это обусловлено тем, что во все времена было частой практикой использование мифологических сюжетов для уподобления исторических личностей героям мифов и также изменение мифических героев в угоду идеалам современного, для каждого конкретного творения. Это позволяет провести параллель между этими двумя жанрами и, отслеживая изменения в одном из них, интерпретировать подобные же преобразования и с другим жанром живописи.*

**Ключевые слова:** мифология, исторические сюжеты, жанры живописи, античные мифы, эпоха Возрождения.

**Введение.** Мифологические сюжеты во все времена становились источником вдохновения для художников. Одни творцы, работая в пределах мифологического жанра, брали из истории и мифов лишь основные черты персонажей, изображая сюжет согласно своим воззрениям на прекрасное; другие творцы, работая уже в пределах исторического жанра, наоборот, брали в пример исторические фигуры, уподобляя реальных людей олимпийским богам и мифическим героям. Одним из примеров может служить работа Энгра «Наполеон I», где художник уподобил императора в традиционной позе верховному богу Юпитеру и знаменитой фигуре Бога-Отца из Гентского алтаря Яна ван Эйка. Однако с мифологическим и историческим жанром происходили не только эти изменения, так как каждый мастер, оглядываясь на современные ему популярные жанры живописи, стремился сделать своё творение не только запоминающимся, но и признанным.

**Цель исследования:** проследить взаимодействие мифологического и исторического жанров с другими жанрами изобразительного искусства в исторической перспективе.

**Материал и методы исследования.** В работе автор обращается к сравнительно-историческому методу, который позволяет исследовать тонкости мифологического и исторического жанра. Материалом исследования являются темы мифов и образов и их использование в живописи.

**Результаты исследования.** Как утверждает Б. Р. Виппер во «Введении в историческое изучение искусства»: «Историческая картина в принципе изображает исторически значительное событие, существенный момент в жизни человечества. При этом тема исторической картины не обязательно вдохновлена сюжетом из прошлого (может быть, и из настоящего), она не всегда опирается на факт, так как основой для её создания может быть легенда, миф, поэтическое произведение. Однако историческая картина всегда изображает не частную жизнь, а общественное событие; она является не столько иллюстрацией или реконструкцией истории, или хроникой, а скорее ее художественным истолкованием» [2].

Мифологический и исторический жанры являются тесно связанными направлениями изобразительного искусства и могут рассматриваться в едином контексте. Так в большинстве произведений с мифологическим сюжетом можно проследить влияние исторических событий современных времени его создания, так и в картинах исторического жанра легко определяются аналогии проведенные автором между изображенными событиями, личностями и мифологическими сюжетами, героями.

Подкрепляет эту идею также В. О. Голубинцев: «Мифы для древнего человека такая же реальность как научные теории для человека современного. С помощью того и другого человек ориентируется в мире, интерпретирует происходящие в нем процессы» [3].

Исходя из этого, мы можем сказать, что в самых старых произведениях мифологического жанра предшественники (например, витражное искусство средневековья) зачастую отражают в большей степени, реально происходившие события. Однако стоит учитывать и то, что данный жанр актуален и в наше время, продолжая изменяться в угоду современным веяниям культуры.

Примером подобного может служить появление современного образа Санта-Клауса. Пробразом его является общехристианский святой Николай Мирликийский (Николай Чудотворец). Образ реальной исторической личности преобразовался сначала в эпоху Возрождения, а затем уже в 1931 году, благодаря рекламным постерам компании «Кока-кола», был популяризирован более современный облик.

Подобным же образом происходило преобразование и других образов в рамках мифологического жанра. Однако самую значительную лепту в эти преобразования внесли художники Возрождения. Как утверждает Екатерина Алленова: «Живописцы Возрождения представляли мир гармоничным и совершенным. Вот почему они любили обращаться к античным мифам с их прекрасными богами, воплощающими красоту, любовь, мудрость» [1].

В изобразительном искусстве переплелись между собой историческая, мифологическая и библейская темы. Границы между этими темами размыты. Но надо отметить, что историческая тема раскрывает в искусстве исторические события: в картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи» изображена гибель античного города.

Однако, для художников эпохи Возрождения, да и более поздних эпох, то, что описано в Библии и Евангелии, было подлинной историей, такой же реальной, как для нас Ледовое побоище или Куликовская битва. К тому же, многие библейские события являются не только религиозными, а подлинно историческими (например, знаменитое избиевание младенцев в Вифлееме). Вот почему к историческому жанру относят картины, посвященные не только событиям истории, но и религиозным и мифологическим сюжетам [1].

Следовательно, исторический жанр в изобразительном искусстве имеет сходные с мифологическим жанром свойства преобразовывать, а затем и смешивать реальные события, информацию об исторических персонах с вымыслом.

В мифологических произведениях изображены боги, герои и другие персонажи из известных мифов. Мифы повествуют об их подвигах, любви и яростных раздорах между ними. Мифы дают художнику возможность изобразить поступки и качества вполне человеческие, но возведенные в абсолют: нежность, ревность, жестокость, храбрость, мстительность и т. д. Благодаря этому, мифологические сюжеты пользовались особой популярностью у художников. Особенно широкое распространение картины на сюжеты из античной мифологии получили в Италии в XV веке, в эпоху Возрождения [4].

Издавна художников вдохновляли фигуры властителей. Излюбленными сюжетами были важнейшие события их жизни и царствования — коронации, триумфы и поражения, а также смерть [5]. По силе воздействия на зрителя именно мифологические allegории могли служить для прославления могущественных людей. Например, в XVIII веке на многих портретах французского монарха Людовика XIV, которого называли «король-солнце», проследживается связь с богом солнца Аполлоном.

И опять же необходимо учитывать то, что в произведениях могли изображаться сцены из далекого прошлого или события, участником или свидетелем которых был сам художник. В основном, они выполнялись по заказу и запечатлевали военные победы, коронации или церемонии царских особ [4].

Развитие исторического стиля в изобразительном искусстве претерпело значительные изменения в зависимости от временного периода. Как утверждает Виппер Б. Р. в книге «Введение в историческое изучение искусства»: «До XIX века в исторической картине присутствовали такие темы: битвы, победы, апофеозы, встречи, парады. Живописец, желая раскрыть избранную тему, хотел создать образ известного героя или воплотить историческую ситуацию безлично. Прошлое в исторической картине было частью современности интерпретировалось как что-то обыденное» [2].

В эпоху Ренессанса произошел переход от теоцентризма к антропоцентризму, однако влияние религии и мифа всё ещё было сильно. Но, несмотря на это, Высокий Ренессанс все-таки вносит свое в трактовку исторических тем, драматизирует событие и расставляет акценты на событиях [2].

Подтвердить все вышперечисленные изменения в обоих стилях изобразительного искусства можно через сами произведения различных временных периодов.

На картине Сандро Боттичелли «Венера и Марс» олицетворяются некоторые черты и качества богов. Их образы представляют собой аллегории войны и мира, добра и зла, любви и ненависти. Так, пока Венера забавляет воинственного бога, на Земле царит мир.

На полотне «Сабинянки» Жак Луи Давид изобразил эпизод из римской мифологии, в котором сабинянки предотвращают битву между их мужьями римлянами и их отцами, и братьями сабинянами. Выбранная тема говорит о политических предпочтениях Давида по отношению к Французской республике.

Гюстав Моро был значимой фигурой в движении символистов, которые вдохновлялись живописью итальянского Возрождения и византийским искусством. Основной его темой были фантастические сцены с участием героев из мифологии, религии и истории. На полотне «Юпитер и Семела» (1894-1895) художник изобразил молодого Юпитера, восседающего на щедро расписанном троне, безразличного к обнаженной Семеле, которая распростерлась на его колене.

Так, многие европейские художники, начиная с эпохи Возрождения, вдохновлялись мифами об античных богах, изучали эпизоды из их жизни, где раскрывались человеческие чувства, а боги, участвующие в них, интерпретировались аллегорически как олицетворение людских качеств. Основными темами стала борьба героев с чудовищами, символизировавшими все низменное, и, конечно же, победа над ними.

Из преданий о любви, триумфе и поражении, возникли одни из самых известных классических мифов, давших живописцам всех времен вечные темы. Мистическое превращение или преобразование облика часто накладывали свой отпечаток на многие мифологические картины.

**Выводы.** Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что и мифологический, и исторический жанры на протяжении всей истории искусства изменялись, обретая каждый раз новые черты и особенности, вследствие чего они изменили частично и свою функцию для художников. Сначала, будучи способами отображения мифа и действительности, они преобразились так, что через призму мифологического сюжета творец смог по-новому взглянуть на действительность. Затем эти жанры позволили свободно раскрывать в изобразительном искусстве исторические и политические темы, они стали основой для современного искусства, вступив в синергию с другими стилями и жанрами, благодаря своим элементам, приёмам давая большую свободу современному художнику.

#### Литература

1. Алленова, Е. М. Живопись [Текст] / Е. М. Алленова. — М.: Слово, 2001. — 48 с.: ил.
2. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства [Текст] / Б. Р. Виппер. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 288 с.
3. Голубинцев, В. О. Философия [Текст]: учеб. для вузов / В. О. Голубинцев, А. А. Данцев, В. С. Любченко. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. — 503 с.
4. Барб-Галль, Ф. Как говорить с детьми об искусстве [Текст] / Ф. Барб-Галль. — СПб.: Арка, 2007. — 192 с.
5. Карр-Гомм, С. Путеводитель в мире живописи [Текст] / С. Карр-Гомм. — М.: Издательский дом «Ниола 21-й век», 2003. — 256 с.: ил.

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: МУЗЫКОЗНАНИЕ

## Современная академическая музыка для баяна — миссия или утопия

*В. А. Ефимов*

*студент 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Баян»  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория им. А. К. Глазунова»*

*Л. А. Купец*

*кандидат искусствоведения,  
заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов,  
профессор кафедры истории музыки  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория им. А. К. Глазунова»*

*В работе предпринята попытка выяснить возможные причины редкого исполнения в России современных академических произведений для баяна. Несмотря на относительно успешную популяризацию самого инструмента в музыкальном искусстве, большая часть авангардного репертуара для баяна остаётся неизвестной, либо мало исполняемой.*

**Ключевые слова:** *современная музыка, баян, проблемы, репертуар, миссия, утопия.*

**Введение.** В современном мире технический прогресс и научные достижения оказывают всё большее влияние на жизнь людей, художественную культуру и искусство. Но если современная литература, продукты киноиндустрии и изобразительного искусства нашли широкое распространение в обществе, то современная музыка по-прежнему остаётся в тени. А ведь современные музыкальные произведения академической направленности не только отражают тенденции, сложившиеся в мире, но и несут в себе глубокие философские идеи,

являющиеся сигнальным маяком «болезней» и проблем общества, и индивидуума. И в этом случае для разгадки скрытых в сочинении смыслов от слушателя требуются определённая подготовка, и, как следствие, перманентное развитие в сфере искусства.

**Цель исследования.** Проанализировать специфику современного репертуара, проследить тенденцию развития музыкальных произведений академической направленности.

Конечно не все сочинения можно считать выдающимися, а вместе с тем, слушатель вправе наслаждаться лучшими образцами современной академической музыки в качественном исполнении. Таким образом, встаёт необходимость создания и упорядочивания репертуара, включающего поистине значимые и заслуживающие внимания плоды композиторского творчества, и, как следствие, — воспитание исполнителя, имеющего соответствующую подготовку в данной сфере. А возможно ли это в условиях наших реалий? Чем является такой репертуар: миссией или утопией?

Для начала стоит уточнить: а что же такое современная музыка, что это за удивительный феномен? Феномен заключается непосредственно в определении степени современности произведений: какие из них можно включить в эту категорию, а какие уже перешли в разряд классических, и главное: какие факторы на это влияют? Временем возникновения современной музыки принято считать вторую половину XX века, и связано это с эволюцией технико-стилевых систем: «Середина века ознаменовалась сменой поколений: завершились творческие пути классиков столетия — Стравинского, Прокофьева, Шостаковича и других. Поколение композиторов, пришедшее им на смену начало творческий путь в сложной ситуации: с одной стороны, заметно сказывалось договаривание традиций, ярким проявлением которого стал неоромантизм, неофольклоризм и неоклассицизм. С другой стороны, новое композиторское поколение активно включалось в освоение радикальных техник середины столетия в русле авангардного направления, именуемое Вторым авангардом» [2, с. 23]. За точку возникновения современных сочинений в баянной академической музыке можно принять момент появления и внедрения (конвертерной) готово-выборной системы в левой руке инструмента (пятидесятые года XX века). Однако при переходе к определению степени современности непосредственно самих произведений всегда будет возникать дуалистичный взгляд. Так, если применять хронологический подход, то мы неизбежно столкнёмся с проблемой эфемерности времени. Поэтому для определения «современности» произведения рациональнее использовать такую связку критериев, как «актуальность» и новаторство музыкального сочинения. Под «актуальностью» примем именно самобытность и качество заложенных в нём идей, степень не-классичности композиторского языка и излагаемого материала, а под новаторством — применение ранее неизвестных, либо малоисследованных приёмов игры, возможностей инструмента и использование вспомогательных компонентов.

Теперь стоит разобраться в причинах достаточно редкого исполнения авангардных сочинений. В основу положим результаты опроса студентов отделения народных инструментов Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова с первого по пятый курсы (к опросу привлекались только баянисты и аккордеонисты). За время обучения современные произведения исполняли (разбирали) 80% студентов. А в репертуар на данный момент современные сочинения включены в программу у 70% баянистов (аккордеонистов).

Главной причиной редкого исполнения авангардных произведений являются проблемы, связанные как с работой и исполнением современных композиций, так и с восприятием последних обществом. Перечислим основные сложности, возникающие при знакомстве с современным произведением у исполнителя. В первую очередь, это расшифровка применяемой нотации. Кроме того, современные сочинения нередко предполагают наличие импровизационного начала, что, с одной стороны, даёт исполнителю большую свободу как исполнения, так и интерпретации произведения, а с другой — вызывает определённого рода затруднения.

Так же, при работе с новой авангардной композицией, часто возникает необходимость пополнения теоретической базы музыканта-исполнителя. Ведь для адекватной работы над произведением недостаточно одной исполнительской техники: необходимо также знать, к какому стилистическому направлению оно относится, и в какой композиторской технике написано.

Ещё одним барьером в работе становятся сложности психологического характера, связанные с боязнью и отрицанием нового и непривычным. Можно предположить, что срабатывает защитный механизм психики — отрицание. Часто, не работавший ранее с современным сочинением музыкант, видя «изрисованный» непонятными линиями и обозначениями нотный текст, содержащий нагромождения кластеров, уже на стадии выбора сочинения отказывается от него. Это утверждал Джон Кейдж, одна из ключевых фигур музыки XX века, в интервью с А. Смитом 1977 года:

«Как, по-вашему, почему люди не хотят слушать и понимать новое?»

— Ну, это вопрос к психологам. Я не могу понять, почему люди боятся новых идей. Я-то как раз боюсь старых.

— Я думаю, то, что происходит с нами ежедневно, меняет наше слуховое восприятие и весь наш опыт. Известны случаи, когда опытным музыкантам для исполнения новой музыки требовалось семьдесят пять репетиций, а молодые студенты из глубинки, слушавшие музыку по радио, осваивали её всего за две» [2, с. 277].

При работе с некоторыми произведениями исполнители сталкиваются с необходимостью применения гаджетов для электроакустической обработки звука инструмента, либо с использованием нестандартной настройки, что в свою очередь вызывает большие затруднения. Наиболее ярким примером такого сочинения является «Концерт для четверть

тонового баяна» Юкка Тиенсу (Yukka Tiensuu) [3]. В современных сочинениях можно проследить и обратный процесс, когда посредством возможностей стандартного инструмента имитируются эффекты электронной музыки, такие как Delay («Фантазия 84» Ю. Ганцера) и Flanger (исполнение нетемперированного глиссандо). Подобный подход в своих программах применяют такие исполнители как: Mario Batkovic (Марио Баткович) и Motion Trio (Моушен Трио).

Самой сложной составляющей в подготовке современной музыки является работа над художественным образом. Поэтому для качественного результата важно не только тщательно проработать нотный текст, но и уделить внимание авторским указаниям, экспрессивно-динамическим обозначениям. Особенностью большинства авангардных сочинений является завуалированный философский смысл, выражаемый и вместе с тем скрываемый посредством исполнительских приёмов и композиторских техник. Соответственно, пробиться к первооснове сочинения, из которого выстраивается всё произведение, достаточно сложно. Но если исполнитель «проник» в содержание сочинения, постиг его суть, то он с большой вероятностью и точностью сможет донести её и до аудитории.

Таким образом, мы переходим к главной проблеме, связанной с представлением авангардного сочинения слушателям. Как неоднократно было замечено, достаточно большой процент аудитории очень тяжело принимает новаторские решения композиторов в музыке, предпочитая уже знакомые интонации, ритмы и мелодии. И в истории мировой музыкальной культуры найдётся достаточно примеров, когда автор, «опережая» своё время, получал признание лишь после смерти. Причинами такой реакции публики могут быть как психологические сложности восприятия нового, так и недостаточный уровень образованности в сфере искусства.

Если проследить тенденции развития нынешнего общества, то можно прийти к выводу о формировании общества потребления. Согласно классификации слушателей Теодора Адорно, соответствующей группой такой аудитории является «развлекающийся» слушатель [1]. Уже из названия следует, что представители этой группы расценивают музыку как развлечение, а не интеллектуальный разговор о содержании и идеях, заложенных в сочинение. Главенствующее место здесь занимают продукты поп музыки. Но современная музыка не входит в эти списки, являясь результатом не только творческого процесса, но и интеллектуального труда, предназначенного для весьма ограниченной аудитории — «экспертов» [1].

Все эти проблемы затрагивают непосредственно создателей современных сочинений — композиторов. Одной из сложностей, относящейся к созданию современного музыкального сочинения, является тайна его дальнейшего существования. Очень логичное объяснение этой проблемы даёт Эфрем Подгайц (далее — Е. П.) в интервью Сергею Попову (С. П.):

«С. П. — В XX веке между композитором и слушателем образовалась большая преграда. Ощущаете ли Вы ее, и как Вы относитесь к этой проблеме?

Е. П. — Я думаю, что здесь две проблемы. Первая: к сожалению, часто преградой становится сама музыка — когда композитор перестаёт думать о слушателе, когда его перестаёт интересовать для чего и для кого он пишет.

Вторая: новая музыка почти не имеет шансов конкурировать с классикой. Её просто не играют, не пускают на концертную эстраду, а государство совершенно устранилось и не проводит никакой политики по отношению к новой музыке» [3].

Следствием такого рода барьера становятся малая известности некоторых современных композиторов (особенно молодых) и недостаточная степень осведомлённости исполнителей и слушателей.

В результате возникает мысль об иллюзорности и даже утопичности создания комплекса современного репертуара. Но всё же музыкант-исполнитель способен изменить сложившуюся ситуацию посредством популяризации новых авангардных сочинений перед широкой аудиторией (т. е. выходить за рамки узкоспециализированных музыкальных заведений), при этом пытаясь заинтересовать и вовлечь слушателя. Ведь работа с подобными композициями предоставляет не только возможность бесспорного развития самому музыканту (способствует стимуляции таких граней исполнителя как: музыкальное воображение, фантазия, внутренний слух, навыки интерпретатора, технические возможности), но и требует определённого расширения кругозора и степени образованности слушателя.

**Вывод.** Таким образом, можно сказать, что исполняемым произведением делает сам музыкант, и во многом именно от него зависит: получит ли жизнь то или иное сочинение. А в итоге развитие современного репертуара становится для исполнителя своеобразной просветительской миссией, призванной не только представить слушателю новую музыку, но и приобщить к ней более широкую аудиторию. А возможно и создать своего, «нового», слушателя.

### Литература

1. *Адорно Т. В.* Избранное. Социология музыки. — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 446 с.
2. *Костянец Р.* Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 400 с.
3. Музыкальная критика. Ефрем Подгайтц композитор и пророк. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=5804>, (дата обращения — 15.02.2019).
4. *Ценова В. С.* Теория современной композиции. М.: «Музыка». 2005. — 616 с.
5. Jukka Tiensuu: Anomal Dances, Concerto for Quarter Tone Accordion [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=НОbVmmTNZow>, (дата обращения — 01.03.2019).

## О музыкальной поэтике цикла Зигфрида Карг-Элерта «33 портрета» для фисгармонии op. 101

*М. С. Капушинская*

*студент 4-го курса направления подготовки  
«Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория им. А. К. Глазунова»*

*Е. Г. Окунева*

*кандидат искусствоведения, доцент,  
заведующая кафедрой теории музыки и композиции  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория им. А. К. Глазунова»*

*В статье рассматривается цикл «33 портрета» op. 101 для фисгармонии немецкого композитора Зигфрида Карг-Элерта (1877-1933). Сочинение в определённой мере можно считать и учебным пособием, раскрывающим тембро-звуковое богатство инструмента, и пролегоменами к историческому развитию гармонии. В «33 портретах» Карг-Элерт стремится осмыслить собственное место в истории музыки.*

**Ключевые слова:** *Зигфрид Карг-Элерт, фисгармония, «33 портрета», стиль, гармония, история гармонии.*

**Введение.** Творчество немецкого композитора, пианиста, органиста и теоретика Зигфрида Карг-Элерта (1877–1933 гг.) многогранно и разнообразно. Оно амбивалентно в своей основе, поскольку опирается на традицию и в то же время устремлено к новаторству. Музыкантом создано около 200 опусов различных жанров, среди которых особое место занимают сочинения для органа и фисгармонии. В настоящее время имя Карг-Элерта широко известно музыкантам англоязычных стран. Его органные и камерные инструментальные произведения по сей день входят в репертуар исполнителей всего западного музыкального мира, к ним прикован пристальный музыковедческий интерес [3], [4], [5], [6].

Будучи удивительным артистом и виртуозом, Карг-Элерт выказывал особое предпочтение фисгармонии. Он отмечал способность последней к богатой выразительности, присущую ей тонкость звуковых градаций. За свою жизнь композитор написал для данного инструмента свыше ста сочинений, создал для него немало учебных пособий



(например, «Gradus ad Parnassum», «Высшая школа игры на фисгармонии» и др.).

Одним из самых популярных сочинений Карг-Элерта, написанных для фисгармонии, стал цикл «33 портрета» ор. 101 (1913–1923 гг.). Несмотря на свою популярность, это произведение не удостоилось подробного аналитического освещения ни в зарубежной, ни в отечественной литературе. В нём нашли отражение различные эпохи, жанры и стили, которые композитор достаточно чутко воспроизвёл, продемонстрировав чудеса гармонического мастерства. Кроме того, здесь отчётливо прослеживаются дидактические установки, призванные раскрыть тембровое богатство фисгармонии, подчеркнуть динамические возможности инструмента, показать разнообразие технических средств исполнителя.

Цель данной статьи — раскрыть музыкальную поэтику цикла Зигфрида Карг-Элерта «33 портрета», выявить его стилевую и гармоническую специфику. Методологической основой работы послужили труды Л. Г. Дьячковой и Ю. Н. Холопова по истории и теории гармонии. В статье используются аналитический и историко-стилевой методы исследования.

Сборник включает две книги: первая состоит из 13, а вторая — из 20 пьес. Каждый номер выдержан в стиле определённого композитора, на что имеются указания с неизменной ремаркой «а-ля ...» с левой стороны нотной страницы.

Перед слушателем предстаёт целая галерея «портретов» — собрание ярчайших представителей музыкальных эпох. Здесь Палестрина противопоставляется Лассо, Гендель — Баху, а Рамо — Куперену, единство и многообразие классицизма воплощено в фигурах Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, а романтизм явлен в неповторимом своеобразии национальных композиторских школ — австрийско-немецкой (Шуберт, Шуман, Мендельсон, Вагнер, Брукнер), французской (Берлиоз), польской (Шопен), норвежской (Григ, Синдинг), русской (Чайковский), венгерской (Лист). В «портретах» Карг-Элертом иллюстрируются и музыкальные образы композиторов-модернистов, экспрессионистов и импрессионистов (Дебюсси, Скрябин, Шёнберг).

Каждая пьеса имеет конкретное название. Одни отображают жанровую природу сочинений (например, Рондо, Увертюра, Фантазия, Вилланелла и т. п.), другие фиксируют темповые обозначения (Адажио), третьи задают определённый образ или программу (например, «Свадьба в Алжире», «Рыцарский турнир» и т. п.). В последнем случае Карг-Элерт довольно точно улавливает звуковой мир и систему художественных образов, присущие тому или иному композитору, так что нередко уже по названию можно определить стилевую принадлежность пьесы. Так, заголовков «Экзальтированная поэма» ориентирует на нервно-импульсивную эмоциональную атмосферу скрябинской музыки, «Эвзений говорит» даёт прямую отсылку к Шуману, а норвежский топоним «Хардангер-фьорд» настраивает на ассоциацию с музыкой Грига. Иногда Карг-Элерт прибегает к специфической технике аллюзий, объединяя в одном названии

различные наименования, образы и прочее. Например, в заголовке пьесы № 18 «Vorspiel zu einem Drama» («Прелюдия к драме») соединяются два понятия, неразрывно связанные с именем Вагнера: музыкальная драма, которую композитор считал высшей формой искусства, и прелюдия — так он обозначал вступления к своим операм.

Несмотря на то, что «33 портрета» предназначены для фисгармонии, Карг-Элерт нередко подбирает для своих моделей характерные жанрово-инструментальные координаты. Так, пьеса, посвященная Веберу, названа «Квази концертино для кларнета» и написана в той же тональности (Es-dur), что и её прототип — знаменитое Концертино для кларнета самого Вебера. Карг-Элерту удается передать в этой пьесе виртуозные возможности инструмента, он выписывает для него даже сольную каденцию. Цикл, таким образом, в выгодном свете представляет потенциал фисгармонии, которой оказываются подвластны любые тембры и которая синтезирует в себе возможности всех инструментов.

Анализ музыки показывает, что пьесы Карг-Элерта являются намеренной имитацией композиторских стилей, воспроизводящей и ладово-гармонические нормы, и ритмические особенности, и черты фактурного оформления своих моделей. Например, пьеса «Мистический источник» (№ 30) содержит все типичные приметы музыкального языка Дебюсси: номер целиком выдержан на органном пункте (на звуке с), начинается с фигурации по специфичному для гармонического стиля Дебюсси доминантовому нонаккорду, опирается на целотоновый лад и пентатонику, нередко чередующиеся между собой и пр. О гармонии импрессионизма [1, с. 203–226].

Номер, посвящённый Скрябину, завершается доминантовым нонаккордом с расщеплённой квинтой тональности As-dur, почти перекликаясь с началом «Поэмы экстаза» Скрябина, которая начинается доминантовым терцквартаккордом с расщеплённой квинтой тональности C-dur.

Вопреки ожиданиям, Карг-Элерт практически не обращается к «именным» гармониям. Он исходит из того, что в своем музыкальном языке композиторы опирались на обычные, «неисключительные» средства, но использовали их своеобразно. Так, музыка, представляющая портрет Вагнера, наполнена прерванными и эллиптическими оборотами. Сосредоточенность на диссонансе, поглощённости ладовым неустоем, или, воспользовавшись терминологией Ю. Н. Холопова, «функциональная инверсия» [2, с. 402], создающая бесконечное томление и нарастание эмоционального напряжения, — вот то, что определяет специфику вагнеровского стиля в пьесе Карг-Элерта.

Не менее впечатляюще Карг-Элерту удастся отразить различие художественных систем внутри одной эпохи. Например, пятая и шестая пьесы цикла представляют портреты двух ярких представителей барокко Генделя и Баха соответственно. Пьеса «Ein Siegesgesang Israels» («Победная песнь израильтян») написана в тональности C-dur, с заметно плотной вертикалью и полностью яркой динамикой (градиация forte колеблется от *f* до *fff*). Здесь доминирует диатоника, консонантность, функциональная

яность, обилие октавных унисонов, опора на гомофонно-гармонический склад. Форма имеет чёткое членение. Шестой номер («баховский») представлен как мини сюита из трёх номеров — симфонии, арии и хора, отражающих жанровые приоритеты Баха. Трёхголосная симфония выдержана в полифонической фактуре с довольно изощрённой ритмикой, ария демонстрирует новаторство Баха в области гармонии, а хорал запечатлел симбиоз модальности и тональности, присущий переходной эпохе.

Циклическое единство «33 портретов» поддерживается тональной драматургией, отражающей историческое развитие тональной системы. Цикл начинается с портретов Палестрины и Лассо, написанных в натуральном дорийском ладу. В первой тетради, охватывающей период от эпохи Возрождения до раннего романтизма, доминируют тональности с небольшим количеством знаков: C-dur, c-moll, F-dur, G-dur, g-moll, Es-dur, f-moll и As-dur. Учитывая преобладающую роль C-dur и c-moll, можно отметить, что все они вписываются в систему диатонического и одноимённого мажоро-минорного родства. Во второй тетради круг тональностей существенно расширяется, вбирая более далёкие, хроматические отношения (Des-dur, Fis-dur). Последние пьесы демонстрируют либо атональность, либо полный отказ от тональности.

Стилевой адресат заключительного номера цикла не указан. Пьеса имеет итальянский заголовок «Profumo sottile del fiore magico» («Тонкий аромат волшебного цветка») и посвящена «подруге» Габриэлле Колонго. В посвящении проявилась склонность Карг-Элерта к мистификаторству — позднее он признавался, что речь идет не о реально существующем человеке. Этим именем он назвал волшебный цветок. По сути, пьеса представляет портрет самого композитора.

Гармонический мир Карг-Элерта изобилует хроматизмами, многотерцовыми вертикалями, усложненными неаккордикою и побочными тонами, логика гармонических последовательностей во многом подчиняется принципу линейности (пример 1). Показательно все же, что несмотря на многочисленные хроматические блуждания, свободу диссонанса, тональная основа миниатюры остаётся опознаваемой — Ges-dur.



Пример 1. 3. Карг-Элерт. 33 портрета. № 33. Profumo sottile del fiore magico, mm. 1-4

В общих чертах музыкальный стиль Карг-Элерта можно охарактеризовать как позднеромантический с импрессионистскими и экспрессионист-

скими тенденциями, его музыкальный язык словно бы балансирует на грани между тональностью и атональностью. Глубокое знание теории музыки позволило композитору предельно расширить границы традиционной гармонии, не отказываясь при этом окончательно от тональной основы.

Заключительная пьеса цикла содержит также загадочный подзаголовок «Nirot id Alle-Ir-Bag». В нём, с одной стороны, скрыт адресат посвящения — «Gabriella di Torino» («Габриэлла из Турина», если читать фразу справа налево). С другой стороны, учитывая склонность Карг-Элерта к словесным играм и аллюзиям, в нём зашифровано художественное кредо композитора, проповедующего идею исторического синтеза. Действительно, фраза «Alle-Ir-Bag» созвучна с немецким выражением «Alle in Bag» («всё в мешке»), что можно интерпретировать таким образом, что последняя пьеса объединяет в себе все стили и техники.

Творчество Карг-Элерта пришлось на весьма противоречивую эпоху рубежа XIX–XX веков, историко-культурное движение которой характеризовалось неоднозначностью, двойственностью. Развитию технического прогресса и обновлению всех видов искусств противостояло желание исторического синтеза. Противоречивость и двойственность свойственны и стилю Карг-Элерта. Источниками влияния на его творчество были мастера как прошлых эпох, так и современности. В его душе в равной степени уживалась любовь к Скрябину и Баху, Шёнбергу и Дебюсси, Григу и Регеру. Обилие исторических ссылок можно считать константным признаком его музыки, вследствие чего композитора не раз упрекали в эклектизме.

Цикл «33 портрета» не является простой стилизацией. Здесь представлены высокохудожественные пьесы, за которыми нередко просвечивает и облик их создателя. Так, примечательно, что баховский хорал (№ 6), например, постоянно прерывается трио флейт с Continuo obligato (с ремарками *mistico*, *quasi Echo*), подразумевая своеобразный диалог. Композитор вживается в чужой стиль настолько, что он становится неотъемлемой частью его собственного художественного мира.

**Вывод.** Цикл Карг-Элерта — это своеобразная композиторская рефлексия об истории тональной гармонии от её зарождения в ренессансной модальности, становления в барокко, развития в классицизме вплоть до кризиса в романтизме и экспрессионизме. Наряду с этим, данное сочинение является также попыткой композитора осмыслить собственное место в истории музыки.

#### Литература

1. Дьячкова Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX — начало XX века): Учебное пособие. — М., 2009. — 232 с.
2. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. — СПб.: Лань, 2003. — 544 с.
3. Hümmel C. Das Harmoniumschaffen Sigfrid Karg-Elerts zwischen Eklektizismus, Impressionismus und musikalischem Historismus: Diplomarbeit ... Mag. phil. — Wien, 2013. — 114 s.

4. *DiMauro S.* The Flute and Piano Works of Sigfrid Karg-Elert: An Analytical and Contextual Study: A Doctoral Document. — Lincoln: University of Nebraska, 2014. — 77 p.
5. *Scott L. E.* Gradus ad Parnassum of modern flute technique: an explication of musical intention and design in 30 Capricen für Flöte allein: opus 107 by Sigfrid Karg-Elert together with three recitals of selected works by Schulhoff, Telemann, Berio, J. S. Bach, Rodrigo, Gieseking, Reinecke, and others: A Dissertation... Doctor of musical arts. — Texas: University of Texas, 2005. — 158 p.
6. *Stallsmith J.* Impressionist organ music of Sigfrid Karg-Elert. — Ann Arbor, Mich.: UMI, 1993. — 75 p.

## Музыкальная картина мира в эпоху модерна: по материалам «Русской музыкальной газеты» Н. Финдейзена

*Д. С. Колданова*

*студентка 2-го курса  
направления подготовки «Музыковедение»  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория им. А. К. Глазунова»*

*Л. А. Купец*

*кандидат искусствоведения,  
заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов,  
профессор кафедры истории музыки  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория им. А.К. Глазунова»*

*Данная работа — прежде всего, научный эксперимент, связанный с нестандартным для музыковедения методом анализа данных, собранных в крупнейшем российском печатном издании рубежа XIX — XX вв. — «Русской музыкальной газете» Н. Финдейзена. Прделанный анализ позволил воссоздать музыкальную картину мира этого периода и показать динамику смены композиторских имен и творческих приоритетов.*

**Ключевые слова:** музыкальная картина мира, культура, модерн, Финдейзен, «Русская музыкальная газета», композитор.

**Введение.** Исторический период эпохи модерна, в наши дни привлекает к себе повышенное внимание. Колоссальную популярность приобрела музыка композиторов этого времени, как русских, так и зарубежных, поэтому для современных исследователей-музыковедов стала привлекательной задача воссоздания музыкально-исторической картины той эпохи. Большой вклад в формирование музыкально-культурной картины модерна внёс Николай Фёдорович Финдейзен [4,5] благодаря созданию «Русской музыкальной газеты»<sup>1</sup>, первой и единственной музыкальной газеты, собравшей среди авторов более 200 музыковедов, критиков и историков. Достоверно отображая события российской культурной жизни на рубеже XIX — XX вв., РМГ стала настоящим центром музыкальной критики и науки в целом.

РМГ была рассчитана на подготовленную аудиторию. По классификации Теодора Адорно, читателей газеты можно причислить к группе экспертов и хороших слушателей [1]. Тот факт, что с 1899 г. ежесменная периодичность издания сменилась на еженедельную, свидетельствует, что газета пользовалась большим спросом у подписчиков.

РМГ просуществовала достаточно долго — с 1894 по 1918 г. На протяжении этого периода на её страницах публиковались имена композиторов, исполнителей и музыкальных критиков, которые создавали музыкальную картину мира времени Финдейзена, эпохи модерна. Постепенно в издании появлялись новые имена композиторов, тогда ещё малоизвестных, но спустя столетие, ставших национальным достоянием. Чьи-то имена стабильно фигурировали на страницах газеты, кто-то отходил на второй план или вовсе исчезал из поля зрения, и такая «живая» смена приоритетов происходила в каждом номере РМГ. Именно так складывается музыкально-исторический процесс, музыкальная картина мира в её постоянной динамике [3].

**Цель данного исследователя** — понять и объяснить, как изменилась музыкальная картина мира от первого выпуска РМГ до последних двух лет издания. Реконструкция музыкально-исторической картины эпохи модерна, основанная на анализе РМГ, базируется на повествовании от первого лица, а значит — на достоверных фактах. Н. Финдейзен как редактор был свидетелем и летописцем музыкальных событий этого времени.

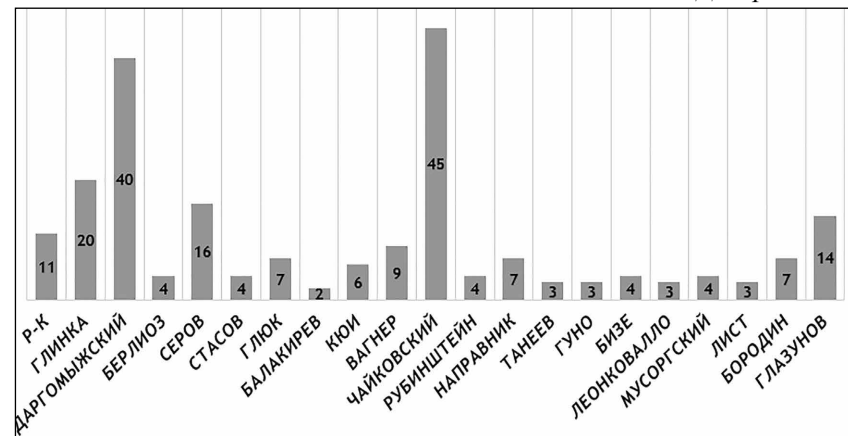
Для того чтобы осуществить точный анализ данных газеты, использован метод контент-анализа, чаще применяемый в области социальных наук [2]. Для наглядности этого музыковедческого эксперимента, собранные данные переведены в диаграммы. Объектом исследования выступает непосредственно газета, единицей исследования становится имя композитора, которое просматривается в диаграммах на предмет частоты появления в номере. Исходя из полученных данных, делается вывод о значимости, «актуальности» деятельности композитора в конкретный промежуток времени.

Так, в первом номере РМГ (1894 г. № 1) [6] чаще всего упоминаемой становится фигура П. Чайковского, далее по нисходящей: А. Дар-

<sup>1</sup> Далее — РМГ.

гомьжский — М. Глинка — А. Серов — А. Глазунов — Н. Римский-Корсаков — Р. Вагнер — К. Глюк — А. Бородин — Э. Направник. Возможно, повышенное внимание к личности Чайковского было вызвано его кончиной в 1893 г. (диаграмма 1)

Диаграмма 1



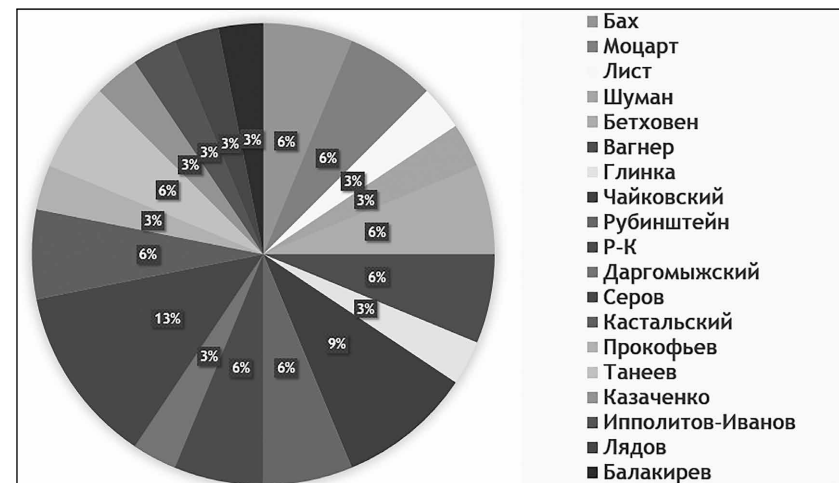
Сводная диаграмма первого номера РМГ (1894 г. № 1)

Особый интерес представляет один из выпусков предпоследнего года издания — 1917 г. № 1. Номер, вышедший в свет прямо перед февральской революцией [7]. «Музыкальный 1916 г.» — статья, подводящая итог музыкальной жизни минувшего года. Среди большой палитры имён наибольшее место отводится Серову — востребованному деятелю своей эпохи, которого незаслуженно забывают в наши дни. Затем следует Чайковский. Другим композиторам отводится меньшее внимание (диаграмма 2).

Сводная диаграмма выпуска поделена на две секции: рейтинг русских и зарубежных композиторов. В начале 1917 г. среди русских композиторов лидирует А. Лядов, ушедший в 1914 г., на втором месте оказывается П. Чайковский, а за ним следует Н. Мясковский, которому на этот момент всего 36 лет (диаграмма 3).

В зарубежной музыке наиболее привлекательным для Финдейзена оказывается недавнее романтическое прошлое: Ф. Лист, Ф. Шуберт, а также молодой представитель венгерской школы Б. Барток, затем следуют Л. Бетховен, Ф. Шопен и Р. Шуман. Также в этом номере делается небольшой акцент на музыке британских композиторов — в выпуске упоминаются Дж. Хольбрук (английский композитор, пианист и дирижёр) и Э. Элгар (британский композитор романтического направления) (диаграмма 4).

Диаграмма 2



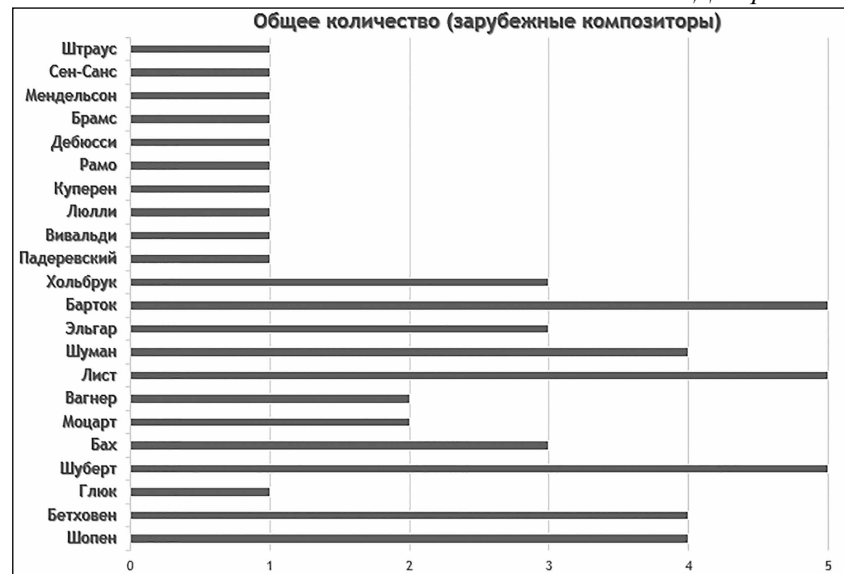
Анализ статьи «Музыкальный 1916 г.»

Диаграмма 3



Рейтинг популярности среди русских композиторов

Диаграмма 4



Рейтинг популярности зарубежных композиторов

**Вывод.** Как можно объяснить динамику смены приоритетов среди композиторов — от 1894 к 1917 г. (от Чайковского—Даргомыжского—Глинки до Лядова— Чайковского—Мяскового)? Изменения связаны с передвигающимся вектором газеты, который направляется историко-культурной ситуацией. В первом номере ориентир был на недавнее прошлое и его пропаганду, причем с позиций идей национального у русских композиторов (будь то Чайковский или Глинка). 1917 г. запомнился тенденцией к появлению новых кумиров-современников как уже маститых, так и совсем молодых, у которых более важной становится художественная составляющая музыки. По диаграммам видно, что цементирующим элементом в газете за эти годы остается фигура П. Чайковского, а неослабевающее внимание к ней в РМГ доказывает чрезвычайно широкую популярность его музыки в российской слушательской аудитории эпохи модерна.

#### Литература

1. Адорно, Т. В. Избранное: Социология музыки. М.: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Алексеев, А. Н. Контент-анализ, его задачи, объекты и средства // Социология культуры. М., 1974. Вып. 1. С. 131–162.
3. Асафьев, Б. В. Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Петроград, 1924. С. 65–80.

4. Космовская, М. Л. История музыкальной культуры в наследии Н. Финдейзена. Курск: Изд. Курского государственного университета, 2006. 308 с.
5. Космовская, М. Л. Н. Ф. Финдейзен и его роль в истории русской музыкальной критики. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 — Музыкальное искусство. — Ленинградская орден Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград, 1990. 230 с.
6. Русская музыкальная газета. Вып. 1. 1894.
7. Русская музыкальная газета. Вып. 1. 1917.

## Инновационные методы и технологии в образовательной деятельности вокального искусства

*Л. Р. Кормакова*

*студентка 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Вокальное искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. С. Безкорвайная*

*Заслуженная артистка Украины, доцент,  
профессор кафедры «Музыкальное искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассмотрены современные методы обучения, используемые в вокальном образовании школьников. Проведение исследовательской работы показало актуальность и практичность в применении инновационных технологий, а также их значительный вклад в развитие и становление творческих способностей ученика и его личности.*

**Ключевые слова:** вокальное искусство, инновационность, методы, технологии, педагогика обучения, самопознание, учебная деятельность.

**Введение.** В современном мире занятия вокалом очень популярны и востребованы. Об этом свидетельствует появление большого количества желающих научиться петь. Мечты о сценической деятельности ведут детей и их родителей в образовательные учреждения, на-

правленные на развитие творческих способностей ребёнка. Одна из основных задач данных учреждений заключается в раскрытии индивидуальности творческой личности в любой творческой деятельности, включая вокальное искусство.

Вокальное пение — это путь к достижению вершин мира музыки, к эстетическому личностному совершенствованию, к устремлённому движению к высотам духовности, универсальным способом освоения духовно-нравственных идеалов. Вокальное искусство занимает особое место в современной музыке [1, с. 2]. Ведь голос — это особый дар, данный человеку природой. Ещё будучи ребёнком, человек начинает использовать певческий голос в зависимости от развития своего голосового аппарата и музыкального слуха. В данный период важной задачей является приобщение юных талантов к вокальному искусству.

Занятия вокалом способствуют развитию не только основ вокального исполнительства, но и художественного вкуса, расширению кругозора. Неоднократно в период обучения ученику даётся возможность проявить себя и свои силы, принимая участие в концертно-исполнительской деятельности. Успешное выступление требует от ученика наличия высокой подготовки. Для достижения данных результатов большое значение имеют методы обучения, которые использует педагог в своей практике. Освоение различных новых технологий обучения детей вокалу является необходимым в современных условиях. Благодаря применению инновационных методов обучения, ученик сможет достичь значительных результатов [4, с. 56].

**Основная часть.** Доктор искусствоведения, профессор В. А. Багадуров в своих трудах писал: «История детской вокальной педагогики на протяжении ряда столетий с совершенной ясностью показывает, что специальных теорий постановки именно детского голоса никогда не существовало. Некоторые особенности работы с детскими голосами, обусловленные возрастом и детской психикой, спецификой детского восприятия, разумеется, должны быть учитываемы, но это относится не к принципам воспитания голоса, а к педагогическим приёмам обучения». Проанализировав данное высказывание, можно сделать вывод, что современному педагогу надлежит идти в ногу со временем и в своей работе с учеником быть оригинальным, исходя из вокальных методик знаменитых мастеров вчерашних дней, также использовать инновационные технологии обучения [4, с. 126].

Современный подход в обучении вокальному искусству — это развитие познавательных навыков и активизирование мышления ученика, восприятие им своего амплуа на различных уровнях социально-коммуникативных связей. В наше время выпускник вокального класса должен иметь теоретическую и практическую базу, а также уметь использовать новейшие технические средства обучения. Из этого следует, что модернизация методики обучения вокалу во все времена будет являться актуальной музыкально-педагогической задачей.

Целью данной научной работы является поиск инновационных методов и технологий в вокальной работе с детьми, их анализ и использование на личной практике.

В процессе исследования выявлены два основополагающих принципа, наличие которых необходимо при обучении вокалу: индивидуальное развитие ребёнка и развитие качества звучания его голоса. На пути к реализации данных процессов первое, на что следует обратить внимание, — личностно ориентированная система обучения, в которой основной составляющей считается признание индивидуальности ученика, создание необходимых условий для его развития. Данная система направлена на принятие особенностей ребёнка и более полное развитие его потенциала. Индивидуальный подход к ученику предполагает соответствие объёма учебной нагрузки и уровня сложности изучаемого материала его индивидуальным возможностям и способностям. Создание творческого настроения окажет положительное влияние не только на музыкальное развитие ребёнка, но и на нравственное формирование его личности [2, с. 33-35].

Приоритетной в вокальной педагогике является опора на эмоционально насыщенный способ изучения каждого элемента музыки. Метод эмоционального тренинга, который способствует развитию воображения и способности запоминать различные эмоциональные состояния, чтобы в дальнейшем, используя фантазию, применять их в творческом процессе. Суть данного метода заключается в произношении учеником текста или пении музыкальных фраз с использованием разного эмоционального подтекста [2, с. 65-69].

Использование в вокальной практике метода мысленного пения запускает процесс слухового внимания. Это способствует восприятию и запоминанию звукового эталона. Использование этого метода предохраняет голосовой аппарат от переутомления, а также учит сосредоточенности. Важной особенностью данного метода является правильный выбор «вокального эталона», к которому ученик будет стремиться [3, с. 129].

Во время обучения вокалу понятия о правильном певческом звучании демонстрируются за счёт звукового показа, описания правильного звучания словесно, а также оцениванием педагога получившегося звука. Стоит учесть тот факт, что правильно оценить звучание собственного голоса во время пения невозможно, поскольку звук искажается во время прохождения через мышечные ткани организма. В данном случае на помощь могут прийти современные технические средства, такие как камера, смартфон, компьютер и др. [5, с. 104].

При помощи медиатехнологий педагог и ребёнок могут просмотреть или же прослушать запись урока несколько раз, дать анализ концертному выступлению. Это позволяет ученику услышать свой голос со стороны и дать оценку данному звуку с педагогом. В результате происходит обучение ребёнка правильному оцениванию качества звучания своего голоса [5, с. 106-109].

Использование компьютера и интернет-ресурсов, которые хранят в себе видеоматериалы мастер-классов и тренингов, методические и исследовательские работы, способствует стимулированию профессионального развития педагога. Изучение подобных материалов приводит к отбору нужной информации, помогающей в педагогической деятельности.

В наше время на просторах интернета существует большое множество компьютерных программ, помогающих в музыкальной деятельности. С их помощью мы можем отыскать фонограммы разных вокальных произведений и использовать их при работе с учеником, облегчив процесс обучения. Многие из таких программ имеют функции редактирования музыкального файла, тем самым позволяя изменить в желаемой фонограмме темп или ритм, транспонировать мелодию из одной тональности в другую, вырезать необходимый музыкальный отрезок и т. д. Данное новшество даёт педагогу возможность подобрать для своего ученика максимально удобный материал. Немаловажную роль для обучения имеет использование программ нотопечатных. С их помощью можно создать партитуру для вокального ансамбля или хора, прописав каждый голос. В случае обнаружения опечаток или ошибок возможно исправление музыкального текста посредством использования таких программ [5, с. 110-112].

**Вывод.** Инновационная образовательная деятельность в области вокального искусства направлена на поиск и создание условий для обучения и развития учеников. Применение в процессе обучения технических средств развивает у ребенка критическое мышление, помогая ему самостоятельно обдумать и проанализировать свои действия. Данные методы способствуют закреплению вокально-технических и художественно-исполнительских навыков ученика. Как следствие, это позволяет мотивировать ученика к изучению предмета, делая его более интересным и творческим. Предложенные педагогические технологии учат ребёнка выражению собственных чувств голосом, пониманию смысла своей деятельности.

#### Литература

1. Белоусенко М. И. Постановка певческого голоса. — Белгород: 2006. — 156 с.
2. Варламов А. Е. Полная школа пения: учебное пособие. — 3-е изд. — Спб.: Лань, 2008. — 120 с.
3. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. — 155 с.
4. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 2012. — 368 с.
5. Сорокоумова Е. А. Функции учителя в инновационном обучении // Педагогика и психология образования. — 2009. — С. 102-110.

## Фиксирование в нотах импровизации при редактировании музыкальных произведений эпохи Барокко

*И. А. Лебедев*

*студент 2-го курса направления подготовки  
«Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»  
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»*

*Т. В. Иванченко*

*кандидат педагогических наук, доцент,  
профессор кафедры музыкальной педагогики  
и исполнительства  
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»*

*В статье рассматриваются основные принципы фиксации импровизации в нотах музыкальных произведений эпохи Барокко, выявляются их сильные и слабые стороны в контексте ансамблевой исполнительской практики. Предлагаются практические рекомендации по редактированию авторского текста для оптимизации репетиционного процесса.*

**Ключевые слова:** редактирование, ансамбль, Барокко, исторически ориентированное исполнительство, уртекст, оптимизация репетиционного процесса, мелизматика, импровизация, basso continuo, рашифровка.

**Введение.** Импровизация является неотъемлемой составляющей музыки эпохи Барокко. В современном музыкальном мире всё больше внимания уделяется вопросам исторически ориентированной интерпретации музыки этого периода; некоторые музыканты получают специализированное обучение, позволяющее им самостоятельно создавать такие интерпретации.

**Актуальность исследования.** В реальной исполнительской практике, особенно в условиях ансамблевой работы, весьма распространена ситуация, когда музыканты понимают, что существует исторически ориентированная манера исполнительства, стремятся ей следовать, но не имеют для этого необходимых познаний и времени, достаточного для качественного изучения этой темы. Такая ситуация приводит к неудовлетворительному качеству исполнения музыки эпохи Барокко. Необходимы простые средства повышения эффективности работы, не требующие специального обучения музыкантов-ансамблистов. В специальной литературе эта тема на сегодняшний день не освещена.

**Цель исследования:** выявление принципов и практических рекомендаций по фиксированию в нотах импровизации при редактировании музыкальных произведений эпохи Барокко.

**Методы исследования:** наблюдение, эксперимент, моделирование.

Качественный результат в исторически ориентированной интерпретации возможен в случае, если все участники коллектива имеют соответствующие образование и опыт. Иначе внедрение необходимого подхода сталкивается с большими сложностями — «мы записываем [музыку] по-другому, чем мы исполняем» [4; с. 29]. В условиях реальной нехватки времени на репетиционный процесс такая задача становится практически невыполнимой. Необходимо найти простой и эффективный способ повышения качества ансамблевой работы и сокращения времени репетиционного процесса.

Для улучшения качества работы коллектива в условиях недостатка времени для репетиций могут быть рекомендованы следующие меры:

1. Создание собственной редакции партитур исполняемой музыки в соответствии с предпочтениями художественного руководителя (аналогично общепринятой практике применения редакций музыки более поздних композиторов, где необходимые исполнительские указания выписаны самим автором).

2. Фиксация в нотах необходимых импровизационных фрагментов как основного текста.

В современных партитурах старинной музыки часто можно встретить определённые типы импровизации, уже выписанной в нотах. В первую очередь, это basso continuo — цифрованный бас в расшифрованном виде. Как правило, басовая линия в левой руке выписана крупными (обычными) нотами, а расшифрованная импровизация — мелкими.

Также расшифровка basso continuo часто встречается в клавирах барочных опер, в тех местах, где певец остаётся в сопровождении только группы continuo. Особенно это важно, когда полный состав оркестра играет не постоянно (например, диалог с певцом), либо вся оркестровая партитура состоит из 2-3 строк — пианист должен чётко понимать, какая нота была выписана композитором в оркестровке, а какая является гармоническим заполнением в вертикали, расшифровкой basso continuo.

Ещё один распространённый вариант выписанной импровизации — мелизмы, добавленные редактором в соответствии с пониманием стилистики. Это каденционные трели, а также мелизмы, добавленные по аналогии с авторскими в подобных мелодических оборотах. Редакторские мелизмы, как и ноты расшифровки basso continuo, выписываются более мелким шрифтом, знак трели часто набран курсивом. Аналогично штрихи, динамические и агогические указания редактора также набраны курсивом.

Перечисленные виды редакторской работы применяются давно и весьма распространены в печатных изданиях класса уртекст (Urtext, издание авторского текста «как есть», без редакционных правок и

указаний; такие издания часто предваряются обширными статьями, разъясняющими основные исполнительские правила эпохи, которые должны быть применены при исполнении музыки). Основная черта всех перечисленных способов выписывания импровизации в нотах — это возможность легко отличить редакторские указания от авторских. Благодаря этому исполнитель, имеющий достаточную квалификацию, может легко отделить одно от другого и создать собственную интерпретацию, опираясь лишь на авторский текст. Особенно это умение распространено у клавесинистов и органистов, владеющих техникой расшифровки basso continuo — для них расшифровка в нотах служит отправной точкой для собственной импровизации, а также подспорьем в считывании цифровки в случае её высокой сложности (или неразборчивости в конкретном экземпляре нот).

Плюсы такого подхода в выписывании импровизации очевидны. Но есть и минусы, происходящее из этих плюсов. В условиях ансамблевой игры требуется слаженность и следование общим художественным задачам, предсказуемость происходящего на концерте и стилистическое единство в исполнении партий всех музыкантов. Реальная практика исторически ориентированного исполнительства показывает, что большинство музыкантов, имея привычку к нотам описанного вида, не только не всегда тщательно выполняют редакторские указания, позволяющие согласовать характер звучания ансамбля, но даже не замечают каких-либо редакторских указаний, независимо от их количества и качества. В результате каждый интерпретирует свою партию самостоятельно, фактически по чистому уртексту, в рамках своей исполнительской компетенции и чувства вкуса. Это соответствует духу эпохи — тогда подчас даже «инструментовка являлась задачей исполнителя» [1; с. 46].

Отличие предлагаемых в настоящей статье способов фиксирования в нотах импровизации заключается в том, что изменённые художественным руководителем ноты внешне ничем не должны отличаться от авторских, чтобы невозможно было определить, где оригинал, а где импровизация. Такой подход непригоден для исследования творчества композитора и стилистических особенностей эпохи Барокко. Однако для практической работы ансамбля данный подход может оказаться одним из важнейших факторов, обеспечивающих высокое качество работы одновременно с сокращением необходимого на неё времени, а именно «хорошее исполнение улучшает даже средние вещи и может послужить к их успеху» [3; с. 105].

Данный подход одинаково полезен в практической работе с музыкантами, имеющими различный уровень образования:

1. Музыканты, не имеющие специальной подготовки в области интерпретации барочной музыки, привычным образом могут играть всё, что написано в их партиях, при этом их исполнение будет значительно приближено к исторически ориентированному во всех отношениях, и, в первую очередь, в части импровизации, так как она уже выписана.



2. Музыканты со специальной подготовкой в области интерпретации барочной музыки будут исполнять музыку в строгом соответствии с замыслом художественного руководителя, не имея при этом «искушения» что-то менять на своё усмотрение или в рамках сформировавшейся профессиональной привычки опускать какие-либо исполнительские указания из-за очевидного их редакторского происхождения.

**Результаты исследования.** Для наилучшего результата рекомендуется выписывать при редактировании следующие типы импровизации:

1. «Очевидные» мелизмы, в первую очередь каденционные, которые по правилам играют всегда.
2. Мелизмы, исполняющиеся при повторах за вторым разом.
3. Диминуции, любые изменения непосредственно нот авторского текста.

В нотном примере можно увидеть образец такой редакции, соответствующий живой традиции эпохи, когда музыканты сами, «не желая отказываться от характерного для учёной музыки звукового великолепия, разукрашивали отдельные партии искусной орнаментикой» [2; с. 171]. Ниже приводится партия первой скрипки из сюиты И. С. Баха си минор для флейты, струнных и basso continuo BWV 1067 (первый раздел увертюры). Хотя начиная с музыки именно И. С. Баха «музыкант-исполнитель перестал быть соавтором» [1; с. 51], ввиду реальной потребности в качественном и соответствующем духу эпохи исполнении этой музыки, здесь за первым разом к авторскому тексту добавлены штрихи, агогические и динамические указания.

I. Ouverture J. S. Bach

За вторым разом также прибавлены диминуции.

**Заключение.** Нотный материал, базирующийся на уртексте и содержащий в себе неотличимые от авторского текста подробные редакторские указания штрихов, динамики и агогики, способен значительно сократить время репетиционного процесса ансамбля и повысить качество концертного выступления.

### Литература

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. — М.: Классика-XXI, 2005. — 280 с.
2. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harmoncourt.pdf> (Дата обращения: 05.03.2019).
3. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавишной игры / К. Ф. Э. Бах. — СПб.: Русский фонд старинной музыки, 2005. — 169 с.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен. — М.: Музыка, 1973. — 151 с.
5. Ortiz Diego. Trattado de Glosas / Д. Ортис. — Rome: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553. — 61 p.
6. Tartini Giuseppe. Traité des agréments de la musique / Дж. Тартини. — Paris: Pierre Denis, 1770. — 94 p.

## Вокальные упражнения в постановке народно-певческого голоса (на примере дисциплины «Сольное пение» в ПГИК)

*Т. И. Никель*

*студент 4-го курса*

*направление подготовки «Искусство народного пения»,  
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»*

*А. В. Макина*

*кандидат искусствоведения, доцент,*

*доцент кафедры хорового дирижирования*

*ФГБОУ ВО «Пермского государственного института культуры»*

*В работе раскрываются цель и задачи дисциплины «Сольное пение» по направлению подготовки «Искусство народного пения» в ПГИК. Пермские преподаватели, продолжая традиции «гнесинской» школы народного пения, инициатором создания которой выступила Н. К. Мешко, а также ее последователь Л. В. Шамина, интерпретируют данную методику в современных условиях.*

*Ключевые слова: школа русского народного пения, сольное пение, диалектная, наддиалектная манеры пения, вокально-технические упражнения.*

**Введение.** В Пермском государственном институте культуры на кафедре хорового дирижирования подготовка специалистов по направлению «Искусство народного пения», профилю «Сольное народное пение» осуществляется с 2015 г. В 2019 г. состоится первый выпуск студентов по данному профилю подготовки. Это направление привлекает студентов различных территорий Пермского края. Выпускники данного направления могут заниматься профессиональной деятельностью в разных направлениях (музыкальное исполнительство, руководство народно-певческими творческими коллективами, музыкально-педагогическая и учебно-воспитательная деятельность, просветительство в области культуры и музыкального искусства).

**Цель работы** — рассмотреть методику постановки народного голоса в классе «Сольное пение» в ПГИК. При подготовке её были использованы следующие методы:

- поиск и анализ литературы по вопросам методик постановки народного голоса;

- просмотры видеоуроков по постановке народного голоса по методике Н. К. Мешко;
- посещение дисциплины «Сольное пение» в рамках учебного процесса;
- участие в различных концертных мероприятиях Народного хора ПГИК в качестве солиста и артиста, участие в краевых, всероссийских и международных конкурсах и фестивалях народной песни.

**Результаты исследования.** В настоящее время народно-певческое искусство находится на высокой ступени востребованности как со стороны исполнителей, так и слушательской аудитории. Активная исполнительская среда в Пермском регионе проявляется во многочисленных концертах, фестивальных движениях, конкурсах. В г. Пермь профессиональную область народного исполнительства представляют МАУК «Городское концертное объединение», в числе которых Ансамбль народной музыки и танца «Ярмарка» (худ. руководитель — В. В. Кузьмин) и ансамбль «Воскресенье» (худ. руководитель — И. Р. Кулева). К самостоятельным народным коллективам относятся ансамбль песни и танца «Уральский хоровод» при ПДНТ «Губерния» (худ. руководитель — К. А. Пугин), Ансамбль русской песни «Закамушка» при ДК «Урал» (худ. руководитель — Н. М. Зарубина) и мн. др. В ноябре 2018 года в Пермском музыкальном колледже был открыт Региональный центр музыкального фольклора «Традиция» (руководитель — Ж. Г. Никулина), который будет осуществлять научно-исследовательские работы в области теории, истории, этнографии и музыкального фольклора.

Мышление бытового исполнителя во многом отличается от музыкального мышления профессионального певца. В конце XX столетия в связи с высоким интересом к народной песне появилась новая форма исполнения — профессионально-сценическая. Исполнительская стилистика развивалась в двух направлениях: 1) профессиональная постановка голоса в общерусской наддиалектной манере пения; 2) сохранение аутентичных образцов диалектных манер народного пения. Настаивать на исполнении в различных певческих манерах нецелесообразно, потому что сами областные манеры не однородны. Необходимо уметь и обучать петь в разных манерах, так как подлинное народное пение передается живой интонацией, через конкретные в диалекте виды интонирования, артикулирования. Главное правило: как говорю, так пою, определяет характерность народного стиля исполнения.

Если студент вырос в певческой традиции и имеет первичный, наследуемый, яркий голос — это очень ценно. Задача педагога — не нарушить красоту естественного звучания и развивать голос в нужном направлении. Если же обучающийся подтупил с приобретенной манерой, многих приходится переучивать, освобождать от зажимов звучания и остальных имеющихся недостатков. Голос приходится «вытаскивать». Начальный этап изучения народного пения очень важен.

Существуют различные методики постановки народного голоса: вокальная методика В. В. Федонюк, школа русского народного пения

Л. В. Шаминой, методика постановки голоса Н. К. Мешко, фонетический метод В. Емельянова и др. Одна из ведущих школ общерусской манеры пения создана в Российской академии музыки им. Гнесиных. Представителями её являются профессора Нина Константиновна Мешко и Людмила Васильевна Шамина. Основной принцип авторской вокальной методики Н. К. Мешко построен на сохранении таких признаков певческой традиции, как естественный, близкий звук, дикция, близкая разговорной речи, грудное (плотное) звучание, незначительная вибрация голоса, придающая тембровую окраску, естественное головное резонирование без яркого прикрытия голоса. Н. К. Мешко на своих уроках говорит, что «...народное пение — особый художественный мир, который имеет свои законы, свой стиль, свои исполнительские приемы, свою фонетику речи, свою манеру пения» [3, с. 22].

В ПГИК дисциплину «Сольное пение» ведут преподаватели, являющиеся выпускниками и представителями РАМ им. Гнесиных, в частности, класса профессора Н. К. Мешко. Поэтому в классной работе делается акцент на методику постановки голоса в академической народной манере педагогов РАМ с интерпретацией преподавателей пермского вуза.

Освоение техники постановки народного голоса дает возможность приобрести сумму знаний и навыков, которые помогут овладеть искусством пения. Вокально-технические упражнения выполняются *a`cappella*, так как данный вид работы способствует развитию вокального слуха. Каждое вокальное упражнение должно иметь педагогическую цель, что подготавливает и настраивает исполнителя на определенный репертуар. Комплекс упражнений желательно построить *от простого к более сложному*, выбрать легко запоминающиеся недлинные упражнения, которые необходимо применять на каждом занятии. Положительный результат будет тогда, когда вырабатываются прочные навыки в результате долгосрочных регулярных тренировок.

Искусство пения есть, прежде всего, искусство дыхания. В народном пении основой формирования певческого дыхания является диафрагмальный *тип дыхания*, при котором поднимаются и расширяются ребра. Как отмечает Н. К. Мешко: «Опытный певец во время вдохновенного творческого акта не замечает механики дыхания, — раз запущенная, она действует самопроизвольно. Певец же лишь ощущает, как грудной воздух, по его творческой воле, чудесно преобразуется в волнующий звук, магически воздействующий на слушателей, поскольку в нём звучат вибрации самой души артиста» [3, с. 14].

Распевание студента следует начинать с *примарной зоны*, пропевать упражнения с движением вверх, а затем вниз по полутонам, при этом постоянно контролируя опору голоса и работу грудных резонаторов, которые обогащают голос обертонами, придают ему насыщенность и силу. Грудное резонирование наиболее ярко выявляется на гласных «я», «ё», «е», главное не зажимать звук, контролировать опору на животе.

Педагогу необходимо обратить внимание, с какой *атакой* звука певец начинает выполнять упражнения, нужно помнить о том, что звук начинается с мягкой атаки. При мягкой атаке момент смыкания голосовых связок совпадает с началом выдоха. Не следует путать резонирование груди с резонированием глоткой и горлом, при котором голос звучит сильно, но тембр становится крикливым и неестественным. Во избежание фонетической пестроты используется приём корректировки гласных звуков: звук «А» приближен к «О», «И» к «Ю», «Е» как «Ё».

Самый доступный способ — это пение закрытым ртом, где звук должен быть близким, гортань не напряжена. Особое внимание следует обращать на сохранение высокой позиции и округление (положение зевка). Однако необходимо, чтобы звук приближался к разговорной речи. Если использовать приём округления неправильно, можно потерять характер народной манеры исполнения, а она основана именно на речевой позиции.

Самой сложной частью работы в становлении народного певческого голоса является *соединение регистров*. Выполнение опоры на грудь способствует освобождению голоса, придавая ему естественную свободу. Многие обучающиеся при работе над грудным звуком теряют ощущение головного регистра. Соединение грудного и головного регистров предоставляет возможность расширять свой диапазон, а также придаёт яркую окраску голосу. Когда неопытный певец начинает переходить «в голову», он отрывает голос от грудного резонирования, тем самым теряя свой настоящий тембр. Очень важно ученику ощутить границу и постараться на занятиях её постепенно сглаживать. Для этого надо мысленно подготовить себя к этому и определить дальнейшие действия. Можно использовать упражнение «А-ГУ-А» («покачать октаву»), оно заключается в «закидывании» голоса в головной резонатор, а затем обратно, со временем граница перехода должна быть сглажена.

**Выводы.** Разнообразные упражнения в «Сольном пении» направлены на формирование певческо-технических навыков (вокальных, артикуляционных, дыхательных), овладение теоретическими основами народного голоса, особенностями которого являются открытый способ голосообразования, естественный, близкий звук, речевая манера голосоведения, естественное резонирование, плотное грудное звучание. Профессиональная постановка голоса предполагает регулярность, методичность и систематичность занятий. Нацеленность на сценическое воплощение песни должна закладываться в процессе обучения на дисциплине «Сольное пение», которая подготавливает певца к профессиональной деятельности. В сольном пении творческая индивидуальность исполнителя играет большую роль. Солист остается один на один со зрителем, поэтому он должен иметь свой «творческий портрет». Характер деятельности певца-солиста предполагает его способность самонастраиваться, организовывать свои эмоции и волю для выполнения творческих задач.

Академическая отечественная школа народного пения, основанная Н. К. Мешко, существует уже более 40 лет и имеет своих последователей как в лице исполнителей российской эстрады, так и в области научно-педагогической деятельности. Творческая деятельность преподавателей Консерватории ПГИК и их учеников демонстрирует сохранение и продолжение академической школы русского народного пения.

### Литература

1. *Калугина, Н. В.* Методика работы с русским народным хором [Текст]: учеб. пособие для муз. ВУЗов / Н. В. Калугина. — М.: Музыка, 1977. — 255 с.
2. *Капица, Ф. С.* Русский детский фольклор [Текст]: учеб. пособие для студентов вузов / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 320 с.
3. *Мешко, Н. К.* Искусство народного пения [Текст]: Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Ч. 1 / Н. К. Мешко. — М.: НОУ «Луч», 1996. — 80 с.
4. *Стенюшкина, Т. С.* Русское народно-певческое исполнительство: Хороведение и методика работы с хором [Текст]: учебно-методич. пособие / Т. С. Стенюшкина. — Кемерово: КемГИК, 2011. — 105 с.
5. *Шамина, Л. В.* Школа русского народного пения [Текст] / Л. В. Шамина. — М.: Государственный фольклорный центр «Русская песня», 1997. — 86 с.

## Балет «Болт» Д. Д. Шостаковича в контексте развития русского искусства первой половины XX века

*Н. А. Олюнина*

*студентка 3-го курса направления подготовки  
«Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»  
ФГБОУ ВО «Московский государственный  
институт культуры»*

*Т. В. Иванченко*

*кандидат педагогических наук, доцент  
профессор кафедры теории и истории музыки  
ФГБОУ ВО «Московский государственный  
институт культуры»*

*В статье рассматривается балет Д. Д. Шостаковича «Болт» в контексте развития культурной среды, музыкального искусства 20-х — 30-х годов XX века.*

*Автор статьи дает характеристику этого периода, анализирует балет как произведение, отвечающее запросам своей эпохи и делает выводы по дальнейшей судьбе такого необычного для творчества композитора сочинения.*

**Ключевые слова:** *Д. Д. Шостакович, балет «Болт», советское музыкальное искусство, музыкальный конструктивизм.*

**Введение.** Балеты Дмитрия Дмитриевича Шостаковича «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей» занимают в его наследии особое место. Новаторские по замыслу и решению, они, подобно оперным сочинениям Шостаковича, были заклеены официальной критикой в качестве «формалистических произведений», объявлены «балетной фальшью» и долгие десятилетия оставались белым пятном в творческой биографии композитора.

Возрождение балета «Болт» относится к началу нашего века, когда к столетнему юбилею композитора в 2005 году он был поставлен на сцене «Большого театра» хореографом и постановщиком А. Ратманским. Исследование этой области творчества Д. Д. Шостаковича является **актуальным**.

**Цель** данной статьи — анализ драматургии и жанрового облика самого авангардного для того времени спектакля Д. Д. Шостаковича «Болт» в контексте культурной атмосферы 20-х — начале 30-х годов XX века, и, прежде всего, новаторских тенденций балетного театра того времени. **Методы исследования** — анализ фрагментов балета Д. Д. Шостаковича «Болт».

Советское искусство двадцатых — начала тридцатых годов рождалось в атмосфере новаторских поисков. В 1920-х годах искать новые, революционные пути в искусстве было прямой обязанностью авторов. Соотношение старого буржуазного и нового послереволюционного миров стало одной из основных тем советского искусства тех лет. Для молодого советского искусства всех направлений особенно характерно стремление к эксперименту, обновление языка и форм, тяготение к синтезу искусств, использование различных технических средств. На развитие художественного творчества с нарастающей силой начинает воздействовать научно-технический прогресс. Непосредственно с ним связан **конструктивизм**, который стал одним из ведущих направлений в искусстве двадцатых годов. Для многих художников машина, завод стали символами нового, передового искусства, нового мира. В музыке 1920-х годов, связанной с театром, завод серьезно претендует на роль «героя» постановок. Он становится, по словам В. Мейерхольда, символом «свежего воздуха из мира будущего» [3], который противопоставляется гримасам уходящего в «затхлые матрацы времени» [3] быта. Свообразным манифестом нового стиля в театре стала постановка «Мистерия буфф» Маяковского, поставленная в 1918 году В. Мейерхольдом. В музыке первым выражением этой антитезы в балете стал «Стальной скок» С. Прокофьева, поставленный Дягилевым в 1927 году.

Сюжет балета «Болт», поставленного в 1931 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета, обращен к популярной для начала 1930-х годов индустриальной теме и не менее популярной теме борьбы с вредительством. Место действия балета — завод, на фоне которого развивается сюжетная линия с порчей машины болтом Гошкой и Лёнкой Гульбой, а также их дальнейшее разоблачение. Производственное либретто (автор — В. Смирнов), воплотившее сюжетные стереотипы Театра Рабочей Молодежи, диктовало композитору жесткие условия, и, в первую очередь, обязательное для трамбовской драматургии столкновение антагонистических миров, воплощенное в музыке балета танцевальными жанрами (мир вредителей), массовыми песнями и бодрими маршами (положительные персонажи). Принципиально новым был музыкальный язык, с элементами русского авангарда (конструктивистки рациональная музыка машин).

По утверждению Ф. Лопухова, постановщика первого балета, главными должны стать совместные движения человека и машины. Реализация на сцене этой мысли производила на зрителей огромное впечатление: «Завод — стерильно белый, завод будущего. В центре печь, тоже белая, с горящим внутри красным огнём. А на белых станках по бокам сцены артисты (весь кордебалет!), одетые в костюмы цветов металла, исполняли «танцы машин...» [5].

«Тенденция, избавлявшая балет от романтических и импрессионистических иллюзий, имела европейские корни. Точкой её отсчета стал триумфально — скандальный «Парад» Сати — Мясина — Пикассо, поставленный атрепризой Дягилева в 1917 году. Последовавшие за ним «развлекательные» балеты «Русских сезонов»: «Бык на крыше», «Матросы», «Голубой экспресс», «Стальной скок» и т. д. — можно считать прямыми предшественниками балетной триады Шостаковича» [6]. Советская сцена удивительно легко совместила мюзик-холльную стилистику и революционно-производственные сюжеты. Здесь сыграла свою роль эстетика того времени: урбанизм и эксцентрика с уклоном в развлекательность и пародийность; хореография, включающая элементы спорта, цирковой акробатики, атлетики; драматургия, состоящая из сюиты разнохарактерных и разностильных номеров; сценическое оформление с явным привкусом конструктивизма и музыка, ориентированная на популярные жанры современного быта. Эти тенденции нашли отражение в балете «Болт».

Индустриальные танцы представлены в первых двух действиях балета, среди них «Пуск цеха» и «Работа цеха». В танцах преобладают неуклонно вращательные движения. Заметно разделение на два плана: верхний, изображающий более лёгкие части машины (движение восьмыми), и нижний (движение четвертями). Первый трихордовый мотив (тоника, пятая и шестая ступени) — действительно «главный винтик» этого механизма, он лежит в основе всей пьесы. Начинаясь в низком регистре с секундовых интонаций, «машина» постепенно раскрывается до терций, квинты превращаются в сексты и септимы,

повышается регистр и динамика, одиночные звуки сменяются сначала интервалами, а потом и аккордами, меняется колористическое соотношение далеких тональностей, которые находятся в полутоновом отношении — Си-бемоль-мажор, Си-мажор, Ми-бемоль-мажор, Ми-мажор. После долгого доминантового предыкта пьеса заканчивается в основной тональности, которая отражает «новый виток» работы цеха: в широком диапазоне, *fff*, многократно звучит трихорд, варьируемо повторяющийся начальный мотив, но звучащий ещё более утвердительно. Несмотря на сложные тональные соотношения внутри тональности, большую роль играет диатоника. Некоторые фрагменты (например, кода) построены на пентатонном звукоряде. После снятия «Болта» с репертуара номер появился в «Светлом ручье». Название было убрано, и «Танцы машин» стали увертюрой к последнему балету Шостаковича (Пример 1).

Пример 1

Пуск цеха 14 Commissioning of the Workshop  
(Танец машин - I) (First Dance of the Machines)

Балет «Болт», прежде всего, задумывался как гротескно-сатирическое представление, что в то же время не снижало его идейно-политической сюжетной заострённости. Одним из главных художе-

ственных методов в искусстве двадцатых годов становится гротеск, тесно переплетавшийся и с конструктивистской картиной мира, и с противопоставлением старого и нового. В ряде произведений музыкального театра тех лет, в том числе в балетах Шостаковича «Золотой век» (1929 г.) и «Болт» (1931 г.), пародирование банального становится едва ли не основой музыки. Характерным было также устойчивое разделение песенной и танцевальной сфер как характеристики положительных и отрицательных явлений и героев. При этом обычно сопоставлялись интонации и темы революционных и массовых песен с буржуазными ритмоинтонациями джаза, «жесточкого романса», танго, фокстротами. Особенно часто в гротескном зеркале находили отражение бытовые жанры.

Первые два акта балета представляют экспозицию — ревью сатирических персонажей, словно сошедших с газетных страниц: бюрократ, лодырь, пьяница, вредитель. Одним из номеров, где показан «разлагающийся нэпмановский мир», является в балете «Танец Козелкова с приятелями». Номер открывается мощными вступительными фанфарами. Первая тема имеет все черты «жесточкого танго»: тональность ми-бемоль-минор, мелодия скрипок в высоком регистре с нисходящими хроматическими интонациями и пунктирно-синкопированном ритмом, восходящие секвенции, которые, правда, в конце темы вдруг начинают «буксовать» на одной высоте, повторяясь шесть раз. Тематическое разнообразие этого небольшого номера поражает: в нём звучат восемь разных тем, не считая вступления и коды. Создаётся впечатление постоянного поиска «главной» темы. Тональный план отличается неустойчивостью: от ми-бемоль-минора через До-мажор, ре-минор, си-бемоль-минор, соль-минор к до-минору. «Маршево-полечные» эпизоды с партиями ударных и медных чередуются с «тангово — полонезными», где главная роль принадлежит скрипкам. Постепенно партии ударных становятся ещё более заметными, что придаёт танцу некоторую тяжеловесность. Примечательно, что темп постоянно ускоряется (от Andante до Allegro). Исключением служит до-минорная тема перед кодой (Meno Mosso), которая и является главной. Она уже звучала двумя эпизодами раньше, но неожиданно «растворилась» в пассажах деревянных духовых, создающих юмористический эффект. После этого поиски продолжают: новые фрагменты деревянных духовых с «квакающими» кластерами медных вновь приводят к уже знакомой теме, звучащей теперь на тон выше. Тутти, замедление темпа, динамика *fff*, выразительное *ritenuto* перед кодой, восходящие секвенции, останавливающиеся на доминанте с сектой, придают ей победоносный характер, доведенный до апогея в коде. Здесь же появляется цитата из «Баядеры» И. Кальмана (Пример 2).

Музыка, характеризующая положительных персонажей, вобрала в себя интонации и ритмы, дух песен и маршей своего времени. В этом отношении наиболее ярким эпизодом является сцена из 3-го действия,

где приехавшие на завод красноармейцы показывают танцы разных родов войск, в том числе и буденовцы, которые в постановке Ф. Лопухова гарцевали на венских стульях под скачущий полечный аккомпанемент. «Некоторые высокопоставленные функционеры слышали в музыке балета намеренную издевку над Красной армией» [6].

К сожалению, балет обвинили в схематизме, натурализме, «отказе от положительных героев» [4] и слишком ярком показе отрицательных. Художественное решение положительных персонажей было расценено как пасквиль на советскую действительность, и балет быстро сошёл со сцены. Причины недолгого века балета Д. Д. Шостаковича «Болт» следует искать в том, что его сюжет актуален лишь для того периода времени, а также в принадлежности музыки балета к особому жанру, основанного на эстетике мюзик-холла, ревью-обозрения. Такой тип балетного спектакля существовал до середины двадцатых годов, когда ужесточенный идеологический заказ вывел на первый план так

называемый драмбалет (хореодрама). Главной проблемой нового направления, имевшего законное право на существование (в рамках этого направления будет создано немало ярких произведений героико-патриотического содержания, например, «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Лауренсия» А. Крейна, «Спартак» А. Хачатуряна и др.), стало его, по существу, монопольное положение. Это привело к забвению славных традиций начала XX века, которым русский балет обязан своим феноменальным успехом за рубежом.

Возрождение балета произойдет только в 2005 году на сцене Большого театра. Динамичный «Болт» двадцать первого века полон запоминающихся трюков, но острота сатиры, характерная для постановки Лопухова, в постановке Ратманского почти исчезнет. Лопухов, один из постановщиков первого балета, создавал новый балетный язык, а Ратманский пошел по другому пути. Его замысел, по мнению критиков, состоял в желании приблизить новый «Болт» к хореодраме, которая предполагает мотивировку чувств и поступков. «Реверансы» в сторону этого балетного жанра не совпадали с концепцией композитора.

**Заключение.** Шостакович, работая над своими ранними, во многом новаторскими, опусами, был погружен в искрающую творческую атмосферу времени, окружен близкими ему по духу и великими по таланту деятелями искусства. В те годы композитор мог выражать себя свободно. И в этом смысле «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей» — не только ярчайшие образцы раннего, но уже вполне зрелого стиля Д. Шостаковича — заслуживают самого пристального к ним внимания как уникальные памятники своей эпохи.

### Литература

1. Асафьев Б. О музыке XX века. М., 1982.
2. Богданова А. Оперы и балеты Шостаковича. М., 1979.
3. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.
4. Гликман И. О статье «Сумбур вместо музыки» и не только о ней // Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича И. Д. Гликману. М. — СПб. 1993.
5. Лопухов Ф. Режиссерская экспликация к балету «Болт». Цит. По «Болт». Буклет ГАБТа России. М., 2005.
6. Наборщикова С. За ведущую роль в музыкальном театре. Музыкальная Академия 2006 г. № 3.
7. Савенко С. Музыка машин и ее авторы // Оркестр. М., 2002.
8. Соллертинский И. За новый хореографический театр. «Жизнь искусства» 1928. №5.
9. Статья «Балетная фальшь» в газете «Правда» (06.02.1936 г.).
10. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. Л., 1985.

## Оперное творчество А. С. Аренского в контексте развития русской музыки рубежа XIX-XX веков

Д. М. Поляков

студент 2-го курса магистратуры

направления подготовки «Вокальное искусство»

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Е. В. Донская

кандидат культурологии, доцент,

доцент кафедры театрального искусства

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

*Статья посвящена изучению опер А. С. Аренского в контексте развития русской музыкальной культуры рубежа XIX-XX вв. Автор определяет основные сюжетные, жанровые и музыкально-драматургические особенности трёх опер композитора: «Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Даяманти». В процессе анализа выявляются характерные тенденции русской музыки, повлиявшие на драматургическую и стилевую специфику опер композитора.*

**Ключевые слова:** А. С. Аренский, русская музыка, одноактная опера, камерная опера, лирическая опера, эпическая опера, оперная драматургия.

**Введение.** Антон Степанович Аренский (1861-1906) — выдающийся русский композитор, дирижёр, пианист, педагог, автор около 70 сочинений в разных жанрах. О нём П. И. Чайковский говорил: «Аренский удивительно умён в музыке, как-то всё тонко и верно обдумывает! Это очень интересная музыкальная личность!» [3]. Несмотря на то, что современники высоко ценили его композиторскую и исполнительскую деятельность, а его дирижёрская и педагогическая работа получила должное признание, сегодня его музыка редко интересует исследователей и относится к забытым страницам русской классики. В настоящий момент в музыковедении наблюдается противоречие между значимостью оперного жанра для становления русской культуры рубежа XIX-XX вв. и почти полным отсутствием исследований, посвященных операм «композиторов второго ряда»: «Огромные пласты в высшей степени достойной музыки, интересной, художественно полноценной, фактически не звучат, остаются закрытыми для исполнителей, неизвестными широкому кругу слушателей, выпадают из концертной практики <...> Мы до сих пор не знаем настоящей истории русской оперы прошлого века. Она (исто-

рия) почти сплошь — контурная карта, на которую нанесены лишь шедевры...» [6, с. 6-7].

**Цель исследования** — выявить особенности опер А. С. Аренского в контексте развития русской музыки рубежа XIX-XX веков. В процессе достижения поставленной цели были использованы такие **методы исследования** как обобщение научных источников, исторический метод, анализ оперной драматургии, целостный анализ. **Предметом исследования** являются оперы А. С. Аренского «Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамайнти».

Результаты исследования. Рубеж XIX-XX вв. в развитии русской музыкальной культуры стал сложным и противоречивым периодом: «На пороге нового столетия в России начиналась полоса эмансипации художественной культуры, осознания её самоценности. Культурно-художественный бум выразился в активном просветительстве, небывало интенсивной переводческой деятельности литераторов, во множестве разнонаправленных группировок, в большом количестве периодических изданий, «синтетический» характер которых отразил динамику параллельного обновления в синтезе различных видов искусства. Показательно для эпохи множество языковых новаций, активизация художественной памяти. «Новым русским возрождением» называл это время А. Блок [4, с. 9]. Творчество А. С. Аренского практически полностью пришлось на этот рубежный период: окончив Петербургскую консерваторию в 1882 году, он вёл активную композиторскую, исполнительскую, педагогическую и общественную деятельность, в разные годы работал в Московской консерватории и Петербургской придворной певческой капелле. В своём творчестве А. С. Аренский тяготел к романтической стилистике и лирическим образам. Главными чертами его музыки стали выразительные певчие мелодии, красочная гармония и чёткая стройная форма. Его произведения отличаются искренностью, простотой выражения, изяществом фактуры и особым вниманием к исполнительским средствам выразительности — динамике, темпу, агогике. На его стиль оказали влияние П. И. Чайковский (что особенно заметно в пластичности мелодий и господстве вокального начала), а также школа Н. А. Римского-Корсакова. Г. М. Цыпин считает, что «одна из основных и наиболее ценных черт Аренского-композитора заключена в неизменной ясности и реалистической простоте его творчества. Достойный ученик классиков, он говорит со слушателем доходчивым и выразительным музыкальным языком. Его поэтические идеи не нуждаются в долгой и трудной расшифровке, его художественные образы близки и понятны» [7, с. 41]. В его музыке нет излишнего драматизма и конфликтности, нет масштабных образов и идей, зато она очень изящна и красива.

А. С. Аренским написано не так уж много произведений в сценических жанрах: это три оперы — «Сон на Волге» (1888), «Рафаэль» (1894), «Наль и Дамайнти» (1903) и балет «Египетские ночи» (1900).

Все они получили довольно высокие оценки критиков и публики, хотя сегодня почти не ставятся на театральных сценах. Первая опера «Сон на Волге» задумана А. С. Аренским в период жизни в Москве, он начал писать её на основе драмы А. Н. Островского «Воевода». В то время он дружил с С. И. Танеевым, именно последний попросил П. И. Чайковского подарить молодому композитору готовое либретто (на его основе П. И. Чайковский написал свою первую оперу «Воевода», но оказался ею недоволен и потом уничтожил почти весь материал). Однако либретто было значительно переработано А. С. Аренским, и две эти оперы совпадают лишь по общей сюжетной канве. Если для П. И. Чайковского главной была психологическая драма, то у А. С. Аренского на первый план выступает народно-бытовое начало, «весьма своеобразно живописующее эпоху, быт и нравы допетровской Руси. Это полотно, где прихотливо сплетаются реальность и фантастика, где наряду с боярами, посадскими и дворовой челядью изображены традиционные персонажи русской народной сказки — домовой, волхвы, кудесники» [7, с. 144]. Опера была поставлена в 1890 году на сцене Большого театра.

Сюжет оперы «Сон на Волге» повествует о старом грозном самоуправце-воеводе, который силой удерживает у себя молодых девушек — жену беглого посадского Дубровина и невесту боярина Байстрюкова, на которой он вздумал жениться сам. Обманутый колдуном воевода уезжает в далёкий монастырь на Волге, а тем временем Дубровин с Байстрюковым освобождают своих возлюбленных. В поездке воеводе снится пророческий и обличающий сон, где он видит не только беглецов, но и наказания за свои злодеяния. Возвратившись срочно домой, он успевает схватить сбежавших, но в последний момент появляется новый воевода и лишает его власти. Этот социально-лирический конфликт решается А. С. Аренским в лучших традициях композиторов «могучей кучки»: драматургическая канва разворачивается неспешно, постепенно, раскрываясь в процессе четырёх действий. Завязка и развитие перемежается с яркими жанровыми картинками, кульминацией становится живописная и потрясающая по силе воздействия сцена сна, пронизанная хроматизмами, современными гармониями, оригинальными тембровыми красками. Композитор мастерски использует в опере фольклорные источники и цитаты, наделяя звучание подлинным национальным колоритом. В отношении вокальной составляющей отметим, что в опере «Сон на Волге» преобладает ариозно-декламационный стиль, в партиях основных героев наблюдаются речевые традиции мелодики М. П. Мусоргского, лишь образ Марьи отличается выразительной кантиленой и глубоким психологизмом.

После успеха оперы А. С. Аренского «Сон на Волге» Московское общество любителей искусств заказало ему оперу для торжественного открытия Первого всероссийского съезда художников. Так в 1894 году появилась опера «Рафаэль». Композитор выбрал в качестве сюжета



одну из легендарных историй о жизни и любви художника Рафаэля. Работал он очень быстро и легко, опираясь на либретто А. Крюкова, и создал оперу всего за 5 недель. Сюжет её основан на легенде о том, как известный художник Рафаэль полюбил простую девушку – натурщицу Форнарину, но их любви препятствовал злобный кардинал Бибиена. В финале кардинал, очарованный картиной Рафаэля, для которой позировала Форнарина, забывает о своих претензиях и воспекает силу искусства. Таким образом, в данном произведении нашли воплощение такие важные художественно-эстетические идеи рубежа XIX–XX вв., как эстетизм и культ искусства. «А. С. Аренский создал оперу, в которой нашли своё выражение идея о предназначении искусства в созидании прекрасного, возвышенного и идея об искусстве и творчестве, как высших формах выражения существования художника» [5, с. 4125].

Опера «Рафаэль» — одноактная, краткая и лаконичная, её исполнение занимает около 40 минут, в ней 8 номеров, а действующих лиц — всего три (не считая певца за сценой, который не появляется перед зрителями). Музыка оперы очень выразительна, мелодична, музыкальная драматургия опирается на простую систему лейтмотивов и важную роль оркестрового сопровождения. Все эти особенности позволяют сделать вывод о том, что «Рафаэль» написан в традициях русской камерной оперы, которая в этот период только достигла своей жанровой определённости. Лирико-драматическая одноактная опера вызрела в недрах русской музыки XIX в., в её центре — один герой и какая-либо остроконфликтная ситуация из его жизни: подобная драматургия во многом пересекается с творческой концепцией «маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Исследователи пишут об особой эстетике «камерности» в русской опере: «Истоки устойчивого и широкого интереса к камерной опере следует искать в периоде конца XIX–начала XX века, когда в течение примерно 20 лет появились «Иоланта» Чайковского, «Моцарт и Сальери» и «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова, все три оперы Рахманинова, сочинения других композиторов» [2, с. 211–212]. В данном контексте отметим, что А. С. Аренский сделал весомый вклад в развитие данной жанровой ветви.

Последняя опера композитора «Наль и Дамаянти» написана по мотивам индийского эпоса «Махабхарата» в 1903 году на либретто М. П. Чайковского по одноименной поэме В. А. Жуковского. Сюжет повествует о том, как царь Наль, возлюбленный царевны Дамаянти, пренебрегает священным обрядом, и в наказание ему посылаются огромные бедствия и лишения. За годы странствий Наль совершает много добрых дел и искупает свою вину, побеждая коварного бога Кали и обретая любовь и свою потерянную жену. По своему сюжету опера переключается с романтической идеей странствий и лишений и даже в чём-то напоминает классический сюжет «Пер Гюнта» Г. Ибсена. Опера А. С. Аренского имеет три действия и сочетает черты лирической и эпической драматургии. При этом композитор намеренно отказывается от использования восточного фольклора, стре-

мясь к более «общему» универсальному языку музыки и несколько европеизированному воплощению фабулы. В этой универсальности ощущается тяготение к «западнической» философии, к объединению достижений русского искусства с общеевропейским — ещё одна из важных идей рубежа XIX–XX вв.

**Выводы.** Таким образом, в операх А. С. Аренского прослеживаются важнейшие тенденции в развитии русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX вв., которые и повлияли на сюжетно-драматургическую и стилевую специфику опер. Если самая ранняя опера «Сон на Волге» в большей мере продолжает традиции «кучкистов», то в последней опере «Наль и Дамаянти» ощущается стремление к универсальному музыкальному языку и достижениям европейской музыкальной культуры. Наиболее новаторским произведением в этом смысле оказывается «Рафаэль», где отражены жанровые поиски в сфере одноактной камерной оперы, а также эстетико-философские идеи, связанные с осмыслением роли искусства и художника в культурных процессах.

#### Литература

1. *Аренский А.* Большая советская энциклопедия. — Т. 2. — Изд. 3. — М.: Советская энциклопедия, 1970. — С. 219.
2. Камерная опера [Текст] // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник; отв. ред. Т. Н. Левая. — Серия АСАСЕМІА-XXI. — СПб.: Композитор, 2005. — С. 207–233.
3. *Корабельникова, Л. З.* Антон Аренский [Электронный ресурс] / Л. З. Корабельникова // Электронная энциклопедия Belcanto. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/arensky.html> (дата обращения: 15.12.2018).
4. *Левая, Т. Н.* Русская музыка конца XIX начала XX века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Н. Левая. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.
5. *Митькова, А. Д.* Опера А. С. Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX веков [Электронный ресурс] // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2017. — Т. 39. — С. 4121–4125. — Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm> (дата обращения: 02.12.2018).
6. *Цукер, А. М.* В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса [Текст] // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер. — М.: Композитор, 2010. — С. 5–18.
7. *Цыпин, Г. М.* А. С. Аренский [Текст] / Г. М. Цыпин. — М.: Музыка, 1966. — 179 с.

# Из истории отечественной музыкальной историографии: М. С. Друскин — баховед

*Н. А. Попова*

*студент 1-го курса направления подготовки  
«Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория имени А. К. Глазунова»*

*В. И. Нилова*

*доктор искусствоведения, профессор  
заведующая кафедрой истории музыки  
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная  
консерватория имени А. К. Глазунова»*

*Работа посвящена исследованиям выдающегося учёного и педагога М. С. Друскина об И. С. Бахе, которые были изданы в период с середины 1960-х по конец 1980-х годов. Анализируются его взгляды на историю баховедения, художественную систему композитора, жанровую основу произведений, трактовку риторических фигур и сакральных чисел в творчестве Баха и на особенности применяемой терминологии в музыке барокко.*

*Ключевые слова: И. С. Бах, М. С. Друскин, А. Швейцер, баховедение, «Пассионы», «Страсти», мессы.*

**Введение.** Одной из актуальных проблем современной отечественной науки о музыке является критический пересмотр научного наследия первой половины XX века. С конца 1980-х годов и до настоящего времени корпус музыковедческих трудов постоянно пополняется доступными западными исследованиями на языках оригиналов и переводными работами зарубежных авторов. Молодым учёным важно осмыслить научный опыт, оставленный музыковедами «советской эпохи».

**Цель** данной статьи — изучить научные тексты М. С. Друскина об И. С. Бахе, сделать вывод об их актуальности для современных исследований музыки величайшего композитора эпохи барокко.

**Предметом исследования** являются научные тексты М. С. Друскина об И. С. Бахе: «Швейцер и вопросы баховедения» (1965), «Пассионы и мессы» (1976), «Иоганн Себастьян Бах» (1982) и «Нерешённые вопросы баховедения» (1987). Тексты в данном случае рассматриваются как «документы времени» и «авторские произведения» [5, с. 8],

являющиеся феноменами исторического движения отечественной науки о музыке.

В статье использованы исторический метод и метод текстологии научного текста.

Выдающийся отечественный учёный и педагог Михаил Семёнович Друскин (1905-1991) принадлежит к петербургско-петроградско-ленинградской ветви отечественного музыковедения. Сфера его интересов весьма обширна. Особое место в научной биографии Друскина занимали личность и творчество Иоганна Себастьяна Баха. Композитору и его наследию посвящены книги «Пассионы и мессы» (1976), «Иоганн Себастьян Бах» (1982), а также статьи «Из истории зарубежного баховедения» (1978), «Личность Баха» (1980) и другие работы исследователя. Кроме того, в первой половине 1960-х годов Друскин готовил к изданию труд А. Швейцера о Бахе (1965). Музыковед взялся за эту работу для того «чтобы показать, в каком тупике может оказаться баховедение, если и впредь будет предаваться затянувшейся «ремонт», не стремясь выйти на просторы широких обобщений» [4, с. 160]. В 2002 году издательство «Классика XXI» переиздало книгу Швейцера «как памятник культуры» [6, с. 3]. Редактор перевода Я. С. Друскин (родной брат учёного), автор статьи «Альберт Швейцер и его книга о Бахе» — М. С. Друскин. При сравнительно небольшом количестве работ о композиторе каждая из них стала событием отечественной бахианы. В трудах учёного получили освещение наиболее актуальные для его времени вопросы, относящиеся к исследованию личности и творчества Баха.

Статья «Нерешённые вопросы баховедения» уже своим названием указывала на масштаб исследовательских задач. В этой работе Друскин систематизировал существовавшие на тот момент труды о немецком композиторе и представил периодизацию баховской историографии. В монографии «Иоганн Себастьян Бах» учёный выявил несколько волн интереса к жизни и творчеству композитора.

Первая волна научных работ относится к XIX веку. «В 1802 году Иоганн Николаус Форкель<sup>1</sup>, создает первую книгу о Бахе, а в 1873 и 1880 годы появляется двухтомная монография, автором которой является Филипп Шпитта<sup>2</sup> — писал автор [3, с. 6].

Вторая волна приходится на начало XX столетия. Друскин отмечал здесь два основополагающих труда — это работа Альберта Швейцера<sup>3</sup> (1905 г.), «где впервые поставлена проблема семантики, образной выразительности языка Баха» и «Основы линейного контрапункта» Эрнста Курта<sup>4</sup> (1917 г.), «в котором на основании мотив-

<sup>1</sup> Форкель Иоганн Николаус — (1749-1818) немецкий композитор и музыковед.

<sup>2</sup> Юлиус Август Филипп Шпитта — (1841 — 1894) — германский филолог, преподаватель, музыковед и историк музыки.

<sup>3</sup> Швейцер Альберт — (1875 — 1965) немецкий и французский протестантский теолог, философ культуры, гуманист, музыкант и врач, лауреат Нобелевской премии мира.

<sup>4</sup> Курт Эрнст — (1886 — 1946) швейцарский теоретик музыки и музыкальный психолог.

ного сложения анализируется строение музыкальной речи немецкого композитора» [3, с. 6].

Третья волна охватывает период между двумя мировыми войнами. Автор указал, что «в этот период музыковеды исследуют широкий круг проблем музыки немецкого композитора: музыкальная практика баховского времени, техника композиции, общекультурные и имманентно-музыкальные связи Баха с его предшественниками и современниками, факты биографии и многое другое» [3, с. 6].

Четвертая волна пришлась на середину XX века, когда отмечалась юбилейная дата — двухсотлетие со дня смерти композитора. В этот период происходит переворот в баховедении. Традиция историографии XIX века с её романтизацией Баха осталась в прошлом. Друскин отмечал, что «выдвинулась плеяда музыковедов молодого поколения, овладевшая новой методологией исследования, сумевшая отбросить цепкие предрассудки прежних воззрений» [3, с. 7].

Пятая волна, не описанная в трудах учёного, приходится на последнюю четверть прошлого столетия. Это труды самого М. С. Друскина, В. В. Протопопова<sup>5</sup>, Н. А. Копчевского<sup>6</sup>, В. Б. Носиной<sup>7</sup>, А. П. Милки<sup>8</sup> и многих других авторов. Значительными событиями отечественной бахианы стали сборники статей «Русская книга о Бахе» под редакцией Т. Ливановой<sup>9</sup> и В. Протопопова<sup>10</sup> (1986), «Занимательная бахиана» под редакцией А. Милки и Т. Шабалиной (1997, 1999).

В статье «Нерешённые вопросы баховедения» Друскин обозначил несколько проблем, которые требовали научного решения:

1. *Художественная система Баха.* Музыковед акцентировал внимание на том, что «не найден верный ключ к постижению художественной системы Баха. Системы, а не различных ее сторон и жанров. Нет обобщающих трудов, в которых художественная система Баха рассматривалась бы не в частностях, а в целом. Чтобы определить, в чем его музыка соответствовала требованиям современной творческой мысли, а в чем — превосходит» [4, с. 163]. В своих работах автор уделил этому вопросу отдельное внимание. Например, сравнивая пассионы Шютца и Баха, Друскин пришёл к следующему выводу: «Насколько Бах в своих пассионах сложнее, многозначнее субъективнее! <...> Его «Страсти» — это своего рода фантазии с солистами, хорами и оркестром, написан-

<sup>5</sup> Протопопов Владимир Васильевич — (1908-2004) советский и российский музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

<sup>6</sup> Копчевский Николай Александрович — (1930-1988) отечественный музыковед, редактор издательства «Музыка», педагог.

<sup>7</sup> Носина Вера Борисовна — концертирующая пианистка, профессор, педагог.

<sup>8</sup> Милка Анатолий Павлович — (1939) российский музыковед, доктор искусствоведения, профессор.

<sup>9</sup> Ливанова Тамара Николаевна — (1909 — 1986) советский музыковед, доктор искусствоведения профессор.

<sup>10</sup> Шабалина Татьяна Васильевна — музыковед, доктор искусствоведения, профессор.

ные по прочтении евангельского текста. Иное, у Шютца: для него главное — запечатлеть драму, избегая личного тона» [2, с. 39].

2. *Терминология.* Друскин отмечал, что «при анализе музыки Баха применяется терминология, и акцентируются те, черты, которые характерны для венских классиков, а не для эпохи композитора. Таким образом баховский феномен скорее «подтягивается» к ним, нежели изучается как самостоятельное явление» [4, с. 163]. Сам автор при анализе музыки немецкого композитора использовал больше количество немецких терминов в оригинале, поскольку, на русском языке не существовало соответствующих терминов.

3. *Жанровая основа музыки Баха.* Автор констатировал, что «для постижения смысла баховских творений в первую очередь [исследователи — Н. П.] обращались к вербальным сочинениям, обычно духовным кантатам. Текст — ориентир в музыке. Но он может и помочь, и закрыть доступ. Недостаточно изучена культурно-историческая функция и стилистика использованных Бахом текстов, их символика аллегорий, эмблем и т. д.» [4, с. 169]. Друскин подчеркнул, что «вокальная (экстемная) музыка преобладает в наследии композитора» [3, с. 184], а хоральные напевы можно услышать и в инструментальной музыке. При этом хоральные мелодии будут неизбежно вызывать определенный ассоциативный ряд, остывая к текстовому источнику. Таким образом, вокальная музыка «пропитывает» собой во многие жанры в творчестве Баха.

Друскин обратил внимание и на то, что у композитора «музыкальный ряд относительно независим от вербального» [4, с. 187]. При этом важные, центральные, на взгляд Баха, слова отражаются в инструментальной партии. «Это могли быть образные сравнения, риторические фигуры и отдельные эпитеты живописно-изобразительно-го характера» — писал автор. [1, с. 189].

В исследовании «Пассионы и мессы» (Введение) Друскин привел целый ряд музыкальных примеров, которые подтверждают вышесказанные слова. Например, Бах часто использовал восходящее мелодическое движение, когда шла речь «о движении к определенной цели», или при «метафорическом упоминании змеи в тексте», мелодия, отданная голосу, будет подражать движению животного — будет извиваться и скользить и т. п. [2, с. 18, 23].

4. *Анализ.* Друскин высоко оценил значение целостного анализа разработанного отечественными учёными, и указал на то, что метод, характеристики музыки не уточнён. В результате исследователи опирались на «приблизительность и описательность» [4, с. 168].

Особое место в анализе Друскин уделял риторическим фигурам, но предупреждал, что значение фигур в истории музыки не оставалось неизменным и, что «номенклатурное обозначение «фигур» в малой степени способствует пониманию произведения» [4, с. 141].

Исследователь уделил внимание проблеме трактовки «сакральных» чисел. Он предупреждал о том, что «ошибочно переносить любые числовые соотношения и придавать им самодовлеющее смысловое значение» [4, с. 166]. В книге «Пассионы и мессы» Друскин писал, что для Баха важны числа, которые связаны с теологическим понятиями как «Троица», «10 заповедей», «12 апостолов» и т. п.

Еще одна проблема анализа в музыке Баха, на которой останавливает наше внимание учёный, заключается в следующем: «При «перестановке» ключевые фразы могут быть аналогичными по смыслу, а могут не совпадать» [4, с. 171]. Это происходит из-за того, что композитор опирался на традицию импровизации, широко распространенную в его время. Отсюда следует и множественность вариантов музыкального текста, с разными смысловыми наклонениями.

Часто музыку Баха сравнивают с архитектурой. Несмотря на то, что такая параллель красочна и поэтична, учёный не советовал связывать эти понятия. Друскин отмечал, что «реальная (живая) музыка не может быть отождествлена с застывшими пространственными формами» [4, с. 167]. Но главная проблема, которую несёт за собой такого рода сравнение, скрывается в следующем: «Именно так препарируются баховские произведения, когда в их строении упорно выискивают признаки симметрии» — писал автор [4, с. 167]. Друскин, в своих работах фиксировал внимание на «многоцентричности» как основополагающем звене «баховского композиционного метода» [4, с. 167]. Поэтому рассматривать музыку композитора, только с точки зрения симметрии не логично.

**Вывод.** Сегодня тексты М. С. Друскина представляют собой образцы высокого профессионализма, увлечённости своей профессией и являются предметом исследований. На работах Друскина молодой учёный учится терминологической корректности, умению широко мыслить, вникая в суть научной проблематики, выстраивать аргументацию собственной позиции, уважительно относиться к наследию, виртуозно владеть аналитическим инструментарием. Научные тексты Друскина глубоки по мысли и стилистически безупречны.

### Литература

1. Друскин, М. С. Швейцер и вопросы баховедения (послесловие) / А. Швейцер // Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. — М.: Музыка, 1965 — С. 649 — 662.
2. Друскин, М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. С. Друскин. — Л.: Музыка, 1976. — 168 с.
3. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах. / М. С. Друскин. — М.: Музыка, 1982. — 383 с.
4. Друскин, М. С. Нерешённые вопросы баховедения / М. С. Друскин // Очерки, статьи, заметки — Л.: Советский композитор, 1987. — С. 150 — 163.
5. Науменко, Т. И. Текстология музыкальной науки / Т. И. Науменко. — М.: Памятники исторической мысли, 2013. — 584 с.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М.: Классика XXI, 2002. — 816 с.

## «Звёздная ночь» Клода Дебюсси: взаимодействие слова и музыки

А. Ю. Салаурова

студентка 2-го курса  
направления подготовки

«Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»  
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Т. В. Иванченко

кандидат педагогических наук, доцент  
профессор кафедры музыкальной педагогики  
и исполнительства

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

В статье рассматривается раннее произведение Дебюсси «Звёздная ночь» на стихотворение Теодора де Банвиля. Освещаются особенности французского стихосложения и прочтения этого поэтического текста Клодом Дебюсси. Выявляются индивидуальные особенности взаимодействия слова и музыки на примере романса Дебюсси «Звёздная ночь».

**Ключевые слова:** импрессионизм, К. Дебюсси, Теодор де Банвиль, поэзия, музыка, форма, гармония, фактура, красочность, ощущение.

«Будущее нашего искусства — в осуществлении  
(к счастью, неизбежном) следующей формулы:  
сближение и идеальный союз Поэзии и Музыки»

Теодор де Банвиль.

**Введение.** Французская культура всегда отличалась смешением, синтезом различных направлений искусств. Музыка, поэзия и живопись, взаимодействуя друг с другом, порождали новые краски, образы, впечатления, позволяя художникам «живописать» музыку и «омузыкаливать» поэзию. Во второй половине XIX века возникло направление, которое стали называть французским словом — импрессионизм (impression — впечатление). Ведущими художниками этого направления стали К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега, О. Ренуар. Идеи импрессионизма и его творческие приемы нашли свое выражение и во французской музыке, в частности, у К. Дебюсси. Импрессионизм в литературе наиболее полно проявился в творчестве Поля Верлена и Шарля Бодлера.

Во французской литературе второй половины XIX века поэтический текст открывал возможности создания нового поэтического образа, рожденного «потокосом сознания», непрерывным течением мысли и чувства. Поэты использовали свободную организацию строки с подвижной цезурой, нечётные

стихотворные размеры, независимый от метра синтаксис, близкий живой разговорной речи. Это был стиль, как писал Т. Готье: «...полный оттенков и поисков, непрестанно раздвигающий границы языка, пользующийся всевозможными техническими терминами, заимствующий краски со всех палитр, звуки со всех клавиатур, силиющийся передать мысль в самой её невыразимой сущности и форму в самых её неуловимых очертаниях» [6; с. 76]. Большую роль здесь сыграли Ш. Бодлер, П. Верлен, а также Теодор де Банвиль.

Теодор де Банвиль — известный французский поэт, драматург, критик был последним представителем романтизма и первым из парнасцев. Поэты-парнасцы — представители наиболее значительной французской поэтической школы 1860–1870-х годов, название которой дал их первый сборник — «Современный Парнас» (1866 г.), объединивший вокруг Ш. Леконта де Лиля поэтов нового поколения: Т. Готье, Т. де Банвиля, Ж. М. Эредиа, А. Франса, молодых С. Малларме и П. Верлена [2; с. 200].

Теодор де Банвиль подвергался критике за то, что ему не хватало чувствительности и воображения, но его стиль позволил многим поэтам избежать сентиментальности, типичной для эпохи романтизма. Не случайно на стихотворение Теодора де Банвиля К. Дебюсси написал романс «Звёздная ночь». Видимо, К. Дебюсси привлекла в творчестве Теодора де Банвиля особая интонация поэтической речи, которая акцентируется в процессе чтения стихотворений.

Как известно, процесс чтения — это интонирование поэтической мысли, создание того неповторимого момента, когда текст начинает производить впечатление. При чтении у слушателей возникает, так называемое, аудиальное воображение, которое оперирует звуками и ритмами [10]. Оно порождает силовые линии, организующие поэтический текст, выделяющие определенные слова поэтического текста: ритм, рифмы, ассонансы, паронимические цепи. Аудиальное воображение отвечает за фонетический параллелизм поэтической функции языка [10].

Принцип аудиального воображения, возникающий у слушателя, можно проследить в стихотворении Теодора де Банвиля «Звёздная ночь», на которое К. Дебюсси написал романс:

*Nuit d'étoiles, sous tes voiles  
Sous ta brise et tes parfums,  
Triste lyre qui soupire,  
Je rêve aux amours défunts.*

*(Звёзд мерцанье, трепетанье  
Ветра тонкий аромат,  
Лиры нежной вздох мятельный  
Любовной мечтой пьянят)*

Слова *étoiles* (звезда) и *voiles* (покрывало, завеса, пелена), отличающиеся одной фонемой, сближены в одной строке, происходит наложение образа звёздного покрывала, завесы, мерцания. Работа аудиального воображения воспроизводит ритм или гул созвучий, так появляется канва словесной оболочки стиха. «Музыка, прежде всего, — это звучание, которое предшествует моменту письма и дает ему ритмический паттерн» [6; с. 221].

Поиск поэтами-символистами новых выразительных возможностей французской речи и стремление «омузикалить» стихотворение поддерживали французские композиторы, создав вокальный жанр — *mélodie* («мелодия»), в котором усиливается выразительность поэтического текста средствами музыки. Как отмечает В. Б. Жаркова, композитор «должен выявить его неповторимую поэтическую структуру, а затем зафиксировать её музыкальными средствами» [2; с. 206]. Таким образом, возникает взаимосвязь французской поэзии и музыки. До настоящего времени эта проблема не нашла широкого освещения в музыковедческой литературе. Этим и обусловлена актуальность темы данной статьи.

**Цель статьи** — рассмотреть взаимодействие слова и музыки на примере вокального произведения К. Дебюсси «Звёздная ночь» на стихотворение Теодора де Банвиля.

**Метод исследования** — анализ поэтического и музыкального текстов. «Звёздная ночь» («Nuit d'Étoiles») — это раннее произведение Клода Дебюсси, написанное в 1878 году. «Звёздная ночь» является прекрасным примером раннего импрессионизма в музыке, в котором поэтически отражается ощущение природы. Эмоции очень сдержаны, это — область тихих чувств, скрытых и скрытных, что типично для К. Дебюсси (вспомним «Шаги на снегу», «Девушку с волосами цвета льна»). Композитор тонко ощущает стихотворение Теодора де Банвиля, который, думая о прошлой любви, описывает чувственные переживания, такие как вздохи бриза и сладкие духи. Создаётся впечатление, что импрессионистическую картину Ван Гога «Звёздная ночь» рисуют текст и музыка.

Для более полного раскрытия образов и точной передачи поэтического текста Дебюсси использует трех-пятичастную форму *a b a b a*, где *a* — ирреальный мир, *b* — реальный мир.

Атмосфера ирреального мира изображена Дебюсси чисто импрессионистически, с помощью образов и бликов. В строке «*Nuit d'étoiles, sous tes voiles*» («Звёзд мерцанье, трепетанье») Дебюсси «живописует» интимную романтическую атмосферу, подражая струнам лиры. Композитор постоянно стремится к смягченности и завуалированности контуров, к «плывучести» переходов.

Реальный мир показан в двух средних частях *b*. В первой части *b* «*Le sereine melancolie Vient eclore au fond de mon coeur*» («Без тебя тоская всегда Печаль таю я в сердце своём») представлен реальный образ: любовное переживание («*au fond de mon coeur*» — «печаль таю в сердце своём»), образ любимой («*au fond de mon coeur*» — «взор твой синий, как небеса»); «*et ces étoiles sont tes yeux*» — «в звёздах очей твоих краса»). Эта часть, с точки зрения гармонического, мелодического и фактурного развития, близка стилю позднего романтизма.

Вторая часть *b* сочетает в себе ирреальный и реальный миры, что типично для музыкального стиля Дебюсси. Этому есть композиционное объяснение — создание единой линии драматургии: сглаживание контраста между частями и подготовка к репризе, возвращение к первоначальному образу.

Музыкально-выразительные средства, особенно фактура и гармония играют важную роль в воплощении музыкального образа. Музыкальная

ткань хрупка и изыскана. В кульминационных точках расширяется диапазон и высотная мелодическая линия достигает своего апогея до четырех октав (на слове «*je rêve*» — «*любовной*») (Пример 1).

Пример 1.

Je rêve aux a - mours dé -

В основе развития — сочетание основного гармонического фона с красочными сменами гармонии и колористическими модуляциями (тт. 25-36 и тт. 58-71) (Пример 2,3).

Пример 2.

*mf* Un peu animé

La se - rei - ne mé-lan - col - li - e Vient é -

Пример 3.

clore au fond de mon coeur, Et j'en - tends l'à - me de ma mi - e Tres - sail-

Привлекают внимание две как будто противоположные, но естественно сливающиеся тенденции в развитии: композитор стремится выдержать постоянство меры при множестве причудливых и неожиданных отклонений.

Например, во второй средней части (тт. 58-71) аккорды разыгрываются на оstinатном доминантовом предькте (Пример 4).

Пример 4.

Et ces é - toi - - - les sont tes - yeux.

Реприза основана на ритмической оstinатной формуле с последующим её укрупнением и постепенным замиранием, растворением, что типично для фортепианных прелюдий К. Дебюсси (Пример 5).

Пример 5.

*Diminuendo*

Sous ta bri - - - se et tes par - fums,

**Заключение.** К. Дебюсси обращается с поэтическим оригиналом достаточно свободно: меняет заглавные буквы на прописные (смещая начало поэтических строк), выпускает авторские знаки препинания и вместо них вводит собственную пунктуацию. Тем не менее, связь с поэтическим текстом сохраняется, но не так явно, как у русских композиторов, у которых музыка следует за словом. Композитор подчеркивает общее впечатление, аудиальное воображение поэтического текста, чувство от образа, запаха, краски, что типично для всего искусства импрессионизма.

## Литература

1. *Владимирова А.* Французская поэзия в вокальном творчестве Дебюсси / А. Владимирова // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. — Л.: Музыка, 1983. — С. 173–192.
2. *Жаркова В.* Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках послания Мастера): [монография] / В. Жаркова. — К.: Автограф, 2009. — 528 С.
3. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. — М.: Музыка, 1965. — 792 с.
4. *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения, СПб “Наука”, 2001.
5. *Смирнов В.* Клод-Ашиль Дебюсси: [монография] / В. Смирнов. — СПб.: Музыка, 1973. — 86 с.
6. *Филенко Г.* Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра / Г. Филенко // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. — Л.: Музыка, 1983. — С. 193–247.
7. Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. — М.: Сов. художник, 1972. — 182 с.
8. *Lockspeiser Edvard.* Debussy. Sa vie et sa pensee. Halbreich Harry. L'analyse de l'oeuvre / Edvard Lockspeiser. — Paris : Fayard, 1989. — 823 P.
9. *Messina Kitti.* Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle / Kitti Messina // Revue de Musicologie. — 2008. — Т. 94. — № 1. — P. 59–90.
10. *Riffaterre M.* Production du texte, P.: Seuil, 1979.

## Жанровая специфика вокальной музыки Тихона Хренникова

*Н. А. Сивков*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Вокальное искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*Е. В. Донская*

*кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры театрального искусства  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*Статья посвящена жанровой классификации вокальной музыки современного отечественного композитора Тихона Хренникова. Автор выявляет основные жанры в вокальном творчестве композитора, выделяя романс и песню, и рассматривает их как в виде самостоятельных произведений, так*

*и в составе кино — и театральной музыки. В процессе анализа определяется специфика каждой из этих жанровых групп.*

**Ключевые слова:** *Т. Хренников; жанр; вокальные жанры; песня; романс; киномузыка.*

**Введение.** Тихон Николаевич Хренников (1913–2017) — выдающийся советский и российский композитор, пианист, педагог и общественный деятель, автор множества опер, балетов, оперетт, симфоний, сюит, концертов, а также разнообразных вокальных и хоровых произведений. Он является известным музыкантом и влиятельной фигурой в отечественной музыке XX века. Но его творческая личность остаётся малоизученной, в сравнении, например, с такими всемирно известными композиторами, как С. Прокофьев, Д. Шостакович и др. Между тем, вокальную музыку Т. Хренникова знают и любят многие поколения музыкантов и рядовых слушателей. Она звучит в концертных эстрадных программах, в фильмах из числа классики советского кинематографа, в учебном репертуаре музыкальных вузов.

**Цель исследования.** Проанализировать жанровую классификацию вокальной музыки Т. Хренникова, не получившей подробного освещения в научных источниках. В музыковедческих исследованиях (в том числе таких авторов, как И. Шехонина, И. Воронцова, И. Мартынов, Ю. Кремлёв и др.) содержатся разрозненные сведения о песнях и романсах композитора. Их хронология, жанровый и исторический контекст, а также анализ отдельных произведений требуют систематизации и более глубокого анализа.

**Материалом для исследования** послужили вокальные произведения Т. Хренникова разных лет, в том числе: романсы на стихи И. Бунина, Р. Бёрнса, С. Есенина, А. Пушкина, песня «Московские окна» на слова М. Матусовского, «Утренняя песня» на слова Я. Халецкого, «Песня о московской девушке» на слова А. Барто, а также отдельные вокальные номера из музыки к спектаклям и кинофильмам. **Основные методы, использованные в процессе исследования** — это обобщение, классификация и анализ вокальных произведений.

**Результаты исследования.** Вокальные жанры — это древнейшие формы музыкального искусства, они уходят корнями в глубокое прошлое. В теории жанра именно песня (наряду с танцем и маршем) относится к первичным жанрам, а песенность (распевность) занимает важнейшее место в ряду жанровых начал, объединяющих группы жанров не по формам бытия, а по их музыкальному характеру (по определению С. Скребкова). Как указывает В. Холопова: «В европейской музыкальной культуре, ориентированной на мелос и пение, вокальные формы первичны и имеют гораздо более длительную историю развития, чем формы инструментальные. <...> По наиболее общей классификации к собственно вокальным относятся, прежде всего, романсы, песни, хоры, отдельные оперные номера и т. д.» [2, с. 9]. В отечественной музыкаль-

ной культуре XX века все они сохранили важное место в группе вокальных жанров, однако в связи с возникновением и развитием массовой музыки (так называемого «третьего пласта», по определению В. Конен) приоритетное положение заняли массовые жанры. А. Цукер утверждает: «Советская российская массовая музыка, отражая неповторимые социальные реалии нашей страны и её истории, развивалась по своим законам, создавая на каждом из этапов собственные жанровые приоритеты. На протяжении десятилетий, вплоть до 60-х годов, абсолютным монополистом в этой области было творчество профессиональных композиторов-песенников, а главным жанром, соответственно — советская массовая песня» [3, с. 47]. Кроме того, в XX столетии рождение совершенно нового вида искусства — кино — привело к формированию ещё одной важной ветви вокальных жанров, связанных с киномузыкой.

Т. Хренников, как один из наиболее востребованных и передовых композиторов в советской музыкальной культуре, не остался в стороне от всех вышеперечисленных тенденций. Как композитор, имевший прочную академическую базу и, можно сказать, «классическое» музыкальное образование (он окончил музыкальный техникум имени Гнесиных и Московскую консерваторию), Т. Хренников, прежде всего, обратился к веками утверждавшемуся в искусстве жанру романса.

Само слово «романс» пришло из Испании и первоначально обозначало стихотворение на испанском («романском») языке, рассчитанное на музыкальное исполнение с инструментальным сопровождением. Романсом называли народную песню лирического или героического содержания. Развитие романса как синтетического, музыкально-поэтического жанра началось со второй половины XVIII в. В это же время жанр пришёл в Россию и назывался первое время «русской песней» или «русской песней». Расцвета он достиг в творчестве А. Мерзлякова, А. Кольцова, А. Алябьева, В. Варламова, А. Гурилёва. В XIX веке в романсовом творчестве происходит заметная эволюция, в частности, обособляются области «профессионального» романса и романса бытового. XX век сумел сохранить от классического романса всё лучшее и обогатить романсовой интонацией множество других жанров. В творчестве советских композиторов-профессионалов романс ярко проявляет себя в 1920-х гг. (в частности, у Н. Мяковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича).

В 1935 году Т. Хренников пишет несколько романсов на стихи А. Пушкина, в том числе «Зимнюю дорогу», «Не пой, красавица, при мне», «Я здесь, Инезилья», ставших первым самостоятельным опытом композитора в камерно-вокальном жанре. Как видно уже из выбора поэтических первоисточников, молодой автор стремится к продолжению лучших традиций русского романса (на эти стихи написано огромное количество камерно-вокальных сочинений), но наделяет его новыми чертами современной мелодики, нетипичными исполнительскими приёмами (например, в романсе «Зимняя дорога» использовано пение без слов) и усложняет фортепианную партию («Я здесь, Инези-

ля»). В народном духе и типичной куплетной форме решена мелодия романса на слова С. Есенина «Берёзка», имеющая широкий диапазон и оканчивающаяся экспрессивным октавным возгласом «Ах!». В военные годы Т. Хренников пишет цикл романсов на стихи Р. Бёрнса, в которых использует достижения современной гармонии («Застольная»), сложные динамизированные вокальные формы («Ты меня оставил»), богатую фактуру фортепианного сопровождения («В полях под снегом и дождём») [4, с. 118].

Несколько иные, менее «академические» черты, наблюдаются в песнях Т. Хренникова. Жанр песни восходит к праславянскому корню «рѣспнь», который трансформировался в «пѣспнь», обозначавшую род словесно-музыкального искусства. Сформировавшись в недрах народного творчества песня стала частью профессиональной композиторской деятельности в виде записей фольклорных мелодий, обработок народных песен, а также самостоятельных авторских произведений для голоса. В отличие от романса, песня не связана с отдельными поэтическими образами или речевыми интонациями текста, в то же время её мелодия и текст подобны по структуре (членение музыкальной строфы соответствует членению строфы поэтической). Как пишет И. Воронцова: «Песня — центральное интонационно-жанровое явление в творчестве Хренникова. Она служит той творческой «лабораторией», в которой вырабатываются характерные мелодико-гармонические обороты, ритмоинтонационные штрихи, очерчивается наиболее типичный круг музыкально-художественных образов. Особая любовь Хренникова к песне не случайна. Этот жанр сыграл огромную роль в кристаллизации интонационного строя и форм советской музыки в период её становления (главным образом в 30-е гг.) и в дальнейшем. Непосредственно откликаясь на запросы современной жизни, песня обобщала бытовавшие интонации и активно вырабатывала новый интонационный язык эпохи: в ней крепились ростки нового мелодизма, опробовались новые типы соотношения мелодии и текста» [1, с. 9].

Т. Хренников в своих песнях всегда чутко отзывался на социокультурные обстоятельства времени: его песни военных лет выдержаны в чётком маршевом характере, имеют структурно ясную мелодику с запоминающимися, выразительными и декламационными оборотами. При этом композитор умело сочетает патетику и лирику: например, в 1941 году им была написана «Песня о московской девушке», в которой повествуется о подвигах защитниц столицы, но благодаря лирической мелодике сохраняется женственный образ героини песни. Во многих песнях Т. Хренников отдаёт предпочтение хоровому изложению, что является признаком жанра массовой песни: например, в «Утренней песне» перекликаются мотивы пробуждающейся природы и активной жизни трудового народа, но мягкая плавность трехдольного метра и распевность интонаций в сочетании с движением голосов параллельными терциями придает песне лирико-народный характер. Знаменитая песня «Московские окна» — совершенно иная по трактовке жанра —



приближается к авторской (эстрадной) песне. Её выразительная и запоминающаяся мелодия первоначально написана Т. Хренниковым без текста, возможно потому в ней так велика роль ярких интонаций, хроматизмов, а также красочных гармоний в партии сопровождения.

И. Воронцова подчёркивает, что песня как самостоятельный жанр встречается у Т. Хренникова значительно реже, чем песня как составная часть музыки для театра и кино, которая «подчинена сценической ситуации. Требования выразительности, лаконичности и особого характера содержательности, предъявляемые к такой музыке, не могли не повлиять на музыкальный язык композитора, работающего в этой области с самого начала творческой деятельности» [1, с. 9]. То же можно сказать и о романсах Т. Хренникова, которые он создаёт для кино и театра в лучших традициях отечественной культуры.

Для советской музыки типично использование песен и романсов в качестве элемента стилизации под какую-либо эпоху (например, «испанские» романсы Г. Гладкова в фильме «Собака на сене», «Белой акации гроздь душистые» В. Баснера в фильме «Дни Турбиных»), а также для выражения лирического состояния героев (романсы М. Таривердиева в фильме «Ирония судьбы», «Ты меня на рассвете разбудишь» А. Рыбникова в спектакле «Юнона и Авось»). Ярким примером этому может послужить романс Т. Хренникова «Что так сердце растрожено?» из кинофильма «Верные друзья», который вышел на экраны в 1954 году. Музыка, написанная композитором к кинофильму, была не аккомпанементом, а такой же равноправной его частью, как драматургия, мизансцены, монтаж, операторское искусство. Песни, звучавшие в фильме, были и эпическими, и лирическими, и полными юмора, и после выхода фильма на экраны их пели буквально все. Романс «Что так сердце растрожено?» — светлый лирический образ, в нём просматривается субъективизация человеческого состояния влюбленности и эмоциональная реакция на прошедшие события — воспоминания о встречах. Его мелодика романсового типа с плавным голосоведением поддерживается простым аккомпанементом с опорой на главные трезвучия лада и расцвечивается выразительными динамическими оттенками.

**Выводы.** Таким образом, жанровая специфика вокальной музыки Т. Хренникова определяется его тяготением к основным двум жанрам: романсу и песне. Он создаёт их как в виде самостоятельных сочинений, так и в качестве составной части музыки к спектаклям и кинофильмам. При этом в романсах сохраняются более традиционные «академические» черты жанра, а в песнях проявляются черты массовости и демократичности жанра. Вокальные произведения Т. Хренникова очень интересны с точки зрения музыкального языка и стиля композитора. Их дальнейшее изучение и анализ — актуальная задача для исследователей. Как отмечает А. Шнитке: «Песенный жанр — передовой край нашего искусства. Тем не менее, песенные проблемы остаются актуальными и в наше время: не утихают споры о том, «что такое хорошо и что такое плохо» в жанре песни. Ясно ощущается не-

разработанность принципов анализа, отсутствие специальных исследований в жанре творческого портрета композиторов, работающих в области песни» [5, с. 169-170].

### Литература

1. *Воронцова, И. В.* О стиле и музыкальном языке Т. Н. Хренникова [Текст] / И. В. Воронцова. — М.: Сов. композитор, 1983. — 128 с.
2. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений [Текст] / В. Н. Холопова // Учеб. пособие. — 2-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2001. — 496 с.
3. *Цукер, А. М.* Отечественная массовая музыка 1960-1990 гг. [Текст] / А. М. Цукер // Учеб. пособие. — Изд-е 2-е, доп. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. — 256 с.
4. *Шехонина, И. Е.* Творчество Т. Н. Хренникова [Текст] / И. Е. Шехонина. — М.: Сов. композитор, 1985. — 336 с.
5. *Шнитке, А. Б.* Песни А. Петрова 60-х годов [Текст] / А. Б. Шнитке // Критика и музыковедение: Сб. статей. — Л.: Музыка, 1980. — Вып. 2. — С. 169-184.

## Раскрытие художественного образа в народной песне

*А. В. Тетеля*

*студентка 4-го курса*

*направление подготовки «Искусство народного пения»  
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»*

*А. В. Макина*

*кандидат искусствоведения, доцент*

*доцент кафедры хорового дирижирования  
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»*

*В статье представлен анализ музыкального и поэтического текстов с целью нахождения различных путей воплощения исполнительского художественного образа. Сценическое воплощение народной песни подобно музыкально-театральной постановке. Народная песня — это синтез музыки, слова, танца, мимики и жеста, что позволяет всесторонне раскрыть музыкально-исполнительский образ.*

**Ключевые слова:** народная песня, музыкальный образ, многозначность интерпретации, восприятие, воспроизведение, система К. С. Станиславского.

**Введение.** С момента сценического исполнения, которое является органичным продолжением и завершением композиторского замысла, начинается жизнь музыкального сочинения. Художественный образ исполнитель трактует через личные качества: темперамент, вкус, мировоззрение и др. В результате *исполнительский художественный образ* обретает некоторые ценности, которых не было в первичном образе. Нотный текст музыкального произведения нужно не просто прочитать, но и грамотно расшифровать позицию автора. Музыкальный образ — это неосознаваемый элемент, который рождает у слушателя чувства, ощущения, воспоминания, ассоциации. Образ передает идею, содержание музыки с помощью различных музыкальных средств.

**Цель исследования** — выполнить музыкально-теоретический анализ народной песни «Ой, на горе дождь» с целью всестороннего раскрытия художественного содержания исполняемого произведения.

В работе использованы следующие **методы**:

- изучение справочной, исследовательской, нотной литературы и Интернет-ресурсов;
- филологический и музыковедческий анализ песенного репертуара с точки зрения раскрытия исполнительского художественного образа;
- исполнение народного песенного репертуара в качестве солистки Народного хора;
- прослушивание аудио- и просмотр видеозаписей с целью сравнения исполнительских приемов воплощения художественного образа.

Результаты исследования. Различают следующие основные музыкальные образы: лирические, эпические, драматические, сказочные, комические и др. Лирические образы, в которых нет каких-либо событий, а есть лишь монолог, напоминающий исповедь, воплощают духовный мир героя. Характерные черты лирики: чувство, настроение, отсутствие действия. Эпос повествует о героических подвигах. Отличительными чертами являются: историчность, единство героя с народом, оценочность (герои положительные либо отрицательные), относительная объективность (чаще всего реальные исторические события). В драматическом произведении герой под властью чувств действует, борется, ищет выход из сложной ситуации, которая кажется ему безвыходной. Сказочный образ относится к вымышленной, фантастической истории. Комический образ — образ-шутка, выражающий добродушную насмешку над недостатками или слабостями [8].

Исполнительский образ обладает такой специфической особенностью, как *многозначность*. Именно многозначность предоставляет вокалисту возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи. Отдельные музыкальные средства не имеют четкого, определенного смыслового значения, однако каждое из них в зависимости от контекста включает в себе круг выразительных возможностей. Чтобы

понять и осознать композиторский замысел, исполнителю потребуются талант и интуиция.

Процесс сценической подготовки музыкального произведения состоит из двух этапов: восприятие как постижение сути произведения с помощью музыкально-теоретического и вокального анализа, и воспроизведение как реализация замысла в ходе репетиционной работы и концертных выступлений. Для профессиональной деятельности исполнителю необходимо как аналитическое понимание музыки, так и исполнительские навыки (артистизм, темперамент, воля и др.) [6].

Во многих методиках постановки голоса используются некоторые принципы воспитания певца-актера по системе К. С. Станиславского. Константин Сергеевич отмечал, что «певцу всегда необходимо действовать на сцене по законам драматического представления, то есть быть и певцом, и актером; каждая исполненная нота должна быть оправдана, иметь определенную цель и нести смысловую нагрузку» [9, с. 112]. Особое внимание К. С. Станиславский просил уделять подтексту, вслушиваясь в музыку и смысл слов: «Надо играть так, чтобы зритель слушал глазами и видел ушами» [9, с. 88].

Если певец будет воспитываться в принципах «системы», то он сможет органично существовать на сцене, в ясно осознанном кругу чувств, идей, обстоятельств, все мышцы тела будут подчиняться определенному образу. Идеальным для исполнителя будет считаться знак равенства между понятиями «певец» и «актер».

Остановимся на анализе лирической песни (а капелла) «Ой, на горе дождь».

Лирическая или лироэпическая протяжная песня, безусловно, является вершиной русского народного творчества. В лирических песнях выражаются различные душевные переживания, настроения и чувства, раскрывается духовный мир людей. Такие песни можно назвать лирической исповедью или серьезным раздумьем о жизни. В них поется о родной стороне, о тяжелой крестьянской доле. Одна из самых характерных тем — смерть молодца на чужой стороне. Песни с подобным поэтическим содержанием можно назвать лироэпическими: определенное настроение в них передается путем повествования.

Песня «Ой, на горе дождь» а капелла начинается с описания картины природы непогоды, которая соответствует печальному образу и характеру всего музыкального произведения. Такой прием филологи называют «пейзажем настроения» или «поэтическим параллелизмом». История идет от первого лица — молодой девушки, которая проводила на службу своего возлюбленного. Через некоторое время казахи полки возвращаются, и только ее жениха несут в «черной бурочке». Повествовательность данной песни передается в основном силлабическим письмом, в котором на один слог приходится одна нота с включением небольших распевов в кульминационной зоне.

Сочетание в одной строке разных стоп образует «хореодактиль», то есть пятидолжник, типичный для русского песенного стиха. Межстрочные цезуры совпадают с музыкальными каденциями (таблица 1).

Таблица 1

## Анализ поэтической строфы песни «Ой, на горе дождь» [5].

Строка	Ритмическая организация	Поэтические стопы
Ой, на горе дождь, дождь, дождь,	/ / / - - / - - / - - - /	хорей + дактиль
Под горой туманы дай туман, ой,	/ / / / / / - - / - - / - - - / - - / - - /	хорей
А в моем-то сердце чушке	/ / / / / - - / - - - / - - - - /	хорей + дактиль
Все кругомы горе дай печаль	/ / / / / / - - / - - / - - - / - - / - - /	хорей

Форма данной песни — куплетно-вариационная. Диапазон первого, второго, шестого и седьмого куплетов выдержан в объеме малой сексты. Звуковой объем остальных куплетов увеличивается до септими благодаря отклонению в параллельный мажор, которое происходит в момент кульминации. Также кульминация подчеркивается тональным сдвигом на полтона вверх в шестом куплете. Начальное построение представляет характерную мелодическую модель песни — это нисходящее поступенное движение от V ступени к I с последующим восходящим скачком на VI ступень. Окончания первого предложения каждого куплета представляет плагальный ход от I к IV ступени, передающий интонацию вздоха, плача, подчеркнутый знаком фермато. Также смысловые цезуры присутствуют в начале каждого куплета. В качестве опорных звуков выступают I, IV, V ступени (рис. 1).

## "Ой, на горе дождь"

Лирическая песня Кубанской области

Расшифровка А. В. Тетели

Ой, на горе дождь, дождь, дождь, под горой туманы дай туман, ой... А в моем-то сердце чушке все кругомы горе дай печаль.

Рис. 1. Песня «Ой, на горе дождь», Куплет 1 (музыкальный пример) [5].

При подготовке сценического исполнения данного произведения нужно учитывать единую неконтрастную образную сферу песни, предназначенную для исполнения женским голосом в грудном регистре, что характерно для южной манеры народного пения. Общий темпоритм данной песни связан с повествовательностью, неторопливостью, умеренностью развертывания. Для исполнения необходимо найти особый тембр, отличающийся теплотой, камерностью, помогающий рассказать личную историю человека. Исполнителю необходимо выстроить сюжетную линию песни: 1-2 куплеты представляют экспозиционное изложение, 3-5 куплеты — развитие (момент ожидания и встречи по сюжету), 6 куплет кульминационный (драматическая развязка), 7 куплет заключительный.

**Выводы.** Раскрытие образа или художественная отделка произведения — это подлинно творческий процесс материализации авторского замысла. Художественная постановка, выполненная на основе технического освоения произведения, включает художественную одаренность, культуру, тонкость восприятия, воображение, фантазию, вкус, эмоциональность исполнителя. Именно поэтому одной из главных задач в работе с певцом является создание исполнительского художественного образа произведения.

## Литература

1. Бельская, Е. В. Вокальная подготовка студентов театральной специализации [Текст]: учеб. пособие / Е. В. Бельская. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. — 160 с.
2. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. — М.: Владос, 2003. — 272 с.
3. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения [Текст]: учеб. пособие для СПО / В. Л. Живов; Московский гор. пед. ун-т. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Юрайт, 2018. — 99 с.
4. Иванов, А. П. О вокальном образе [Текст] / А. П. Иванов. — М.: Профиздат, 1968. — 131 с.
5. Коловский, О. П. Анализ вокальных произведений [Текст]: учеб. пособие / Л. П. Иванова, Е. А. Ручьевская В. П. Широкова. — Л.: Музыка, 1988. — 352 с.
6. Консон, Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) [Текст]: монография / Г. Р. Консон. — М.: Композитор, 2010. — 392 с.
7. Костарев, В. П. Вокальное произведения как синтез искусств [Текст]: учеб. пособие по анализу вокальных произведений / В. П. Костарев. — Екатеринбург, 2005. — 310 с.
8. Раппопорт, С. Понятие о художественном произведении. Художественный образ в музыке [Текст] / С. Раппопорт // Книга по эстетике для музыкантов = Книга по эстетике за музыкантите / ред. И. А. Константинов,

К. Ангелов // Моск. гос. консерватория, Болг. гос. консерватория. — М.: Музыка; София: Музыка, 1983. — С. 121-134.

9. *Станиславский, К. С.* Искусство представления: Классические этюды актерского тренинга [Текст] / К. С. Станиславский. — СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. — 192 с.

## Интерпретационное моделирование художественного образа в исполнительской деятельности музыканта

*И. А. Тонеева*

*студентка 4-го курса*

*направления подготовки*

*«Музыкально-инструментальное искусство»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*М. А. Сова*

*доктор педагогических наук,*

*профессор кафедры музыкального искусства*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*В статье обосновывается актуальность исследования проблемы интерпретационного моделирования художественного образа в теории и практике исполнительского музыкознания. Отмечается значение взаимосвязи между созданием интерпретационной модели и личностными качествами исполнителя. Раскрывается механизм проникновения исполнителя в композиторский замысел и авторский текст. Предлагается интерпретационная модель трактовки образного содержания. Рассматриваются этапы интерпретационного моделирования художественного образа.*

**Ключевые слова:** *интерпретация, интерпретационная модель, этапы интерпретационного моделирования, интерпретационная культура.*

**Введение.** Феномен интерпретации стал самостоятельным видом искусства лишь с популяризацией концертной деятельности в начале XIX века, так как во времена И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена в большинстве случаев композиторы исполняли свои произведения самостоятельно. Поэтому вопрос трактовки и музыкальной интерпрета-

ции не был актуален. Тогда и появился новый тип исполнителя — музыкант-интерпретатор, исполнитель произведений других композиторов.

Начиная со второй половины XIX века, возникает и развивается теория музыкальной интерпретации, которая в XX веке занимает значительное место в области музыкознания.

«Нотный текст — богатство, завещанное композитором, а его исполнительские указания — сопроводительное письмо к завещанию», — писал С. Е. Фейнберг [5, с. 362].

**Цель исследования** состоит в теоретическом обосновании этапов интерпретационного моделирования художественного образа в исполнительской деятельности.

Для реализации поставленной цели следует решить такие **задачи**:

1. Уточнить сущность понятий «музыкальная интерпретация», «интерпретационный процесс», «интерпретационное моделирование», «интерпретационные типы», «интерпретационная культура».
2. Выявить взаимодействие между индивидуально-личностными особенностями исполнителя и композиторским текстом при интерпретационном моделировании художественного образа музыкального произведения.

**Результаты исследования.** Решение поставленных задач научно-го поиска предполагает, прежде всего, раскрытие и уточнение сущности и содержания понятий в контексте данного исследования.

Терминологический анализ и обобщение теоретических положений в научной литературе позволяет рассматривать понятие интерпретации (от лат. «interpretatio» — трактовка, истолкование, раскрытие смысла) как термин, значение которого возникло в греческой мифологии. Раскрывая его сущность, следует отметить, что термин «интерпретация» имеет значение, идентичное понятию «герменевтика». Известно, что герменевтика — это теория интерпретации, истолкования смысла художественного текста, что предполагает духовную интерпретацию текста.

Вместе с тем, герменевтика направлена на становление человека как личности и субъекта культуры. Создание художественного произведения начинается с авторского самовыражения и получает своё логическое продолжение в понимании исполнителем творческого акта автора художественного текста, познании его смысла и сопереживании душевного состояния автора. Степень понимания мысли автора соизмерима степени близости его мыслям и чувствам. *Понимаемое* интерпретируется в процессе понимания.

Раскрывая исторический аспект понятия интерпретации, отметим, что впервые к этой категории обратился древнегреческий философ Платон. Позже в немецкой философии было введено понятие «герменевтический круг», суть которого состоит в том, что целое познаётся через части, а часть через целое.

Таким образом, понятие «интерпретация», рассматриваемое как «понимание», основывается на предварительном познании некоего

целого (предпонимание), а части раскрываются лишь во взаимодействии с целым.

Для мыслительной деятельности (анализа) произведение — это замкнутая и непроницаемая материальная целостная форма, в то время как в интерпретации произведение прозрачно: помимо материальной формы, она основывается на заложенном в произведении подвижном, бесконечном смысле. Отсюда, интерпретация — это основа понимания текста, а понимание — творческий результат процесса интерпретации.

С этих позиций интерпретационное моделирование — это творческий процесс, содержание которого основывается как на раскрытии художественных особенностей и образа произведения, так и на раскрытии и претворении в жизнь индивидуальных особенностей и личностных качеств музыканта-интерпретатора. Его задачи имеют довольно противоречивый характер: первостепенно предполагается максимально близкое раскрытие художественной концепции произведения, его стилиевой принадлежности, жанровых особенностей и эмоциональной основы. Однако значимым также является раскрытие и передача исполнителем своих личных чувств и эмоций.

Немаловажным является сохранение баланса при взаимодействии между точным истолкованием замысла автора и инициативой исполнителя, в частности, претворением творческого замысла.

Создание художественной модели интерпретации формируется в синтезе профессиональных и психологических качеств музыканта, а именно: интеллекта, концентрации внимания, мобилизации усилий, способности контролировать своё исполнение, музыкально-слуховых представлений, музыкальной восприимчивости, темперамента, художественно-образного мышления, эстрадной выдержки, исполнительского опыта.

Помимо эмоциональной и смысловой передачи, немаловажную роль имеет демонстрация технических возможностей исполнителя как способа самовыражения и самореализации. От технических возможностей исполнителя зависит качество и точность исполнения музыкального текста, которая, в свою очередь, обуславливает создание интерпретационной модели.

Интерпретация подразумевает индивидуальный подход к произведению для воссоздания смысловой и эмоциональной нагрузки произведения, которые хотел донести композитор сквозь личное восприятие исполнителя. В связи с этим интерес представляет классификация музыкантов по «интерпретационным типам», осуществляемая на основе манеры интерпретировать произведение.

Согласно этой типологии, исполнитель, который относится к воспроизведению со скрупулёзной точностью при воспроизведении нотного текста, использует интерпретационную установку — «атрибуция».

Исполнитель, склонный к эмоциональным подъёмам, к изменению нотного текста и образных составляющих произведения, использует

интерпретационную установку — «инвенция». Такую трактовку музыкального произведения можно назвать непрофессиональной, так как невыполнение авторских ремарок, отмеченных в тексте, ведёт к нарушению стилистического и жанрового содержания произведения.

Характер, темперамент и приоритетное расположение психологических функций определяют предрасположенность исполнителя к одному из вышеперечисленных типов интерпретационного исполнения. При этом у одной категории исполнителей преобладает образное мышление, а у другой — логическое. Первым легко и качественно удаётся исполнение программной и изобразительной музыки; вторым — ближе исполнение произведений философского характера с глобальными замыслами.

В исполнительском музыкознании существуют различные мнения о правильности интерпретации. Одни исследователи настаивают на том, что правильной может быть только та интерпретация, которая совпадает с замыслом автора. Другие искусствоведы утверждают, что количество трактовок определяет количество исполнителей.

Поэтому актуальным становится вопрос: как понять замысел композитора? Один из самых важных пунктов в правильном формировании интерпретационной модели является правильное понимание стилиевых особенностей эпохи, то есть философские взгляды, идеалы, национальные особенности жизни, которые определяют использование выразительных средств в произведении. Примером выступает различие обозначения темпов в различных эпохах. Так, в доклассический период темпы «Allegro», «Andante», «Adagio» обозначали не скорость движения, а характер музыки. Для сравнения: «Allegro» Скарлатти медленнее, чем «Allegro» у классиков, в то же время «Allegro» Моцарта сдержаннее «Allegro» в современном его понимании. «Andante» Моцарта подвижнее, нежели мы понимаем его сейчас [4].

Залог правильного понимания авторского замысла — всестороннее изучение произведения, так как основной задачей интерпретатора является максимально точное выявление соотношения произведения с эпохой и автором, учитывая при этом все стилиевые черты.

На современном этапе музыковеды и педагоги делят процесс формирования интерпретационной модели на три основных этапа.

Первый этап — предварительное знакомство с произведением. На основе прослушивания произведения и изучения истории его создания, интерпретатор создаёт мысленный образ (исходя из формы, лада, гармонии, мелодии, ритмических структур, средств музыкальной выразительности, стиля и жанра). На этом этапе также определяются технические сложности произведения.

Второй этап — преодоление технических трудностей. Этот этап наиболее длительный и кропотливый для исполнителя. Здесь отрабатываются технические, интонационные, ритмические и выразительные составляющие исполнения, которые в значительной мере определяют музыкальный образ произведения.

## Стилевые особенности поздних оперетт Ж. Оффенбаха на примере оперетты «Мадам Фавар»

У. А. Хайрединова

студентка 2-го курса магистратуры

направления подготовки «Вокальное искусство»

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Е. В. Донская

кандидат культурологии, доцент,

доцент кафедры театрального искусства

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

*Статья посвящена характерным особенностям поздних оперетт Жака Оффенбаха. На примере оперетты «Мадам Фавар» рассматриваются сюжетные, жанровые и стилевые черты его произведений позднего периода творчества. Автор выявляет частичное отступление композитора от иронично-народийной трактовки жанра в сторону лирико-романтических традиций.*

**Ключевые слова:** Жак Оффенбах, оперетта, французская оперетта, оффенбахиады, «Мадам Фавар».

**Введение.** «Оффенбах был началом французской оперетты. Он же был её концом...» [1]. Метафорическое высказывание А. Владимирской о роли Жака Оффенбаха в истории французской оперетты несёт в себе не прямой, а иносказательный смысл. Очевидно, что после него ещё ряд композиторов сделали весомый вклад в становление жанра, в том числе Ш. Леко, Э. Одран, Р. Планкет. Но ни один из них не достиг такой характеристичности и национальной природы жанра, не сумел парадоксальным образом сочетать его пародийную трактовку с проникновенным лиризмом. Ж. Оффенбах стоял у истоков жанра оперетты, на протяжении своего творческого пути создал колоссальное количество произведений и продемонстрировал почти всё возможное жанровое богатство оперетты. В таком «переносном смысле» действительно можно считать творчество Ж. Оффенбаха «началом» и «концом» жанра и на его примере изучать эволюцию оперетты. Как известно, полный список его произведений в музыкально-театральных жанрах насчитывает 107 опер, 98 из которых являются оригинальными, а 9 — переработанными версиями предыдущих его сочинений, поэтому в рамках одной статьи невозможно рассмотреть всю эволюцию оперетты в творчестве Ж. Оффенбаха. Однако можно

Третий этап — формирование концертного вида исполнения произведения. На этом этапе корректируется модель интерпретации произведения, уточняется художественный образ, достигается музыкальная выразительность чувств и эмоции, передаваемых исполнителем, отрабатывается окончательный вариант интерпретации произведения, формируется готовность исполнителя к концертному выступлению.

Немаловажным фактором, влияющим на создание интерпретационной модели художественного образа, является уровень интерпретационной культуры исполнителя. По мнению М. Д. Корноухова: «Интерпретационная культура — это профессионально-личностное качество, которое проявляется в разных сферах жизни исполнителя: его познавательной деятельности, жизненном опыте, научных знаниях, восприятии произведений искусства, системе ценностных ориентаций, и имеет своё выражение во всех структурных компонентах профессиональной деятельности, характеризуя его как яркую, всесторонне развитую личность с богатым творческим потенциалом. Интерпретационная культура основывается не только на «культуроосвоении», но и на «культуро-созидании», так как культура как совокупность духовных достижений не может существовать без творческой деятельности» [1, с. 21].

**Заключение.** В научной литературе проблема интерпретационного моделирования приобретает особую актуальность в связи с необходимостью комплексного подхода к её исследованию. Данная проблема изучается в различных областях научного знания: музыковедении, психологии, психофизиологии, педагогике. Особое внимание исследователей привлекает рассмотрение интерпретационного моделирования как сложного творческого процесса исполнителя, связанного с развитием музыканта в целом: овладение техническими приёмами, приобретение исполнительского опыта, профессиональные компетенции, индивидуальные особенности и личностные качества, музыкальная эрудиция, умение рационально использовать средства музыкальной выразительности, художественно-образное мышление.

### Литература

1. Корноухов, М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект / М. Д. Корноухов // Автореферат дис. доктора пед. наук. — М.: 2011. — 53 с.
2. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства / Н. П. Корыхалова. — Л.: 1979. — 203 с.
3. Овсянкина, Г. П. Музыкальная психология / Г. П. Овсянкина. — СПб.: Союз художников, 2007. — 240 с.
4. Томский, И. А. Творческая интерпретация музыкальных произведений в вокальном исполнении / И. А. Томский // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. — 2013. — № 4. — С. 23–28.
5. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг // 2-е изд. — М.: Музыка, 1969. — 609 с.

остановиться на итоговых достижениях композитора, изучив его оперетты позднего периода творчества.

Таким образом, **целью** данной статьи является рассмотрение характерных особенностей поздних оперетт Ж. Оффенбаха на примере оперетты «Мадам Фавар».

**Материалы** исследования — нотный текст и аудио-версия оперетты Ж. Оффенбаха «Мадам Фавар».

**Основные методы**, использованные в процессе исследования, — обобщение и систематизация научных источников, исторический метод, метод музыкального анализа.

**Результаты исследования.** В современном понимании оперетта складывалась на основе традиций французской комической оперы — оперы-комик и популярной кафе-концертной эстрады в середине XIX века в Париже. Начало «парижской оперы» было положено в 1854 году французским композитором Флоримоном Эрве, а в следующем году — Жаком Оффенбахом, которые открыли на парижских бульварах два театра музыкально-сценической пародии и миниатюр: «Фоли-Консертан» и «Буфф-Паризьен». Однако само понятие оперетты был известно и ранее: с XVII века оно служило для обозначения различных жанровых явлений, например, пьес, исполняемых применительно к определённом случаю и имеющим характер пролога или маленьких праздничных представлений. Оперетта («*operetta*» с итальянского переводится как «маленькая опера») — это жанр музыкального театра, который «сочетает в арсенале своих выразительных средств три постоянных компонента: музыку, танец и разговорный диалог» [4, с. 3]. Как указывает М. Янковский: «Размер и место подобного произведения в спектакле объясняют уменьшительный характер его наименования: оперетта — это маленькое представление. <...> В начале XVIII века термин «оперетта» приобретает другое назначение — им определяется «опера малого объема», причем эта малая опера в рассматриваемый период лишена прозаического диалога и поется целиком» [5, с. 3].

Родоначальник французской оперетты Ж. Оффенбах написал и поставил на парижских сценах около девяноста произведений, среди которых «Орфей в аду» (1858), «Прекрасная Елена» (1864), «Парижская жизнь» (1866), «Перикола» (1868), «Принцесса Трапезундская» (1869), «Разбойники» (1869) и «Мадам Аршидюк» (1874) и многие другие. Именно Оффенбах поднял жанр оперетты до академического уровня и сделал его востребованным. Сам композитор определял жанром оперетты далеко не все свои сочинения, называя их другими подвидами: оперетта-буфф, опера-комик, опера-буффон, опера-феерия, ревю и т. д.

Первоисточники оперетт Ж. Оффенбаха очень разнообразны и включают античные сюжеты («Орфей в аду», «Прекрасная Елена»), популярные сказки («Синяя Борода»), средневековые истории («Женевьева Брабантская») и современные события («Мадам Фавар», «Парижская жизнь»). Все они объединены основной темой творчества Ж. Оффенбаха — изображением современных нравов и ироничным обличением пороков общества, которых он достигает с помощью пародийной трактовки сюжета, искромет-

ной музыкальной шутки, введению современных жанров сатирического куплета, шансона, канкана, использованию оборотов городского фольклора. Не сразу удалось композитору выработать собственный музыкальный язык и индивидуальные жанровые черты, хотя успехом у публики он пользовался уже с первых своих постановок. Начиная со знаменитого «Орфея в аду» (1858), оперетты Ж. Оффенбаха приобретают свои типичные черты и начинают именоваться «оффенбахиадами», которые отличаются сложностью вокальных партий, пародийными чертами, злободневностью тем, «отражением общества и действительности» [1, с. 20]. Однако этот центральный этап деятельности композитора закончился с приходом войны, когда Ж. Оффенбах обанкротился, и лишь в поздний период творчества к нему вернулась былая популярность. Новая эпоха диктовала обращение к новым выразительным средствам, более современным, выражающим дух Парижа бульваров: к числу наиболее значительных творений, созданных Ж. Оффенбахом в последнее десятилетие его жизни, принадлежат оперетты «Дочь тамбурмажора», «Марокканка», «Мадам Фавар» и его «лебединая песня» — опера «Сказки Гофмана».

Как отмечает З. Кракауэр, поздние оперетты Ж. Оффенбаха, в том числе «Разбойники» и «Марокканка», «блистали постановочными эффектами. Первая, как истинный продукт «Гэте», завершалась грандиозным апофеозом, где воспроизводилось историческое полотно Макарга и участвовали 300 статистов; вторая пускала пыль в глаза поистине слишком расточительной для возможностей «Буфф-Паризьен» восточной роскошью, которая, впрочем, мало трогала зрителей. Тем выше приходилось ценить тот холодный успех, какой стяжала в конце декабря 1878 года «Мадам Фавар» [2, с. 398]. Она стала юбилейной сотой опереттой композитора и была написана на либретто А. Шиво и А. Дюрю. Её сюжет опирается на реальные исторические факты — эпизоды из жизни поэта и музыканта Шарля Симона Фавара, бывшего в 1740-е годы режиссером парижской Комической оперы и женившегося на юной актрисе Марии Жюстине Ронсеро.

Как видно из развития сюжета, в поздний период своего творчества Ж. Оффенбах пришёл к ясной и лаконичной драматургии музыкального спектакля. Структура «Мадам Фавар» трёхчастна, с завязкой в первом акте, развитием во втором и начале третьего акта, кульминацией и развязкой — в заключении третьего акта. Произведение весьма лаконично — 7-10 номеров в каждом действии. Сюжет «Мадам Фавар» строится на комических ситуациях, элементах буффонады, переодеваниях и интригах (особенно ярко это проявляется в сцене с переодеванием Фаваров в третьем действии), при этом важно отметить и наличие любовной интриги (линия Сюзанны и Гектора).

Ж. Оффенбах использует традиционное для оперетты чередование вокальных сцен с разговорными диалогами, которые присутствуют почти после каждого вокального номера. Особенно крупные драматические сцены располагаются в сцене объяснения Жюстины, в разговоре Гектора с генералом, в развязке третьего действия. При этом, что касается вокальных номеров, то здесь композитор наследует традиции

академической музыки и классические оперные формы. Ж. Оффенбах использует в «Мадам Фавар» арии, вокальные ансамбли, хоры, но они несколько короче, проще по форме, стилю и фактуре, чем в классических операх, и выдержаны в песенно-танцевальном характере. Наряду с ариями (такими как ария Сюзанны «Украсил Гектор жизнь мою») возникает множество разговорно-речитативных элементов и дуэтов. Все они, как правило, краткие и лаконичные; большинство написано в куплетной форме (имеют по два куплета с припевом или без).

Как известно, основу музыкальной драматургии оперетты составляют формы массово-бытовой, танцевальной музыки. В оперетте «Мадам Фавар» — это куплетные формы, характерные для народной музыки. Ж. Оффенбах пишет арии в куплетной форме (ария Сюзанны), а иногда сам сольный номер называет «куплетами» (Куплеты Фавара). Танцевальные жанры представлены в Менуэте мадам Фавар «Одно мне на свете мило». В мелодике номеров преобладают простые напевные обороты, очень часто используются повторность, движение мелодии по звукам трезвучия, элементы звукоподражания — например, подражание разговору или смеху (финал 3 действия, Ария мадам Фавар). При этом вокальные партии не лишены определённой виртуозности и технической сложности. Как отмечает М. Куклинская: «Внешняя простота произведений Ж. Оффенбаха обманчива, как карнавальная маска, за которой скрываются тонкая ирония и ранимая душа композитора» [3, с. 80]. И проявилось это не только в сложности сюжетных хитросплетений и выразительности музыкального языка, но и в тяготении композитора к лирической трактовке жанра оперетты, которая наблюдается в поздний период его творчества. Исследователи считают, что лирическая линия появляется в музыке Ж. Оффенбаха с «Песенки Фортунио» (1861), и в дальнейшем привычная насмешливость и ироничность постепенно уменьшают своё значение. В таких сочинениях как «Перикола», «Парижская жизнь», «Герцогиня Герольштейнская», «Мадам Фавар» лирика занимает важное место, усложняя жанровую определённость оперетты, которая совершенно перестаёт быть похожей на типичные «оффенбахиады». Композитор использует лирические, печально-светлые, распевные темы, всё ярче проявляя особенности музыкального языка, характерные для романтизма. В «Мадам Фавар» особенно наглядно это предстаёт в вокальной партии главной героини. Тенденция к лиризации достигнет вершины в последнем сочинении Ж. Оффенбаха — опере «Сказки Гофмана», которую М. Куклинская называет «музыкальной квинтэссенцией романтизма» [3, с. 77].

**Выводы.** В оперетте «Мадам Фавар», как в одном из наиболее ярких сочинений позднего периода творчества Ж. Оффенбаха, проявились важнейшие особенности его зрелого стиля. Для него показательны применение танцевальных ритмов как средства выразительности, и простых напевных мелодий, идущих от народной музыки, при этом сюжет, жанр и музыкальный язык определённо испытывают на себе влияние лирической трактовки. К концу творческого пути Ж. Оффенбах частично отступает от иронично-пародийной концепции оперетты в сторону лирико-романтических традиций.

## Литература

1. *Владимирская, А. Р.* Звёздные часы оперетты [Текст] / А. Р. Владимирская. — М., СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. — 312 с.
2. *Кракауэр, З.* Жак Оффенбах и Париж его времени [Текст] / З. Кракауэр: [пер. с нем. С. Шлапоберской]. — М.: Аграф, 2000. — 413 с.
3. *Куклинская, М. Я.* «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха — музыкальная квинтэссенция романтизма [Текст] / М. Я. Куклинская. — Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — С. 77-83.
4. *Савранский, В. С.* Знаете ли вы оперетту? [Текст] / В. С. Савранский. — М.: Сов. композитор, 1985. — 72 с.
5. *Янковский, М. О.* Оперетта [Текст] / М. О. Янковский. — М.-Л.: Искусство, 1937. — 456 с.

## Роль тембра в интерпретации романса П. Чайковского «Забывать так скоро» на примере исполнений Т. Синявской и А. Нетребко

*А. Н. Шакарян*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Вокальное искусство»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*Е. В. Донская*

*кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры театрального искусства*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*Статья посвящена проблемам исполнительской интерпретации камерно-вокальной музыки П. И. Чайковского. Автор анализирует романс «Забывать так скоро» и сравнивает его интерпретации, созданные выдающимися мастерами вокального искусства современности — Тamarой Синявской и Анной Нетребко. На примере данного сравнения автор выявляет важную роль тембра в создании музыкального образа романса П. Чайковского «Забывать так скоро».*

**Ключевые слова:** романс, русская музыка, вокальное искусство, камерно-вокальная музыка, интерпретация, тембр, мелодика, голос.



**Введение.** Пётр Ильич Чайковский — одна из величайших фигур в истории русской музыки. Его произведения уже более века привлекают пристальное внимание исполнителей и исследователей. Для вокалистов особенно интересен ракурс интерпретации и исполнительского анализа камерно-вокальной музыки композитора, который ещё недостаточно раскрыт в современных исследованиях. Романсы П. Чайковского представляют собой подлинные жемчужины русской вокальной классики. Они очень разнообразны в жанровом отношении, но все имеют глубокое содержание, чаще лирическое или лирико-драматическое, отличаются выразительной вокальной мелодикой, исползованием декламационных интонаций человеческой речи, богатой и сложной фортепианной партией.

**Цель статьи** — определить роль тембра в интерпретации романса П. Чайковского «Забить так скоро» на примере исполнений Т. Синявской и А. Нетребко.

В качестве **объекта исследования** избран романс П. Чайковского «Забить так скоро», который является, по мнению А. Альшванга: «...одним из исключительных сочинений в русском классическом песенном наследии. Это миниатюрная вокально-инструментальная симфония в трёх частях, раскрывающая три различных последовательных состояния психики» [1, с. 305].

Для достижения поставленной цели привлечены **методы** целостного, исполнительского и компаративного анализа.

**Результаты исследования.** В богатой палитре музыкальных жанров романс занимает важное место. По определению, «романс (испан. *romance*) — камерное вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением» [3, с. 694]. Появление русского романса восходит к XVIII веку, а его расцвет связан с именами А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилёва, М. Глинки, А. Даргомыжского, П. Чайковского, М. Мусоргского, С. Рахманинова, Г. Свиридова и др. «Русский романс включает в себе не только универсальное общечеловеческое содержание, но и национально-специфичное, обусловленное его способностью отражать особенности русского национального характера и систему ценностей русского народа», — пишет Н. А. Вострякова [4, с. 101]. В этом смысле П. Чайковский занимает особое место в становлении жанра: благодаря прочной опоре на народные интонационные истоки, тонкому психологизму и симфонизму мышления его романсы стали классическими примерами русской вокальной музыки.

Романс «Забить так скоро» (сл. А. Апухтина) является одним из лучших образцов раннего камерно-вокального творчества П. Чайковского. Его содержание продиктовано поэтическим первоисточником и связано с переживаниями утраты любви, разочарованием и несбывшимися надеждами: здесь господствует «обобщённое переживание глубокой неудовлетворённости жизнью, душевная боль от неблагоприятности, от разбитых иллюзий» [1, с. 310]. Куплетную форму стихотворения композитор преодолевает за счёт сквозного развития и объе-

динения всего музыкального материала характерной лейт-интонацией (начальный мотив из пяти звуков, который А. Альшванг называет «мотивом неизбежности»). В результате образуется простая трёхчастная форма с контрастной серединой и динамизированной репризой.

Содержание экспозиционного раздела романса — лирико-элегическое, что достигается с помощью обыгрывания лейт-интонации, которая звучит мягко, задумчиво, созерцательно, а также умеренной динамики, неспешного темпа, масштабной фразировки, тональности *F-dur*. Здесь господствует образ застывший, но в то же время пока светлый, связанный с миром воспоминаний. В среднем разделе настроение меняется: темп *Moderato* уступает место более оживлённому *Andante*, утверждается излюбленная романтиками «тональность любви» *Des-dur*, динамика становится тише, звучание нежнее, в вокальной мелодии краткие фразы строятся по принципу волны, легко поднимаясь во вторую октаву и спускаясь вниз. Особый эмоциональный подъём и волнение придает этому разделу триольный «пульсирующий» аккомпанемент фортепиано и выразительные имитации вокальной партии: голос и инструмент вторят друг другу, создавая эффект, который В. Цуккерман называет «эмоциональным эхо» [7, с. 23]. В репризе главная тема предстаёт в совершенно новом облике: она звучит в одноименной тональности *f-moll*, благодаря чему лейт-интонация приобретает трагически-минорный оттенок. Кроме того, значительно ускоряется темп (*Allegro*), динамика достигает *ff*, в мелодии появляются более широкие и резкие интонации, подчеркнутые пунктирными ритмами, а фактура сопровождения представлена в виде триольной фигурации, что в совокупности приводит к экспрессивной кульминации. Как печальный итог, в заключении романса тихо и бесильно звучат полные разочарования слова «Боже мой...» на фоне лейт-интонации в партии фортепиано.

Таким образом, музыкальная драматургия романса «Забить так скоро» выстроена в постепенном переходе к разным эмоционально-психологическим состояниям: от воспоминаний о былой любви в экспозиции к просветлённому и нежному рассказу о прекрасном прошлом, а затем — к гневному, резкому монологу, полному разочарований и горечи.

В оригинальной тональности исполнительский диапазон романса охватывает объём  $e^1-as^2$ . В сочетании с экспрессивным содержанием произведения это делает наиболее удачными для его исполнения высокие, но драматические голоса, а именно, лирико-драматическое сопрано и лирико-драматический тенор. [1, 320]. Но существует много версий романса, исполненных и другими голосами (обычно с использованием транспорта): например, меццо-сопрано (М. Максакова), лирическим тенором (И. Жадан), баритоном (Д. Хворостовский) и др. Иногда даже при сходных тембрах исполнители могут различным образом трактовать романс П. Чайковского и использовать для этого разные средства выразительности. В качестве примера сравним два исполнения романса «Забить так скоро», принадлежащих выдающимся мастерам вокального искусства современности — Тамаре Синявской и Анне Нетребко.

Эти интерпретации сопоставимы по нескольким причинам: они мастерские и профессиональные, имеют высокую художественную ценность, но при этом демонстрируют различный подход к образному содержанию и индивидуальную трактовку тембровой специфики голоса.

Под тембром голоса подразумевается «окраска звука, один из признаков музыкального звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью). <...> Тембр характеризуется количеством обертонов в составе звука, их соотношением по высоте, громкости, шумовыми призвуками, начальным моментом возникновения звука — атакой, формантами — областями усиленных частичных тонов в спектре звука, вибрато и другими факторами» [5, с. 488-489]. В вокальном искусстве тембр определяется полом певца, диапазоном и подвижностью голоса, яркостью звука, его индивидуальностью и характерной окраской. Тембровая специфика напрямую зависит от регистра, в котором звучит голос, динамики исполнения, состояния голосового аппарата и акустических условий помещения (зала). Тембр голоса одновременно является для певца и ограничивающим фактором (с точки зрения диапазона исполняемого произведения) и ярчайшим выразительным средством, способным раздвинуть рамки исполнительских и интерпретационно-смысловых возможностей. Врождённая специфика тембра, а также использование различных тембровых оттенков и модуляций предоставляют певцу огромные возможности для создания уникальной и неповторимой интерпретации.

Первая из сравниваемых интерпретаций романса П. Чайковского «Забыть так скоро» принадлежит Тамаре Синявской — выдающейся советской и российской певице, Народной артистке СССР, солистке Большого театра. В своё время она стажировалась в Ла Скала, выступала в оперных театрах Франции, Испании, Италии, Бельгии, США, Австралии, на данный момент является профессором вокальной кафедры ГИТИСа. Тембр её голоса характеризуется как драматическое меццо-сопрано. С. Бэлза сказал о ней: «Редкий по красоте голос — меццо-сопрано с возможностями контральто — позволил Тамаре Синявской блистать во многих партиях русского и зарубежного оперного репертуара ... Большую популярность принесла певице также широкая концертная деятельность, в рамках которой она исполняет не только оперные арии и классические романсы, но и русские народные песни» [6]. Запись романса «Забыть так скоро» была выпущена на CD-диске в 1998 году. Отличительной особенностью этого исполнения является сопровождение — Т. Синявской аккомпанирует Государственный академический симфонический оркестр под управлением Е. Светланова. Из-за тесситурных возможностей меццо-сопрано романс исполняется в транспорте (*D-dur*). Благодаря более медленному темпу и несколько «тяжеловесному» звучанию тембра меццо-сопрано с первых же тактов создается атмосфера элегически-задумчивая, отрешённая. Т. Синявская незначительно затягивает первые доли, использует мягкое легато и подчёркивает в романсе эмоциональное состояние, за-

ложенное П. Чайковским в первом разделе — сожаления о прошлом, которые уже позабылись и не тревожат душу, примирившуюся с былыми разочарованиями. Средний раздел наполнен невероятной нежностью и теплотой, на которые только способен мягкий и матовый тембр меццо-сопрано, и лишь реприза контрастирует по уровню экспрессивности. В результате эта интерпретация романса «Забыть так скоро» воспринимается как монолог мудрой и взрослой женщины, однажды потерявшей свою любовь.

Второе исполнение романса «Забыть так скоро» принадлежит Анне Нетребко — современной оперной певице, известной во всём мире. Народная артистка России, солистка Мариинского театра, она выступала на сценах Метрополитен-опера, мадридского театра Реал, миланского Ла Скала, лондонского Ковент-Гарден, Карнеги-холл и многих других. Она больше известна как исполнительница оперного репертуара, а камерно-вокальные произведения исполняет нечасто. В современной культуре о ней сложилось высокое мнение: «Необычайно красивый голос, щедрое обаяние и захватывающая манера актерской игры производят неизгладимое впечатление, в какой бы роли она ни выступала. Культовая фигура как на, так и вне сцены, Нетребко пользуется той популярностью, которая распространяется уже за пределы сферы классической музыки» [2]. Тембр голоса А. Нетребко — сопрано, однако в последние годы он немного изменился в сторону лирико-драматического сопрано. Запись романса «Забыть так скоро» в её исполнении в сопровождении Д. Баренбойма (фортепиано) сделана в 2009 году. А. Нетребко исполняет романс П. Чайковского в оригинальной тональности. С первых тактов обращает на себя внимание довольно подвижный темп, благодаря чему в данной интерпретации доминирует взволнованное настроение. Более лёгкий, полётный тембр сопрано и эмоциональность певицы усиливают ощущение большого волнения и ещё не забытых переживаний — то есть она уже в экспозиции создаёт то настроение, которое композитор предполагал достичь только в репризе. Средний раздел у А. Нетребко звучит очень нежно и лирично, а реприза вступает резко: темп здесь быстрый, динамика громкая, экспрессия достигает максимального накала. Певица использует самые «звонкие» тембровые акценты сопрано и активно подает звук, что создает эмоциональный и даже гневный образ. Последняя фраза «Боже мой...» звучит не обречённо, а горько и озлобленно. Таким образом, интерпретация А. Нетребко демонстрирует переживания молодой и эмоциональной женщины, которая ещё не забыла горечь утраты любви.

**Выводы.** Такие различные интерпретации романса П. Чайковского «Забыть так скоро» свидетельствуют об особой глубине и многомерности его содержания, а выразительные возможности тембра, которыми широко пользуются Т. Синявская и А. Нетребко, помогают им создать столь убедительные и оригинальные индивидуальные трактовки замысла композитора.

## Литература

1. *Альшванг, А. А. П. И. Чайковский* [Текст] / А. А. Альшванг. — 3-е изд. — М.: Музыка, 1970. — 816 с.
2. *Анна Нетребко*: Официальный сайт [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://annanetrebko.com/en/> (дата обращения: 02.03.2019).
3. *Васина-Гроссман, В. А.* Романс [Текст] / В. А. Васина-Гроссман // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. — Т. 4. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — С. 694-697.
4. *Вострякова Н. А.* Русский романс и проблема адекватности его восприятия в иностранной аудитории [Текст] / Н. А. Вострякова // Мир русского слова. — 2013. — №4. — С. 100-106.
5. *Рагс, Ю. Н.* Тембр [Текст] / Ю. Н. Рагс // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. — Т. 5. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 488-490.
6. *Тамара Синявская*: Персональный сайт / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.magomaev.info/sin/main.html> (дата обращения: 10.03.2019).
7. *Цуккерман, В. А.* Выразительные средства лирики Чайковского [Текст] / В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1971. — 245 с.

## Жанр «музыкальное интервью» в профессиональной жизни музыканта

*Е. В. Шморгун*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Музыкальное–инструментальное искусство»*

*Институт культуры и искусств*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко»*

*Н. Н. Самохина*

*кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедры музыкознания и инструментального исполнительства*

*Институт культуры и искусств*

*ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет  
имени Тараса Шевченко»*

*В статье рассматриваются сущность и специфика жанра «музыкальное интервью» в контексте профессиональной деятельности музыканта, его жанровые и методологические особенности, а также возможность приме-*

*нения метода интервьюирования в образовательном процессе. Определяется значение жанра «музыкальное интервью» в профессиональной и личной жизни музыканта-исполнителя.*

**Ключевые слова:** *музыкальное интервью, музыкальная журналистика, музыкальная критика, исполнительская деятельность, педагогическая деятельность.*

**Введение.** Жанр «музыкальное интервью» — наиболее распространенный метод получения информации, который применяется журналистами во всех странах мира. Разговор с компетентным собеседником может не только представлять интерес с точки зрения метода получения сведений, но и быть самоценным как текст, жанр. Сведения, полученные в процессе проведения интервью, предназначены не только для удовлетворения любопытства участников разговора или ради личных, профессиональных, корпоративных целей. В интервью собеседники — журналист (интервьюер) и его партнер (интервьюируемый) — участвуют в информационном обмене для информационного насыщения главного, хотя и незримого, третьего участника коммуникации — аудитории.

Проблема музыкальных интервью определяет поле научных интересов таких исследователей, как: В. П. Костоусова, Т. А. Курышева, М. М. Лукина, М. М. Садчикова, А. Э. Семенова.

**Цель исследования** — выявить роль и специфику жанра «музыкальное интервью» в профессиональной деятельности музыканта.

**Результаты исследования.** Эффективным средством личностного, а также профессионального развития музыканта-исполнителя является музыкальное интервью. Традиционная форма интервью — диалог, который является прямым межличностным контактом интервьюера и интервьюируемого. Музыкальное интервью считается состоявшимся в том случае, если запланированная беседа была интересна как музыканту, так и журналисту, если оба участника получили определенный опыт, а также достигли совместного инсайда. Следует отметить, что глубокий и продуктивный инсайд для музыканта-исполнителя становится возможным только при участии высокопрофессионального журналиста-интервьюера, обладающего знаниями в отрасли психологии, социологии, массовых коммуникаций, а также музыкального искусства.

Первый опыт участия в музыкальном интервью, в качестве интервьюера, музыкант-исполнитель приобретает в учебном заведении. В современной музыкальной педагогике высшей школы интервьюирование является одним из ведущих метод опросной методики [1, с. 52]. Проведение музыкального интервью помогает изучить и выявить мнения, интересы, суждения студентов и выпускников музыкальных факультетов.

В музыкально-педагогической практике выделяют два вида интервью: свободное и стандартизированное [3, с. 50]. Различия данных видов обусловлены конкретными целями и задачами жанра.

Свободное музыкальное интервью позволяет избежать четко сформулированного плана и однозначной последовательности вопросов,

поскольку педагог стремится выявить различные аспекты изучаемой проблемы. Традиционно свободное интервью проводится в небольшом коллективе (до трех человек включительно) либо проводится поочередно с максимум десятью интервьюируемыми. Свободное интервью уместно в тех случаях, когда вопросы беседы предполагают достаточное количество интимной информации [3, с. 51]. Данный вид интервью позволяет интервьюируемому точнее разобраться в собственных чувствах, эмоциях, уяснить справедливость личных мнений и суждений, определить степень доверия в отношениях с педагогом.

Для получения более общих данных применяют стандартизированное музыкальное интервью с четкой последовательностью вопросов и однозначностью их формулировки.

Преимуществом стандартизированного интервью является удобство и быстрота обработки полученных данных. Перед началом интервьюирования достаточно провести аналитический разбор вопросов и проверить их логическую последовательность. Рекомендуется изучить способы и методы работы с интервьюируемыми в ситуациях отказа и иликлонения студентов от ответов. Следует внимательно проработать вопросы интервью, во избежание затруднения восприятия вопроса интервьюируемым, а также недопонимая между интервьюером и интервьюируемым. При конструировании программы интервью следует учитывать ряд психологических аспектов данного метода исследования [2, с. 49]. Так, способность интервьюируемого студента осмыслить вопросы и ответить на них достоверно зависит от ряда социально-психологических показателей его личности, а именно: уровня развития абстрактного мышления; речевых навыков; свойства памяти, готовности отвечать на вопросы, касающиеся событий в разной степени удаленных во времени от момента опроса; наблюдательности, умения адекватно оценивать собственную деятельность; ценностной ориентации и восприимчивости к влиянию факторов престижного характера; склонности к искренности, твердости личностной позиции. Отметим, что данный тип интервью направлен на выявление подсознательной информации интервьюера. В данном случае музыкант-исполнитель имеет возможность проанализировать собственные реакции и чувства после момента интервьюирования.

Согласно традиционным социологическим и журналистским стандартам, продолжительность интервью составляет до 60 минут. При расчете объема программы музыкального интервью целесообразно ориентироваться на предложенные нормативы, добавляя 20-40% времени на каждый вопрос, учитывая отсутствие у студента достаточного опыта интервьюирования [4, с. 29].

При проведении интервью со студентами-музыкантами следует учесть, что торопливость из-за занятости домашними делами и /или профессиональной деятельностью, может отрицательно сказаться как на ходе проведения интервью, так и на результате метода. Сам интервьюер ни в коем случае не должен показывать, что торопится или

торопит с ответами интервьюируемых. Данный аспект вызовет напряженность и разрушение контакта между участниками интервью.

Для успешной реализации метода интервьюирования, педагогу следует не только грамотно составить вопросы, а также расположить их в удобной для восприятия последовательности. На первый план интервьюер предлагает вопросы конкретного характера, а затем переходит к абстрактным, более общим вопросам. Если у интервьюируемого студента-музыканта могут возникнуть трудности при осмыслении вопросов, то интервьюер (педагог) сталкивается с трудностью получения конкретных ответов [5, с. 107]. В данном случае рекомендуется применить метод «воронки» — переход от общих вопросов к конкретным.

Музыкальные педагоги, социологи, психологи и журналисты используют средства стимулирования ответов интервьюируемого для получения наиболее полной и точной информации. К их числу относят:

- выражение согласия (внимательный взгляд, кивок, улыбка, поддакивание);
- использование коротких пауз;
- спокойное и четкое повторение основного вопроса;
- частичное несогласие (например, «Вы говорите, что..., однако многие полагают, что...»);
- требование пояснения (в предельно мягкой и корректной форме);
- уточнение путем неправильного повторения ответа;
- корректное указание на противоречия в ответах;
- повторение последних слов обследуемого по методу «эхо»;
- нейтральное требование увеличения «фоновой» добавочной информации;
- требование конкретной добавочной информации.

Выполняя предложенные рекомендации, интервьюер может добиться не только достоверных результатов исследования, но и удовлетворить собственные эстетические, психолого-социальные и профессиональные потребности, а также потребности интервьюируемого, что в значительной мере положительно повлияет на профессиональную деятельность студентов-музыкантов и их личностные качества.

Музыкальное интервью, как жанр музыкальной журналистики, представляет собой своеобразный коммуникационный акт. Непосредственное участие в музыкальном интервью или его просмотр, прослушивание либо прочтение музыкантом-исполнителем даёт возможность проанализировать и сопоставить как личные проблемы, так и общественно значимые. Музыкант в качестве и реципиента, и интервьюируемого является полноправным участником беседы и отмечает для себя в музыкальном интервью рекомендательный характер, новые факты, подтверждения общепринятых истин. Он также анализирует собственное творчество, отмечает значимые личностные аспекты, затронутые в ходе беседы [6, с. 50]. Многие состоявшиеся музыканты отмечают, что участие в музыкальных интервью позволило им разре-

шить определенные профессиональные трудности, по-новому рассмотреть ситуации из личной жизни, качественно оценить себя и коллег в сфере музыкальной деятельности.

**Выводы.** Музыкальное интервью — один из наиболее эффективных методов развития музыканта-исполнителя. В процессе участия в музыкальном интервью, в качестве интервьюируемого, музыканту предоставляется возможность проанализировать и разобраться с творческими и профессиональными аспектами деятельности, реализовать личностные потребности, прочувствовать различные эмоциональные состояния. При просмотре, прослушивании, а также прочтении музыкального интервью музыкант получает дополнительную возможность получить новую, интересную информацию в области музыкальной культуры и искусства. Специфика метода интервьюирования заключается в достижении целей различного характера (информация о личной, профессиональной жизни студента-музыканта; выявление коллективного мнения; анализ личности ученика).

Перспектива исследования заключается в разработке алгоритма анализа музыкальных интервью, подробном критическом анализе различных видов музыкальных интервью, исследовании популярности данного жанра в прессе, на телевидении, радио и сети Интернет.

#### Литература

1. *Карпова Г. Ф., Михайлычев Е. А.* Методика изучения личности учащихся ПТУ / Г. Ф. Карпова, Е. А. Михайлычев. — М., 1989. — 257 с.
2. *Курышева Т. А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособ. для вузов / Т. А. Курышева. — М.: Владос-Пресс, 2007. — 298 с.
3. *Лукина М. М.* Технология интервью : учеб. пособ. для вузов / М. М. Лукина. — М.: Аспект Пресс, 2003. — 87 с.
4. Массовая коммуникация в современном мире: вызовы и перспективы / под ред. О. В. Лагутиной — Курск : Юго-Западный государственный университет, 2014. — 278 с.
5. *Михайлычев Е. А.* Функция педагогического анкетирования в изучении идеалов, жизненных планов и их влияния на отношение к учению: формирование познавательной активности школьников / Е. А. Михайлычев. — Ростов-н/Д., 1971. — 189 с.
6. *Мусланова К. И.* Некоторые аспекты обучения музыке в России и на Западе: сравнительно-сопоставительный анализ / К. И. Мусланова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2014. — №04 (34). — С. 49-52.

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ТЕАТР И КИНО

## Принципы интеллектуального театра Бернарда Шоу на примере пьесы «Пигмалион»

*Н. Е. Береговая*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Режиссура театра»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. В. Швецова*

*доктор философских наук, профессор*

*заведующая кафедрой философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются принципы интеллектуального театра Бернарда Шоу и их влияние на театральные постановки конца XIX — начала XX века. Выявлена и обоснована основная концепция литературного течения, получившего название «новая драма». На примере пьесы «Пигмалион» разобраны приёмы, которые использовал Бернард Шоу для достижения целей, которые преследовали принципы интеллектуального театра.*

**Ключевые слова.** *Интеллектуальный театр, Бернард Шоу, новая драма, пьеса «Пигмалион», английский театр, английская драматургия.*

**Введение.** Бернард Шоу — один из родоначальников европейской «новой драмы». Наравне с Генриком Ибсеном Б. Шоу развил собственные приёмы и идеи, которые затем перенёс на театральную сцену. Он создал новый виток в театральном творчестве и сумел вывести английскую драматургию на новый уровень развития — уровень интеллектуального театра.

**Цель данной работы** — определить значение основных принципов интеллектуального театра Б. Шоу.

**Основная часть.** Особенность творчества Б. Шоу состоит в том, что в его пьесах отсутствует запутанная интрига и ставка делается на острую дискуссию. Эта форма формирования конфликта помогает ему раскрыть социальные проблемы, которые он выдвигает в своих пьесах на первый план. Главная черта Шоу — мыслителя и драматурга — способность увидеть вещи в необычном аспекте, добраться до глубочайшей сути явлений. Шоу замечал то, чего другие до него не видели или не хотели увидеть [4].

Парадокс драматургии Б. Шоу заключается в том, что, несмотря на комедийные предпочтения в своих работах, он редко придерживается законов комедии, предпочитая сочетание комического и трагического, что и отличало его пьесы от остальных.

Поэтому именно Б. Шоу становится родоначальником жанра европейской «новой драмы», основу которой составляет интеллектуальная драма с реалистичными событиями, отражающими сложную диалектику жизни, в которой самым причудливым образом переплетаются комическое и трагическое, а центральное место занимает дискуссия.

Творческое наследие Бернарда Шоу очень значимо в истории английской литературы, однако венцом его драматургии, безусловно, является пьеса «Пигмалион». На её примере, на наш взгляд, можно рассмотреть основные принципы интеллектуального театра, которые Шоу использовал в своих пьесах, наиболее содержательно.

Перед тем, как прочитать первое действие пьесы, читатель обязательно знакомится с предисловием. Это обусловлено тем, что Б. Шоу хотел сделать свой театр частью научно-познавательного отношения к миру, и для того чтобы ввести читателя в курс дела, он очень подробно писал предисловия, которые должны были раскрыть суть проблемы, заложенной в пьесе [5]. Ведь именно предисловия помогают очень точно определить идею пьесы, а также понять связь данного произведения с мировой литературой. Мировая литература, в свою очередь, даёт читателю понять, какое именно произведение претерпело видоизменение в той или иной пьесе Б. Шоу. Именно в предисловии зарождается дискуссия, суть которой далее раскрывается в пьесе. Предисловия уточняют, раскрывают смысл дискуссии и создают нужное настроение у читателя, помогают ему понять, какую именно проблему автор будет решать в своём произведении. После такого продуманного подхода читатель обязательно задумается над проблематикой пьесы в целом.

В предисловии к пьесе «Пигмалион» изложена информация об одной из социально-культурных и психологических проблем Англии начала XX века — неправильного произношения. Эта проблема подчеркивает неуважение англичан к своему языку. Б. Шоу справедливо отмечал, что любой англичанин, который имеет неправильный акцент, начинает раздражать другого англичанина, имеющего иной непра-

вильный акцент. И если любой другой язык, например французский или испанский, доступен каждому человеку, который умеет на нём говорить, то английский язык не подвластен даже самим англичанам. Поэтому основой дискуссии в пьесе является проблема фонетики, и, таким образом, предисловие в интеллектуальном театре Бернарда Шоу подготавливает читателя и осведомляет его о том, что будет происходить в самой пьесе.

Следующим приёмом интеллектуального театра Бернарда Шоу является приём «парадокса». Рассмотрим его на примере избранной нами пьесы.

В основе пьесы «Пигмалион» лежит миф о Пигмалионе и Галатее. Согласно этому мифу, Пигмалион создал статую Галатее, в которую затем влюбился. В силу определенных событий, Галатее ожила и осталась вместе с Пигмалионом. Неискушенный читатель, обратив внимание на название пьесы, скорее всего, ожидает увидеть нечто связанное с этим мифом, однако, начиная вникать в суть произведения, он понимает, что прообразы Пималиона и Галатее в ней значительно видоизменены, а сюжет хоть и имеет основу, связанную с мифом, однако очень разнится с первоначальной историей. Соответственно, у читателя возникают вопросы, которыми он задаётся, и он, волей неволей, пытается разгадать загадку, преподнесённую драматургом.

Оригинальность и нестандартность трактовки мифа подводит к эффекту «обманутого ожидания». Данный эффект запускает у читателя процесс мышления вне зависимости от его желания. Следовательно, далее запускается процесс реализации основной задачи интеллектуального театра — пробуждения мыслей посредством восприятия драматического произведения. Это имеет очень важное духовно-нравственное значение, так как осознание проблемы способно тронуть сердце читателя, а значит — и побудить его к нужному действию.

Эффект обманутого ожидания и прием парадокса непосредственно связаны между собой одним общим явлением — непредсказуемой концовкой, которая противоречит первоначальной истории. Этот приём преследует цель разрушения стереотипов и побуждения читателя к размышлению и комплексному осознанию проблемы.

В «пьесе-дискуссии» часто наблюдается лишь постановка вопроса, констатация проблемы, в свою очередь, исключает однозначный исход [3, с. 161]. Такое разрешение основного конфликта развивает ещё один из принципов интеллектуального театра — открытый финал в пьесах, в том числе и «Пигмалионе», имеющего двойственную и неоднозначную концовку. Обычный читатель ждет типичной и традиционной развязки, а именно брака между Хиггинсом и Элизой. Но автор решает финал с абсолютно другой стороны. В понимании Шоу, как уже говорилось ранее, в основе пьесы должна быть «какая-либо социальная проблема» [1, с. 157]. Именно с этой точки зрения и разрешаются все события той или иной пьесы. В «Пигмалионе» все бытовые проблемы уходят на второй план, поэтому кульминация в диалоге

Хиггинса и Элизы не приводит к конкретному разрешению, она остаётся открытой. Неискушенный читатель будет утверждать, что финал пьесы имеет следующий смысл: Элиза, без сомнения, станет женой Хиггинса. Юная особа, по мысли читателя, должна была принять все недостатки профессора, его капризы и чудаческие выходки, и стать спутницей его жизни, с особым трепетом и восхищением к нему относящейся. А Хиггинс под чарами этой необычной девушки, возможно, и сам изменится и станет более мягким человеком. Б. Шоу не даёт прямого ответа, как именно заканчивается пьеса, однако подводит читателя к её счастливой развязке [2].

Но, как мы понимаем, такой финал не выполнил бы главную задачу интеллектуального театра и не побудил бы читателя к размышлению, поэтому в послесловии Б. Шоу заявляет, что обывательская развязка этой истории испортит всё то, ради чего задумывалась сама пьеса. Б. Шоу говорит, что ему просто грустно думать о том, что если Элиза является главной героиней пьесы, то она обязана остаться с главным героем, как это принято в классическом варианте этого жанра. И если строить всю пьесу так, чтобы она завершилась свадьбой Хиггинса и Элизы, значит, нужно просто писать другую пьесу.

По мысли драматурга, истинное продолжение этой истории будет понятно и очевидно каждому человеку, который хотя бы немного разбирается в человеческой природе. «Все-таки Галатее не до конца нравится Пигмалион: уж слишком богоподобную роль он играет в ее жизни, а это не очень-то приятно», — эта мысль звучит в финале как голос автора, подводящий итог этой необычной истории [4, с. 115].

Б. Шоу намеренно вводит открытый финал в структуру своих пьес. Для драматурга важно преподнести читателю неожиданность и уничтожить предсказуемость, которая была присущая, по его мнению, обычным историям. Именно это помогает Б. Шоу добиться размышления читателя над его произведениями, вживания в конкретную жизненную ситуацию и понимания всей ее сложности и неоднозначности. У человека, знакомящегося с таким произведением, начинают возникать определённые ассоциации, которые подталкивают его сделать логичные выводы, в какой-то мере соответствующие духовному миру самого читателя. При этом приёмы парадокса и открытого финала побуждают к соответствующим действиям и внутренним изменениям, переоценке приоритетов и т. п. Это и является главной задачей интеллектуального театра, который создал Бернард Шоу.

Выводы. Таким образом, можно сделать вывод, что Бернард Шоу кардинально меняет представление о драматургии в Англии начала XX века. Новое видение драматурга, его открытость и желание трезво, ярко и парадоксально оценивать ситуацию и соответствующую социальную и культурную проблему заставили миллионы читательских сердец поверить ему, научиться задумываться над проблемами драматургии и самой жизни, находить непростые варианты их решения.

## Литература

1. Меркулова, М. Г. Английская «новая драма» конца XIX — начала XX века: становление национальной модели драматургии / М. Г. Меркулова // Филология и культура. — 2005. — № 2. — С. 157-160.
2. Николенко, О. М. В мире парадоксов Бернарда Шоу, или «Леди из пучка моркови» / О. М. Николенко // Зарубежная литература в учебных заведениях. — 1998. — № 10. — С. 8-13.
3. Трутнева, А. Н. «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX — начала XX века: проблема жанра: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.03. — Нижний Новгород, 2015. — 205 с.
4. Деннингхаус, Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу / Ф. Деннингхаус. — М.: Прогресс, 1978. — 328 с.
5. Шоу, Б. О драме и театре / Б. Шоу. — М.: Издательство иностранной литературы, 1963. — 640 с.

## Поэтика итальянской «учёной комедии» эпохи Возрождения

*Н. В. Второва*

*студентка 5-го курса*

*направления подготовки «Режиссура театра»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. Н. Крыгин*

*преподаватель кафедры театрального искусства*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются появление и формирование драматургического жанра «учёная комедия», а также его дальнейшие разработки. Исследуются особенности становления и развития «ученой комедии», анализируются пьесы «Подмененные» Л. Ариосто и «Мандрагора» Н. Макиавелли, раскрываются основные черты «ученой комедии».*

*Ключевые слова: учёная комедия, техника сцены, тематика, идеология, гуманизм, драматургия, литература.*

**Введение.** В период XIV — XVI вв. итальянское искусство проходит сложный путь реформации. Новая культура гуманизма в Италии сформировалась в XIV в., но в литературе этот процесс был более длительным и трудным. Кульминацией её стало начало XVI в. — мощный поток творческой энергии в литературе вырвался за пределы религиозного русла, поэзии требовалось прямое вхождение в жизнь и душу человека. Лишь в драматургии поэты шли на компромисс и, по традиции, использовали религиозные сюжеты.

В театральной традиции в Италии конца XV и середины XVI в. также нашли отражение религиозные противоречия того времени. Контрреформация, направленная на реформу церкви и общества, набирала силу; это содействовало появлению и формированию такого драматургического жанра, как «учёная комедия» (итал. *Commedia erudita*) [1, с. 97-100].

**Актуальность.** Новая итальянская комедия получила строгое академическое название «учёной» комедии, так как отправным материалом для неё послужили античные латинские образцы, доступные только учёным авторам; аудиторией этих комедий была исключительно образованная публика. Среди авторов новой комедии особенно выделяются Лудовико Ариосто, Пьетро Аретино, Никколо Макиавелли и Джордано Бруно.

В истории советского театроведения тему «учёной комедии» изучали такие крупные специалисты, как А. К. Живелегов и Г. Н. Бояджиев. Сегодня это направление обычно рассматривается в контексте изучения традиций комедии дель арте.

**Цель исследования** — выявить истоки зарождения и формирования жанра «учёной комедии» и определить её наиболее характерные черты.

**Объект исследования** — итальянская драматургия начала XVI в. на примере пьес «Подмененные» Л. Ариосто и «Мандрагора» Н. Макиавелли.

**Предмет исследования** — закономерности развития итальянской драматургии эпохи Возрождения.

**Результаты исследования.** В Италии XIV и XV вв. гуманизм был доминирующим интеллектуальным движением. Его методы затрагивали большинство областей культурной жизни. Ранних гуманистов очаровали жанры и литературный стиль латинской античности. Они предусматривали возрождение культуры, основанной на древних литературных моделях. Хотя новая драматургия и опиралась на некоторые древние условности, «учёная комедия» стала большим, чем просто подражательной формой. Многие из комедий следовали древнеримской модели (структуре пяти актов), действие происходило на итальянских улицах с участием богатых горожан, их слуг и клиентов. Куртизанки, владельцы гостиниц, торговцы и солдаты также были частыми персонажами в пьесах, что демонстрировало интерес автора к реальным ситуациям, а не вымышленным, которые часто использовались в ранних средневековых формах комедии. В некоторых случаях



драматурги писали свои комедии в стихах, но чаще всего полагались на прозу, написанную на тосканском диалекте, который использовался в то время во всей северной и центральной Италии. В драмах часто присутствовали местные диалекты или иностранные слова, призванные подчеркнуть природу персонажа — простака или иностранца. Элементы эти в дальнейшем перейдут в комедию дель арте [5, с. 84, 498-499].

В основе появления «ученой комедии» лежала античная драма. Пьесы древнегреческого комедиографа Менандра были известны, в основном, благодаря произведениям римских драматургов Плавта и Теренция, которые перевели и адаптировали их наряду с другими сюжетами и персонажами греческой новой комедии. Возрождение знаний о древней комедии началось в 1429 году, когда гуманисты Николай Кузанский и Поджо Браччолини обнаружили ряд ранее неизвестных произведений Плавта и Теренция. Новые пьесы, смоделированные на этих примерах, предназначались для эрудированной аудитории и предназначались скорее для чтения, чем для исполнения в театре (что не исключало их сценического воплощения) [3, с. 325].

Первая известная «учёная комедия», «Комедия о сундуке» («Шкапулка»), принадлежала Л. Ариосто, придворному комедиографу Феррарского герцога. «Комедия о сундуке», поставленная в 1508, написана еще по римскому образцу, но имела независимый сюжет и несомненное отношение к современному итальянскому быту. От него идет формирование итальянской комедии по двум направлениям: сатирическому, представленному Макиавелли, Аретино и Бруно, и развлекательному, возникшему благодаря «Каландре» Бибиены и продолженному большинством итальянских комедиографов XVI в.

Сюжетная линия комедии Ариосто «Подмененные» описывает эпизод из итальянской жизни. Поясняя заглавие комедии, автор отмечает: «...здесь, среди других подмен, слуга подменяется хозяином, а хозяин — слугой», и сознается, что в этом подражает Плавту и Теренцию, использовавших подобный сюжетный ход в «Пленниках» и «Евнухе». Помимо подмены молодых людей Ариосто ввёл и подмену стариков-отцов и называл это нововведением. Комедия «Подмененные» выделялась живостью действия, яркими характерами, живой разговорной речью; но все же сомнительной была мораль самой комедии, где любовь, по существу, подменялась чувственным влечением.

Драматург не стремился отразить неправду чувств героев и логику поведения, а подыскивал бытовую ситуацию, в которой он мог бы использовать приём подмены действующих лиц, при том что сама подмена в комедии Ариосто малодостоверна и слабо мотивирована даже по сравнению с комедиями его античных предшественников. Изобилие отображенных переживаний героев приводит к тому, что весь интерес драматурга устремлен на хитроумные сюжетные трюки, на прочем же он не концентрирует внимания [2, с. 162-163].

Комедия имела значительный успех у современников, вышедший далеко за границы Италии. Так, например, мотив о мнимом сыне, бе-

рущем себе подставного отца, из комедии «Подмененные» отчетливо проявляется у Шекспира в комедии «Укрощение строптивой».

Образцом гуманистической комедии и прекрасным примером развития «учёной комедии» является пьеса «Мандрагора» Н. Макиавелли. Сюжет её является оригинальным и новым. Диалоги необходимы и сбалансированы между комедией и драмой. Персонажи также представляют собой определённое новаторство, поскольку они существуют в контексте политической и социальной мысли автора.

В творчестве Макиавелли ясно ощущается протест против надвигавшейся на Италию церковной (католической) реакции. «Мандрагора» изображает мир, населенный негативными персонажами: юноша, влюбленный в замужнюю женщину и пытающийся завоевать ее сердце обманом; священник, желающий принять оплату за подпольный аборт и использующий священные аргументы для оправдания супружеской неверности; недалёкого ума почтенный горожанин; «паразит» — пройдоха, идущий за деньги на любой обман; наконец, порядочная женщина, охотно принимающая порок, в который её вовлекли другие персонажи пьесы [2, с. 167-170].

Работы Никколо Макиавелли отразили суть Ренессанса в его самых разных аспектах, особенно в объективном анализе человеческой природы. Его собственный политический опыт лежал в основе идей, которые он развивал в соответствии с общими принципами эпохи.

#### **Разработки «учёной комедии».**

*Новый персонаж.* Драматурги «учёной комедии» создали новый комедийный персонаж-пролог. Его задача — перед началом спектакля дать публике представление о сюжете пьесы. Он ослабляет интригу, но дает зрителю необходимую для понимания действия информацию.

*Структура пяти действий* станет обязательной в итальянской комедии и затем войдёт в драматургию других стран. Цель разрыва действий — дать время для небольших перерывов, во время которых можно послушать музыку и посмотреть танцы.

*Идеология.* Драматурги-гуманисты сделали содержанием своих пьес — бытовые истории, героем — человека, а основой действия — человеческие взаимоотношения. Они сопротивлялись контрреформационной реакции, потому «учёной комедии» присуще отхождение от идеалов церкви и ее канонов. Большинство представителей ученых-драматургов высмеивают в своем творчестве церковных служителей.

*Тематика.* Многие пьесы «учёной комедии» обращены к низшим инстинктам людей: сценарии полны непристойностей. Драматурги стремились удержать внимание зрителей, представляя им греховную жизнь, где обман и интриги вполне могут стать залогом будущей счастливой жизни.

*Техника сцены.* «Учёная комедия» стала первым типом нового театра, который создавался на основе написанного поэтами текста, пусть и составленного в подражание древним образцам. Считается, что большинство пьес «учёной комедии» не предназначались для сцены,

однако пьесы учёных драматургов всё же имели колоссальный успех. В сценографии возрождались механизмы, описанные в трактатах Витрувия, и использовались новейшие разработки (например, Л. Б. Альберти). К постановке новых комедий приступали такие большие художники, как Пеллегрини Пришани или Джироламо Дженга, которые использовали в создании декораций новую технику перспективы. Взаимосвязь авторского текста, перспективной сценографии и постановки в интерьере ренессансного дворца способствовала особому взгляду на город и его пространство, на власть, а также на взаимоотношения между классами.

*Восприятие и критика «учёной комедии».* Историки театра, оглядываясь на «учёную комедию», часто делают вывод, что в сравнительном плане эти пьесы аморальны и не имеют какой-либо дидактической цели. Вместе с тем, они, так или иначе, сумели преодолеть конкуренцию с религиозными представлениями хотя бы в том, что их краткость выгодно контрастировала с утомительными многодневными церковными действиями, что в итоге привело к деградации и последующему исчезновению церковного театра в Италии, а затем и в остальной Европе. Также авторство пьес (против импровизационных текстов) подразумевало возможность их издания в виде печатных книг, что способствовало их широкому распространению среди образованного населения Европы [4, с. 30-41].

**Заключение.** «Учёные» поэты возродили традиции античного театра, насытили свою драматургию новыми элементами, современным им языком. Несмотря на то, что в настоящий момент в силу своего несовершенства большинство этих пьес не представляют интереса для публики, в XVI в. широкое распространение их печатных изданий спровоцировало всплеск интереса к театральному искусству и, как следствие, рождение нового европейского театра.

#### Литература

1. *Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. — М.: Искусство, 1941. — 614 с.
2. *Мокульский С. С.* История западноевропейского театра: в 2 т. Т. 1 / С. С. Мокульский. М.: Искусство, 1956. — 752 с.
3. *Bleiberg E.* Arts and Humanities Through the Eras: Renaissance Europe (1300–1600) / E. Bleiberg. The Gale Group, Inc., 2005. — 504 p.
4. *Brand, C. P.* The Renaissance of Comedy: The Achievement of Italian «Commedia Erudita» / C. P. Brand // The Modern Language Review. — Oct., 1995. — Vol. 90, No. 4. — pp. xxix-xlii.
5. *Encyclopedia of Italian Literary Studies / Marrone G., general editor.* — Routledge, 2006. — 1504 p.

## Роль документального театра в современном российском обществе

Л. А. Ким

студентка 4-го курса  
направления подготовки «Режиссура театра»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»

А. Ю. Микитинец

кандидат философских наук, доцент,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»

*Статья раскрывает наиболее острые социально-политические, общественно важные вопросы. Являясь одновременно культурным и синкретическим явлением, театр несет в себе функцию документального запечатления той реальности, которая нас окружает. Отражая нашу действительность, документальный театр имеет функцию крайней формы художественной рефлексии, благодаря которой мы можем посмотреть на нас самих, на социально-политические проблемы нашего времени со стороны.*

**Ключевые слова:** современная драматургия, вербатим, документальный театр, театральное искусство, «Театр.doc», социальный театр.

**Актуальность** исследования определяется ролью документального театра в формировании социально-общественного самосознания.

**Цель исследования:** раскрыть роль документального театра в формировании российского общественного самосознания. Выбор цели обуславливает решение следующих задач:

1. Определить и проанализировать понятие «документальный театр»;
2. Обозначить предпосылки возникновения документального театра;
3. Выявить роль документального театра в российском обществе.

Для достижения поставленной цели использованы методы анализа, сравнения, а также логическая операция определения.

**Результаты исследования.** Чтобы определить роль документального театра в российском обществе, следует разобраться с тем, что же это такое. Документальный театр появляется в начале 20-го века, но остается неизвестным культурным явлением для большинства людей. Надо понять, какими художественными методами документальный

театр пытается воздействовать на нас, и тогда мы сможем осознать, почему он является важным культурным явлением нашего общества.

В первую очередь стоит выяснить, что же такое документальный театр? В основе пьесы для такого театра лежат действительные исторические события, подтвеждаемые документально. Драматург создает пьесу, используя в ней подлинные сведения, которые будут звучать из уст актеров либо свидетелей данных событий. В документальном театре нет места вымыслу или авторской интерпретации, поскольку для режиссера главной задачей является показать объективную действительность. Наиболее часто встречаемые темы в этом виде искусства имеют политический и социальный окрас. Главными темами являются общественные потрясения — войны, геноциды, катастрофы и т. д.

Так, пьеса Петера Вайса «Дознание» собрана из протоколов Франкфуртского суда над палачами Освенцима, в основе произведения Кэрил Черчилл «Светит солнце над Бакингомширом» лежат протоколы дебатов в Патни (времена Английской революции XVII века), пьеса Дэвида Хэйра «Всякое бывает», рассказывающая о причинах Иракской войны (2003-2011), содержит фрагменты публичных выступлений Джорджа Буша и Тони Блэра [3].

Нельзя назвать определенную дату рождения документального театра. Первые попытки в этом направлении не были яркими и точными. Но, тем не менее, к истокам этого театра искусствоведы относят деятельность советского театрального коллектива «Синяя блуза». В 1920-х годах участники «блужы» читали по ролям сводки новостей тех времён («живая газета»). Выступления «Синей блузы» имели пропагандистский характер.

«В 1920 году Всеволод Мейерхольд поставил спектакль по пьесе Эмиля Верхарна «Зори», который был превращен в митинг» [3]. Актеры помимо сценического текста произносили сводки новостей, в то время как зрители стали массовой. В планах у авангардистов 1920-х годов было смещение классических театральных форм. Они хотели делать спектакли из «голых» фактов.

В 1925 году был поставлен спектакль «Несмотря ни на что» немецкого режиссера Эрвина Пискатора, в основе которого лежали документы о Ноябрьской революции 1919 года, которая привела к созданию Веймарской республики. Эта пьеса в стиле документального театра была не единственной у Пискатора, но самым главным в ней было то, что для ее написания автор использовал реально существовавшие документы — судебные материалы по делу Карла Либкнехта и хроники начала Первой мировой войны. С момента показа этой пьесы можно говорить о появлении документального театра.

Но всё же следует сделать акцент на том, что постановки тех времен сделаны через призму определенных идеологических установок. Современный документальный театр отличается тем, что на сцене говорит актер, который повторяет слова реального человека, очевидца.

Именно поэтому появляется «вербатим», что с латинского переводится как «дословно», который является особенной техникой в дра-

матургии, где автор записывает диалоги, монологи реальных людей и компилирует собранный материал в пьесу, что и является основой для документального театра. Техника «вербатим» получила большую популярность у современных российских драматургов. Она неотделима от современной русской драматургии [1, с. 18].

Документальный театр очень отличается от привычного традиционного, он обращается к кричащим темам сегодняшнего дня. Для российских вербатим-драматургов это часто проблема трудовых мигрантов, религиозных национальных преткновений, социального расслоения, бедности, бесправия обычного человека. За последний год в Москве и в Петербурге вышло несколько документальных спектаклей на тему, которая в русском театре прежде никогда не поднималась — проблема межнациональных конфликтов. Например, телепродюсер Всеволод Лисовский поставил в «Театр. doc» очень интересный и неординарный проект «Акын-опера», где главными героями являются трудовые мигранты из Таджикистана. В петербургском театре «Балтийский дом» тоже недавно был показан очень выразительный документальный спектакль «Ангителя» Михаила Патласова и Андрея Совлачкова. Основой для спектакля стали документы дела об убийстве студента-антифашиста Тимура Качаравы в Петербурге. Главная цель драматургов и режиссеров, которые обращаются к такому театру — заставить зрителя думать, рефлексировать, осознать себя человеком. Поэтому чаще всего в документальном театре в основе сюжета лежат темы страшные, пугающие, которые моментально выхватывают зрителя из его мира. Жизнь без прикрас — вот лейтмотив каждой пьесы документального театра. Призвать зрителя к неравнодушию — вот к чему стремится драматург.

После завершения спектакля часто между зрителями и актерами происходит дискуссия, во время которой они делятся своими наблюдениями и впечатлениями. Такой диалог дает людям возможность ощущать свою общность в переживании определенных общественно-социальных явлений.

Главным центром российского документального театра является «Театр. doc» в Москве, о котором говорилось ранее. На первых порах большинство критиков считало, что такой специфический жанр станет исключительным прибежищем этого театра и многие предвещали скорый закат вербатима. Однако чем дольше существует «Театр.doc», тем большее распространение по всей России получают спектакли такого рода, что говорит о его безусловной актуальности. Современную русскую драму уже нельзя представить без вербатима. Спектакли этого театра пользуются активным интересом среди равнодушного к театральному искусству и проблемам общества населения [2].

Неся в себе элемент провокативности, выражающийся в очень злободневных и «кричащих» конфликтах, документальный театр тем самым даёт возможность интересной и плодотворной дискуссии, так как то, что он показывает зрителю, не может оставить его равнодушным. Используя документальные тексты, такой театр выстраивает между

зрителем и сценой максимальный заряд веры в происходящее. Читая вербатим-пьесы или смотря документальный спектакль, мы узнаем в главных героях людей, которые нас окружают. Задавая вопросы в лоб, не щадя зрителя, такой театр выводит человека из равнодушия, так как заявляет о том, что происходит сейчас возле каждого из нас, тем самым побуждая задавать самому себе вопросы: «А кто я в этом конфликте? Как мне к этому относиться? Могу ли я что-то сделать?» [5].

**Выводы.** Наблюдая общую тенденцию и тягу к документальности у российских драматургов, можно сказать, что документальный театр является важным явлением в культурной и общественной жизни страны, пока что недооцененным, но очень востребованным. Поднимая, очень сложные и тяжелые темы российского общества, документальный театр, таким образом, старается решить с помощью диалога со зрителем, как с этим жить и что с этим делать: «Документальный театр дает возможность отразить действительность, и задаться вопросом: а кто мы в сегодняшнем дне? Какой он вообще, этот день? Человек познает себя в процессе вопрошания» [4].

Действительность современного российского человека такова, что каждый день надо определять свое отношение к происходящему. Проблем в обществе очень много, кроме того мы являемся очевидцами мирового конфликта. Это общее давление и выражает документальный театр, и мы, зрители, можем прийти на спектакль и войти в диалог с такими же равнодушными людьми, которые стараются решить проблемы внутри себя с помощью общения со зрителем, находясь в таких же условиях. Мы можем начать решать проблему, которая нас беспокоит. Можем «обработать» ту действительность, которая нас тревожит. Не всегда можно получить ответы на вопросы, придя в документальный театр. Но главное, что дает нам документальный театр — это прививка от равнодушия.

#### Литература

1. *Десятерик, Д.* Вербатим [Текст]: энциклопедия «Альтернативная культура» / Д. Десятерик. — Екатеринбург: Ультра. Культура. — 2005. — 155 с.
2. *Руднев, П.* Документальный театр в России [Электронный ресурс] / П. Руднев. — Театрал. — Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/8765/> (дата обращения: 12.02.2019).
3. *Мамадназарбекова, К.* История документального театра [Электронный ресурс] / К. Мамадназарбекова. — Театр. — Режим доступа: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/> (дата обращения: 05.02.2019).
4. *Угаров, М.* Что такое вербатим [Электронный ресурс] — / М. Угаров. Театр.doc. — Режим доступа: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand> (дата обращения: 15.02.2019).
5. *Сергацкова, Е.* Про документальный театр [Электронный ресурс] / Е. Сергацкова. — Документальный театр. — Режим доступа: <https://biggggidea.com/practices/1194/> (дата обращения: 10.02.2019).

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ХОРЕОГРАФИЯ

## Современная интерпретация рок-н-ролла: эволюция движений

*К. А. Гузь*

*студентка 3-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»*

*Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)*

*ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»*

*О. И. Журавлева*

*кандидат искусствоведения,*

*профессор кафедры музыкальной педагогики и исполнительства*

*Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)*

*ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»*

*Статья посвящена вопросу преобразования танца рок-н-ролла в спортивную дисциплину. Основное внимание уделено трансформации жанра и хореографии движений. Рок-н-ролл — энергичный, яркий, интенсивно развивающийся вид танца, сохраняющий свою популярность и в настоящее время.*

**Ключевые слова:** *рок-н-ролл, акробатика, танец, спорт, хореография, методика обучения.*

**Введение.** Рок-н-ролл — своеобразный ритмичный вид танца, характерной чертой которого являются быстрые и в то же время раскованные свободные движения. Ворвавшись в современную культуру и завоевав потребительский рынок, он приписывался афроамериканцам. И в Америке и Европе ничего не оставалось, как принять это новое направление.

**Цель исследования:** проследить этапы развития рок-н-ролла и дать анализ жанровой и хореографической трансформации его с момента возникновения до наших дней.

**Результаты исследования.** Для того чтобы понять, насколько видоизменился рок-н-ролл, стоит обратиться к его истокам. После появления

музыки рок-н-ролл в Америке в 1950-х гг. начал проявляться интерес к этому направлению танцевального искусства. Постепенно из инструментальных (сольных и ансамблевых) форм, он начал формироваться как импровизационный танец. Датой его появления как танцевального направления считается 12 апреля 1954 года. Изначально он был танцем толпы, в некотором смысле даже упрощенной формой джайва. Первоначально он представлял собой парный танец, но танцевали его и группами.

Изначально рок-н-ролл включал в себя всего лишь несколько компонентов. Основное движение — стремительное спиралевидное закручивание и раскручивание похожее на джайв. Его основу составляли «шаги — блекаут» с характерной импровизационной свободой нарушения симметрии движения, свойственной афроамериканским и латино-американским танцам. И все это исполнялось в стремительном движении пары. В 50-60-х годах прошлого века он был на пике популярности как уличный и площадной танец и не имел собственной традиции. Однако уже в это время в нем можно обнаружить характерные элементы будущего буги-вуги.

В последней трети XX столетия рок-н-ролл выходит на профессиональный уровень благодаря швейцарскому хореографу Рене Сагарра. Именно он превратил рок-н-ролл в спортивный танец с характерной для него хореографией танцевального движения. С 1977 года рок-н-ролл стал самостоятельным жанром спортивной хореографии. И, следовательно, стал называться «акробатический рок-н-ролл» [3]. Хотя сам акробатический рок-н-ролл берет свое начало от линди-хопа. Из линди-хопа также вышел буги-вуги. В результате трансформации в нём появились всевозможные акробатические трюки, что было для него очень органично. Таким образом, все свинговые танцы возникли из линди-хопа. И, как и линди-хоп, они были импровизационными.

Это направление зародилось в Америке 80-х годах минувшего века, а позже, на рубеже веков, с видоизменениями появился в Европе. Здесь он получил свое новое название — буги-вуги. И тот рок-н-ролл, который мы видим сегодня, далеко не импровизационный, а представляет собой чёткую систему движений. Темп рок-н-ролла составляет 46 — 52 такта в минуту. Для каждой возрастной группы существует набор требований: длительность танцевальной программы, темп, допустимые акробатические и полу-акробатические элементы, танцевальные фигуры, требования к костюму и внешнему виду. Все требования к программе являются строго регламентированными. Танцоры выступают в таких категориях, как: соло, дуэты, формейшн. Акробатический рок-н-ролл относится к сложно-координационным видам спорта. Соответственно, здесь развивается широкий спектр умений и навыков:

- освоение танцевальной техники;
- хореографическая подготовка;
- общая физическая подготовка (ОФП);
- музыкально-ритмические способности;
- взаимодействие в паре.

Существует ряд работ по специфике работы в этой области. На данное время научно-исследовательская база включает небольшую библиотеку по этому направлению. Но даже эти работы достаточно точно поясняют методику обучения движениям. Для более полной характеристики рассматриваемого вопроса были изучены документы, представленные Всероссийской федерацией танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла. Целью изучения специфических особенностей в акробатическом рок-н-ролле является обеспечение подготовки, направленной на повышение её эффективности и получение объективной информации о физическом и психическом состоянии спортсменов, что даёт основу для видеоизменения и корректировки тренировочного процесса.

Для получения наиболее высоких результатов в современных условиях производятся медицинские обследования, направленные на выявление уровня физической подготовки. Спортсмены проходят их 2 раза в год. Результаты обследования должны содержать такие параметры, как биологический возраст, физическое развитие, состояние здоровья [2, с. 264].

Как видим, подготовка спортсменов проводится спланированно и тщательно. Хотя единой методики преподавания не существует, и каждый тренер вносит что-то своё в тренировочный процесс. Существуют, конечно, и общие требования подготовки, которые спортсмен должен выполнять. Это система многолетней подготовки, в которой спортсмен проходит следующие этапы:

- этап начальной подготовки;
- тренировочный этап;
- этап совершенствования спортивного мастерства;
- этап высшего спортивного мастерства [2, с. 8]

Рациональное построение плана многолетней тренировки является залогом достижения лучших результатов и воспитания здорового поколения.

Сегодня рок-н-ролл состоит из следующих элементов:

- 1) акробатика;
- 2) техника ног, которая включает в себя:
  - основной ход (кик-бол-ченч, кик-степ, кик-степ) имеет длительность 1,5 такта и исполняется на «пружинке»;
  - вариации основного хода, сюда входят все бросковые движения, исполненные на «пружинке»;
  - движения, заимствованные из других стилей.

Сам танец стал намного динамичнее, энергичнее и более полно отражать стиль и характер рок-н-ролла. Здесь присутствует физическая, эмоциональная и интеллектуальная увлеченность танцем. Участники выступают в специальных костюмах и обуви, которые сочетаются с композицией, музыкальным сопровождением и танцевальными движениями. Также костюмы не должны отвлекать от восприятия и оценивания танца (рис. 1, рис. 2).



Рис. 1 Костюмы 50-х гг.



Рис. 2 Современные костюмы

На сегодняшний день существует огромное количество спортивных клубов и школ танцев, работающих в этом направлении. В Крыму рок-н-ролл появился в 1990-х годах. Основателями школы рок-н-ролла стали Ирина и Евгений Лисицыны, открывшие студию «Дубль» в городе Керчь. Этот вид спорта стал активно развиваться и в других городах Крыма. Открылись новые клубы в таких городах, как Ленино, Симферополь, Севастополь, Феодосия, Ялта. К 2010 году в Крыму функционировали уже около 10 клубов, а сборная Крыма вошла в тройку сильнейших команд.

Огромный вклад в развитие акробатического рок-н-ролла в Крыму внесла Людмила Пироженко. После 2014 года Крымская федерация вошла в состав Всероссийской Федерации акробатического рок-н-ролла.

**Заключение.** Как и любое направление, будь то музыка или хореография, с течением времени может измениться до неузнаваемости. В случае с рок-н-роллом, все изменения сделали его лучше и многообразнее — он стал чем-то больше, чем просто танец, а для многих танцоров — даже формой жизни. Привлекая молодежь, танец вошел в категорию спортивных танцев, изменив жизнь целого поколения, направил его на путь здоровья и позитивных поисков, так как основная задача акробатического рок-н-ролла — не только спортивные достижения, а воспитание здорового поколения.

#### Литература

1. Баранов, М. Ю. Теория и методика акробатического рок-н-ролла / М. Ю. Баранов, В. С. Терехин, Е. С. Крючек, Е. Н. Медведева, Е. С. Крючек, М. Ю. Баранов. — М.: Издательство «Человек», 2015 — 275 с.

2. Буланова Е. Н., Баранов М. Ю., Ерегина С. В., Иванов В. А. и т. д. Программа занятий по акробатическому рок-н-роллу / Е. Н. Буланова, М. Ю. Баранов, С. В. Ерегина, В. А. Иванов и т. д. — Москва, 2017 — 176 с.
3. Кнабе, Г. С. Рок-музыка и рок-среда как форма контркультуры // Г. С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. — Москва, 2006. — С. 20-50.
4. Музыка наших дней / Вед. ред. Д. М. Володихин // Современная энциклопедия. — М.: Издательство «Аванта», 2002. — 167 с.
5. Риман Г. Музыкальный словарь. / Г. Риман. — М.: ДиректМедиа Паблшинг, 2008. — 10000 с.

## Символизм как явление художественной культуры

*К. А. Гуменная*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*Заслуженный работник культуры Украины,  
доцент, заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье описано возникновение и развитие символизма как явления в искусстве в целом. Также рассматриваются эстетические принципы символизма в литературе, изобразительном и театральном искусстве.*

**Ключевые слова:** *символизм, понятие «символ», искусство, модерн, живопись, театральное искусство, балетный спектакль, эстетические принципы.*

**Актуальность** заключается в детальном изучении символизма как явления искусства, которое положило начало модернистским течениям XX в., дало новые формы художественности, а также многочисленные связи литературы русского символизма с живописью и театральными постановками балетных спектаклей.

**Цель исследования** — выявить особенности символизма на пересечении различных видов искусства.

**Введение.** Одним из крупнейших направлений в искусстве является символизм (с греческого языка — символ, знак). Возник сначала в литературе, а затем был использован в других видах искусства — изобразительном, музыкальном, театральном. Зародился он во Франции в 1870—80-х гг. и достиг наибольшего развития в конце XIX — начале XX в. Для символизма характерны утверждение индивидуальности восприятия мира каждым отдельным человеком и установка на определенную эмоциональную реакцию. Основные его принципы проецировались на идеальный и мистический мир, что было связано со стремлением прорваться к «скрытым реалиям», прикоснуться к «нетленной красоте».

В период 60-х — 70-е гг. XIX в., благодаря французским поэтам — С. Малларме, П. Верлену, А. Рембо, сформировались основные признаки символизма и появился термин, озвученный в статье «Le Symbolisme» в газете «Фигаро» французским поэтом Ж. Морэасом в 1886 году. Он считал, что новое направление доказывает преимущество символа как средства передачи состояния души. Поэты и художники искали смысл жизни в глубине своего разума и сознания, опираясь на образы и символы окружающего мира. Отправным в их творчестве стали слова Ж. Морэаса: «Символистская поэзия ищет способ облачить идею в чувственную форму, которая не была бы самодостаточной, но при этом сохраняла бы свою индивидуальность» [2, с. 45].

Символизм рассматривался как противопоставление реализму и импрессионизму. Отвергая негативные действия буржуазных ценностей, он познавал духовную свободу для каждого отдельного человека и для всего общества в целом. Символизм тесно связывали с модерном — основным направлением искусства начала XX в., сущностью которого был отказ от традиционных методов художественного изображения мира. Считается, что символизм является философской основой модерна, но это не так, символизм и модерн — не синонимы: не всегда символизм воплощался в формах модерна, а стилистика модерна могла и не нести символический смысл.

Первыми теоретиками символизма стали декаденты, которые смысловой основой своего творчества считали явление, олицетворяющее бегство и неприятие реальной жизни, отторжение социальных проблем, культивируя красоту как единственную ценность. Главным вопросом декадентства оставалось определение его связи с символизмом. Символизм предполагал духовность, а декадентство уделяло внимание исключительно внешней форме. В России первые декадентские сочинения появились благодаря деятельности И. Коневского («Мистическое чувство в русской лирике»), Ф. Сологуба (статья «Не стыдно ли быть декадентом»), З. Гиппиус («Литературный дневник»). В 1899 — 1901 гг. З. Гиппиус познакомилась с С. Дягилевым — представителем журнала «Мир искусства», где и стала публиковать свои первые литературно-критические статьи. В них она подписывалась мужскими псевдонимами (А. Крайний, Л. Пушин, Товарищ Герман, Р. Аренский, А. Кирша, Никита Вечер). Гиппиус оставалась после-

довательным проповедником эстетической программы символизма и философских идей.

Символизм в изобразительном искусстве до 1890-х гг. целиком зависел от литературы. Художественные взгляды символизма в изобразительном искусстве уходили истоками к идеям романтизма, а также к некоторым теориям и концепциям идеалистической философии: Э. Гартмана, А. Шопенгауэра, у которых мир видений и грёз противопоставлялся символизму живой реальности.

Художники-символисты отвергали реализм, считая, что живопись должна передавать мысли, настроение, идеи и чувства, а не просто изображать предметы реального мира, описывать реальные мировые явления и события, не в метафоричной и наставляющей на размышления манере, а составляя образы-символы. Они создавали свои картины, наполненные глубоким философским смыслом, где персонажи и предметы имеют мистический и мифологический характер. Проглядывалась загадочная сюжетная линия картин, где каждая деталь имеет свое определенное символическое значение, требующее размышления и изучения. Французские художники-символисты стремились к декадентству и синтетизму. Представителями данного направления являются: Э. Бернар («Улица Роз в Порт-Авене», «Испанский уличный музыкант и его семья»), Г. Моро («Саломея, танцующая перед Иродом», «Эдип и Сфинкс», «Юноша и смерть», «Осень»), О. Редон (серия литографий «В мире мечты», «Апокалипсис св. Иоанна», «Эдгару По», «Ночь», «Циклоп»). Художником норвежского символизма считается график Э. Мунк. Картины, описывающие его непростую судьбу, наполнены мотивами одиночества и страха, наиболее известные — «Крик», «Расставание», «Меланхолия». К российским художникам-символистам относятся: М. Врубель («Демон сидящий», «Жемчужина»), В. Борисов-Мусатов («Автопортрет с сестрой», «Дафнис и Хлоя», «Водоем», «Гобелен», «Призрак»), М. Нестеров («Видение отроку Варфоломею», «Пустынный»), К. Сомов («Дама у пруда», «Людмила в саду у Черномора», «Дама в голубом», «Синяя птица»), С. Рерих («Иаков и ангел», «Распятое человечество», «Вечная жизнь», «Вечный зов», «Подвиг»).

Особенностью театрального символизма является то, что из всех компонентов драматического спектакля главенствующая роль отводилась актеру, он имел много общего со средневековым театром и его жанрами — мистерией, моралите, мираклем. В Европе такими примерами являются студийные театры, они основываются исключительно на произведениях символизма: «Театр д'ар», «Эвр», «Театр дель арте». А в России это был Московский Художественный Театр, который с момента своего создания стал главной опорой сценического реализма. Эксперименты театра в области символизма связаны с постановкой одноактных пьес М. Метерлинка «Слепые» и «Непрощенная», которые были непоняты зрителем. Единственным исключением является спектакль «Синяя птица», поставленный в 1908 г. (постановка К. Станиславского, режиссеры Л. Сулержицкий и И. Москвин). После

получения права первой постановки МХТ внес изменения в тяжелую символистскую драматургию, превратив пьесу в тонкую поэтичную сказку для детей, которая стала первым зрительским опытом для многих поколений юных москвичей. Спектакль сохранялся в репертуаре Московского Художественного Театра больше пятидесяти лет и в 1958 г. состоялось его двухтысячное представление [5, с. 86].

Не обошел вниманием символизм и балетный театр. Это связано с постановкой В. Нижинским балета «Послеполуденный отдых фавна», сюжетом для которого стало стихотворение С. Малларме, и на подготовку которого было использовано более чем 100 репетиций. Появился балет, отрицавший каноны академического классического балета и пластической живописности фокинских постановок. Главная особенность хореографии В. Нижинского — разрыв с классической традицией; балет приобрел новое видение, которое было построено на фронтальных и профильных позах с фигур древнегреческой вазописи.

В балете В. Нижинский исполнил только один прыжок, символизирувавший пересечение ручья, где купаются нимфы. Герои и персонажи в костюмах Л. Бакста строились на сцене так, что создавалось впечатление древнегреческой декоративной композиции, представленной в виде ленты. Внешний вид В. Нижинского был полностью изменён: с помощью грима была подчеркнута раскосость глаз и утяжелён рот, а для костюма использовали трико кремового цвета с тёмно-коричневыми пятнами. Обхватывавшая талию виноградная лоза и плетёная шапочка золотистых волос с двумя золотыми рожками были созданы для усиления впечатления животного начала фавна. Нимфы были одеты в длинные туники из белого муслина, танцевали босиком с подкрашенными красной краской пальцами ног. Этот балет стал своеобразным началом современных спектаклей, поразив публику, его даже упрекали в непристойности. Однако аристократические круги признали балет гениальной постановкой [4, с. 75].

Подводя итоги, можно сказать, что символизм являлся противостоянием развитию механицизма и научно-технического прогресса, развитием философских идей того времени. Для Европы характерно, что символизм не был однороден, он создавал идеи, концепции мировосприятия, пересекаясь с другими течениями в культуре. Символизм как течение обладает определенным запасом идей, а творчество символистов в пределах одной страны, на наш взгляд, нельзя проанализировать по типичным чертам, так как оно индивидуально.

Символизм как эстетическое течение в России перестал развиваться, так как на него повлияли социальные потрясения. Новой идеологией в России стал общественный оптимизм и пафос созидания, что коренным образом противоречило и отрицало символизм как направление в искусстве.

**Заключение.** Явление «символизм» можно считать смешанным и противоречивым: не имея обозначенной стилистики он являлся «идейным» движением, вовлекшим в свою сферу все виды искусства. Разнообразии социально-культурных и идейных тенденций символиз-



ма поменяло само отношение к различным видам искусства и привело к быстрому его распаду. Символизм положил начало модернистским течениям XX в., став обновляющим ферментом, давшим новый толчок литературе, изобразительному искусству и театру, проявившись в новых художественных формах.

### Литература

1. *Белый, А. П.* Символизм как миропонимание / А. П. Белый. — М.: 1994. — 435 с.
2. *Белый, А. П.* Смысл искусства. Критика. Эстетика. Теория символизма / А. П. Белый — М.: Искусство, 1994. — 571 с.
3. *Михайловский, Б. В.* Русская литература XX века: С 90-х гг. XIX в. до 1917 г. /Б. В. Михайловский — М.: 1989. — 152 с.
4. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX вв. / Д. В. Сарабьянов. — Монография. — СПб.: Галарт, 2001. — 304 с.
5. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура /Под ред. Ж. К. Кассеу. — М.: 1998. — 121 с.

## Особенности русского романтизма в хореографическом искусстве

*Д. С. Данченко*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореография»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*Заслуженный работник культуры Украины  
доцент, заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе раскрывается сущность понятия романтизма в хореографическом искусстве 19 века. Творчество Марии Тальони представлено как олицетворение романтизма в России, а также рассматриваются сюжеты балетов и их особенности.*

**Ключевые слова:** романтический балет, Мария Тальони, «Сильфида», эпоха романтизма, эстетика, танец.

**Актуальность данной работы** заключается в интересе к личности Марии Тальони как идеалу классической грации, т. к. именно её творчество определило становление романтизма в России в первой половине 19 века. По силе своего воздействия искусствоведы ставят её в один ряд с поэтами «золотого века».

**Цель работы.** Проанализировать влияние творчества Марии Тальони на становление романтизма в России.

**Метод исследования.** В статье применяется аналитический метод, позволивший проанализировать особенности творчества Тальони и её влияние на романтизм в России.

В 1837 году Филипп и Мария Тальони покидают Париж и приезжают в Россию, что во многом определило дальнейшее развитие русского балета и ознаменовалось новым расцветом балетного искусства. Тальони возродила античное искусство, заставив понять и полюбить чистую красоту древнегреческой пластики, воплотившей в себе истинную поэзию чистого искусства, постигшего все величие красоты мира [3, с. 121].

Филипп Тальони посвятил всю свою жизнь дочери, создав для Марии Тальони один из сложнейших уроков в балетном искусстве, виртуозно раскрыв талант балерины. Ф. Тальони возложил на себя ответственность не только за техническую подготовку, но и за репертуар: танцы для дочери он предпочитал ставить сам — даже если она вводилась в уже готовые, известные балеты. Тальони как балетмейстер был профессионален, храбр и прозорлив: в результате кропотливой работы из нескладной девочки выкристаллизовалась непревзойдённая танцовщица невиданного прежде типа [2, с. 345-346]. Мария Тальони не обольщала и не прельщала, но несла в своём искусстве высокую поэзию; она не удивляла блеском виртуозности, но, напротив, сложнейшая техника танца была спрятана от глаз, так что невесомый полет казался не результатом усилий, а естественным способом существования. Тальони «порхала» на кончиках пальцев и умела замирать на них. Её балетные туфли отличались от пуантов современного балета и были сшиты из мягкого шёлка, простеганного шелковой ниткой. Стопа оставалась пластичной и нежной, не зажатой в жесткий панцирь носков. Мария Тальони вошла в историю как родоначальница новой хореографической техники — танцев на пальцах, без которой невозможно представить современный балет. Тальони закрепила и другое завоевание женского танца — большие позы и большие линии, «теряющиеся в бесконечности». Любимая поза Тальони давала впечатление таяния в беспредельном пространстве: это был арабеск с простертыми вперёд и вверх руками. [4, с. 86-89].

Великую балерину воспевали поэты и художники, Мария Тальони была «воплощенной поэзией». Значение творчества Тальони вышло далеко за пределы балета и повлияло в целом на культуру России. Поэты сосредоточили на балете своё внимание, а творчество танцовщицы стало одним из неписанных манифестов романтизма. Поэтиче-

ская основа образа, пленительная художественная форма особенно привлекали в творчестве Тальони. Стихи в честь исполнительницы писались во множестве, мадригалы Марии слагались ежедневно, их было такое множество, что не все могли попасть в печать. Современники справедливо отмечали, что «нужно было родиться Сильфидою, чтобы её танцевать», что это «её естественное положение, её жизнь». Мария Тальони была первой и, возможно, единственной, чей образ и чье творчество оказали столь яркое воздействие на умы того времени. Танцовщица, прославленная поэтами, ещё при жизни ставшая легендой, является ключевой фигурой не только в истории танца первой половины 19 века, но и в истории русского романтизма. Балет, который до этого был изысканным развлечением, впервые, в одночасье, встал вровень с «высокими» искусствами. «Она поет, как скрипка Паганини, она рисует, как Рафаэль!», — писали критики о Тальони [5, с. 255-258].

Её искусство, в значительной мере, определило тот вектор, по которому развивалась дальнейшая история русского балета. Воздействию Марии Тальони, оказалось ещё шире: так как в исполнении танца появилась эстетика так называемого «белого балета». И именно искусство Тальони дало толчок к формированию новой и устойчивой художественной системы, которая и поныне остается в классическом балете универсальной: балерина, обрамленная унифицированным кордебалетом, который не только аккомпанирует её танцу, но полифонически взаимодействует с ним. Влияние Тальони во многом определило дальнейшее развитие балета в России, положив начало такому явлению, как русский тальонизм [6, с. 79-80]. Ей подражали все — от учащих школы до великих балерин. Ежедневно Мария Тальони приезжала в здание училища и занималась три часа по тщательно разработанной системе классического экзерсиса. Упражнения, составлявшие экзерсис, и сегодня являются основой урока классического танца. Отношение Марии Тальони к своим ученицам и современным танцовщицам были трогательные, но весьма требовательные, она беспредельно любила свое искусство и желала видеть грацию и поэзию танца и в других. Ученицы хореографической школы стремились танцевать как Тальони [5, с. 232-234]. Под влиянием творчества Марии Тальони сформировался талант Татьяны Смирновой, взявшей всё возможное от знаменитого образца. Манера танца Смирновой представляет собой самое удачное подражание Тальони. Татьяна Смирнова стала первой русской танцовщицей, выступившей на парижской сцене. В 1844 году она дебютировала в Grand Opera в лучшей роли Тальони, исполнив партию Сильфиды. Газеты писали, что «миниатюрная северная Сильфида» имела большой успех [1].

Балет «Сильфида», в котором дебютировала Мария Тальони по приезду в Россию, впервые был поставлен в 1832 году в Grand Opera. В процесс создания спектакля влились все выдающиеся деятели Франции: Адольф Нурри, написавший либретто, Филипп Тальони, поставивший хореографию к балету, Пьер Сисери, создавший декорации,

и Эжен Лами, сделавший гениальный в своей простоте костюм (прозрачные газовые юбки наслаивались одна на другую, крылышки стрекозы подчеркивали невесомость тела). Мария Тальони, исполнившая главную партию в этом балете, имела невероятный успех, который прошел сквозь всю Европу и завершил своё триумфальное шествие в России. Это был знаковый образ своего времени, впервые ясно и во всей полноте определивший черты русского романтизма [5, с. 200-201]. «Сильфида» ввела русский балетный театр в пространство серьёзного и передового современного искусства, поставив его в один ряд с поэзией, музыкой, живописью и драматическим театром. Она стала плодом общего вдохновения, вспышкой коллективного озарения и предвосхитила художественное становление классического балета второй половины 19 века.

Успех и популярность Тальони в этом балете также повлиял и на возросший интерес критиков к балетному искусству, т. к. до этого момента они отделялись несколькими оговорками о спектакле и спешили «отчитаться» об очередном дебюте или бенефисе. Интерес к исполнительскому искусству достиг высшей точки: с этого времени в центре балетной мысли оказывается не балетмейстер, а исполнитель. О хореографах писали в исключительных случаях. О постановках Филиппа Тальони критика отзывалась подобным образом: «Что-то новое, прекрасное, оригинальное заставляет обратить внимание прежде на танцовщицу, а потом на балетмейстера». Все выступления знаменитой Тальони с первого до последнего были отмечены «Северной пчелой». Статьи о прославленной танцовщице пытались запечатлеть исключительность её танца. Все единодушно отметили главную особенность её танца: стремление к обобщению, свойственному высокой поэзии, к необычайной одухотворенности. В Тальони — «этом идеале грации, идеале танца, идеале пантомимы» — русские критики увидели то, о чём могли только мечтать. «В ней сплетены, как розовые цветы её веночка, достоинства высокой драматической игры с совершенством первоклассной танцовщицы. Каждая её поза, малейшее движение достойны кисти художника...», — писал критик «Северной пчелы». От спектакля к спектаклю нарастал восторг критиков её танцем. Она же «...точно находилась под влиянием высоко поэтического вдохновения, которого невозможно не предвидеть, ни повторить по желанию». Искусство Марии Тальони казалось импровизацией. Ощущение сиюминутного рождения танца, а не заученных, строго выверенных хореографических пассажей, могло возникнуть от виртуозной техники и соединения этой техники с большим артистизмом [5, с. 185-170].

**Вывод.** Романтические балеты Филиппа Тальони, несомненно, были этапом в развитии хореографического искусства. В них танцевальная форма доведена Марией Тальони до такого совершенства, что критика поставила знак равенства между искусством и природой. «Естественность» Марии Тальони, её мастерство, отмечавшиеся кри-

тикой, представляли собой явление нового порядка. Благодаря творчеству Филиппа и Марии Тальони романтизм утвердился в России как художественное направление.

### Литература

1. Балет. Романтический балет [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=813188>.
2. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
3. Гаевский В. Дивертисмент: Судьбы классического балета. — Москва, 1981. — 383 с.
4. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. — М.: Планета музыки, 2008. — 384 с.
5. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII первой половины XIX века. — М.: Планета музыки, 1982. — 319 с.
6. Соловьев Н. В. Мария Тальони. — СПб.: Планета музыки, 2011. — 192 с.

## Значение форм славянского народного танца в работе балетмейстера

*Е. А. Дейнега*

*студентка 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной работе рассмотрены формы славянского народного танца. В статье обращается внимание на становление народной хореографии с древних времён по настоящее время, а также на работу профессиональных коллективов. Данное исследование будет интересно студентам, руководителям детских хореографических школ и преподавателям.*

**Ключевые слова:** *народный танец, ансамбли народного танца, хореографическое искусство, хоровод, пляска, перепляс, кадриль.*

**Введение.** Танец — это богатый и один из самых старинных видов искусства: яркий, захватывающий, многогранный, передающий огромный эмоциональный настрой. Танец является неповторимым источником познания и показывает образ жизни народа, то есть выступает как уникальное искусство.

Народный танец прошёл длинный путь зарождения, становления и развития. Он всегда связан с историей, традициями и обычаями народа. Музыка, формы танца, танцевальные движения, костюмы отражают удивительно тонкое восприятие красоты простым народом, его душу, чувства, эстетические нормы.

В первобытные времена танец был одним из языков, которым люди выражали свои чувства, эмоции и мысли.

Народное танцевальное творчество России необычайно разнообразно. Величественные хороводы и задорные кадрили, великолепная пляска и озорные переплясы — все это бережно сохранено народом и перенесено из прошлого. Каждая республика, регион нашей необъятной страны имеют свои, только для них характерные танцы, которые не спутаешь ни с одним другим.

**Цель исследования:** изучение славянских народных форм танца.

**Методы исследования и материалы:** теоретические и эмпирические методы, обобщение практического материала, а также изучение литературных и интернет источников.

**Результаты исследования.** Народное искусство находится в тесном контакте с экономикой и хозяйственной жизнью. Искусство первобытного общества с особой тонкостью передает эту связь. Подражая движениям животных, охотники верили, что изображение животных влияет на успешный исход охоты. Охотничий образ жизни породил и трудовые танцы. Возникновение новых видов деятельности меняло отношение людей к труду, и все это отражалось в танце. К примеру, то, как сажают, собирают и треплют лён, показано в танце «Ленок». На Руси существовало большое количество плясок, передававших различные виды ремёсел. Кроме трудовых плясок, были охотничьи, военные и праздничные. На Руси поклонялись языческим богам, и все танцы имели культовый характер. С течением времени они менялись, и когда на Руси стало распространяться христианство, смогли приспособиться к новым религиозным законам, но часть древних танцев сохранилась и дошла до наших времён.

*Славянские танцы* являются неотъемлемой частью народной хореографии. Они разнообразны, самобытны в ритмическом и мелодическом отношении. Самая простая форма народного танца — хоровод.

В хороводном танце отпечатался жизненный уклад предков, их широта и удаль славянской души.

Гимном Солнца в язычестве стали первые хороводы. Основная фигура танца — хождение по кругу, что символизировало дневное светило, а сам хоровод прославлял источник света и тепла, от которого зависел урожай. Хоровод сопровождал трёх сезонам в году: весне, лету и осени, и только зимой гулянья приостанавливались.

Хоровод — это массовый танец. В нем принимали участие юноши, девушки, а также люди разных возрастов. С течением времени в хороводе участвовали лишь девушки. Хороводница пользовалась всеобщим уважением, благодаря чему и заслужила право руководить танцем, чаще всего это была женщина пожилая, вдова, она могла быть свахой на свадьбах, кумой на крестинах.

Хоровод часто охватывал несколько деревень. Он состоял из многочисленных фигур, рисунков, перестроений, которые плавно и органично переходили, перетекали из одного в другой.

На сегодняшний день Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Надежды Сергеевны Надеждиной представляет лучший образец хоровода. Балетмейстер сохраняет традиции и обряды, обрабатывает их и переносит и на профессиональную сцену, находит удивительный «плывущий» ход девушек, создает великолепные произведения, такие как «Берёзка», «Прялица», «Лебёдушка» и многие другие.

Наиболее распространённая и любимая форма танца народа — пляска. С незапамятных времен пляска сохраняет свою основу, является живой водой для многогранного хореографического народного творчества.

Пляска как форма народного танца берет свои истоки в хороводе. В пляске, в отличие от хоровода, богатая и более сложная танцевальная лексика, которая усложняется, обогащается и включает в себя сильные танцевальные движения. В пляске более сложные и разнообразные пространственные рисунки: лихие выходы парней, задорные проходки девушек, перебежки, разнообразные по рисунку переходы пар и другое — все это создает новые рисунки и построения.

В 1944 году в Государственном русском народном хоре имени Пятницкого Татьяной Алексеевной Устиновой была сделана парная пляска на русскую народную песню «А я по лугу». Чудесная, прекрасная парная пляска до сих пор украшает репертуар хора имени Пятницкого.

За долгие годы работы в хоре Татьяной Устиновой был внесен огромный вклад в развитие народной хореографии. В репертуаре хора множество танцев, плясок, сюит, композиций, которые она не только бережно сохраняла, но и восстанавливала.

В основе знаменитого танца "Вербохлѣст" кубанских казаков лежит парно-массовая форма танца, а поставлена она балетмейстером Еленой Николаевной Арефьевой. Молодёжные Пасхальные гуляния представлялись в виде энергичного танца, полного весеннего тепла, искреннего веселья и задора.

В сольной пляске более полно проявляются личность, талант, виртуозность, находчивость, актерские способности исполнителя. В ней исполнитель показывает, раскрывает внутренний мир, душу, чувства.

Алексей Максимович Горький в повести «Детство» чудесным образом описал одиночный женской пляс своей бабушки: «... Она плясала по полу бесшумно, как по воздуху, разводи руками, подняв брови,

глядя куда-то вдаль темными глазами. Бабушка не плясала, а словно рассказывала что-то. Вот она идет тихонько, задумавшись, покачиваясь, поглядывая вокруг из-под руки, и все ее большое тело колеблется нерешительно, ноги щупают дорогу осторожно. Остановилась, вдруг испугавшись чего-то, лицо дрогнуло, намурилось и тотчас засияло доброй, приветливой улыбкой. Откачнулась в сторону, уступая кому-то дорогу, отводя рукой кого-то; опустив голову, замерла, прислушиваясь, улыбаясь, все веселее, — и вдруг ее сорвало с места, закружило вихрем, вся она стала стройней, выше ростом, и уж нельзя было глаз отвести от нее...» [4, с. 58].

Перепляс — удивительный славянский танец, в нем сочетается и состязание, и ловкость исполнителей, и выдумка новых движений. В нем исполнитель демонстрирует индивидуальность, душу, виртуозность и манеру исполнения движений. В большинстве случаев в переплясе нет строго определенной композиции. В классическом славянском народном переплясе, как правило, принимали участие двое юношей. Он имеет свои обязательные, устоявшиеся правила, по которым шло исполнение. Юноши соперничали до победы. Чем искуснее и смысленнее были плясуны, тем интереснее и забавнее они выделяли движения.

Изменились быт и отношения народа, а с ними и обновился перепляс. Теперь перепляс могут исполнять мужчина и женщина или две девчонки. В перепляс, особенно когда его исполняют две женщины, органично вошли частушки. В наши дни перепляс является одним из популярных форм славянского народного танца. В поэме «Страна Муравия» Александра Трифоновича Твардовского, можно найти интересное описание перепляса:

*«...Вышли биться.  
Насовсем.  
Батьке — тридцать,  
Сыну — семь.  
Батька — щелком,  
Батька дробью,  
Батька с вывертом пошел,  
Сын за батькой исподлобья  
Наблюдает, как большою.  
Батька кругом,  
Сын волчком,  
Не уступает ничем.  
А батька — рядом,  
Сын вокруг,  
И не дается на испуг.  
А батька — этак,  
Сын вот так,  
И не отходит ни на шаг...» [7, с. 20].*

Кадриль — танец вдвоем, прежде распространенный в салонах, с течением времени охвативший и народ, преобразованный в движени-

ях и манере исполнения, но сохранивший композиционные особенности исторического танца.

Кадрили чрезвычайно разнообразны. У каждого славянского народа — своя кадрили, например, русская «Старинная городская кадрили», поставленная Игорем Александровичем Моисеевым, украинская «Девятка» в постановке Павла Павловича Вирского, «Белорусская кадрили» Тамарой Васильевной Кокориной. Есть также литовская кадрили. Каждая кадрили отличается самобытностью и оригинальностью танцевальной лексики и разнообразием рисунков танца.

Из огромного разнообразия кадрили по формам построения выделяют три группы: квадратные (угловые), линейные (двухрядные), круговые.

**Заключение.** Выразительные хороводы, загадочные кадрили, виртуозные, целеустремленные пляски солистов, душевные переплясы говорят о роскоши, о великолепии и многообразии народного славянского танца. Народный танец имеет самобытные, четкие, исторически сформировавшиеся признаки, национальные корни и богатые многовековые традиции исполнения форм народного танца.

Величайшие мастера хореографии — широко известные всему миру балетмейстер народного танца Игорь Александрович Моисеев, Надежда Сергеевна Надеждина, Татьяна Алексеевна Устинова, Павел Павлович Вирский и многие другие великие балетмейстеры создали высокохудожественные, эстетические, живописные произведения, которые способствуют развитию форм народного танца и в наше время.

### Литература

1. *Бачинская Н. М.* Русские хороводы и хороводные песни: Науч.-попул. очерк/ Н. М. Бачинская. — М.: Гос. муз. изд-во "Музгиз", 1951. — 112 с.
2. *Богданов Г. Ф.* Самобытность русского танца: учебное пособие для вузов культуры и искусств / Г. Ф. Богданов// Московский гос. ун-т культуры и искусств. — Издание 2-ое. — Москва : Изд-во МГУК, 2003. — 221 с.
3. *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии / Общая ред. и послесл. М. Левина. — М.: Искусство, 1964. — 368 с.
4. *Горький М.* Детство / М. Горький; Худ. Б. А. Дехтерев. — М.: Сов. Россия, 1982. — 208 с.
5. *Уральская В. И.* Природа танца/ В. И. Уральская. — М.: Советская Россия, 1981. — 112 с.
6. *Устинова Т. А.* Народный танец и его сценическая обработка/ Т. А. Устинова// Балетмейстер и коллектив. — М., 1963.
7. *Твардовский А. Т.* Страна Муравия. Поэзия и стихотворения /А. Т. Твардовский. — М.: Эксмо, 2012. —106 с.

## Хореография как выразительное средство в художественной гимнастике

*Э. Э. Иванюк*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*Заслуженный работник культуры Украины,  
доцент, заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе раскрываются смысл применения основных принципов хореографии в художественной гимнастике и соотношение искусства со спортом, а именно — процесс внедрения выразительности и эстетики движений в программу выступления гимнасток в личной и групповой программе, формирование культуры движений и способности творчески ее осмыслить.*

**Ключевые слова:** хореография, художественная гимнастика, программа упражнений, танцевальные дорожки, критерии оценивания FIG.

**Актуальность данной работы** заключается в изучении специфики действительной выразительности гимнасток — «художниц». По правилам соревнований, произвольная композиция в художественной гимнастике должна включать большой набор трудностей (элементов), а время на выполнение упражнения ограничено и практически не позволяет использовать танцевальные движения, выражающие характер музыкальных произведений. Именно поэтому так важна роль хореографии, позволяющая передавать характер музыкального произведения, повышая качество подготовки гимнасток через насыщение в максимальном объеме выразительными движениями хореографического искусства.

**Цель работы** — выявить степень влияния выразительных средств хореографии на программу выступления гимнасток.

**Методы исследования.** В статье применяется аналитический метод, позволяющий проанализировать учебно-тренировочный процесс гимнасток высшей квалификации на мировом помосте.

**Результаты исследования.** Хореография в спорте утвердилась как средство специализированной подготовки спортсменов высшего класса. Термин «хореография» обобщает как искусство создания танца, так и все разновидности танцевального и пластического ис-

куства. Именно в процессе занятий хореографией гимнастики ближе всего соприкасаются с искусством. Искусство в целом — это отражение действительности в художественных образах; искусство танца — это передача образа посредством движений тела и мимики, поэтому у гимнасток, занимающихся хореографией, формируется способность передавать движениями тела определённый характер, настроения, различные эмоциональные состояния, чувства, переживания, а также способность создать яркий и выразительный образ [5].

Высшие спортивные достижения в художественной гимнастике — это артистичное исполнение композиции под музыку с максимальным проявлением координационных способностей, гибкости, прыгучести, равновесия, вестибулярной устойчивости, виртуозного владения предметом. Уровень достижений определяется мерой исполнительского мастерства, которая состоит из следующих компонентов: техничного и артистичного исполнения и сложности композиции. Оценка этих составляющих производится на основе субъективной системы измерения (с помощью экспертов — судейской коллегии в баллах). Поэтому ведущая роль здесь принадлежит документу, который управляет развитием художественной гимнастики в мире — Code FIG (Международная Федерация Гимнастики) и обязывает гимнасток выполнять «комбинации танцевальных шагов», которые должны выполняться в соответствии с ритмом, темпом, характером музыки и акцентами [4]. Композиция должна быть построена так, чтобы создать цельный художественный образ и выразить основную идею от начала до конца посредством движений тела и предмета. Характер музыки должен быть подобран в соответствии с возрастом, зрелостью, техническим уровнем, артистическими качествами гимнастки и нормами этики. Использование музыки в программе упражнения знакомит гимнасток с произведениями различных композиторов, с хореографической культурой разных стран, помогает добиться музыкальности, в конечном итоге, повышает интеллектуальные способности занимающихся художественной гимнастикой [1].

Особенную трудность при получении высшего балла за исполнительское мастерство представляет выполнение «танцевальных дорожек», которые складываются из танцевальных шагов. Судьями засчитываются лишь те шаги, которые продолжаются 8 секунд с начала первого танцевального движения. Шаги должны быть все время четкими и видимыми, последовательными, связанными между собой, логично и плавно соединенные, без необоснованных остановок и длительных подготовительных движений. Существует определенный перечень возможных используемых танцевальных шагов, зафиксированный в определенном документе художественной гимнастики (Международных правилах художественной гимнастики), которые делятся на:

- танцевальные шаги в характере классического танца;
- танцевальные шаги в характере спортивного бального танца;

- танцевальные шаги в характере народно-сценического танца;
- любые современные танцевальные шаги [4].

Все группы танцевальных шагов могут быть различными по уровням, направлениям, скорости и модальности, а не простыми перемещениями по площадке (как ходьба, шаги, пробежки). Шаги связаны с различными ритмическими рисунками на протяжении всей комбинации в разных плоскостях, осях, направлениях и уровнях с частичным или полным перемещением, включают работу с предметом, не допускают статики и высоких бросков [2].

Добиться этого можно посредством хореографической подготовки в форме уроков классического, народно-сценического и современного содержания, а также при разучивании танцевальных и спортивно-танцевальных комбинаций. Путем соответствующей корректировки каждого движения воспитывается его выразительность, которая, в конечном итоге, дает такое качество, как артистичность. Кроме того, во время занятий хореографией развиваются гибкость, координация, устойчивость, лёгкий высокий прыжок; вырабатывается правильная осанка; укрепляется опорно-двигательный аппарат и, наконец, формируются культура движений и умение творчески мыслить. Так, использование классического, народно-сценического, историко-бытового и современного бальных танцев приобщает спортсменов к достоинствам хореографической культуры различных народов. Именно благодаря этому подходу к подготовке спортсменов русская школа художественной гимнастики является лидирующей в мире как в индивидуальном многоборье, так и в групповых упражнениях уже на протяжении многих лет [2].

Под руководством главного тренера сборной России, Президента Всероссийской Федерации художественной гимнастики Ирины Александровны Винер-Усмановой российским спортсменкам удается добиваться побед на мировых соревнованиях и медалей Олимпийских Игр. Особое внимание уделяется поискам индивидуального образа гимнастки в каждом упражнении, подбору музыки и пошиву костюма под определенную композицию. Особый стиль российских гимнасток виден сразу — использование музыкальных произведений классической музыки и тесная связь с балетом выделяет их из общего потока спортсменов [3]. Примером может служить упражнение Арины Авериной с обручем на музыку из балета «Дон Кихот» композитора Людвиг Минкуса в исполнении оркестра Болгарской Национальной Оперы, которая принесла ей победу в Этапе Гран-При в Москве в феврале 2019 года. Также упражнение Дины Авериной на музыку Игоря Стравинского для балета «Петрушка», с которым она завоевала золото Этапа Гран-При-2019 в Москве в упражнении с мячом. Белый купальник с национальным русским орнаментом и прорисованным на спине главным героем Петрушкой в сочетании с ярко красным мячом спортсменки гармонично сочетается с музыкой и дополняет образ игрушечного плясуна яркими и выразительными танцевальными дорожками [5].

**Выводы.** В ходе исследования проанализировано влияние хореографии на специфику двигательной выразительности гимнасток. Хореография всегда была родственна к художественной гимнастике, более того, гимнастика «родилась» на ее основе. Те гимнастки, чьи тренеры уделяли большое внимание хореографической подготовке своих учениц, всегда выделялись среди других спортсменок выразительностью, культурой движений, пластичностью.

В последнее время в художественной гимнастике возросли требования к исполнительскому мастерству гимнасток. Как и в любом другом техническо-эстетичном виде спорта, в художественной гимнастике обязана присутствовать гармония между исполнением, сложностью и композицией. При том уровне конкуренции, который наблюдается в современной художественной гимнастике, гармония эта должна быть совершенной. И сейчас, как никогда ранее, пригодится накопленный и отточенный на протяжении нескольких веков опыт преподавания классического танца. Также следует отметить, что хореография в гимнастике стала ближе к мужской хореографии, но пластические законы эстетики женского танца сохраняются.

#### Литература

1. Винер-Усманова И. А., Крючек Е. С., Медведева Е. Н., Терехина Р. Н. Художественная гимнастика: история, состояние и перспективы развития / И. А. Винер-Усманова, Е. С. Крючек, Е. Н. Медведева, Р. Н. Терехина. — М.: Человек, 2014. — 200 с.
2. Винер-Усманова И. А., Крючек Е. С., Медведева Е. Н., Терехина Р. Н. Теория и методика художественной гимнастики: артистичность и пути ее формирования / И. А. Винер-Усманова, Е. С. Крючек, Е. Н. Медведева, Р. Н. Терехина. — М.: Спорт, 2015. — 120 с.
3. Иванова В. Королева гимнастики, или Дорога к победе / В. Иванова. — М.: Издательство Эксмо, 2014 — 320 с.
4. Federation Internationale De Gymnastique [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.gymnastics.sport/site/> (дата обращения: 04.02.2019).
5. Всероссийская Федерация Художественной Гимнастики [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://vfrg.ru/> (дата обращения: 12.02.2019).

## Пушкинская тема в балетах Шарля Дидло (на примере балета «Кавказский пленник»)

*Н. С. Лапина*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореография»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. М. Минина*

*Заслуженный работник культуры Украины,  
доцент, заведующая кафедрой хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Статья посвящена балетным интерпретациям пушкинских произведений. В ней рассматривается творческая деятельность Шарля Дидло. В контексте работы над балетами по сюжетам произведений А. С. Пушкина особое внимание обращается на специфику воплощения этих сюжетов на примере балета «Кавказский пленник». Дается описание исполнительского состава балетной труппы Петербурга, а также рассматриваются особенности постановки А. П. Глушковского «Кавказский пленник», акцентируется актуальность постановки балетных спектаклей на сюжеты литературных произведений А. С. Пушкина.*

**Ключевые слова:** балет, балетный спектакль, «Кавказский пленник», балетные интерпретации, «балетная пушкиниана», оформление, хореографический образ, балетный театр, романтический балет, «Русский национальный балет».

**Введение.** С именем Александра Сергеевича Пушкина связана творческая деятельность многих талантливых балетмейстеров XIX века и по сегодняшний день: на его произведения опирались в своих постановках Шарль Дидло («Кавказский пленник», 1823 г.), Адам Глушковский («Руслан и Людмила», 1821 г.), Артур Сен-Леон («Золотая рыбка», 1867 г.), Ростислав Захаров («Медный всадник», 1949 г., «Барышня-крестьянка», 1946 г., «Бахчисарайский фонтан», 1934 г.), Леонид Лавровский («Кавказский пленник», 1938 г.) и Леонид Якобсон («Каменный гость», 1946 г.). Влияние творческого гения поэта распространялось и проникало во все виды искусства. В нём черпали вдохновение творческие деятели драматических и оперных театров, скульпторы и живописцы, кинематографисты. Начало же ба-

летной пушкинианы обозначено временем, когда отечественный балет переживал небывалый подъем в своем развитии, достиг мирового уровня и в самоопределении утвердился как «русский национальный балет», началом становления которого стал период петербургской творческой деятельности талантливого балетмейстера Шарля Дидло. Каждый пушкинский спектакль в драме, опере, балете становился своеобразным апофеозом в честь поэта. Вспоминания, письма, рецензии свидетельствуют о живом интересе к произведениям А. С. Пушкина, к их новой жизни в театре: начиная с 1821 года, почти каждый сезон появлялись самые разные инсценировки произведений Александра Пушкина. К трём балетам — «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник» и «Черная шаль» — прибавились пьесы Александра Шаховского «Фин», «Керим-Гирей. Крымский хан».

После событий, связанных с восстанием декабристов 1825 года, балеты по произведениям А. С. Пушкина появлялись на сцене очень редко, поскольку дирекция императорских театров не поощряла постановки опального поэта.

**Цель исследования:** осмысление творческого влияния произведений А. С. Пушкина на создание балетных спектаклей 1-й половины XIX века.

Методы исследования: для достижения данной цели использованы такие методы, как исторический, аналитический, описательный.

Первый из пушкинских балетов петербургский взыскательный зритель увидел на сцене в 1823 году (15 января), это был пантомимный балет в четырёх действиях «Кавказский пленник или «Тень невесты», либретто и постановка Ш. Дидло, на музыку венецианского композитора К. Кавоса. В своей книге «Пушкин и балетный театр» Николай Эльяш называет балетный спектакль «Кавказский пленник, или Тень невесты» самым волнующим балетным произведением пушкинской поры XIX века [7]. Над созданием декораций к балету работал С. П. Кондратьев, автором костюмов стал К. Бабини, конструктором механизмов машин выступил Ж. Натье.

Исследователи пушкинских балетов в ходе изучения творческой деятельности Шарля Дидло пришли к выводу, что вдохновителем идеи постановки «кавказского пленника», скорее всего, выступил А. Шаховский, стиль написания которого просматривается на некоторых страницах либретто. Возможно, сюжет балета был подсказан именно А. Шаховским, и его же Шарль Дидло попросил сделать краткий перевод подлинника пушкинского произведения. «В предисловии к либретто балета Дидло говорит, что балет «ныне мною публике представляемый, взят из прекрасной поэмы «Кавказский пленник» сочинения Пушкина. Все литераторы хвалят сие отличное произведение русской поэзии» [6].

В балетной интерпретации Шарля Дидло «Кавказский пленник» претерпел более чем существенные изменения: перенесение действия в доисторическую эпоху, главного героя нарекли на старославянский манер Ростислав. Дидло посчитал необходимым ввести в спектакль

новый персонаж — невесту Ростислава, Гориславу, да и последняя сцена свадьбы Ростислава и черкесской красавицы Кзилкайи перенесена в терем князя Бранислава, является завершением спектакля. К сожалению, основная идея и содержательная основа поэмы, подвергшись значительным изменениям, утратили свою остроту, злободневность сценарная основа и музыкальное полотно значительно отличаются от литературного подлинного произведения. При этом Ш. Дидло всё же удалось понять дух поэмы и воплотить романтический образ черкешенки через непринуждённо вплетённые в канву действия национальные танцы и детальное описание быта горцев.

При создании балетного спектакля на литературное произведение А. С. Пушкина «Кавказский пленник» Шарль Дидло столкнулся с некоторыми трудностями. Так, чтобы объяснить причину того, что пленник не может вспылать взаимной любовью к черкешенке, пришлось предположить, что у пленника уже есть невеста, так как иначе было бы невозможно с помощью одной пантомимы выразить причины отказа пленника от любви к чудесной девушке, его избавительнице. Но как показать драматичность ситуации далекого прошлого, произошедшего до встречи с черкешенкой? Ш. Дидло ввел в балет невесту пленника и перенес действие в настоящее время, тем самым поставив Ростислава между двумя женщинами, черкешенкой Кзелкайей и своей невестой Гориславой, которых он любит одинаково. Краткий сюжет балетного спектакля заключается в том, что захваченный черкесами, пленник Ростислав не в силах выбрать между влюбленной в него черкесской красавицей и своей невестой, чьё кольцо он показывает черкешенке. В это время, черкесы, возвращаясь из похода, приводят с собой пленницу — невесту Ростислава, Гориславу. Ростислав сразу спешит на помощь своей невесте. Страдания молодой черкешенки, боль и отчаяние переполняют её сердце, но она решает спасти влюбленных из плена, показывая им безопасный путь, и провожает их до берега реки Терек. Пленник, держа на руках Гориславу, переплывает бурный поток реки; ступив на землю, он слышит всплеск позади себя, и понимает, что черкешенка бросилась за ним в воду. Ростислав спасает её и выносит из воды на берег. Измученная Горислава умирает, превращаясь в «тень» невесты. В интерпретации Ш. Дидло «Тень» полна великодушия и благословляет Ростислава на союз с черкешенкой, балет заканчивается свадебным пиром в чертогах князя Бранислава [6].

Лучший ученик Ш. Дидло, танцевавший ведущие роли в его балетах, А. Глушковский, завершив карьеру исполнителя, продолжил творческую деятельность в качестве балетмейстера в Москве. Создавая балеты, он опирался на опыт и талант своего учителя. В своей балетмейстерской деятельности, наследуя лучшие образцы современного балетного театра, переставлял его же балеты в соответствии с условиями и возможностями балетной труппы. «Кавказский пленник» стал именно таким балетом. О нём А. Глушковский писал, что ещё никому не удавалось сделать так, как это воплотил в своем балете Шарль



Дидло. «Местность, нравы и воинственность народа — всё схвачено в балете. Есть много групп истинно поэтических...» [2, с. 170].

Балет в постановке Ш. Дидло стал «великолепной иллюстрацией поэмы» А. С. Пушкина, в котором торжествовала романтическая атмосфера, подлинно кавказский пейзаж, а жители гор выглядели смелыми и отважными. Поэтически преображенные этнографически-фольклорные мотивы национальной хореографии сближали сценическое произведение с литературным первоисточником. В балете были задействованы лучшие артисты петербургской труппы — ансамбль учеников, единомышленников и сподвижников Дидло. Так, роль Гориславы исполняла Вера Михайловна Величкина, Бронислава (славянского князя) воплотил на сцене Огюст (Август Леонтьевич) Пуаро, образ хана черкесов Сунчулея великолепно раскрыл Иван (Иоганн) Эбергард. В ролях черкесских и славянских девушек были заняты В. А. Зубова, Е. А. Телешева, Н. А. Азаревичева. Главным героем, Ростиславом, Дидло видел Н. О. Гольца, который продемонстрировал вершину пантомимного мастерства своей игрой, и критики её называли «пламенной». А. И. Истомина исполнила роль главной героини — черкешенки Кзилкайи. Все наиболее сложные сцены спектакля решались и передавались средствами пантомимы. Образ черкешенки Авдотьи Истомина исполнила настолько виртуозно, что П. Вяземский назвал её лицо совершенно поэтическим, очаровательным и привлекательным.

Успеху спектакля немало способствовали популярность поэмы и имя опального А. С. Пушкина, находившегося в этот период в ссылке в Бессарабии. Поэт с интересом узнавал о балете, самом Дидло и исполнителях роли черкешенки Авдотье Истоминой у своего брата, проявляя живой интерес к творчеству Шарля Дидло и, в частности, к балетному спектаклю. А. С. Пушкин и Ш. Дидло вели переписку, и Пушкин интересовался постановочным процессом балетного спектакля. Приверженцы романтического направления приветствовали спектакль Шарля Дидло, усматривая в нём утверждение новой эстетики, нового художественного метода.

Спектакль «Кавказский пленник» был в репертуаре петербургского театра 15 лет. В 1838 году в бенефисе И. Эбергарда показан балет, и в «Северной пчеле» писали, что сравниться, или того больше, соперничать с балетами Дидло может только лишь «Сильфида» — по своей прелести мысли, идеи и поэзии. В Москве, с большим вниманием и точностью ставил балет «Кавказский пленник» А. П. Глушковский. Роли главных героев исполнили сам А. П. Глушковский и А. И. Воронина-Иванова. Рецензенты писали положительные отзывы, назвав балет «Блестящим торжеством нашей балетной сцены», а также отметили «...Богатство и прелесть костюмов, ловкость и живость действий, непрерывное изменение картин, характер танцев». Спектакль снижал славу поэтичности и новизны данного времени.

**Заключение.** Балетные постановки на произведения А. С. Пушкина — лишь первые, но при этом достаточно удачные и смелые экс-

периментальные интерпретации, отражающие передовые взгляды прогрессивных слоев населения, творческих деятелей в то непростое историко-культурное время. Впервые был поставлен балет на произведение поэта-современника. И, несмотря на то, что А. С. Пушкин уже был отправлен в ссылку, балетмейстеры использовали его произведения как основу для своих балетов и смогли найти им достаточное хореографическое решение.

Неоспорим тот факт, что сюжеты литературных произведений А. С. Пушкина обогатили отечественный балет, явились самым популярным материалом, привнесенным на балетную сцену из литературы. Уникальное, неустаревающее и не теряющее своей актуальности творчество писателя золотого века поэзии привлекало и привлекает балетмейстеров не только отечественной сцены, но и зарубежной, как современников поэта, так и русских и советских балетмейстеров и хореографов. В репертуаре постсоветских театров продолжают присутствовать балеты на пушкинские темы, интерпретированные под интересом сегодняшнего зрителя: балет Джона Крэнко «Онегин» в трех действиях на музыку П. И. Чайковского; балет «Бахчисарайский фонтан» — хореографическая поэма в 4-х действиях с прологом и эпилогом; балет «Медный всадник» с хореографией Р. Захарова в постановке Ю. Смекалова; одноактный балет Ролана Пети с двойным названием «Пиковая дама» и «Три карты» на музыку 6-й симфонии П. И. Чайковского; двухактный балетный спектакль Д. Ноймайера «Татьяна» на музыку Л. Ауэрбах.

### Литература

1. Бахрушин Ю. А. История русского балета: учебник для СПО / Ю. А. Бахрушин. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 287 с.
2. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. / А. П. Глушковский. — М.: Издательство Лань, 2010, 756 с.
3. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. М.: Издательство Лань, 2010. — 288 с.
4. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. — М.: Издательство Лань, 2008. — 384 с.
5. Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: исследования и материалы. Л., 1967. С. 255-277. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is5/is5-255-.htm?cmd=p>.
6. Пушкин и балет / Н. Шувалов // Пушкин и искусство: [сборник статей] / отв. ред. Н. Шувалов. — Л.; М.: Искусство, 1937. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=1qnKUjz2LQw=>.
7. Эльши Н. И. Пушкин и балетный театр. — М., 1970. 344 с.

## Региональные особенности танцев Украины

*И. А. Левчишин*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Хореография»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*Заслуженный работник культуры АР Крым,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»*

*В статье рассмотрены региональные особенности танцев Украины, их разновидность и национальный колорит. В результате изучения материала сделан вывод, что интерес к украинскому танцу не угасает и занимает важное место в культурной жизни страны.*

*Ключевые слова:* танец; рисунок; движение; регион; украинский танец; украинская культура; региональные особенности.

**Введение.** Среди культурного достояния украинского народа танец занимает весомое место. В хороводах, парно-массовых, чрезвычайно интересных по образно-тематическому направлению сюжетных танцах раскрывается менталитет, быт, свободолюбивого украинского народа. Украинские народные танцы невероятно богаты по содержанию и средствам выразительности. В них изображена история народа, увеченная борьбой против социального и национального угнетения, отношение человека к природе, радость и вдохновение в творческом труде. В своеобразных формах танца народ высказывает свои мысли и чувства, проявляет характер и психологию. Поэтому народное хореографическое искусство отмечается множеством тематических и эмоциональных оттенков.

**Цель исследования:** определение особенностей разнообразия региональных танцев Украины.

**Методами исследования** выступали аналитический сравнительный метод, изучение и обобщение.

**Результаты исследования.** Каждый украинский танец имеет свое содержание и художественную форму, композицию и рисунок. Но все они, от лиричных до динамичных, от простых до сложных, имеют также и общие, только им присущие черты, потому что эти танцы принадлежат одному народу и отражают его образы и национальный

характер. Содержание и своеобразие художественного творчества народа зависит от его условий жизни и труда, духовной культуры, быта и традиций.

На сегодняшний день можно выделить 5 основных регионов народного искусства Украины, которые отличаются традициями, обычаями и др. этнографическими особенностями: Центральный, Западный, Полесье и Волинь, Подолье, Промышленный край.

*Центральный регион Украины.* К нему относятся такие области, как: Полтавская, Киевская, Черкасская, Кировоградская, западная часть Днепропетровской, северо-западная часть Запорожской, южные части Сумской и Черниговской, северная часть Николаевской. Популярными танцами в центральных областях Украины является «Гопак». Название танца происходит от слова «гоп» — прыгать, скакать. Танец казачьего происхождения раньше исполнялся только юношами. Сегодня гопак танцуют вместе с юношами и девушки. Гопак может исполнить один, два, три и больше танцоров, но обязательно юноши. В сценической обработке он имеет соответствующую композиционную структуру, которая складывается из отдельных танцевальных фигур, что, чередуясь, образуют его орнаментальный рисунок. Характерные черты этого танца — сила, ловкость и благородство. «Гопак — танец импровизационный: перемещаясь парами по кругу, юноши соревнуются в ловкости и упорстве. Девушки весело подзадоривают юношей и, отделившись, танцуют лирическую часть, которая полна достоинства и скромности. Затем снова танцуют юноши. Эта масса виртуозных танцевальных движений: присядок, широких прыжков и всяких сложных вращений» [5, с. 154]. Танцовщики пытаются исполнить их как можно красивее. Между ними начинается соревнование. Финал гопака бурный, веселый, искрометный, зажигательный.

«Козачок» — танец казачьего происхождения. Исполняется одним юношей или одной парой, позже становится массовым танцем. Отличается от гопака быстрым темпом и мелкой техникой танцевальных движений. Как и в гопаках, танцу присущи элементы соревнования между отдельными исполнителями или парами танцоров. Козачок — танец юности, радости и веселья. Строится на бегунцах, веревочках, ужимках, присядках и других движений, которые исполняются в быстром темпе и в мелком ритмическом рисунке.

Одним из интереснейших жизнерадостных танцев является «Метелица» — это динамичный танец с быстрой сменой рисунков. Разнообразные вращения и повороты, которые напоминают зимнюю метель. Танец массовый, строится на мелких и быстрых движениях.

«Танец запорожцев» — армейский героический мужской танец, в котором отображены верность родной земле, ритуал воинской присяги. Исполняется с копьями и саблями. «Танцовщики демонстрируют силу и ловкость, умение владеть оружием, патриотический подъем волю к победе. Исполняется весь арсенал технических танцевальных движений, присущих танцам центральных областей Украины» [5, с. 155].

*Западный регион Украины*, в который входят такие области, как: Ивано-Франковская, Закарпатская, Черновицкая «Буковина», часть Волыни, южные районы Львовской. Этот край неповторимой красоты и поэзии, словно созданный для громкой песни и зажигательного танца. Западный регион Украины является очень интересным и своеобразным. Рельеф территории западных областей в основном гористый, и быт людей, условия и характер их труда отличаются от других регионов Украины. Все это соответствующим образом отразилось на танцевальном искусстве. Следует обратить внимание на то, что в танцах горных районов движения отличаются резкой сменой положения рук, ног, корпуса и головы, что придает им характерное своеобразие. В композиционном строении танцев всех украинских горцев обнаруживается ограниченность танцевального поля, поэтому самым распространенным рисунком является круг. Многие движения у горцев выполняются на одном месте и в оборотах, все движения в основном мелкие, с невысоким поднятием ног, при невысоких подскоках.

Самые популярные танцы в западном регионе Украины — это «Гуцулка», быстрый, темпераментный и динамичный танец. Основной рисунок танца — полукруг. Часто меняются движения. Каждая пара выполняет соло, в котором демонстрирует ловкость и вспыльчивый нрав. Все исполнители по линиям образуют квадрат. Нарастает темп музыки, движения становятся все сложнее. Заканчивается танец парами в соответствующих позициях.

«Коломыйка» — массовый танец, сопровождающийся песней куплетной формы и музыкой. «Движения коломыйки очень разнообразны, своеобразны и оригинальны по колориту. Основным композиционным элементом является круг, который распадается на меньшие кольца и даже на отдельные пары. Для коломыйки типичная смена мест крестиком. Танец строится на «присядках», «сетках», «ножницах», «звездочках» и многих других танцевальных движениях, присущих танцам, бытующих в западных областях Украины» [5, с. 155]. Коломыйку танцуют в быстром темпе, весело и задорно, используя орнаментальные хореографические движения. Ритм танца мелкий, синкопированный.

«Раковчанка» — этот народный танец бытует в Иршавском районе Закарпатья. Танец очень быстрый, динамичный и зажигательный. Основным шагом танца служит простой бег с высоко поднятыми коленями, большое количество танцевальных фигур, которые часто меняются в быстром темпе и делают этот танец красочным, зажигательным и своеобразным. Танец рассчитан на 6-8 пар. Для этого танца характерно то, что исполнители на протяжении всего танца трясут соединенными руками сверху вниз.

«Парубоцкий Буковинский» — этот танец создан на основе народных танцевальных движений, бытующих на Буковине. «Танец рассчитан на восемь юношей, однако их количество может быть уменьшено до шести или увеличено до десяти исполнителей. При этом рисунки

танца не изменяются. Танец состоит из тринадцати фигур, которые имеют по 16 тактов. Темп с начала танца умеренный, а затем немного ускоряется. Одно из важнейших условий исполнения — филигранная отточенность движений, их непринужденность с актерской игрой, возгласами» [3, с. 59].

«Каричка» — танец бытует в северной части Закарпатья. Это народный танец Лемковщины, название его происходит от словацкого названия «коло» — круг. В построении танца основным рисунком есть круг, который распадается на меньшие кольца. Так же в танце встречается полукруг и линии. В этом танце характерным является потряхивание и вращение в парах отдельно и в общих композициях. Движения танца приближены к словацким, но в характере их исполнения есть особенности украинской окраски. Танец исполняют девушки.

«Бойковские Коломыйки» — танец состоит из лирической хоровой части для женской группы, общей, быстрой, игровой части и финала. «В танце используют движения: присядки-гайдуки, подковки, заносы и другие. В рисунках преобладают большие и маленькие круги, поперечные линии, полукруги, которые характерны для этой области» [3, с. 82].

Регион — *Полесье и Волынь*. В него входят такие области как: Житомирская, Волынь, Ровенская, северная часть Львовской, северо-западная часть Киевской. Большое влияние оказывает географическое положение данной зоны, климатические условия, а также соседство с различными народами. Бескрайняя золотистая местность, широкие леса, особый род занятий предопределили в этом крае индивидуальную манеру исполнения танцев. В танце преобладают мелкие шаги, осторожные с прискоком, не схожие с движениями танцев в степной Украине. Одним из известных в этих краях является танец «Крутяк» — что переводится — *вертеться, крутиться*. Рисунок этого танца в основном построен по кругу. Большой круг встречается временами, как правило, он дробится на мелкие кружочки и кружки, на мелких дробных шагах, быстро вращающихся по движению часовой стрелки. Характерными танцами тут являются быстрые подвижные польки такие как: Полька «Подольянка», «Санжари», Краснянская полька, а также и Полеская кадрили.

К региону *Подолье* относятся такие области: Винницкая, Хмельницкая, Тернопольская, северная часть Одесской, западная часть Николаевской. Типичным для этого региона является танец «Кривуляк» и его разнообразие. Это парно массовый танец, с особым оригинальным ходом. Рисунок танца в основном состоит из «линий», «зигзагов» и «круга». В этом регионе присутствуют также «Гопак», «Казачок».

*Промышленный край*. К этому региону относятся области: западная часть Сумской, Харьковская, восточные части Днепропетровской и Запорожской, Донецкая, Луганская. Это край взаимослияния культуры России и центральной Украины. В этом регионе характерным танцем является «Донская кадрили» — парный танец по форме ква-

дратный, исполняется четырьмя парами. Основными рисунками являются «Воротца», «Квадрат», «Прочес».

«Казачий пляс» — танец казацкого происхождения, в котором юноши показывают свою силу, ловкость, умение упражняться с шашкой. Рисунки танца состоят из «Полукруга», «Круга», «Линий» и их разновидностей. Для этого края типичны танцы: «Гопак», «Казачок», «Веснянки».

**Заключение.** Современное украинское народное танцевальное искусство поднялось на более высокую ступень развития, не порывая связь с фольклорными тенденциями. Народно-танцевальная культура в том виде, в котором она есть сегодня — это часть общей культуры народа, которую нужно оберегать, изучать и развивать. Неисчерпаемый источник хореографических средств, образов, новых идей и тем, разнообразность сюжетов, красота рисунка дают украинскому танцу удивительную привлекательность, и делают его ценной многонациональной частью хореографического искусства.

Национальный украинский танец продолжает жить на профессиональной сцене. В каждой области существуют профессиональные ансамбли, где бережно, которые сохраняют и обогащают хореографическую лексику, рисунок украинского танца. Основным ансамблем, исполняющим танцы различных регионов Украины, является «Национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины имени Народного артиста СССР Павла Павловича Вирского». Основной целью его стало собирание, изучение и сохранение национальных традиций, обычаев и обрядов украинского народа, создание на этой основе народных танцев и новых хореографических миниатюр, больших полотен из прошлой и современной жизни украинцев. Органично сочетая элементы украинского фольклора с классической пластикой, Павел Павлович создал качественно новый танцевальный язык — лексику современной украинской народно-сценической хореографии. В его постановках привычные и широко известные движения приобретают новый эмоциональный смысл. Канонические построения расцветают свежими узорами, традиционные — окрашиваются оригинальным оттенками, неповторимым колоритом. И сегодня вызывают восхищение созданные Вирским яркие хореографические композиции: «Мы из Украины», «Куклы», «Гопак», «Сестры» и др. В настоящее время этим прославленным коллективом руководит Народный артист Украинской ССР, Герой Украины Мирослав Михайлович Вантух.

Украинский танец можно увидеть и в Российской Федерации, например, в «Государственном академическом ансамбле народного танца имени Народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда Игоря Александровича Моисеева» в постановке «Гопак» и в одноактном балете «Ночь на лысой горе». В «Ансамбле песни и пляски Российской армии имени Народного артиста СССР Александра Васильевича Александрова» в «Танце казаков Запорожья». В Республике

Крым в вокально-хореографическом ансамбле «Таврия» имени Народной артистки СССР Лидии Чернышевой в таких постановках, как «Гопак», «Славься Гуцулия».

### Литература

1. *Василенко К. Ю.* Украинский танец: учебное пособие / К. Ю. Василенко. — К.: ИПК ПК, 2007. — 282 с.
2. *Верховинець В. М.* Теория украинского народного танца / В. М. Верховинець. — К.: Муз. Украина, 2010. — 150 с.
3. *Голдрич О. С.* Барви Карпат / О. С. Голдрич. — М.: Львов, 1999. — 130 с.
4. *Гуменюк А.* Народное хореографическое искусство Украины / А. Гуменюк. — Киев: Изд-во Академии наук Украины, 2009. — 439 с.
5. *Зайцев Е. В., Колесниченко Ю. В.* Основы народно-сценического танца / Е. В. Зайцев, Ю. В. Колесниченко // Издание третье. — Винница: Новая книга, 2007. — 416 с.

## Отличительная характеристика танца Терского казачества

*Е. А. Матвеева*

*студентка 4-го курса*

*направления подготовки «Хореографическое искусство»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры*

*искусств и туризма»*

*Т. А. Михайлова*

*Заслуженный работник культуры АРК,*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры*

*искусств и туризма»*

*В статье рассмотрены культура, быт, музыкальное сопровождение, костюм, а также хореография Терских казаков. Данная тема довольно актуальна в течение долгого времени, так как традиции народа важно сохранить в наше время.*

**Ключевые слова:** *казачки, терские казаки, костюм, народ, воинственность, танец.*

**Введение.** Российская империя смогла достигнуть больших размеров, закрепить новые земли и превратить их в правомочные части великого государства. Этому способствовали казаки. Казаки — уроженцы тех мест, где располагалось казачье войско. Это название, взятое из тюркских языков, обозначало свободного, независимого человека.

Казаки проживали в низовьях рек Дона, Волги, Днепра, а также на Урале. Источником жизни казаков — военная добыча, достававшаяся во время походов, битв на границах России с кочевниками.

Терское устное народное творчество предполагает своеобразное, независимое формирование, корни которого приближаются к районам Средней и Южной России, откуда пришли славяне, жители северокавказских гребней, позже украинцы.

**Цель исследования:** ознакомиться с происхождением терских казаков, их традициями, бытом, а также танцевально-музыкальным творчеством.

**Материалы и методы исследования.** В статье были использованы эмпирические и теоретические методы, состоящие из анализа литературных источников, изучения информации в интернете и обобщения.

**Результаты исследования.** Русские люди продвигаются на Кавказ после завоевания Иваном Грозным Астрахани. На своем пути они выясняют, что здесь проживают их соотечественники. Таким образом, на берегах Аграханского залива и реки Сунжи возникает Терское казачество, построившие Терский город-форпост продвижения Руси на Кавказ. Терские казаки создают ещё несколько своих городов на Терек и Сунжи. Так были заложены города Кизляр, Моздок, Владикавказ.

Терское казачество многое перенимает у живущего рядом с ним кавказского населения. Черкеска и бешмет становятся основной формой терских казаков, где явно прослеживаются азиатские мотивы. Головной убор терцев — папаха — символ казачьей чести, изготавливался из овчины. Каждый казак обладал несколькими папахами. Синий и чёрный цвета преобладают в форме терских казаков. На грудной части черкески с обеих сторон располагаются газыри для 10 патронов, позже они становятся декоративным элементом. Терское казачье войско проходило под синим флагом с серебряной вышивкой и имперским орлом или Спасом Нерукотворным [4, с. 237].

Особое внимание своему наряду уделяли казачки. Терский женский костюм использует мотивы платья горянок и бешмета. На костюме терской казачки симметрично располагались многообразные узоры из тесьмы, кружева, металлических аксессуаров. Крой юбки был с запахом и боковыми складками. Блузы и кофты — свободного покроя. Так же огромную роль играл головной убор. В качестве головного убора использовались ситцевые и шелковые кружевные платки. Волосы были заплетены в две косы [3].

В песнях терских казаков звучат русские и горские мотивы, а также наследие с берегов Волги и Дона. Переселенцы, приезжавшие на Кавказ, служили и оставались навсегда, их исторические песни и тра-

диции входили в любой казачий праздник. Эти песни рассказывали об атаманах и о знаменитых казачьих героях — таким примером был Ермак. Песни исполнялись как от лица отдельного человека, так и целого казачьего сообщества. Исполнение песен — в основном хоровое, с традициями казаков-походников и горских воинов. Преобладают низкие мужские голоса с одноголосым дискантным сопровождением. Кавказские обычаи прослеживаются не только в песнях, но и в танцах терских казаков. К примеру, местная лезгинка на слова знаменитой песни «Ойся». Праздники терских казаков сопровождаются музыкальным оформлением с бубнами и барабанами.

Казачьим общинам свойственны воинственность, своенравность, а также гордость, что зачастую способствовало трением с соседями и земляками, которые не были казаками. Перечисленные качества приветствовались как необходимые в бою, т. к. мужчины были заняты войной, а женщины вынуждены были обладать сильным характером и содержать хозяйство. Казаки общались на русском языке, который имел свои особенности, связанные с историей войск, обычаями, с примесью языков соседей. Как оружие казаки использовали шашки и сабли, а вспомогательными были кинжалы и ножи. Обряды казаков имели специфику их образа жизни, и, в основном, совпадали с русскими.

Проводы казаков на войну, их встреча были очень серьёзным ритуалом, а вот свадьба у казаков — событие радостное пышное и сложное, включавшее смотрины, сватовство, празднование в доме невесты, венчание и празднование в доме жениха. Мужчины обязательно были при оружии, а женщины в яркой одежде с непокрытой головой, и только узел волос на затылке прикрывал платок. Все участники свадьбы пели специальные песни и были в лучших своих нарядах [5, с. 84].

Естественно, на всех казачьих праздниках, свадьбах были традиционные песни и танцы. Мы уже подчёркивали, что казачество — это воинственность, поэтому движения в танце показывали воинское искусство, энергичность, с быстрыми шагами, резкими движениями рук и ног, с участием оружия, которое базируется на мастерстве и высочайших умениях. Кроме этого, казаки шли в бой с песней и танцем, поэтому лексика танца содержала боевые движения и выпады.

Казаки — свободолобивый народ, это тем самым влияет на их танцы. Выпрямленная спина, вращение вокруг оси, а также перемещение по танцевальной площадке по большому пространству. Очень ярко проявляется работа ног именно в казачьих танцах. Танцевальные движения вприсядку, высокие выпрыгивания вверх, шаги, притопы, удары пяткой в пол [2, с. 45].

Танец Терских казаков заключается не только в пластике тела, но и в отражении характера терской культурной среды, особенностей этикета. Танцор выражает свои эмоции через экспрессию, строгую пластику, подчеркнутое благородство движений, при этом лицо должно оставаться спокойным.

## Предпосылки зарождения комедийного жанра в балете

*К. Д. Рейнштейн*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. И. Микитинец*

*кандидат философских наук,  
доцент, доцент кафедры философии,  
культурологии и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

В терском мужском танце представлено широкое разнообразие движений, используется большой диапазон сложных ритмов, что отличает его от женского. Однако излишняя раскованность не допускается. У казаков женщина танцует намного свободнее, чем у горских соседей. В танце казачке позволено смотреть на партнера, зачастую она выходит в центр круга, а мужчина «летает» вокруг неё. Движения их отличаются дерзостью и смелостью, а также энергичностью. Отличительная черта — положение рук. Как правило, руки упираются кулачками в пояс, выдавая игривое и вольное настроение танцора.

Казачья лезгинка характеризуется соревновательным духом. А именно — это соперничество между самими собой раскрывается в танце. Традиционное исполнение лезгинки в кругу поющих и поддерживающих пением казаков, а также хлопками, а вот танец может быть, как парный, так и сольный. Помимо танцев, песен, в кругу демонстрировалось владение шашкой и саблей. Главное отличие казачьей лезгинки — это быстрые, резкие, отточенные движения.

Казачьи танцы делятся на славянские (русские), которые сформировались под влиянием славянской культуры (характерны для запорожских и донских казаков), а также кавказские (горские), которые возникли под влиянием южной культуры [1].

**Заключение.** На протяжении долгого времени терское казачество строило свои города. Благодаря воинственному терскому казачеству появились города Кизляр, Моздок, Владикавказ. В казаках заложена любовь к свободе, праздности. У терцев возникла своя культура, быт, традиции, музыка. Творчество терских казаков пользуется большой популярностью и у других народов. Веками сохранялся народно-сценический танец, который является одной из высших духовных ценностей народа.

В результате исследования данной темы мы можем сказать, что терское казачество старается бережно сохранять свою культуру и передаёт её из поколения в поколение.

### Литература

1. Казачий танец — воля в каждом движении [Электронный ресурс] /Танцы народов мира. Режим доступа: [http://gotodance.ru/articles/kazachii\\_tanec\\_volya\\_v\\_kajdom\\_dvijanii](http://gotodance.ru/articles/kazachii_tanec_volya_v_kajdom_dvijanii) (дата обращения: 13.03.2019).
2. Караулов М. А. Терское казачество. /М. А. Караулов. — М.: Вече, 2007. — 320 с.
3. Малкина Е. И. Терско-гребенской женский казачий костюм [Электронный ресурс]. /Е. И. Малкина. — 25.03.16. Режим доступа: <https://dikoe-pole.com/2016/03/25/kostum-tersko-grebenskih-kassachek/> (дата обращения: 15.03.2019).
4. Мединский В. Р. Скелеты из шкафа русской истории / В. Р. Мединский. — М.: «ОЛМА Медиа Групп», 2010. — 528 с.
5. Терский сборник /под ред. Г. А. Вертепова // Терский обл. стат. ком. — Вып. 2., Кн. 2. — Владикавказ, 1893. — 183 с.

*В статье описываются предпосылки зарождения комедийного жанра в балете. В начале XVIII века мастера разных стран пробовали выступить за независимость балетного искусства, и уже к середине XVIII века театр подошел к важному рубежу своего исторического пути. Процесс принял отчетливо выраженный характер, и его конечной целью стало создание действенного балета. Иначе говоря, балет отходит от других театральных видов, чтобы превратиться в цельный спектакль с развитой драматургией, воплощенной средствами пантомимы и танца.*

**Ключевые слова:** комедийный балет, жанр, действенный танец, маска, пантомима, комическая опера.

**Актуальность данной работы** обусловлена введением нового жанра в хореографию. Хореографы XVIII века обратились к вопросам балетной эстетики. Они провозгласили новые взгляды на права и задачи балетного театра. Ими предлагались естественность характеров и правда чувств. Таким образом, актуальность исследования определяется необходимостью анализа зарождения комедийного жанра в балете.

**Цель исследования** — выявить предпосылки зарождения комедийного жанра в балете.

**Методы исследования.** В статье применяется сравнительный метод, позволивший сравнить этапы развития комедийного балета в Англии, Италии и Франции и аналитический метод, с помощью которого было рассмотрено творчество и вклад зарубежных балетмейстеров в хореографическое искусство.

Работы, посвященные зарождению комедийного балета, мы находим у А. А. Плещеева, К. А. Скальковского, О. А. Петрова. Отдельно хотелось бы отметить работу В. М. Красовской «Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века» [6] о самоопределении балета в ряду других театральных искусств.

**Результаты исследования.** Начало пути обнаружилось в Англии, именно там появились первые постановки в формах действенного балета, там же и были опубликованы первые опыты его новой теории. Новшества не получили развития на родине и, как явление чисто национальной культуры, не распространились за ее пределы. Английская хореодрама своим опытом всколыхнула французскую ветвь действенного балета. Англия к тому времени лишь предоставляла сцены своих театров иностранным, прежде всего французским, хореографам.

Наиболее сложно просветительские веяния проникали в балетный театр Франции. Сказались противоречия общественного развития страны. Если английское Просвещение подводило итоги уже совершенной революции, то Франция в течение всего XVIII века готовилась к революции, а потому деятельность ее просветителей была более чем где-либо целенаправленной. Балетный театр и школа до конца века являлись цитаделью странных традиций и отставали от французского оперного театра, давшего во второй половине века мощное новообразование — жанр комической оперы.

Италия в начале XVIII века вышла из полосы застоя навстречу буржуазным реформам. Национальную культуру обогатили просветительские идеи, повлиявшие на драматическую сцену. В оперном театре Италии существовали два жанра противостоящие один другому. Жанр оперы-seria (серьезный) сформировался в XVII веке, а к началу XVIII века он уже стоял на пороге идейно-художественного кризиса содержания и формы. Жанр комической оперы-buffa возник только в 1730-х годах в Неаполе. Он уходил корнями в народную комедию масок, но, пройдя несколько стадий самостоятельного развития, превратился в профессиональный музыкальный спектакль [6].

Французская лирическая трагедия от Люлли до Рамо довела до совершенства придворно-аристократический жанр оперы-балета. В этом жанре формы пантомимы и танца отвечают его условной образности. В пантомиме были разработаны приемы стилизованного воплощения чувств — от лирики до гротеска. Танец обогатился высокой техникой инструментального плана.

Джон Уивер раньше других поставил балет в ряд с остальными театральными искусствами. В 1717 году выдающийся тегоретик и практик английского балетного театра Джон Уивер показал в «Друри-Лейн» «драматическое развлечение в танце» под названием «Любовные похождения Марса и Венеры», где возрождал античную пантомиму и, слив ее с танцевальными эпизодами, обрисовал ситуации и характеры мифа. Роль Марса исполнял премьер Оперы Луи Дюпре.

Другая знаменитость Королевской академии — Мари Салле, вдохновленная балетами Джона Уивера, сочинила в 1734 году действенный балет «Пигмалион».

Мари Камарго первая ввела на сцену танец быстрого, оживленного темпа. Огромных успехов она достигла в исполнении таких танцев, как гавот, менуэт, паспье, ригодон. В танец ею были введены заноски и, чтобы облегчить их исполнение, Мари Камарго сняла с туфель каблук, укоротила юбку и убрала излишние украшения. Это помогло ей обогатить новыми приемами технику французского классицизма, сделать его более виртуозным, легким и грациозным.

Мари Сале надела греческую тунику, сняла маску и парик. Лондонские зрители приветствовали эти нововведения, а на парижской сцене вызвали протест со стороны дирекции и аристократического зрительного зала. Мари Сале не успела завершить и утвердить в парижском театре свою реформу. Она рано умерла — борьба с рутинной подорова ее здоровье [5].

На русской балетной сцене осуществляли свои творческие замыслы многие выдающиеся деятели западноевропейского балета, которые не находили поддержки у себя на родине. Рядом со звездами второй величины — Франческо Кальцедаро и Альвизом Таулато, французом Пьер Гранже — там задержались и ставили свои балеты такие знаменитости, как австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг, итальянский балетмейстер и композитор Гаспаро Анжиолини, итальянский балетмейстер Джузеппе Канциани. Новые балетмейстеры-гастролеры разрабатывали жанр действенного героико-трагедийного балета, от вечавший основным принципам классицизма. Этот жанр пропагандировал в то время передовой деятель французского классицизма, выдающийся хореограф Жан Жорж Новерр. Как балетмейстер Жан Жорж Новерр воплотил требования эстетики классицизма, но как теоретик балетного искусства он пошел значительно дальше [2].

Для дальнейшего развития хореографии неопределимы знаменитые «Письма о танце» Ж. Ж. Новерра, впервые изданные в 1760 году в Штутгарте. В 1803 году его сочинения вышли четырехтомным изданием в Петербурге на французском языке. Реформа Ж. Ж. Новерра, за которую он боролся в своих «Письмах». Отказываясь от расточительной роскоши барочных постановок, опираясь на строгие и определенные требования классицизма в отношении соразмерности формы и содержания, Ж. Ж. Новерр по-новому подошел к проблеме образа в балете. Преобладали почти исключительно античные сюжеты. Нормативные требования помогали балетмейстеру выдвинуть в центр действия человека, его судьбу, его поступки и переживания. В связи с этим возрастала роль танцовщика-актера. Ж. Ж. Новерр указывал на необходимость тесного единства замыслов балетмейстера, композитора, художника. Драматическая содержательность, целостность и законченность сюжета, логическая связь танца с пантомимным действием, поиски характерного балетного костюма и отказ от масок —

таковы были основные задачи, которые решал балетный театр Европы и России на протяжении второй половины XVIII века.

Действие в новерровском балете протекало преимущественно в пантомиме, а танцы носили дивертисментный характер. Пантомима была загромождена условными жестами, которые были понятны только знатокам. Постановки стали первыми произведениями русского хореографического с законченным драматическим содержанием, острым конфликтом, четко развивающимся действием. Именно классицизм помог русскому балетному спектаклю оформиться к концу XVIII века в самостоятельный жанр. В этом прогрессивное значение новерровской реформы для русского балета того времени [4].

В 1742 году в Россию вернулся Фузано (Антонио Ринальди) с небольшой труппой танцовщиков. А также он ставил комические и характерные балеты. Более непритязательные по содержанию, воспроизводившие гротесковые типы итальянской комедии масок, балеты порой включали в число своих персонажей и простых людей из народных «низов».

О Фузано (Антонио Ринальди) как о сочинителе «крестьянских балетов» — оживленных пасторалей с благополучным концом — упоминал в своих знаменитых «Письмах о танце» Жан Жорж Новерр, его младший современник. По словам Ж. Ж. Новерра, Фузано (Антонио Ринальди) «самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков», принес на балетную сцену «страстное увлечение прыжками» [4].

В балетах Фузано (Антонио Ринальди) не было симметричных построений барочного стиля. Танец представлял собой виртуозную театрализованную народную итальянскую пляску, подвижной, насыщенной головоломными трюками: подобие большого пируэта и акробатический «шпагат». Труппа состояла из актеров комедийного плана.

Последователем Ж. Ж. Новерра является Жан Доберваль. Именно его считают творцом балетной комедии. Он уничтожил маски, сделал естественными образы. Балеты комедийного жанра имеют конкретный сюжет, главное место в них занимает народный танец и пантомима. Поставленный им комедийный балет «Тщетная предосторожность» является балетом классического наследия [8].

**Выводы.** В ходе исследования выявлены предпосылки зарождения комедийного жанра в балете. Главным достижением стало создание комедийного балета и новой театральной эстетики. Балет был реалистичным и главное место в нем занимали народный танец и пантомима. Балеты комедийного жанра имеют конкретный сюжет, свой круг образов, свои специфические художественные приемы. Ж. Доберваль показал себя балетмейстером-новатором, творцом балетной комедии.

#### Литературы

1. *Александрова, Н. А.* Балет. Танец. Хореография / Н. А. Александрова // Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. — СПб.: Лань, 2008. — 401 с.

2. *Бахрушин, Ю. А.* История Русского балета / Ю. А. Бахрушин. — М.: Советская Россия, 1965. — 227 с.
3. *Блок, Л. Д.* Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
4. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра / В. М. Красовская. — Л.: Искусство, 1981. — 286 с.
5. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр: Преромантизм / В. М. Красовская. — М.: Искусство, 1983. — 431 с.
6. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. — СПб.: «Лань», 2008. — 320 с.
7. *Лопухов, Ф. В.* Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. — Л.: Искусство, 1966. — 368 с.
8. *Скальковский, К. В.* В театральном мире / К. В. Скальковский. — СПб: Типография А. С. Суворина, 1899. — 395 с.
9. *Слонимский, Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX в / Ю. И. Слонимский. — М.: Искусство, 1977. — 344 с.

## Приемы обработки танцевального фольклора

*Д. С. Сайчук*

*студент 4-го курса направления подготовки «Хореографическое искусство» ГБОУ ВО «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*Заслуженный работник культуры АРК, доцент кафедры хореографии ГБОУ ВО «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*В статье рассматриваются особенности интерпретации фольклора (образов, сюжетов) в рамках хореографического искусства. Автор приводит основные методы и приемы воплощения традиционных танцев при постановке хореографического произведения. Также в исследовании обозначены негативные особенности обработки танцевального фольклора характерные для современной хореографии.*

**Ключевые слова:** танец, фольклор, хореография, постановка, традиционный танец, стилизованный танец, танцевальный фольклор.



**Введение.** Сегодня актуальной является проблема использования танцевального фольклора в современной хореографии. Обработка танцевального фольклора во многом усложняется тем, что не существует единого мнения среди специалистов насчет подходов и методики грамотного воплощения и органичного включения традиционного танца в современную хореографическую среду. Соответственно, фольклорные танцевальные традиции сегодня находятся в сложной фазе адаптации к условиям современного технического прогресса хореографической культуры.

Отметим, что сам по себе фольклорный танец — это своеобразный свидетель культуры, который важно не только сохранить, но и, сумев обогатить, правильно воплотить на сцене.

**Цель исследования:** раскрыть существующие приемы и способы использования танцевального фольклора в современной хореографии.

**Материал и методы исследования.** Методологической основой исследования являются принципы историко-сравнительного, проблемно-хронологического, культурологического и искусствоведческого анализа танцевальной культуры. Применяются также историко-типологический, ретроспективный, синхронный и описательный методы.

**Результаты исследования.** В начале XXI столетия хореографическое искусство отметилось тенденциями взаимодействия современной новаторской танцевальной культуры и фольклорных традиций. Заметное место среди разнообразных танцевальных жанров сегодня занимает всё возрастающая заинтересованность в изучении, сохранении и обработки в современном танце этнокультурных достижений и народного искусства. Этот процесс сопровождается переосмыслением, преобразованием фольклора от сугубо аутентичного к его жанровой, стилиевой переработке в уже современных жанрах танцевального искусства.

Стоит отметить, что обработка традиционного танца представляет собой воплощение танцевальной постановки на основе фольклора, т. е. в большинстве случаев сам традиционный танец остается узнаваемым.

Сценическая обработка танцевального фольклора требует тщательного изучения традиций народа, его историю, социально-экономические и иные условия жизни. Поэтому, уже непосредственно ознакомившись и тщательно проанализировав особенности танца определенного народа или этноса, хореограф должен суметь передать характер, образ, манеру танцевального первоисточника. Ключевой здесь является проблема правильной обработки танцевального фольклора в условиях современной хореографии.

Обработка танцевального фольклора — явление многогранное и подразумевает использование различных приёмов и способов, применяемых, как и для легкого сценического видоизменения, так и глубокой переработки. Ввиду того, что и обработка, и разработка постановки на основе танцевального фольклора часто выступают взаимозаменяемыми понятиями, не существует единого подхода к приёмам воплощения танцевального фольклора на сцене.

Так, Н. Бочкарева указывает на такие методы обработки фольклорного танца в условиях современной хореографии:

- сценическая обработка фольклорного танца;
- постановка танца, где ключевые и неизменные рисунки, композиции, приемы характерные для традиционного исполнения, остаются неизменными;
- применение только наиболее ярких, стилистических элементов традиционного танца при создании современного произведения [1, с. 78].

В свою очередь, использование каждого из перечисленного способов обработки танцевального фольклора подразумевает такие методы:

- увеличение выразительности танца с помощью усложнения рисунка, увеличения динамики, придания большей экспрессии и т. д.;
- разработка новой сценической драматургии (часто сюжетного типа) на основе танцевального фольклора;
- введение приемов режиссуры, обогащение материалами из косвенных источников, смежных областей фольклора и т. д.

Важно отметить, что при обработке танцевального фольклора происходит трансформация не только «исходного» танца, но и традиционной музыки, которая его сопровождает. Обработка композиции происходит с помощью аранжировки, дополнения новыми музыкальными эффектами и т. д.

В качестве примера обработки фольклорного танца можно привести такое явление в современной хореографии как стилизация народного танца. Такое произведение представляет собой авторскую хореографическую постановку, созданную по мотивам фольклорного источника. Стилизация предполагает всестороннее знание хореографом народного творчества, истории его становления, и ключевых специфических особенностей, характерных только для фольклорного наследия данного народа. Этот способ предполагает использование таких приемов:

1. Синтез традиционного танца с другими формами лексики (например, классическим балетом);
2. Использование поэтической условности (метафор, символов, аллегорий);
3. Использование образности и/или контрастность традиционного танца в современной постановке [4].

Отметим, что приемы поэтической условности, симфонизация танца с ее обобщенной образностью, контрастностью, полифоническим развитием основных и побочных пластических тем находят свое применение на балетной сцене. В развернутых драматургических постановках танцевальный фольклор воплощается через формы притчи, параболы, характеры выстраиваются на основе народных архетипов.

Соответственно, к вышеперечисленным способам обработки фольклора в последние полтора года можно добавить театрализацию и модернизацию.

Ю. Чурко отдельно выделяет художественную обработку как качественно другой метод воплощения фольклорного танца на сцене. По его мнению, художественная обработка подразумевает сохранение в большей или меньшей мере первоосновы конкретного произведения танцевального фольклора, но при этом подразумевает более глубокие видоизменения фольклорного образца [5, с. 24].

Отметим также и то, что художественная обработка фольклора подразумевает сохранение в большей или меньшей степени первоосновы конкретного произведения традиционного танца, его узнаваемость, но при этом происходит его преобразование согласно современной хореографии.

Важно отметить, что сегодня главной проблемой воплощения танцевального фольклора на сцене является не столько многообразие подходов их обработки и расхождение взглядов исследователей касаясь применения тех или иных методов. Основная проблема заключается в поверхностном, частичном и некорректном использовании фольклора в постановке современного танца. То есть интерпретация традиционного танцевального произведения не подразумевает его полное копирование, механическое повторение или дословное воплощение. Фольклор должен быть переосмыслен и органично использован вместе с художественно-технологическими инновациями в современной постановке.

Так, например, советский хореограф Игорь Моисеев известен более «лояльным» методом художественного синтеза народной пляски и сценических форм танца. Балетмейстер стремился к сохранению и обогащению фольклорного танца: он анализировал наследие народного танца, создавая, таким образом, классические образцы традиционного танца, развивая и совершенствуя имеющиеся фольклорные традиции, поднимал уровень исполнения народных танцев, а в итоге влиял на процесс развития народной хореографии. Но, разумеется, создаваемые им композиции также существенно отличались от прототипа.

**Выводы.** Таким образом обозначаем, что осознание, первичное осмысление и понимание основ современной хореографии предполагает обращение к ее истокам — фольклорной хореографии, так как именно традиционный танец имеет те характеристики, черты самобытности, которые легли в основу современных сценических форм хореографического искусства. В свою очередь, для сохранения танцевальной самобытности народа, понимания основ его культуры нужно не только знать основные приемы обработки танцевального фольклора. Для постановки современного танцевального произведения необходимо уметь его интерпретировать так, чтобы удачно соотносились традиционные мотивы и актуальные хореографические инновации.

## Литература

1. *Бочкарева Н. И.* Русский народный танец: теория и методика [Текст]: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Н. И. Бочкарева. — Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2006. — 179 с.
2. *Курюмова Н. В., Полякова А. С.* Народно-сценический танец как метод освоения фольклора и художественно-идеологическая конструкции Н. В. Курюмова, А. С. Полякова // Ярославский педагогический вестник, 2017 — № 4. — С. 357-361.
3. *Смирнов И. В.* Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. — Москва: Просвещение, 1986 — 192 с.
4. *Чурко Ю. М.* Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/599/Problemyi%20interpretacii%20fol%27klora%20v%20sovremennom%20horeograficheskom%20iskusstve.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 07.02.19).
5. *Чурко Ю. М.* Проблемы традиционного фольклора и современное хореографическое искусство / Ю. М. Чурко // Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI Межвузовской научно-практической конференции — СПб.: СПбГУП, 2016. — С. 24-25.

## Художественные средства создания сценического образа

*М. А. Татарина*

*студентка 4-го курса*

*направление подготовки «Хореографическое искусство»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*Заслуженный работник культуры АРК*

*доцент кафедры хореографии*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,*

*искусств и туризма»*

*В работе рассмотрен процесс создания хореографического образа с помощью различных методов. Особое внимание уделено описанию второстепенных методов воспроизведения художественного образа (костюм, грим*

и сценография). Данная тема довольно актуальна в течение долгого времени, так как образ в любом произведении важен для воссоздания атмосферы определенного времени или человека.

**Ключевые слова:** художественный образ, музыкальный материал, хореографический образ, костюм, танцевальная лексика, балетмейстер, грим.

**Введение.** Основной задачей каждого режиссера или балетмейстера является создание художественного отражения действительности и воссоздания образа. Показать и раскрыть своим искусством атмосферу того времени, о котором он повествует в произведении — вот те основания, на которых строится процесс творчества.

Рождение хореографического образа — процесс многоступенчатый и требующий совмещения и участия разнообразных сфер искусства: хореографии, драматургии, музыки и т. д. И любая из них становится крайне важным компонентом хореографического замысла. Во время создания танцевального образа необходимо уделять внимание танцевальному пластическому развитию и мыслить образами самих танцев, что является важным и возможно единственным способом раскрытия и воплощения характеров. Несомненно, хореографический образ тесно связан с содержанием всего замысла танца, который в процессе создания обогащается живописными, музыкальными и пластическими характеристиками. Также необходимо добиться, чтоб ни одна сторона образной специфики не доминировала за счет другой, в этой связи данная целостность не будет нарушать пластического образа, а наоборот, формирует необходимую цель его художественного восприятия.

**Цель исследования:** донести важность костюма, грима и сценографии при создании художественного образа в хореографическом произведении.

**Материалы и методы исследования.** Основными являются теоретический и эмпирический методы, включающие в себя анализ литературных источников, изучение информации в интернете и обобщение.

**Результаты исследования.** Художественный образ в танце индивидуален, он складывается из многообразия функций и нюансов, присутствующих только ему. В его основу входят все выразительные средства хореографии, а также художественно-образные элементы всех компонентов танцевального произведения.

Первый и основной компонент хореографического образа — музыкальный материал. Необходимо постоянное взаимодействие балетмейстера с музыкальным руководителем и композитором, эта взаимосвязь задает темп, настроение и характер будущего произведения, так как известно, что музыка является основным компонентом для создания танца.

Следующим немаловажным компонентом в процессе выстраивания образа является танцевальный текст. Балетмейстер помогает исполнителю пластически мыслить в каждый момент роли, когда он

находится на сцене, раскрывать характер через интонацию жеста, движения, позы. И в каждом случае существует возможность находить индивидуальные штрихи и оттенки, соответствующие настроению персонажа, духу темы, сюжета, задаче постановки [2, с. 167].

Выразить основную идею композиции или образ героя в танце балетмейстеру помогают разнообразные средства хореографии: движения, пантомима, музыкальное сопровождение, актерское мастерство, рисунок и т. д.

При создании художественного образа в хореографии есть не только основные методы, но и второстепенные. Такие компоненты относятся больше к изобразительному искусству. Одним из основных и незаменимых выразительных средств хореографии во время создания танцевального образа является внешний вид или костюм танцора.

Сценический костюм — понятие многообразное, он отражает и включает в себя все то, что искусственно изменяет внешний вид танцора: платье, грим, головной убор, обувь и т. д.

Костюм является немаловажной передачей внешних данных танцора и пластики его танца. Удачный костюм может подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки, а также помочь танцору реализовать свои возможности.

Содержательность и емкость хореографического образа непосредственно связана со сценическим костюмом, который в процессе формирования обогащается в соответствии с образом художественными и яркими чертами, и совместно с ними вступает в сочетание со средствами музыки, пластики, драматургии. В том случае, если это единство не нарушает общности пластического образа, а, напротив, создает необходимые предпосылки для его художественного восприятия, то мы создаем гармоничный образ для сцены [3, с. 87].

Сценический танцевальный костюм должен помогать исполнителю, показать всю изящность танца. Это влияет на свободное раскрытие образа: в определённые моменты за счёт сценической одежды балетмейстеру проще донести до зрителя любой образ. Для акцентирования внимания зрителя на детали костюма особое внимание следует уделить созданию головных уборов и обуви. Балетмейстеру и создателю костюмов необходимо учитывать характер танца и его динамику. Во время рождения костюма модельеру необходимо учитывать технические возможности и особенности тканей. В связи с этим при пошиве костюмов для быстрых танцев, насыщенных сложными трюками, необходимо учитывать, что костюм не должен быть тяжелым, он не должен сковывать движения. И, напротив, в медленных и лиричных номерах с помощью костюма необходимо показать всю пластику тканей, их струящуюся красоту и мягкость. Например, задорную пляску не станцует в длинном, тяжелом, богато камнями сарафане и в каркасном высоком кокошнике, а вот для плавного, лиричного хоровода этот костюм будет в самый раз, зритель сможет разглядеть каждый узор на костюме и насладится

танцем одновременно. Профессиональный подход во время создания костюма сразу решает несколько задач, это отображение возраста персонажа, его характера и социального положения. Также с помощью использованных тканей, наличия и количества украшений можно передать любую национальность, любое время года и любое столетие. Если на исполнителе лапти, то это, наверняка, крестьянин или батрак, а если расписные сапожки — то не иначе, как барыня или удалой купец.

Главное дополнение к сценической одежде — грим и прическа. Следовательно, грим, прическа и костюм должны гармонизировать между собой.

Примеры с помощью своей работы должны дополнить сценический образ. В стиле прически и грима должны быть переданы основные черты исторического стиля, определенного сословия и всё должно гармонизировать с костюмом. Прическа может отразить не только социальное положение, но и личный вкус, личные характерные черты, эстетические взгляды, тенденции эпохи, характеризующие тот или иной персонаж.

Прическа и макияж в театральных постановках трансформируются в зависимости от жанра спектакля (драматический или музыкальный), видения балетмейстера, художника, самого исполнителя. Каждый жанр имеет свои специфические особенности, поэтому грим и прическа не могут быть одинаковыми в каждом спектакле. Например, грим и прическа в балетных спектаклях должны быть выполнены более ярко, четко, сохраняя общий силуэт. Поскольку сцена отдалена от зрительного зала оркестровой ямой и лица исполнителей не так хорошо видны, то нужен яркий грим исполнителю, чтобы зритель мог уловить его характер или эмоцию в данном спектакле [4, с. 135].

Последним методом в создании хореографического образа является сценография. В процессе совместной работы балетмейстер с художником не только задают образ исполнителю, но и атмосферу в зале, чтобы зритель погрузился и чувствовал замысел авторов.

В процессе работы по изготовлению декораций художник следит за тем, как осуществляется замысел режиссера, соответствует ли то, что делается в мастерских, его эскизам. Часто художник спектакля помогает не только советом, но и практически включается в работу художников-исполнителей. Балетмейстер вместе с художником почти ежедневно бывает в мастерских, следит за изготовлением декораций, вместе с заведующим постановочной частью устанавливает сроки исполнения. Когда декорации выполнены, художник приступает к завершающим репетициям. На сцене размещают оформление нового спектакля: вешают задники, кулисы, падуго, ставят станки и т. д. Руководят работой художник и заведующий постановочной частью, но также участвует в ней и балетмейстер. Он тщательно проверяет, все ли сделано из того, что оговаривалось при создании эскизов и макета. Ведь все это теперь должно обрести жизнь на сцене. Проведена так

называемая подгонка декораций, после которой можно приступать к генеральным репетициям, а после и к концерту [1, с. 58].

**Заключение.** Балетмейстеру и художнику при создании сценического образа важно передать свой замысел во всей его полноте. Балетмейстер опирается на такие составляющие, как музыкальный материал, танцевальная лексика, драматургия. Но художник делает немаловажную работу, он передает атмосферу с помощью костюма, грима и декораций.

Опираясь на выбранные методы исследования, можно утверждать, что для воплощения образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние признаки, особенно в хореографии, где все выражается движениями человеческого тела, пантомимой или мимикой, музыкой, костюмом, гримом и сценографией. Сколько бы ни присутствовало танцоров на сцене — один исполнитель или целый кордебалет, однозначно, каждый будет поддерживать свой образ. Танцевальный костюм оказывает значительное эмоциональное воздействие на хореографический образ. А грим способен передать душевное состояние героя, его характер может показать, какую характеристику имеет герой — положительную или отрицательную. Без изобразительных средств и других слагаемых хореографии художественного образа быть не может.

#### Литература

1. *Захаров Р. В.* Работа балетмейстера с исполнителями /Р. В. Захаров. — М.: Искусство, 1967. — 62 с.
3. *Захаржевская Р. В.* История костюма. От античности до современности /Р. В. Захаржевская. — М.: РИПОЛ классик, 2005. — 135 с.
4. *Захаржевская Р. В.* Костюм на сцене /Р. В. Захаржевская. — М.: Советская Россия, 1973. — 93 с.
5. *Смирнов И. В.* Искусство балетмейстера /И. В. Смирнов. — М.: Просвещение, 1986. — 177 с.

## Сохранение национальных традиций узбекского танца

*А. Р. Тахтарова*

*студентка 4-го курса направления подготовки  
«Хореографическое искусство»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Л. В. Сидельникова*

*Заслуженный работник культуры АРК,  
доцент кафедры хореографии  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В работе рассмотрен процесс формирования и развития традиций национального узбекского танца. Особое внимание уделено эстетической, духовной культуре народа, а также основным регионам Узбекистана, в которых были созданы школы танцев. Данная тема остаётся актуальной, так как позволяет сохранять танцевальные традиции и в дальнейшем развивать национальное искусство.*

**Ключевые слова:** *узбекский народный танец, танцевальные традиции, школы танца Хорезма, Бухары, Ферганы, характерные движения.*

**Введение.** Одним из наиболее сложных художественно-культурных явлений является танцевальная культура узбекского народа, танцевальные традиции которых формировались под воздействием религиозных и бытовых обычаев. Узбекский национальный танец, который появился в IV-VIII веках, а обнаружили его ещё на наскальных рисунках, представляет интересное явление народной танцевальной культуры. На сегодняшний день на территории Узбекистана создано немало профессиональных и самодеятельных танцевальных ансамблей. Формирование узбекской национальной культуры, а кроме того, проблемы ее развития отразились в работах узбекских исследователей народного танца, среди них Юсуфжон Кизик, Н. Э. Абрайкулова, а также выделяются труды Л. А. Авдеевой.

**Цель исследования** — изучение танцевальных форм, а также сохранение национальных традиций узбекского народного танца.

**Материалы и методы исследования.** В работе мы опирались на исследования авторов: Л. А. Авдеева, Р. Камилова, Г. Хамраева. При исследовании использованы следующие методы: аналитический, эмпирический и метод обобщения.

**Результаты исследования.** Узбекистан расположен в Центральной Азии, и в средние века на территории Узбекистана проходил Великий шелковый путь. На сегодняшний день Узбекистан — это независимое государство, имеющее богатую историю и сохраняющее древние традиции своей страны. В танце народ всегда передает свои чувства, эмоции, историю событий; придает своеобразную национальную форму, которая наполнена определенным содержанием политических, географических условий жизни народа той или иной страны. В XX веке узбекский танец стал формироваться как массовое искусство. В 1936 году создан первый ансамбль песни и танца, хореографами были Уста Алим Камилов, Мукаррам Тургунбаева. В 1956 г. — ансамбль «Шодлик», сейчас называется «Узбекистан». Ансамбль внес незаменимый вклад в развитие народного и классического узбекского танца. Мукаррам Тургунбаева в 1957 году создала и работала с ансамблем «Бахор». Благодаря ему мир узнал об узбекском танце.

Узбеки — очень светлый, доброжелательный и терпеливый народ. Они сохранили свою культуру, основные традиции, обычаи, несмотря на то, что Узбекистан завоевывали разные государства и империи. Узбекский народ всегда превозносил музыку, песню и танец. Обрядами сопровождалась самые яркие моменты в жизни человека, в которых танец играл очень важную роль.

Танцы украшают все городские, сельские и семейные праздники, они передаются из поколения в поколение, поэтому в них сохраняются старинные танцевальные традиции [5]. Узбекский танец, как и любой другой народный — индивидуальный танец, где тело и душа переплетаются в одно целое. Движения исполнительницы всегда яркие, эмоциональные и выразительные, однако иногда не имеют определенной подготовки, отработанной техники. В основном узбекские танцы носят импровизационный характер, строгой последовательности движений в них нет. Композиция танца зависит от фантазии танцовщика и никогда не повторяется в точности при повторении танцевальной музыки.

Важно сказать, что узбекский танец тесно связан с менталитетом. Семейная и общественная жизнь узбеков определяется исламской традицией. Главным в узбекской семье считается уважение к старшим и подчинение главе семьи. Общение между мужчиной и женщиной должно быть сдержанным. Безусловно, все эти взгляды отразились и в танце. Танцовщицы танцевали с опущенными глазами и не могли смотреть на партнера или зрителя. Девушки отличались скромностью и застенчивостью, этому способствовало строгое воспитание и религиозные устои. Роль национального узбекского танца состояла в том, что танец являлся носителем истории и традиций, в нём отражались характер и черты народа, его образ жизни. В танце выражались надежды, успехи, невзгоды своего народа. В связи с этим танец стал определённой формой национального мышления и сознания.

На протяжении многовековой истории узбекские танцы очень тщательно изучали различные исследователи культуры и искусства. Тан-

цы каждого народа начинали зарождаться, а позже развиваться среди простых людей сельского населения и узбекские танцы не исключение. На сегодняшний день в узбекском творчестве признаны танцевальные учебные заведения Бухары, Хорезма и Ферганы, которые обладают собственными манерами исполнения. Национальный танец Узбекистана дошёл вплоть до наших времен в двух конфигурациях: классический, традиционный и национальный, фольклорный танец. Многочисленные искусствоведы акцентируют внимание на распространённые школы танцев: хорезмскую, бухарскую и ферганскую, которые были созданы в течение различных исторических событий. Помимо данного вида танцев, создавались и формировались танцевальные заведения Каракалпакстана и Сурхандарьинского оазиса.

Школа танца Бухары формировалась одновременно с иными школами Узбекистана. В ходе формирования она включала в себя местные мелодии и песни, которые носили в себе отличающие черты своего региона. Основным стилем бухарского танца является вертикальное положение тела. Танцы со свободными движениями рук особенно распространены, а цикл называется «Бухарский» и «Мавриги». В основном этот стиль исполняется девушками, а их движения более темпераментные, усложненные и стремительные.

Классические особенности узбекского танца ярко воплотились в Ферганской танцевальной школе Ферганской долины. Движения парней демонстрируют силы природы, показывают своими широкими и ловкими движениями рук разные явления: дождь, ветер и другие. Девушки в своих плавных и грациозных движениях воспевают природу, показывают полёт птицы. В узбекских танцах ферганского стиля корпус всегда собран и находится в естественном состоянии. Корпус сопровождает все движения рук танцора. Каждое движение рук имеет определённый смысл и содержание. В ферганских танцах они настолько выразительны, что ими можно рассказать легенду, показать человеческие эмоции, описать красоту природы [1].

Танцовщица и народная артистка Узбекистана и Каракалпакстана Лизахоным Петросова и балетмейстер Театра оперы и балета им. Алишера Навои Тамара Литвинова внесли неоценимый вклад в становление и развитие Каракалпакской школы танца. Эта школа очень отличается от остальных, особенно в массовых танцах. В основном, в мужских движениях присутствуют движения, схожие с кавказским и румынским танцами, которые не прослеживаются в других школах Узбекистана. Тщательно изучив движения каракалпакских народных танцев и выработав систему тренировок, они выделили около четырнадцати позиций рук и ног. Среди видов танцев этой школы можно выделить следующие: лирические (умеренные), шуточные каракалпакские народные танцы рыбаков, пастухов, свадебные танцы.

Сурхандарьинский танец неразрывно связан с народной культурой юга Узбекистана, и поэтому заметно отличается своеобразием и развитием от других регионов. Главное отличие этого стиля — во время

исполнения танца девушки всегда используют какой-то атрибут. Это могут быть прялка для наматывания ниток (чигирик), различные светильники — чирок, а чаще всего танцуют с деревянными ложками. Мужские танцы тоже разнообразны своими предметами, например, танец с ножами, с деревянной тростью и другие. В женских танцах отражается плавная и лёгкая походка, выразительные и нежные движения рук. Танец Сурхандарьи строится на четком ритме ударных инструментов, как нагора и дойра [3]. Мелодия инструментальных коллективов должна быть душой танца и рождать прекрасные движения танцора.

**Хорезмская танцевальная школа** зародилась в давние времена и столетиями формировалась в Хорезмском регионе. Данный стиль богат яркими и блестящими движениями рук. Мужским и женским танцам свойственно в одинаковой мере прищелкивание пальцами, стройность корпуса, прыжки на колени, верчения, тряска руками и другими частями тела. Невозможно не отметить, что в пластике Хорезма отсутствует определённая форма движений, как в бухарских и ферганских танцах. Самым важным в хорезмском танце считаются отчётливо воспроизведённые позы исполнителя, которые фиксируются в определённой точке — паузе.

Хорезмский танец отличается своими оригинальными и самобытными движениями. Чаще всего в основе этих движений лежит подражание животному миру. В танцах они изображают манеру кошки или гуся, легкость и полёт голубя или чайки, бои петухов, иногда имитируют звуки разных животных. Множество танцевальных компонентов этого региона связаны с цирковым искусством, так как мастера своего дела часто танцуют с кинжалами, огнём, а бывает даже на канате [4]. Так называемым символом Хорезма является танец «Лязги». Нельзя его назвать просто танцем, это праздник души и тела, это радость и задор, который исполнители дарят зрителю. Танец всегда шёл под инструментальную мелодию, а позже распространяется песенная форма исполнения. Различают несколько вариантов исполнения этого танца. Его могут танцевать на обычном кирпиче, также можно танцевать на подносе, он может быть как сольным, так и групповым. В групповом исполнении каждый танцор начинает своё исполнение с простых и небстрых движений, постепенно оживают пальцы, кисти рук, затем плечи, а потом и всё тело. Темп переходит в быстрый, движения усложняются, танцоры щёлкают пальцами либо предметами типа испанских кастаньет. С изменением темпа мелодии и усиления ритма танец продолжает накаляться, а потом быстро и неожиданно заканчивается. Мужские танцы более мужественные, сильные, а женские, наоборот, игривые, шуточные и озорные.

Движения рук в хорезмском танце противоположны ферганскому стилю. Им свойственны стремительные и чеканные движения, быстрые переходы из положения в положение, с четкой фиксацией кистей рук, ног и корпуса. Во время танца кисти постоянно меняют своё положение, всё это выполняется резко, энергично и сильно, чаще

## Роль музыкального ритма в реабилитации детей с нарушением зрения

*И. С. Холодова*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Хореографическое искусство»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. Ю. Микитинец*

*кандидат философских наук, доцент,*

*доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

всего сопровождается вибрацией или дрожью кистей рук и плеч. Важную роль в исполнении хорезмского танца играет мимика. Она должна быть невероятно эмоциональна и экспрессивна, чтобы танцовщица поразила всех своим обаянием, задором и кокетливостью. Создателем женского танца «Лязги» является талантливая артистка Тамара Ханум, которая на основе танцев «Румалим», «Мавриш» создала новый, неповторимый, яркий танец.

**Заключение.** Узбекский национальный танец представляет собой оригинальное явление, которое берет своё начало с древних времён. На сегодняшний день существенным является популяризация национальных танцев как соперничество с общественной западной цивилизацией, захлестнувшей всё общество. Эта тема очень актуальна и даёт возможность сохранять и совершенствовать танцевальные учебные заведения. В настоящий период в Узбекистане выделяют пять национальных школ танцев: ферганскую, бухарскую, хорезмскую, каракалпакскую, сурхандарьинскую. Они отличаются происхождением, манерой, костюмами, музыкальным оформлением.

Кроме того, необходимо отметить специфику балетного стиля и постановки узбекского народного танца, невзирая на его различные особенности:

— они несут в себе глубокое общекультурное значение, культурный смысл;

— движения исполнителей необычные и различные друг от друга: от умеренных и плавных до активных и энергичных;

— воспевают характер народа, его образ жизни, традиции и устои.

По сей день танцевальное искусство бережно сохраняется как культурное наследие и постоянно исследуется учёными, искусствоведами и педагогами. Достичь высокого духовного развития у нового поколения, привить любовь к национальным традициям и обычаям народа и страны в целом можно только благодаря новым педагогическим технологиям, а также высоким знаниям в образовании танцевального искусства.

### Литература

1. *Авдеева Л. А.* Из истории узбекской национальной хореографии / Л. А. Авдеева. — Ташкент, 2001. — 213 с.
2. *Авдеева Л.* «Тановар» ракси жилолалари. / Л. Авдеева, М. Кадыров, Ю. Исмаилов. — Т.: Издательско-полиграфический творческий дом имени Гафура Гулямя, 2002. — 118 с.
3. *Ваисова И. Н.* Полевые записи / Информант Нукулжан Ваисова, Хива, Кишлак Саят. — 2005. — 95 с.
4. *Каримова Р. З.* Хорезмский танец / Р. З. Каримова. — Ташкент, 1975. — 116 с.
5. *Хамраева Г.* «Национальный образ танца» / Г. Хамраева. — Т.: Издательство журнала «Санъат», 2012. — 176 с.

*Статья посвящена изучению процесса реабилитации детей с нарушением зрения посредством музыкального ритма. Рассмотрены ритмические упражнения и музыкально-ритмические игры. Проводится анализ подготовительных упражнений к танцам и развитию ориентировки в пространстве.*

**Ключевые слова:** музыка, хореография, зрение, реабилитация.

**Актуальность темы.** За последнее время в России наблюдается увеличение количества детей школьного возраста с патологией зрения. Известно, что патология зрения чаще наблюдается у детей с нарушением общего состояния здоровья. Хореография занимает важное место в реабилитации, направленной на улучшение зрения. Музыкально-ритмические упражнения направлены на укрепление организма и работе его функций, росту активности цилиарной мышцы и укреплению склеры глаза. Комплекс упражнений, направленных на реабилитацию, интенсивно оказывают влияние на укрепление рефракции глаза у ребёнка. С понижением двигательной активности у детей может возникнуть развитие патологии зрения. Физическая активность в комплексе с ритмичными движениями положительно влияет на улучшение функций миопического глаза.

**Целью работы** является выявление роли музыкального ритма в реабилитации и адаптации детей с нарушением зрения.

В ходе работы использовались следующие **методы:** описание, анализ и обобщение научно-методической литературы.

В восстановлении жизненной энергии человека очень важны музыкально-ритмические и хореографические упражнения, которые

помогают поддерживать его жизненно необходимые функции. Так, еще в древней Индии в воспитании детей использовались движения, которые подчинялись определенному ритму. Такие понятия, как «музыкально-ритмические движения» и «музыкальный ритм» взаимосвязаны, их связь обусловлена тем, что музыкально-ритмические упражнения считаются одним из основных средств развития чувства музыкального ритма.

Рассмотрим понятие «музыкального ритма», сущность которого давно изучается как учеными-теоретиками, так и практиками, рассматривающими вопросы развития чувства музыкального ритма. Последний «... представляет собой закономерное распределение во времени ритмических единиц (ритмический рисунок), подчиненное регулярно чередованию опорных переходных долей времени (метр), которое совершенствуется с определенной скоростью (темп)» [7].

Очень ценны труды К. В. Тарасовой, в которых рассмотрены психологические аспекты формирования чувства музыкального ритма у детей. Абстрагирование от эмоциональной стороны музыкального ритма; неполное понимание музыкального ритма — эти акценты являются отличительной особенностью ее трудов. Но возможность восприятия-воспроизведения музыкально-ритмических упражнений автор рассматривала как единую сенсорную способность. К. В. Тарасова пришла к выводу о том, что сложной структуре музыкального ритма соответствует возникающая на основе его отражения структурно сложная способность, которая называется «чувством музыкального ритма» [8].

Чтобы повысить музыкальные способности у ребенка, необходимо воспользоваться детскими музыкальными инструментами и игрушками, которые обогащают чувство ритма и развивают слуховые и тембровые возможности.

Чувство ритма, музыкально-слуховые ощущения и ладовое чувство являются основными значимыми музыкальными способностями, которые помогают воспроизвести мелодию, опираясь на ритмические и музыкально-слуховые ощущения.

Выбирая мелодию, нужно быть внимательным к многогранности звуков, уметь правильно воспроизвести эмоциональную окраску музыки. Стремление к достижению цели, развитие воли и воображения является важной и неотъемлемой составляющей в работе с музыкальными инструментами.

Необходимо акцентировать внимание ребенка на выразительности тембра любого инструмента, применять образные ассоциации и характеристики. Детям необходимо ощутить яркие возможности инструментов, научиться применять многообразие тембровых красок. Таким образом, развивается самая важная составляющая музыкальности — отзывчивость на музыку [4, с. 137].

Музыкально-ритмические движения способствуют развитию координации, возможности владеть своим телом. Умение соединять

движения других детей и собственные способствует освоению гимнастических и танцевальных элементов, учат пространственной ориентировке, закрепляют основные виды движений.

В реабилитации важную роль играют определенные ритмические упражнения. Самым доступным и простым из существующих методических приемов является ритмическая ходьба с акцентом на определенный счет. Ритмическая ходьба может выполняться с движением рук и корпуса, с хлопками, проговариванием словослов, стихов, скороговорок, но без музыкального сопровождения. Упражнения такого плана обеспечивают улучшение чувства ритма, дикции и дыхания. Для достижения лучшего результата необходимо применять хождение не только по прямой, но и использовать движения по определенному рисунку (круг, змейка, диагональ и т. п.) Детям с патологией зрения рекомендуется выполнять следующие упражнения: движения на координацию; построение и перестроения; точность и равновесие; упражнения с закрытыми глазами; упражнения на взаимодействие; упражнения на пластичность; ходьба и бег в умеренном темпе [2, с. 113].

Обучая детей с нарушением зрения, следует формировать потребность в самостоятельной ориентировке, при этом, необходимо преодолевать страх пространства и быть уверенным в своих силах. Необходимо рассмотреть приемы и способы ориентировки в малом пространстве (за столом, на диване, в учебнике), формировать определенные упражнения и навыки самостоятельной ориентировки в замкнутом и свободном пространстве и ориентировки в нем. Обучая ориентировку на собственном теле, применяются такие приемы: зрительный и зрительно-осознательный. Зрительный прием заключается в обследовании ребенком своего тела (рассмотреть себя в зеркале; найти и назвать части своего тела; соотнести части своего тела с телом другого ребенка; назвать их месторасположение). Зрительно-осознательный прием заключается в обследовании ребенком куклы (рассмотреть и назвать части ее тела; назвать их расположение).

Стартом для изучения не только самого себя, но и внешней среды, является умение детей различать на себе правую и левую стороны, так как конкретно этот фактор необходим и играет важную роль. Значимый акцент уделяется изучению понятий «близко — далеко», «ближе — дальше». Важно научить детей опознавать по звуковому обозначению различные предметы, игрушки, действия окружающих, так как это необходимо для развития полисенсорного восприятия пространства. С помощью осязания и зрения дети учатся узнавать предметы, а следом с помощью слуха учатся определить их местонахождение в пространстве [6, с. 128]. Дальнейшим этапом реабилитации является развитие умения у детей создавать несложные модели пространственных отношений между игрушками, предметами и их заместителями.

Для развития у детей музыкальности, расширения кругозора, памяти и воображения в первые годы обучения на занятиях необходимо



проводить различные музыкально-танцевальные игры, сопровождаемые пением или стихами.

Для детей с патологией зрения занятия хореографией являются необходимым средством восстановления и коррекции недостатков в физической, функциональной и эмоциональной реабилитации. Для правильной работы внутренних органов физическая активность является важным фактором, так как это залог здоровья, закаленности организма к трудовой деятельности ребенка. При нарушениях работы органа зрения организм ребенка находится в слабом состоянии вследствие системно-функциональных нарушений и гиподинамии. Дети с нарушением зрения ежедневно не получают нужного количества движений, что способствует снижению физического состояния их организма и возникновению заболеваний. Гиподинамия не только ухудшает развитие и приводит к нарушению всего нервно-мышечного аппарата, но и негативно сказывается на общем состоянии слабоумящего ребенка, так как представляет активное снижение стимулятора всех функций организма.

**Вывод.** В ходе проведенной работы установлено, что уроки хореографии помогают активизации моторики нормальному функционированию различных систем организма и играют важную роль в реабилитации детей с нарушением зрения.

#### Литература

1. *Баринова, М. Н.* О развитии творческих способностей / М. Н. Баринова. — Л.: 1961. — 75 с.
2. *Бекина, С. И.* Музыка и движение / С. И. Бекина. — М.: Просвещение, 1984. — 113 с.
3. *Ветлугина Н. А.* Музыкальное воспитание в детском саду / Н. А. Ветлугина. — М.: Просвещение, 1981. — 94 с.
4. *Гейнрихс, И.* Музыкальный слух и его развитие / И. Гейнрихс — М.: 1978. — 137 с.
5. *Кобалевский, Д. Б.* Как рассказывать детям о музыке? / Д. Б. Кобалевский. — М.: 1977. — 46 с.
6. *Кручинин, В. А.* Обучение слепых детей ориентировке в пространстве / В. А. Кручинин. — М.: 1992. — 128 с.
7. *Назайкинский, Е. В.* О музыкальном темпе / Е. В. Назайкинский. — М., «Музыка», 1965. — 95 с.
8. *Новоселова, С. Л.* Теоретические основы базисной программы развития ребенка-дошкольника / С. Л. Новоселова, Л. Ф. Обухова, Л. А. Парамонова, К. В. Тарасова // Психологическая наука и образование. — 1996. — № 3. — С. 64-70.

## Балет без балета: постановка «Гамлета» в Большом театре

*Н. Б. Шахартова*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Хореографическое искусство»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. Ю. Микитинец*

*кандидат философских наук, доцент,*

*доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Статья посвящена балетной интерпретации одной из самых интеллектуальных пьес в мире. Проанализирован балет «Гамлет» в постановке хореографа Раду Поклитару и режиссера Деклана Доннеллана, поставленный на сцене Большого театра в 2015 году. Представлена попытка осветить одну из ярких и выдающихся работ современного балета, выявить тенденции, благодаря которым современные «Гамлеты» отличаются от постановок советского времени. В статье делаются выводы о нахождении новых, недоступных другим видам искусства средств выразительности для отражения смыслов пьесы в отечественном балете в настоящее время.*

**Ключевые слова:** *«Гамлет», трагедия, балет, танец, Р. Поклитару, Д. Доннеллан.*

**Актуальность темы** данной статьи связана с изучением драмы У. Шекспира «Гамлет» с точки зрения ее интерпретации современными хореографами. Активное обсуждение и различные дискуссии, которыми сопровождаются поставленные балеты, свидетельствуют о неугасаемом интересе к данной проблеме как со стороны зрителей, так и со стороны современных искусствоведов.

**Предметом исследования** является постановка балета «Гамлет», осуществленная в Большом театре в 2015 году хореографом Р. Поклитару и режиссером Д. Доннелланом.

**Целью работы** является осмысление балетной сценической интерпретации трагедии У. Шекспира «Гамлет» и ее стилевых особенностей (на примере спектакля Р. Поклитару и Д. Доннеллана).

В ходе работы использовались следующие методы: описание, аналогия и систематизация.

**Материалом для работы** послужила постановка «Гамлет» Р. Поклитару и Д. Доннеллана; работы А. В. Бартошевича, Н. Звенигородской, Т. Кузнецовой.

**Результаты исследования.** «Гамлет» У. Шекспира — величайшая пьеса в истории культуры. Пьеса является источником вдохновения для театральных деятелей на протяжении многих веков. В пьесе поднимаются проблемы, которые надолго пережили то время, когда создавалась эта трагедия. Она актуализирует нравственные, политические и общечеловеческие вопросы, равные которым сложно найти в мировой драматургии. Со времени своего создания трагедия находила воплощение в различных видах искусства, переросла рамки своего жанра, перейдя с подмостков драматического театра в другие сферы жизни социума, став достоянием мировой культуры в самых разнообразных ее формах.

История постановок «Гамлета» в российском драматическом театре начинается с XVIII века. С помощью этого произведения «каждое время, каждое поколение стремится познать и выразить свою собственную сущность» [1]. С конца 1960-х интерпретации пьесы появляются и в отечественном балетном искусстве. Однако, если в конце 1960-х–1980-е годы трагедию трактовали традиционно: режиссура в целом не выходила за рамки психологического театра, хореография была в основном классической (с элементами современного стиля), то начиная с 1990-х годов, в связи со сломом политической и культурной ситуации в стране (перестройка, новые эстетические векторы) в отечественном балете начинают появляться современные версии этой пьесы.

В новом тысячелетии расширились возможности интернета и масс-медиа, процесс глобализации постепенно проникает во все сферы жизни человека, что приводит к постепенному изменению спроса потребителя и даже исчезновению некоторых жанров из художественного обихода. Несмотря на это, поиск своего видения «Гамлета» продолжается и в XXI веке. В 2015 году на сцене Большого театра балетмейстером Радой Поклитару и режиссером Декланом Доннелланом был поставлен спектакль «Гамлет». (он шел на Новой сцене Большого театра с 11 марта 2015 года по 19 февраля 2016 года, но в настоящее время уже снят с репертуара).

Пьеса в этой интерпретации стала семейной историей. Основной идеей явилась трагедия потери. Однако трагедийное повествование периодически оттеняют иронично-гротесковые приемы. В драматургии спектакля сказывается постмодернистская направленность — прерывистость действия, нелинейность событийного ряда, а также жанровая эклектичность и активное использование мультимедиа. Неким «увлекательным триллером» назвала получившийся спектакль Екатерина Беляева, автор газеты «Культура» и многочисленных буклетов к постановкам Большого театра [2]. Действие развивается нелинейно, за

счет сцен (воспоминаний принца о детстве с участием клоуна Йорика, с детьми, играющими Гамлета и Офелию в прошлом), которые вклиниваются в повествование. В изломанной пластике героев, в их истерическом смехе, которым буквально пронизан спектакль, проявляется «трагифарсовость». «Негероическая» пластика Гамлета является отражением его внутреннего надлома (герой в некоторых сценах ходит на полусогнутых ногах, в других напоминает Петрушку, шута).

Время действия перенесено в XX век. Это хорошо заметно в решении костюмов, а также в подборе реквизита: пистолеты, деловые кейсы, кинокамеры. Но временные границы не определяют суть постановки, это история вне времени. Спектакль критиковался за сомнительность пластического решения, почти лишенного танцев. Известный балетный критик Т. Кузнецова заметила: «Умный, тонкий, интеллигентный Денис Савин (Гамлет) выжимает максимум смысла из галоп актерских мизансцен, из скукоживающихся в воздухе разножек своих обрывистых монологов, из пластически скудных объяснений с Офелией (Анастасия Шашкевич)» [6]. Другие критики соглашались: «Много примитивной пантомимы, призванной пересказать то, что заведомо яснее и живее выражается словами. Пластике же эмоциональности не хватает» [5]. «Вместо хореографии — не слишком изобретательная акробатика, вместо правды чувств и горечи мыслей — скупая пантомима» [3]. Однако с этим можно поспорить. Тандем самобытного балетмейстера Р. Поклитару и такого опытного постановщика шекспировских пьес, как Д. Доннеллан, не мог не принести интересных концептуальных и пластических решений. Спектакль превратился в диалог Гамлета с небытием, со «страной, откуда ни один не возвращался». Это воплощено с помощью врат смерти с исходящим оттуда потусторонним светом на заднем плане сцены. Поскольку смерть в этой пьесе преследует героев одного за другим, врата открываются на протяжении всего спектакля, чтобы впустить туда умерших. Гамлет до и после появления отца с того света, после смерти Офелии и других трагических событий танцует вариации-монологи, которые в своей обрывочности и нервно-сти несут напряженное состояние главного героя.

Р. Поклитару не видит в Гамлете «героя нашего времени». Он называет его человеком «с параличом действия», который не может решиться совершить то, что задумал. Гамлет очень сильно меняется: в начале мы видим одного человека, во втором акте — он совершенно другой, в финале — третий [7].

Выбор пантомимы как основной выразительной силы значительно ограничивает хореографический язык по сравнению с теми возможностями, которые дает танцевальная пластика. В танцевальных сценах, которых немного в спектакле (в основном это танцы кордебалета — придворных и монологи Гамлета), направление contemporary диктует более свободный в формах самовыражения способ существования артистов, чем в классическом танце. Пластический язык Р. Поклитару — сжатый, скупой, прямолинейный, но при всем том он не лишен

метафоричности и смысловой наполненности. Трогательные шепчущие пластические объяснения Гамлета с матерью, когда он то становится маленьким и прыгает к ней на руки (она же пришивает ему невидимую пуговицу), то сам сжимает в объятиях ее, свернувшуюся в комок перед смертью, не могут не вызвать сострадания. История получилась семейная, не столько политическая или философская, сколько жизненная, сильная и завораживающе-притягательная за счет световых эффектов и магии мультимедиа (например, в сцене гибели Офелии, когда она тонет в «мультимедийной» реке: четкие движения героини «размываются» световыми эффектами, что усиливает впечатление ее пошатнувшегося зыбкого мира).

Выводы. Балетмейстеры XXI века радикально «деформируют» драматургию первоисточника, применяют современный хореографический язык, меняют форму спектаклей. В «Гамлете» Большого театра трагедия превращается в семейную драму, а в некоторых сценах — в иронический постмодернистский трагифарс. В нем активно включены в действие приемы коллажа, монтажа, мультимедийности. Это дает возможность по-новому взглянуть на пьесу, выявить в ней содержание, актуальное для сегодняшнего времени.

#### Литература

1. Бартошевич, А. В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... [Текст] / А. В. Бартошевич. — М.: Рос. ун-т театр. искусства — ГИТИС, 2014. — 638 с.
2. Беляева, Е. Гамлет не танцует, он в трауре [Электронный ресурс] / Е. Беляева // Сайт «Бельканто». — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/15032501.html> (дата обращения: 21.01.2019).
3. Витвицкая, Н. Шекспир с фотоаппаратом [Электронный ресурс] / Н. Витвицкая // Ваш досуг. — Режим доступа: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608121/tab-reviews/review75211> (дата обращения: 02.02.2019).
4. «Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа [Текст]: монография / Д. Д. Кумукова. — СПб.: Рос. Ин-т истории искусств, 2016. — 310 с.
5. Звенигородская, Н. Спецназ в финале «Гамлета» [Электронный ресурс] / Н. Звенигородская // Независимая газета. — Режим доступа: <http://www.biletexpress.ru/articles/3884.html> (дата обращения: 29.01.2019).
6. Кузнецова, Т. Солдатики духа [Электронный ресурс] / Т. Кузнецова // Коммерсант. — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2684995> (дата обращения: 21.01.2019).
7. Федоренко, Е. Ряду Поклитару: «Невротик никому не интересен, даже если он — Гамлет» [Электронный ресурс] / Е. Федоренко // Культура. — Режим доступа: <http://portal-kultura.ru/articles/balet/89209-radu-poklitaru-nevrotiku-nikomu-ne-interesen-dazhe-esli-on-gamlet> (дата обращения: 04.02.2019).

## Выразительные средства танца эпохи постмодерн

*Е. Л. Яновская*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Хореографическое искусство»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*О. И. Микитинец*

*кандидат философских наук, доцент,  
доцент кафедры философии, культурологии*

*и гуманитарных дисциплин*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассматриваются выразительные средства, связанные с американским танцем 1960-1970 годов, который в искусстве имеет название танец постмодерн. Этот период имеет огромное значение для становления новой культуры движения, идеологической основы и самих принципов танцевальной композиций. Революция в хореографии, начавшаяся в начале прошлого века, на деле произошла именно в этот период. Большое число хореографических поисков, которые были представлены в форме перформансов, хэппенингов и редимейдов, так и не дошли до наших дней, однако подготовили почву для становления танца contemporary. В этой работе сделана попытка определить выразительные средства, которые пришли на смену привычным, определяющим классический балет или танец модерн.*

*Ключевые слова: современный танец, танец постмодерн, хореограф, «нет манифест», перформанс, хэппенинг, выразительные средства, зрительское восприятие, тело, хореография.*

**Актуальность** данной работы заключена в том, что современный танец становится сам по себе выразительным и это достижение эпохи постмодерн. При этом он кажется абстрактным и зачастую обвиняется в отсутствии смысловой нагрузки. Поколение «шестидесятников» заявило о том, что простые движение: ходьба, бег, жест и прочее так же имеют право стать предметом хореографического искусства. Это, с одной стороны, сблизило зрителя с танцовщиками, которые выполняя бытовые движения, рассказывают истории, понятные для всех. Постмодерн обнажил сами приемы, с помощью которых создается танец,

разложил его на составные части, как молекулу на атомы. Хореографы также поднимали остросоциальные проблемы и отражали дух своего времени, они сделали то, что не удалось танцу модерн — отказались от условности и кодифицированности движений, танец стал по настоящему свободным. Сейчас мы можем изучать зарубежную литературу, связанную с этим периодом, и современные танец раскрывается новыми красками. В повторах и жестах Пины Бауш мы можем прочесть абсурдность ситуаций, доведенных до автоматизма и возведенных в культ. Этот период американского танца недостаточно изучен, поэтому не осмыслено его влияние на современные постановки, принципы танцевальных стилей, подходов к хореографии и движению в частности.

**Объектом данного исследования** является танец эпохи постмодерн. В качестве предмета представлены выразительные средства танца эпохи постмодерн.

**Цель исследования:** выявить выразительные средства танца эпохи постмодерн.

**Результаты исследования.** Самым известным исследователем танца эпохи постмодерн является Салли Бейнс. В своей книге «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн» она подробно описывает особенности постановок и концепций данного периода, так же подробно рассказывает о десяти самых важных, по ее мнению, хореографах того времени, оставшихся верными новому танцу: Симон Форти, Ивонн Райнер, Триша Браун, Дэвид Гордон, Стив Пакстон, Мередит Монк, Дуглас Данн, Дебора Хэй, Кеннет Кинг, Люсинда Чайлдс, «The Grand Union». Так же интересна книга Джо Баттерворт, которая на основе исторических контекстов и поисков в современном танце, создает принципы, которые необходимо заложить в систему образования хореографов.

Важным вопросом нашего времени является форма коммуникации. В основном мы используем текст, который в обычной жизни интерпретируется посредством речи или записи наших слов на любой носитель: бумага, компьютер, диктофон и т. д. Если происходит личный контакт, то мы дополняем наши слова жестами и так называемым «языком тела», с помощью которого мы можем передать свой эмоциональный посыл, ярче отразить чувственную окраску. Зачастую с помощью невербальных символических поз мы распознаем любовь, страх и другие эмоции, которые идут вразрез с тем, что проговаривается словами. Исследователи текста, такие, как П. Хартман, С. Якобсон, Ю. Лотман, определяют его как информационное пространство, как речевое произведение, как знаковую последовательность и т. п. Так, в семиотике под текстом понимается осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в том числе обряд, танец, ритуал и т. п. [3]. Поэтому принцип работы с телом, выраженный в хореографических формах, может быть представлен в виде текста, который нуждается в определенном прочтении.

Временной период определял свою систему знаков, используемых в культурном контексте и порождающих смыслы. Эпоха танца модерн

в своей попытке кардинального ухода от классического балета, с его кодифицированностью, условностью, искала новые изобразительные средства в поле человеческих эмоций и чувств. Центральное место в работах М. Грем занимает это направление. А. Дункан в своем подражании природным явлениям, греческим статуям стремилась к свободе высказывания через пластику. С другой стороны, Р. Лабан начал свое исследование с использования научных методов. Он считал, что танец как элемент танцевальной терапии, способен снять физиологические ограничения, навязанные индустриальным обществом и, в частности, гнетом слов. Он задавал себе вопросы: «Какие импульсы рождают движение? Где в теле это происходит и почему?» [5]. В дальнейшем, знакомая с теориями Лабана, последовательница его ученика К. Йоса, П. Бауш скажет свою знаменитую фразу: «Меньше всего меня интересуют, как люди двигаются. Меня интересует что ими движет». Способ соединить внутренний мир человеческих реакций с проявлением в танце. Тем не менее эта система примет театральную форму, в рамках сценического пространства, но основным выразительным средством у нее станет обычный бытовой жест и многократные повторы, которые придают новые смыслы происходящему.

Американский постмодерн довел до реального осуществления идеи модернистов, разложив танец на систему знаков, присущих телу любого человека. Его создатели так же вернулись к истокам движения, но идеалам стала не эпоха Возрождения, а древние ритуальные действия, жесты с помощью которых общались, когда не существовало лингвистического подхода, доказывая, что язык тела появился гораздо раньше слов. Именно в 60-е годы произошел окончательный разрыв с академизмом танцевального искусства. Знаменитый «НЕТ манифест», провозглашенный И. Райнер, гласит: «НЕТ — зрелищу, нет — виртуозности, нет — преобразению, магии и иллюзиям, нет — очарованию и недоступности образа звезды, нет — героическому, нет — антигероическому, нет — мусорной образности, нет — вовлеченности исполнителя или зрителя, нет — стилю, нет — китчу, нет — соблазнению зрителя хитростями исполнителя, нет — эксцентричности, нет — движению исполнителя или передвижению предметов» [2]. Что тогда остается танцовщику или хореографу? Такое могло быть реализовано в полной мере лишь в фантазии — сведение танца к первоосновам. Хореографы предлагают новую доктрину искусства танца, в которой ценится обыденное и реальное, в противовес созданию иллюзий и выдумки [2].

В первую очередь произошел разрыв с музыкой как выразительным средством. Ощущение ритма, заложенное в наших телах с рождения биением сердца, дыханием, сменили привычную партитуру. Дж. Кейдж создавал свою музыку случайным образом, что вдохновило М. Кэнингема на этот же прием в выборе последовательностей движения в танце. Участники театра-танца Джадсо, репетировали в полной тишине, выполняли постановки под аккомпанемент собственного голоса или бытовые звуки. Идея, что повседневная деятельность

сама по себе не преобразованная ритмом, может иметь эстетическую значимость. Отсюда вытекает мысль о том, что время является выразительным средством, которое в пространстве театра или галереи превращается в произведение искусства. Движения у И. Райнер в постановке «Трио А» как будто длятся сами по себе, а не вписываются в музыкально-временную структуру, они сами определяют необходимое усилие и свою продолжительность. С. Пэкстон исполнял импровизации под ударные Дэвида Мосса, который использовал колокола, бубенцы, бутылки, гонги и прочие ударные инструменты. Хореограф называл этот процесс «гормональной игрой». Музыкант задавал фразу, танцовщик подстраивался и отвечал, когда кто-то из них заканчивал, то происходила остановка и все продолжалось с новой фразы, своеобразный диалог без привычной иерархии и следованию за музыкальным лейтмотивом. Время определяется действительностью, действие может занимать столько времени сколько на него требуется, оно более не является «синтетическим». Это привело к появлению импровизации как основной форме получения лексического материала. Эти процессы протекали при помощи ограничений, условий, которые ставили себе хореографы как в индивидуальных процессах, так и в парных и групповых. «Яростный контакт» позволил Т. Брауну понять, как импровизация толкает к принятию быстрых решений и при этом рождает оригинальные движения, а в групповых импровизациях вопросы отношения социальных смыслов и процессов взаимодействия были важным моментом исследования [2]. Впоследствии эти поиски привели к созданию контактной импровизации, которая сейчас является базовым принципом диалога между телами танцовщиков в современном танце.

Форма «игры» стала определяющей драматургией представления. В работах С. Форти через элементы игры человек может получать и осваивать информацию о мире. Ее роль, как хореографа заключалась в том, чтобы изобрести структуру игры, набор определенных правил. Вместо фразировки, развития и кульминации, вариаций, характеристики, исполнительского мастерства и полностью задействованного тела И. Райнер предлагает равенство энергии и «найденные» движения, равенство частей, повторы или разрозненные события, нейтральное исполнение, действия по заданию, и соразмерный человеку масштаб [2]. С. Пэкстона волновали остросоциальные темы, связанные, например, с цензурой. После того как в последнюю минуту ему запретили показ постановки «Satisfying Lover», в которой на сцене должны были присутствовать обнаженные тела, он заменил ее на «Внутривенную лекцию»: он размышлял на тему цензуры, пока доктор ставил ему капельницу с солевым раствором. Его цель была донести до публики, что цензура более непристойна, чем нагота и белее ощутима, чем медицинское вмешательство [4].

Т. Браун интересовалась вопросами этики в танце: может ли исполнитель совершить в танце то, чего не сделал бы в реальной жизни?

Может ли танцовщик не обращать внимание на то, что обидело бы его в реальной жизни, может ли он при этом танцевать, не меняя свою манеру исполнения. И может ли публика принять условие, которое ей нелегко выполнять, но без которого спектакль не состоится? [4]. В своих постановках она просила зрителя кричать на нее «трусиха», при этом качественно ощущая, как меняется ее движение в этой ситуации.

Пространство сцены с его «законами»: рисунок танца, художественное оформление декораций и костюма — сменилось на открытые пространства, заброшенные здания, церкви, галереи, парки, леса, крыши, тем самым «оголив» танец, лишив его дополнительной выразительности декоративного характера. Как в начале XX вв. босые ноги А. Дункан совершили революцию и породили культ тела, особенно женского. Поэтому все чаще в постановках хореографов фигурировали обнаженные тела, либо костюмы повторяли его изгибы. Танец постмодерн совершался в тренировочной форме, многие надели кроссовки на ноги, важнее было выполнять конкретные телесные или пространственные задачи, и одежда и обувь несли вспомогательный характер. Работа тела подвергалась аналитике практически в научном ключе. Перформансы и хэппенинги пришли на смену традиционным спектаклям.

В качестве участников на площадках все чаще появляются как обычные люди, так и люди с ограниченными возможностями. Выразительным становится проговаривание самого приема, с помощью которого происходит постановка. Движения в своей обыденности проявляют всю сложность механизмов работы нашего тела. Ходьба в постановках Л. Чайлдс, Т. Браун и импровизация С. Пэкстона становится объектом, в силу ухода от персональной выразительности. Борьба с гравитацией в работах Т. Браун, вылилась в серию постановок, где привязанные тросами люди, ходили по стене, стволам деревьев, исполняя несложную хореографию. Они испытывали невероятные перегрузки, но для зрителя эта работа не была заметна. Если танец модерн или балет ориентировались на вкус зрителя, то танец постмодерн действовал в другой парадигме. Один из его пионеров, Дэвид Гордон, рассказывал, что из 200 зрителей на его перформансах досматривали до конца около 20, но их жизнь он наполнял чем-то новым [4].

Зритель имел возможность открывать для себя и понимать формы и процессы танца. Зачастую он становится непосредственным участником действия. Понимать происходящее — больше не цель творческого процесса. Почувствовать, ощутить, испытать эмоцию, неважно, положительную или отрицательную, стать сопричастным процессу — это всегда были определяющие моменты, заставляющие соприкасаться с искусством. Для С. Пэкстона было важно найти метод, с помощью которого танцовщик сможет передать публике, что его движения тоже достойны внимания. В эпоху постмодерна автор не мучает себя вопросами зрительского восприятия, понимая, что какими бы смыслами художник не наделил свое произведение, созерцающий воспримет

происходящее из своих личных воззрений, субъективных аспектов и состояния в данный момент, потому что изменилась и сама публика.

Время становится средством выразительности и источником вдохновения. Работы обычно были намеренно нелинейными, противопоставляя образ и экспрессию, тем самым допуская индивидуальные реакции публики, а не просто предоставляя ей коллективный театральный опыт [1].

**Вывод.** Эпоха постмодерн сделала танец по-настоящему свободным, найдя инструменты и способы создания своего лексического языка. Ими стали импровизация, использование бытовых действий и жестов. Она расширила понимание человеком и публикой, что есть танец, перенеся любые движения в поле культуры и искусства. Она подарила нам контактную импровизацию, совсем новый способ диалога: основанного на отдаче и принятии веса; способах совместного перемещения в пространстве, с использованием роллов, касаний и создания напряжений; расширении границ возможностей человеческого тела, благодаря работе с партнером, полом, стеной или другим «предметом» в пространстве. Расширился круг вопросов, ответы на которые можно представить средствами хореографии. Этот период сделал зрителя соучастником процесса не только в форме созерцания или сопереживания, но и конкретного телесного опыта, с которым он покидал пространство создания хореографического действия. Изучение творчества представителей танца постмодерн помогает нам еще глубже заглянуть в танцевальное искусство XXI вв., которое становится ближе, интереснее и понятнее.

#### Литература

1. *Баттерворт, Дж.* Танец. Теория и практика / Дж. Баттерворд: пер. с англ. Ю. С. Вовк. — Х.: Изд-во «Гуманитарный центр», 2016. — 244 с.
2. *Бейнс, С.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / С. Бейнс. — М.: ООО «Арт Гид», 2018. — 312 с.
3. *Валгина, Н. С.* Теория текста. / Н. Валгина. — М.: Логос, 2003. — 173 с.
4. *Хлопова, В.* Американский танец XX века: Зачем Терпсихора надела кроссовки [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (дата обращения: 15.02.2019).
5. *Ходгсон, Д.* Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана [Электронный ресурс]. — 04.12.2015. — Режим доступа: <http://girshon.ru/article/masterstvo-dvizheniya-zhizn-i-rabota-rudolfa-labana/> (дата обращения: 10.02.2019).

## МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО И КУЛЬТУРНЫЙ ТУРИЗМ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

## Лояльность потребителей к туристскому продукту

*В. В. Абашева*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Туризм»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Э. Э. Ибрагимов*

*доктор экономических наук, профессор,  
заведующий кафедрой туризма  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В данной статье рассматривается вопрос, связанный с лояльностью потребителей на рынке туристских товаров и услуг. Отношение потребителей к турпродуктам отдельных организаций является решающим фактором в развитии каждой туристской компании. Выстроить доверительные и даже дружеские отношения с потребителями, завоевать их лояльность — одна из приоритетных стратегических целей туристского бизнеса.*

**Ключевые слова:** туризм, лояльность, потребитель, турпродукт.

**Введение.** На первом этапе исследования необходимо дать определение лояльности и качества клиента в индустрии туризма и гостеприимства. Многие ассоциации и организации в разных странах устанавливают свои собственные стандарты качества. Тем не менее, более тщательное наблюдение доказывает, что эти стандарты почти одинаковы во всем мире, хотя каждая страна имеет свою специфику.

Не следует оспаривать важность лояльности клиентов в индустрии туризма и гостеприимства. Исследования показывают, что наиболее эффективной маркетинговой технологией в сфере туризма и гостепри-

имства является маркетинг отношений, составная часть которого — лояльность клиентов. Таким образом, повышение лояльности означает развитие всей отрасли и рост доходов.

**Цель исследования:** определить теоретические основы лояльности к туристскому продукту.

Определение лояльности клиентов является сложной задачей. Многие организации, придерживающиеся подхода отношений со своими клиентами, рассматривают лояльность клиентов в качестве ключевой цели своих организаций. Тем не менее, единого определения лояльности клиентов в науке не существует.

Невозможно определить лояльность клиентов в индустрии туризма и гостеприимства без обзора соответствующих теорий маркетинга. Существуют две основные типологии лояльности клиентов, основанные на поведении и отношении [2].

Последователи типологии отношения утверждают, что отношение влияет на поведение. Теория различает два типа обязательств: аффективный и расчетливый.

В настоящее время лояльность и качество клиентов важны для индустрии гостеприимства и туризма.

Связь между качеством и лояльностью клиентов очевидна: лояльность невозможна при низком качестве услуг и обслуживания. Важность лояльности также очевидна: зрелая индустрия требует долгосрочных отношений с клиентами. Некоторые публикации поддерживают эту точку зрения.

Идея новой маркетинговой парадигмы в индустрии гостеприимства также обсуждалась Сян Ли и Джеймсом Петриком в статье «Маркетинг туризма в эпоху смены парадигмы». В этой статье они предложили три альтернативные маркетинговые перспективы: «маркетинг отношений, сетевой подход и сервисно-доминантная логика». В статье также обсуждается реализация этих альтернативных перспектив на практике.

Важность лояльности клиентов для туризма также подтверждается некоторыми практическими примерами. В работе испанских исследователей «Программы лояльности как канал продаж туристических услуг: тематическое исследование испанской мульти-спонсорской программы» обсуждается эффективность «мульти-спонсорских платформ лояльности и большой объем предложений туристических услуг (авиабилеты, поездки, отели)». размещение и т. д.». Они использовали данные ведущей программы лояльности на испанском рынке и доказали эффективность индивидуальных предпочтений для каждого клиента или группы клиентов. Индивидуальные предпочтения можно рассматривать как элемент качественного обслуживания и инструмент получения лояльности клиентов [1].

Кампо и Яге обсуждают лояльность клиентов в туризме в другом аспекте. Их статья «Формирование лояльности туриста к каналу распространения туризма: как это влияет на ценовые скидки?» Указывает на важность сохранения лояльности клиентов. Авторы пишут,

что долгосрочные деловые отношения включают в себя привлечение новых клиентов, а также лояльность существующих клиентов. Ценовые скидки могут мотивировать краткосрочные продажи, но они сомнительны в долгосрочной перспективе. Розничные торговцы в сфере услуг «используют ценовые скидки на продукты, чтобы мотивировать краткосрочные продажи, они часто устанавливают рекламные политики, не учитывая их влияние на долгосрочные результаты бизнеса». Ценовые скидки уменьшают доходы и не имеют большого влияния на лояльность клиентов.

Современная литература, связанная с формированием лояльности клиентов через качество, предлагает некоторые источники для изучения анализа. В качестве первоисточника выступает книга Ф. Котлера «Маркетинг для гостеприимства и туризма». Вероятно, ни один обзор литературы в области маркетинга в сфере туризма и гостеприимства не может не упомянуть работы Филиппа Котлера и соавторов. Котлер и его команда, Джон Р. Боуэн и Джеймс К. Макенс, являются авторами наиболее широко используемой книги по маркетингу гостеприимства. Книга сочетает в себе теорию с описаниями кейсов и охватывает современный материал, включающий в себя ситуации гостиничного маркетинга начала нового тысячелетия. В наши дни менеджеры гостиничного маркетинга могут столкнуться с необходимостью найти баланс между своими ресурсами, возможностями и потребностями на современном глобальном рынке. Последнее издание книги 2008 года содержит информацию о формировании лояльности клиентов через качество [6].

В главе 11 «Построение лояльности клиентов с помощью качества» утверждается, что «удовлетворенность клиента зависит от эффективности продукта или услуги относительно ожиданий клиента». Автор утверждает, что лояльность является мерой возможного возврата клиента, и Удовлетворение клиента очень важно, хотя это не гарантирует, что клиент вернется. Автор рекомендует сосредоточиться на построении отношений, в частности, индивидуальных отношений с отдельным клиентом. Он утверждает, что было бы полезно использовать три ценности клиента: финансовые выгоды, социальные льготы и структурные связи [6].

Зрелость туристической индустрии во многих странах привела к сдвигу в маркетинговых целях. Теперь каждый маркетолог в индустрии туризма и гостеприимства заинтересован в долгосрочных и доверительных отношениях с клиентами. Именно поэтому маркетологи разрабатывают программы лояльности для своих клиентов. Однако эффективность этих программ находится в стадии обсуждения.

В статье Розмари Стокдейл «Управление отношениями с клиентами в среде самообслуживания электронного туризма» обсуждается сравнительно новая тенденция в туризме и гостеприимстве — технологии самообслуживания. Эти технологии получили широкое распространение благодаря развитию в интернете и электронной коммерции. Несмотря на первоначальное впечатление, эта статья тесно связа-

на с тезисом данного исследования. Причина в том, что технологии самообслуживания уменьшают долю рынка туристических фирм и противоречат их желанию построить долгосрочные и доверительные отношения со своими клиентами. Автор рекомендует туристическим фирмам развивать отношения в рамках корыстного обслуживания. По ее мнению, гостиничный бизнес должен следовать новейшим тенденциям для повышения качества обслуживания [3].

**Результаты исследования.** Приведенная выше информация позволяет создать общую картину освещения в средствах массовой информации формирования лояльности клиентов в индустрии туризма и гостеприимства. Вопрос об удовлетворенности и лояльности клиентов изучался многими исследователями, но системное определение лояльности клиентов не найдено. Нет единого исследования, обобщающего результаты исследований в этой области.

Вопрос качества в туризме достаточно освещен. Публикации не только описывают стандарты качества, но также освещают новейшие тенденции в отрасли и оценивают новые стандарты качества.

Публикации, связанные с проблемой лояльности клиентов, упоминают важность маркетинга взаимоотношений. Некоторый анализ практических случаев ставит на обсуждение эффективность программ лояльности. В последних статьях предлагается альтернативный подход к маркетинговым стратегиям, направленным на лояльность клиентов в сфере туризма и гостеприимства.

Литература, содержащая рекомендации по формированию лояльности клиентов с помощью качества, начинается с книги Филиппа Котлера. Некоторые статьи поддерживают его точку зрения и добавляют дополнительную аргументацию к проблеме [4, 5].

**Заключение.** В настоящее время лояльность клиентов является актуальной темой. Исследование показало, что нет единого определения лояльности клиентов. Это связано с разной типологией в основе разных определений. Маркетологи всех отраслей разрабатывают различные методы для развития лояльности клиентов. Индустрия туризма и гостеприимства не является исключением. Исследователи опубликовали ряд материалов, связанных с этой проблемой. В исследованиях описаны стандарты качества в туризме и гостеприимстве, а также выделены новейшие тенденции в отрасли. Многие статьи доказали важность лояльности клиентов к туризму. Как правило, лояльность клиентов важна в любой отрасли, включая туризм и гостиничный бизнес. Привлечение новых клиентов не может исключительно поддерживать развитие отрасли без долгосрочных отношений с клиентами. Эти долгосрочные отношения основаны на лояльности. Качество является одним из важнейших факторов, влияющих на лояльность, этот факт также обсуждался и подтверждается последними публикациями.

Наконец, есть много рекомендаций для повышения лояльности клиентов за счет качества. Некоторые из них имеют большое практическое значение, но в области отсутствует систематизация.



## Литература

1. Андреев А. Г. Лояльный потребитель — основа долгосрочного конкурентного преимущества компании // Маркетинг и маркетинговые исследования. — 2003. - №2. — С. 15-20.
2. Гембл П., Стоун М., Вудкок Н. Маркетинг взаимоотношений с потребителями. — М.: Торговый дом «Гранд», 2002. — С. 564.
3. Горелик Д. Е. Программы лояльности на Западе и в России // Маркетинг и маркетинговые исследования. — 2003. — №6. — С. 55-60.
4. Добровидова М. А. Эффективные технологии повышения лояльности потребителей // Маркетинг и маркетинговые исследования. — 2003. — №3. — С. 48-53
5. Дурович А. П. Маркетинг в туризме: Учебное пособие / А. П. Дурович. — 3-е изд., стереотип. — Мн.: Новое знание, 2003. — С. 496.
6. Котлер Ф. Маркетинг. Гостеприимство. Туризм: Учебник для вузов / Пер. с англ. под ред. Р. Б. Ноздревой. — М.: Юнити, 1998. — С. 787.

## Львовский литературно-мемориальный музей А. П. Гайдара и его вклад в сохранение культурного наследия писателя

*Д. С. Зайцева*

*студентка 2-го курса*

*направления подготовки «Начальное образование»  
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»*

*С. В. Супряга*

*кандидат филологических наук,*

*доцент кафедры теории и методики*

*начального и дошкольного образования*

*ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»*

*В статье представлена история создания музея известного отечественного писателя А. П. Гайдара в городе Льгове Курской области и основные направления его деятельности. Раскрывается вклад сотрудников музея в дело сохранения культурного наследия выдающегося автора, а также представлена их работа по формированию национальной идентичности у молодёжи Курской области.*

**Ключевые слова:** *Львовский литературно-мемориальный музей А. П. Гайдара, культурное наследие, национальная идентичность.*

**Введение.** Произведения А. П. Гайдара выходили на сто одном языке, а общий тираж изданных книг составляет 60 млн. экземпляров. Если подсчитать площадь всех опубликованных произведений этого автора, то она составит 180 000 кв. км. Она полностью покрывала бы площадь Львовского района — того места, где родился и провёл свои детские годы Аркадий Петрович. Без сомнения, Гайдар-Голиков — самый знаменитый выходец из г. Льгова Курской области, и этим гордятся его земляки. Имя Аркадия Гайдара носит одна из улиц Льгова, районная детская библиотека и детский оздоровительный лагерь. В центральном сквере установлен памятник писателю. Это был невероятно многогранный человек, удивительная личность с тяжёлой судьбой.

**Цель** данной статьи — изучить историю создания музея А. Гайдара в г. Льгове, а также выяснить основные направления деятельности его сотрудников в настоящее время.

**Материалом** для исследования выступили архивные материалы музея, публикации в местной печати, краеведческие источники.

**Методы исследования:** изучение архивных материалов и другой литературы по проблеме, описательный, сопоставительный.

**Изложение основного материала:** В январе 1904 года в доме под номером 31 по улице Карла Либкнехта города Льгова в семье Голиковых родился сын Аркадий, в будущем — известный всему миру писатель, публиковавший свои произведения под псевдонимом *Гайдар*. Здесь же у Аркадия появились сёстры, в 1905-м — Наташа, три года спустя — Ольга.

В Львовском земстве недоброжелательно относились к учителю Голикову, отцу Аркадия. О нём говорили как о вольнодумце, человеке с революционными взглядами. Отрицательно относились и к воскресной школе, которую он организовал. Подозревали, что он принимал участие в сходках местных революционеров. Более того, в своей казённой квартире он не раз помогал скрываться рабочим, находившимся на нелегальном положении, помогал распространять запрещённую литературу.

Когда летом 1909 особенно усилились репрессии, Голиковы поспешно покинули дом и уехали на Волгу, в Нижегородскую губернию [1]. Семья осталась жить в Арзамасе (отсюда, по-видимому, и произошёл псевдоним писателя: «Г-оликов А-кади-й из (д') Ар-замаса»).

О жизни Голиковых во Льгове в литературных источниках говорится достаточно мало. Да и сам Аркадий Петрович о Льгове помнил смутно. Вот как он пишет об этом: "Большие синие сливы, разноцветные маленькие домики в саду и над ними рой золотистых пчёл, да верстак со стружками, пахнущими сосновым лесом...". Но, тем не менее, мы знаем о том, что писатель испытывал особую любовь к городу Льгову.

До 1960 года принято было считать, что известный детский писатель Аркадий Гайдар родился в городе Арзамасе Новгородской губернии.

Однако инициатор и организатор создания музея во Льгове местный краевед Семён Викторович Лагутич (тогда он был директором Львовского Дома пионеров) в 1959 году обнаружил фотокопию пер-

вой страницы школьного календаря «Товарищ», где рукой будущего писателя было чётко записано, что он родился 22 февраля 1904 года в городе Льгове Курской губернии. Это и стало стимулом к началу активной поисковой работы. И вот, в начале учебного 1959 года в Доме Пионеров собралось около двадцати школьников 4–5 классов. Они зачитывались произведениями Аркадия Гайдара, хотели подражать его смелым героям. Но о том, что их любимый писатель родился в их городе, с удивлением услышали впервые.

Дети загорелись энтузиазмом. Было решено создать поисковый отряд под девизом «*Всадники, скачущие впереди*» (так они перевели с монгольского языка фамилию «Гайдар»). Ребята были готовы к многолетнему «походу» — изучению биографии писателя. Юные «тимуровцы» искали старожилов города, записывали их воспоминания, собирали фотографии, документы, а иногда им отдавали и вещи семьи Голиковых. Дети много и упорно трудились, приходилось писать много писем, подолгу ждать ответа.

О своей работе члены отряда рассказывали на страницах районной газеты. Количество людей, заинтересованных в поисках информации о жизни писателя, всё увеличивалось. Весной 1960 года удалось разыскать дом, в котором, предположительно, родился будущий писатель. До революции в этом доме располагалась школа и квартира учителей [3].

В районной газете появилась статья о том, что его нужно сохранить и отремонтировать, разместить на нём мемориальную доску. Однако районные власти тогда не отреагировали на этот призыв.

Деятельность «Всадников, скачущих впереди» послужила толчком к активизации пионерской работы во всём районе. Во всех школах появились отряды, подражавшие отряду Тимура. Дети помогали пенсионерам, «подтягивали» отстающих в учёбе товарищей, устраивали литературные вечера для дошкольников, на которых знакомили земляков с храбрыми героями Гайдара, даже создали свой пионерский кинотеатр!

Всё это привлекло внимание общественности и властей района. Игнорировать деятельность пионеров уже было невозможно. И тогда в Москве срочно заказали памятник Аркадию Петровичу. Он был установлен в июле 1960 года в лучшем сквере города. На торжественном мероприятии открытия присутствовали гости из Курска, Москвы, Канева (города, где находится могила писателя). К этому моменту в Доме пионеров уже была готова экспозиция, посвящённая жизни и творчеству А. П. Гайдара.

Однажды ребята подумали о том, почему до сих пор нет на свете корабля, названного в честь их любимого писателя. Тогда было написано письмо с такой просьбой в Министерство Морского флота от пионеров Льгова и Канева. А вскоре был получен ответ: «Дорогие ребята! Министерство морского флота рассмотрело вашу просьбу и решило присвоить одному из крупнотоннажных судов постройки 1962 года наименование «Аркадий Гайдар». Позже было написано

ещё одно письмо в Москву — в Министерство связи — с просьбой включить в их план выпуск почтовой марки, посвящённой Аркадию Гайдару. В 1962 году была выпущена первая марка, а в 1964 — вторая. И в этом заслуга именно льговских пионеров.

В январе 1964 года на доме, в котором жили Голиковы, разместили мемориальную доску с надписью: «В этом доме с 1904 по 1909 год жил детский писатель А. П. Голиков (Гайдар)» [5].

22 февраля того же года, к 60-летию со дня рождения писателя, состоялось открытие народного музея при Доме пионеров, организованного учащимися 6–7 классов. Оно прошло скромно, однако репортаж об этом в том же месяце был показан на всю страну в киножурнале «Новости дня». А в августе 1964 года в г. Льгов впервые приехал Тимур Аркадьевич Гайдар с женой и сыном Егором.

О деятельности музея узнали далеко за пределами Курской области. Сюда приезжали пионеры из Мурманска, Архангельска, Свердловска, Санкт-Петербурга и даже из далёкого Владивостока. Все хотели увидеть место, где родился их любимый писатель.

В 1967 году популярность музея достигла такого уровня, что в Курском областном управлении культуры стал вопрос об открытии во Льгове государственного музея писателя. Местные власти поддержали эту инициативу. 18 марта 1973 года, спустя тринадцать лет после начала поисковой работы, состоялось торжественное открытие Льговского государственного мемориально-литературного музея А. П. Гайдара [4].

С этого момента музей стал центром тимуровского движения в г. Льгове. Традиционными стали районные слёты тимуровцев, на которых подводились итоги работы, планировались новые мероприятия, проводился обмен опытом. Музей стал привлекать ещё больше внимания почитателей писателя. Его посещали граждане Монголии, Чехословакии, Польши, Венгрии. Оставили свои записи в Книге посетителей и высокопоставленные гости из ЦК КПСС.

В 1987 году к мемориальному дому-музею было пристроено новое здание, с большим выставочным и кинозалом. В 2008–2009 годах в музей был реконструирован и дополнен многими интересными экспозициями. Сейчас он состоит из двух частей. Первая — мемориальная, в трёх её залах находятся гостиная, кабинет Петра Исидоровича (отца Аркадия Петровича), класс, в котором он преподавал, здесь посетители знакомятся с жизнью учителей Голиковых, с ранним детством маленького Аркаши, с воспоминаниями людей, хорошо знавших эту семью. Здесь же в витринах можно увидеть книги из личной библиотеки родителей Аркадия Гайдара и их семейные фотографии.

В экспозиции залов второй части музея освещается литературное творчество писателя. Здесь же представлена литература разных авторов, посвящённая Гайдару, его книги, изданные в других странах. В этом зале размещены также личные вещи Аркадия Петровича — меховая куртка, унты, рубашка. На столе писателя — его рукописи.

В третьем зале можно увидеть награды А. Гайдара: орден «Знак Почёта», орден Отечественной войны, диплом о присуждении писателю премии Ленинского комсомола, лента и диплом Почётного гражданина г. Льгова.

В 2014 году музей стал филиалом Курского областного краеведческого музея. Сейчас здесь насчитывается более 6 тысяч предметов, что позволяет точно и ёмко представить картину жизни и творчества известного советского писателя [2].

Ежегодно музей посещают более пяти тысяч гостей разного возраста из разных уголков России и из-за рубежа. Работники музея поддерживают тесную связь с родственниками писателя, переписываются с ними, созваниваются, обмениваются новыми данными. Потомки А. Гайдара активно сотрудничают с музеем. Многие из племянников, внуков и правнуков писателя часто посещают г. Льгов.

Сотрудниками музея осуществляется огромная работа по сохранению культурного наследия писателя. В частности, организована выставка «Гайдар в творчестве детей». Однако нужно сказать и о том, что деятельность музея направлена не только на популяризацию творчества Аркадия Петровича Гайдара, но и на патриотическое воспитание молодёжи в целом. Музей активно сотрудничает со школами г. Льгова и Льговского района Курской области: регулярно проводятся выезды к школьникам с интереснейшими лекциями, семинарами и мастер-классами. Среди них такие мероприятия, как литературные часы «Тропой Гайдара», «Уроки прошлого» и «Знакомство с арифметикой», на которых школьники пробуют писать настоящими перьями, имеют возможность рассмотреть и потрогать учебники, по которым занимались их прадедушки и прабабушки. (В музее сохранилось около двухсот учебников по арифметике и грамматике, по которым учили своих воспитанников Голиковы). Всё это позволяет в полной мере окунуться в атмосферу того далёкого времени — начала XX века.

Культурно-просветительские программы музея очень разнообразны и рассчитаны на работу с лицами разных возрастных категорий — это и дети, и взрослые, и люди пенсионного возраста. Тематические экскурсии, литературные вечера, маршрутные игры, мероприятия, направленные на воспитание гражданской позиции и национальной идентичности у подрастающего поколения, программы празднования государственных и локальных дат, вечера памяти, посвящённые героям Великой Отечественной войны — это только часть той деятельности, которую осуществляет музей.

**Выводы.** Вклад Льговского мемориально-литературного музея имени Аркадия Гайдара в сохранение культурного наследия писателя невозможно переоценить. У льговских мальчишек и девчонок с детства формируется образ настоящего героя — их ровесника, готового бескорыстно прийти на помощь всем тем, кто в ней нуждается. Приобщение к творчеству Аркадия Петровича, его ответы на вопросы «Что такое смелость?», «Что такое добро?», «Что такое дружба?» — это

эффективное средство воспитания школьников. Однако и взрослым людям не стоит забывать произведения Гайдара, на произведениях которых многие из них выросли.

Каждый желающий может посетить в свое свободное время г. Льгов Курской области, где расположен музей Аркадия Петровича Гайдара. Он работает без выходных. Там всегда рады гостям и готовы рассказать о жизни и творчестве своего знаменитого земляка.

#### Литература

1. *Александров-Липкинг, Ю. А.* Далекое прошлое соловьиного края / Ю. А. Александров-Липкинг. — Воронеж: Центр. -Чернозем. кн. изд-во, 1971. — 158 с.
2. *Булгаков, Г. И.* Схематический обзор курского края в культурно-историческом отношении. Курский край / Г. И. Булгаков. — Курск: Книгоизд-во Курск. губ. РКП, 1925. — 244 с.
3. *Кудряшов, К. В.* Русский исторический атлас / К. В. Кудряшов; Предисловие М. Н. Покровского. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. — 48 с.
4. *Лагутич, М. С.* Провинциальная хроника. Льгов в истории Курского края / М. С. Лагутич. — Курск: МУП «Курская городская типография», 2007. — 604 с.
5. *Стародубцев, Г. Ю.* История исследования курских памятников / Г. Ю. Стародубцев // Курский край: научно-исторический журнал. № 9–10 (41–42). — Курск, 2003. С. 29–43.

## Саморядовский дом ремёсел в Курской области: опыт сохранения традиций

*А. Е. Зимица*

*студентка 2-го курса*

*направления подготовки «Начальное образование»  
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»*

*С. В. Супряга*

*кандидат филологических наук,*

*доцент кафедры теории и методики*

*начального и дошкольного образования*

*ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»*

*В статье представлена история возникновения Саморядовского дома ремесел в Курской области; освещены основные направления его деятельности,*

*в частности музейная, промысловая, культурно-массовая и просветительская. Особое место в деятельности этой общественной организации занимает популяризация среди молодёжи таких народных промыслов и ремёсел, как ковроткачество, лаптеплетение и поясоплетение.*

**Ключевые слова:** саморядовский дом ремёсел в Курской области, культурное наследие, национальная идентичность.

**Введение.** Название села Саморядово Большесолдатского района Курской области получило такое название, согласно преданию, оттого, что его жители шили себе одежды из тканей, которые изготавливали сами, а не покупали уже готовые. То есть Саморядово произошло от словосочетания «сами рядились», наряжались. Здесь издавна развивались самые разные ремёсла, но самыми востребованными были ковроткачество, лаптеплетение и поясоплетение. На сегодняшний день Саморядово — небольшой населённый пункт. К примеру, в сельской школе обучаются всего около сорока детей. И, тем не менее, село привлекает к себе внимание многочисленных туристов, так как здесь бережно хранят традиции «глубокой старины».

Совсем недавно удалось разыскать фильм под названием «Тимоня», который был снят еще в 1969 году. Его случайно обнаружил в архивах Саморядовского дома ремёсел один из его сотрудников и перезаписал на диск. Снят этот фильм был группой молодых кинематографистов, выпускников ВГИКа (сценарий В. Голованова, постановка Т. Богдановой, оператор Г. Шпаклер), а художественным руководителем проекта был всем известный Марлен Хуциев.

**Целью** данной работы является изучение истории Саморядовского дома ремёсел, описание основных направлений его деятельности в прошлом и в настоящее время.

**Материалом** для исследования выступили архивные материалы, публикации в местной печати, краеведческие источники.

**Методы исследования:** изучение архивных материалов и научной литературы по проблеме, описательный, сопоставительный.

**Изложение основного материала.** В конце двадцатого века власти Большесолдатского района Курской области задумались о сохранении самобытных традиций села, которое всегда славилось своими мастерами, особенно в области поясоплетения. Как известно, пояса на Руси всегда являлись основными изделиями ручного ткачества. Пояс был обязательным атрибутом как мужского, так и женского костюма и на протяжении столетий нес на себе важную символическую нагрузку. Так возникла идея создать Дом народных ремёсел.

Помещением для учреждения стало здание бывшего комбината бытового обслуживания, которое привели в порядок и оснастили отремонтированными старинными ткацкими станками, которые были собраны по деталям. Так в 1992 году был создан Саморядовский дом

ремёсел. Ныне он является филиалом Областного дома народного творчества города Курска [1].

С момента его основания и по сегодняшний день Дом ремёсел села Саморядово возглавляет Любовь Васильевна Косинова. Она является народным мастером по ткачеству поясов. За свой труд Любовь Васильевна получила целый ряд наград, в том числе почётную грамоту от Министерства культуры Российской Федерации.

В Доме ремёсел трудится также Народный мастер России Любовь Яковлевна Карачевцева — мастер по лаптеплетению [4]. Она изготавливает самые разные лапти — как сувенирные, так и самые обычные — вплоть до 43 размера. Любовь Карачевцева училась плести лапти у известного местного мастера Василия Семеновича Ананьева. В Саморядово лапти всегда плели из пеньки. Это растение широко использовалось в хозяйстве: из него изготавливали масло, пряли нити и из них ткали одежду и плели обувь. Как рассказывал в свое время Василий Ананьев, «обувка из пеньки была очень непрактичная — промокала в слякоть, совсем не грела в лютые морозы». Поэтому, прежде чем обуть лапти, ноги закутывали в онучи — домотканые портянки из шерсти.

Сегодня лапти в Саморядовском доме ремёсел плетут больше в сувенирных, нежели в практических целях. Изготовить такой сувенир непросто. Веревки для лаптей — это особым образом обработанные и перемолотые на мельнице стебли. Мастер перевивает материал в две или три нити, затем перетирает, чтобы веревка была ровной. Чуть позже с помощью крючка оплетается колодка, повторяющая форму ступни. Постепенно из-под руки мастера выходят щечки — боковинки лаптей, головка — носовая часть, и, наконец, подошва. Первые две детали тоньше: они должны выглядеть аккуратнее. Подошва в старину делалась грубее: из трех-четырёх нитей.

Имеет звание «Народный мастер России» в Саморядово и Косинова Татьяна Федоровна, которая также награждена грамотой Министерства культуры. Она специалист по ткачеству рушников в 5 нитей. У Татьяны Федоровны есть приемники — ученики, которым она с радостью передает свой опыт и умения.

Все изделия создаются на старинных ткацких станках, которым уже более ста лет. Передавались они из поколения в поколение, и для Дома ремёсел, как мы уже отмечали выше, их собирали по всем окрестным селам. Станки были изготовлены из дуба без единого гвоздя. Детали скреплены между собой деревянными штырями. Нитки пропускаются через зубья берда, которые выглядят, как тонкие чешуйки. Это очень хрупкая деталь станка, которая была изготовлена, скорее всего, из тростника. Чтобы выткать один рушник в пять ниток, мастерицам приходится проделать очень большую работу: требуется не менее двух недель. Чтобы получился ровный узор, важно не просто подобрать рисунок, но и высчитать каждую ниточку. При этом нельзя забывать и о подборе цветов, и о символике. Например, если на рушнике изображена пара птиц, то такое изделие предназначается

молодоженам; крест говорит о слиянии земных и небесных сил, а виноградная гроздь — о плодородии.

Еще один саморядовский умелец по ткачеству и плетению — Богданчикова Татьяна Яковлевна. Под её руководством ткнут основы для народных мужских рубашек в клетку, плетутся скатерти, изготавливаются тканые сумки, пояса и многое другое.

Ежегодно работы Саморядовского дома ремёсел участвуют в Куренской ярмарке в м. Свобода Курской области, бывают представлены на многочисленных всероссийских и международных выставках в Москве, Туле, Воронеже, в разных городах Белоруссии, Болгарии, Франции, Германии. Саморядовские мастера имеют огромное количество дипломов и грамот как областного и всероссийского уровней, так и международных [4].

Двери Саморядовского дома ремёсел всегда открыты для туристов. В последние годы сюда не раз приезжали на экскурсии представители разных стран, включая делегацию из Голландии. Работники Дома ремёсел готовы раскрыть каждому туристу секреты своего ремесла, показать, чем на протяжении многих лет живет и процветает их село.

Сравнительно недавно был разработан туристический маршрут «Большесолдатские просторы», в рамках которого в Саморядово привлекается большое количество туристов и гостей в первую очередь из других районов Курской области, что позволяет увлечь молодежь народными промыслами, заинтересовать и глубже познакомить широкие массы русской традиционной культурой. Постоянными гостями Саморядовского дома ремёсел являются члены общества пенсионеров Курской области и учителя, обучающиеся на курсах повышения квалификации в Курском институте развития образования. В 2017 году в рамках проекта «Крошечными шагами по Курскому краю» посетителями Саморядовского дома ремёсел стали дети с ограниченными возможностями здоровья. Каждый ребёнок получил на память плетёный браслет («фенечку») и увез с собой немало положительных эмоций.

Помимо сохранения и развития народных промыслов, сотрудники Саморядовского дома ремёсел ведут активную культурно-массовую деятельность. Так, в настоящее время в Саморядово действуют два фольклорных коллектива: детский — «Крестьяночка» (руководитель — Алина Николаевна Сакульева) и взрослый — «Саморяды» (руководитель — Валентина Николаевна Дудина). В состав этих коллективов входят как именитые мастерицы, так и их ученики. Репертуар фольклорных ансамблей состоит из старинных песен, которые передали артистам самые пожилые жители села. Выступают саморядовцы в старинных курских костюмах.

В Саморядовском Доме ремёсел и в сельской школе созданы небольшие музеи народного костюма. Жителям села удалось сохранить как ручной работы сарафаны, так и холщовые рубашки, и холодайки (так назывались летние и осенние накидки-пиджачки), и зипуны, и даже шубы. Любопытно, что представление об этой верхней одежде

у наших предков разительно отличалось от современного: в старину шубу никогда не носили мехом наружу — только вовнутрь. Женская или бабья шуба была очень широкая, с длинными рукавами. Объёмной она была для того, чтобы прятать под ней ребенка, начиная с младенческого возраста и вплоть до пяти лет.

При взгляде на костюм, созданный более двухсот лет назад, поражает еще и то, с каким вкусом он сшит. Удивляет сочетание цветов, отделка парчой и золоченой тесьмой. Впечатляет тот колоссальный труд, который был вложен в создание этой одежды: вначале нужно было соткать ткань, после того как она была готова, ее следовало отбелить. Это процесс довольно долгий и очень трудоемкий. Специально для этого изготавливали бут — он представлял собой ведро без доньшка (с этой целью из бревна выдалбливали середину). Прямо на берегу реки холст складывали в готовый бут, пересыпали золой и заливали водой. Как только вода уходила в землю, повторяли это действие еще несколько раз.

Работники Саморядовского дома ремёсел в 2017 году участвовали в конкурсе «Лучшая кулинарная традиция Курской области» и заняли в нем первое место. На базе Саморядовского дома ремёсел был снят ролик о кулинарных традициях села Саморядово, был представлен престольный праздник с блюдами, которые готовят местные жители.

В 2018 году в конкурсе «Событийный туризм» саморядовцы показали народное гуляние, которое носит название «Левада» [3]. Это день, когда радостные жители села Саморядово в праздничных одеждах отправляются на луг, где они совершают языческие обряды, призванные избавить село от напастей [2].

В настоящее время уже открыт филиал Саморядовского дома ремёсел в селе Сторожевое. Там, в частности, трудятся Татьяна Васильевна Переверзева, мастер по шитью кукол-оберегов, Татьяна Николаевна Бобровская, мастер по ткачеству ковриков и дорожек. У них перенимают опыт девять учеников, которые желают сохранить традиции родного села.

**Выводы.** История Саморядовского дома ремёсел весьма интересна и самобытна. Сегодня, благодаря поддержке администрации Большесолдатского района Курской области Саморядовский дом ремёсел процветает и продолжает работать на благо своего села и всей нашей необъятной Родины. Направления деятельности у Саморядовского дома ремёсел самые разнообразные: сохранение опыта своих предков в области ремёсел и промыслов, популяризация народных традиций и обрядов Курской области посредством проведения народных праздников, организация концертов народных коллективов, участие во всероссийских и международных конкурсах, фестивалях, ярмарках, выставках, проведение мастер-классов по ковроткачеству, лаптеплетению, ткачеству и вышиванию рушников и изготовлению деревянных и глиняных музыкальных инструментов, глиняной игрушки, создания музеев народного костюма, а также обучение ремёслам местного населения и туристов.

## Литература

1. Александров-Липкинг, Ю. А. Далёкое прошлое соловьиного края / Ю. А. Александров-Липкинг. — Воронеж: Центр. -Чернозем. кн. изд-во, 1971. — 158 с.
2. Запланированные курские мероприятия стали «Национальным событием» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://themediacity.ru/novosti/2017/12/14/zaplanirovannye-kurskie-meropriyatiya-stali-natsionalnym-sobytiem/> (дата обращения: 7.02.19).
3. Праздники: Загадочная «Левада» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://yarodom.livejournal.com/581445.html> (дата обращения: 4.03.19).
4. Саморядовские лапти удивили Европу // Курская правда. — 2007. — № 560. — 22 ноября.
5. Сокровища курской традиции [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://oleg-kaczmarski.livejournal.com/34171.html> (дата обращения: 27.02.19).

## Организационно-теоретические основы культурного туризма

*Э. В. Калинина*

*студентка 4-го курса*

*направления подготовки «Туризм»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*М. Е. Чеглазова*

*кандидат географических наук,*

*доцент кафедры туризма*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*В статье рассмотрены теоретико-методические аспекты развития культурного туризма в современных условиях. Представлен понятийный аппарат и сформулировано авторское определение дефиниции «культурный туризм», выделены основные конкурентные преимущества культурного туризма, рассмотрены основные виды и направления современного культурного туризма.*

**Ключевые слова:** культурный туризм, культурно-познавательный туризм, виды культурного туризма.

**Введение.** Современный культурный туризм представляет собой важный фактор экономики, являясь социально-экономическим институтом и существенной частью культуры. Культурный туризм дает туристу возможность расширить свой кругозор и углубить уровень восприятия личности, продемонстрировать величие уникальных творений человека, что положительно отражается на эстетическом развитии и духовном обогащении индивида. Культурный туризм позволяет обратиться к познанию культурного наследия человечества, его гуманистического содержания, интегративного характера, объединяет всех людей нашей планеты в стремлении к существованию во всей полноте его проявлений.

**Цель исследования** — изучение теоретических основ современного культурного туризма.

Исследование основывается на изучении теоретических положений отечественных и иностранных учёных по исследуемым проблемам, национальных и международных законодательных, нормативно-правовых актов, регулирующих вопросы функционирования культурного туризма. Также использовались данные информационной сети Интернет, материалы научных семинаров и конференций. В работе применены общенаучные и специальные методы, которые позволяют комплексно решать поставленные задачи выбранного направления исследования — логико-диалектического познания, системного подхода.

**Результаты исследования.** Культурный туризм давно выделился из общего списка видов туризма и стал самостоятельной составляющей. Культурный туризм имеет чрезвычайно важную роль в экономическом развитии многих стран мира, сохранении и использовании их историко-культурного наследия.

На сегодняшний день в мире накоплен значительный опыт регулирования взаимоотношений между туристической индустрией и объектами культурного наследия, в результате чего указанные объекты нередко приобретают новые формы своего существования и развития.

Культурный туризм является важным средством создания культурных связей и международного сотрудничества.

Благодаря множеству факторов, культурный туризм стал мировым социокультурным феноменом со своей гуманитарной и глобальной миссией. В частности, он призван привлечь внимание широкой мировой общественности к проблемам сохранения культурного достояния, национальных этнокультур, культурной самобытности, культурного разнообразия, а также вопросам взаимодействия туризма и культуры, культурного многообразия, туризма и межкультурного диалога.

Большое количество международных организаций фокусируют свою деятельность на «культурном» направлении в виде проектов, концепций, конвенций и деклараций [6]. Это связано с процессами глобализации, проблемами нивелирования, изменения или даже полного исчезновения существующих национальных культур, ростом численности природных и техногенных катастроф, войн и террористических актов, которые могут привести к уничтожению культурного наследия.

Поэтому миссией культурного туризма, как инструмента мира, есть сближение народов, воспитание уважения, терпимости, взаимопонимания на основе гуманитарных ценностей туризма.

Культурный туризм, его цели, методы и средства их достижения не могут быть обоснованы без рассмотрения понятийного аппарата.

Культурный туризм включает множество аспектов, в частности, правовой, социально-культурный, географический, экономический, организационный, имиджевый. Именно поэтому в настоящее время в научной литературе существует много трактовок понятия «культурный туризм» и не сформирован его единый универсальный термин.

Понятие «культурный туризм» впервые на международном уровне официально прозвучало в материалах Всемирной конференции по культурной политике (1982 г.) [1, с. 39].

Основные документы в сфере культурного достояния представили две международные организации — ICOMOS и UNESCO. UNESCO рассматривает культурный туризм как отличный от других вид туризма, «что учитывает культуры других народов» [7].

В Хартии по культурному туризму Международного совета по памятникам и объектам (ICOMOS) культурный туризм определяется как форма туризма, основной целью которого, кроме других целей, является «открытие памятников и объектов». ICOMOS характеризует культурный туризм как «небольшой сегмент рынка, тщательно организованный, познавательного или образовательного и чаще всего элитарного характера посвященный распространению и разъяснению культурной идеи» [6].

Также к основополагающим нормативным документам, регламентирующим функционирование культурного туризма, необходимо отнести Глобальный этический кодекс туризма (2001 г.), действующую Парижскую декларацию «О наследии как движущей силе развития» (Париж, 2011 г.) [4, с. 54].

Все вышеперечисленные нормативные документы подчеркивают гуманитарную важность культурного туризма и его существенную значимость для сохранения и передачи следующим поколениям археологического, культурного наследия человечества и традиционной культуры и самобытности народов планеты. Особое внимание в данных документах уделяется различного рода отношениям между культурным наследием и туристической деятельностью с целью анализа интересов современных и будущих поколений, взаимодействию между туристической сферой и коренным населением территории для сохранения традиционной культуры, религии, фольклора и ремёсел.

В XXI ст. культурный туризм призван служить идеям интеллектуальной и моральной солидарности человечества, утверждению идеалов терпимости в обществе, т. е. уважению, принятию и правильному пониманию многообразия культур нашего мира [2, с. 102].

В условиях настоящего времени, культурный туризм приобретает все большую популярность, он привлекает людей различных возрастных категорий, которые стремятся получить новые знания и яр-

кие впечатления. По мнению автора Сушинской М. Д., культурный туризм — это «...перемещение индивидов за пределы их постоянного места проживания, мотивированное полностью или частично интересом посещения культурных достопримечательностей» [5, с. 28].

Биржаков М. Б. отмечает, что культурный туризм «...охватывает собой посещение исторических, культурных или географических достопримечательностей... Основная цель таких путешествий — ознакомление с туристскими достопримечательностями (памятниками истории, архитектуры, искусства; природными и этническими особенностями; современной жизнью народа и т. п.)» [1, с. 17].

Кусков А. С. выделяет познавательный туризм, основная его цель которого «...удовлетворение любознательности и других познавательных интересов. Это ознакомление с природными и культурно-историческими ресурсами страны или региона, музеями, театрами, особенностями жизни и традициями местного населения» [2, с. 31].

Определение границ культурного туризма, позволяет включить в эту дефиницию все перемещения туристов, поскольку «...они позволяют удовлетворить существующие потребности индивида в стремлении к совершенствованию собственного организационно-культурного уровня и получения новых умений и знаний, жизненного опыта и разнообразных встреч» (обобщенное или «широкое» определение понятия культурный туризм).

Такие перемещения являются одной из разновидностей познавательных туристических путешествий, к которым традиционно относят социальный, экологический, сельский, зеленый и промышленный туризм, а также виды, прямо связанные с самостоятельным туризмом (туристические походы, восхождения, сплавы по рекам и т. д.) [2, с. 34].

Культурный туризм выступает одним из способов формирования мнения граждан о других регионах страны и мира. Этот вид туризма включает посещение исторических, культурных или географических уникальных и выдающихся мест. Основная цель такого туризма заключается в ознакомлении с туристическими памятниками (памятниками культуры, архитектуры, истории, искусства, этническими особенностями, жизнью и бытом отдельных культур и народов).

К ключевым конкурентным преимуществам современного культурного туризма относятся:

- возможность комплексно интегрировать любые территориальные единицы (страну, округ, регион);
- рост инвестиционной привлекательности административно-территориальных единиц, постепенное улучшение и стабилизация инвестиционного климата;
- организация новых рабочих мест в туристической сфере и смежных отраслях;
- поддержка и обеспечение более эффективного использования объектов культурного наследия территории;
- перспективность и патриотичность, так как культурный туризм интенсифицирует работу по выявлению, оценке и использо-

ванию местных региональных культурных преимуществ, а также общих национальных ценностей;

- организационная коммуникативность, так культурный туризм позитивно принимается чиновниками, частным бизнесом, сообществом и является основой консолидации местных и национальных элит.

Несмотря на различные термины и названия, в основе культурного туризма лежат историко-культурные, этнокультурные особенности государства или отдельного региона, его уникальные социально-культурные достопримечательности. Следовательно, познавательный, культурно-познавательный, историко-культурный туризм можно объединить в одно понятие — «культурный туризм». На сегодняшний день в национальной и иностранной экономической периодике помимо общепринятого культурного туризма рассматриваются следующие его ключевые направления: культурно-исторический; культурно-этнографический; культурно-событийный; культурно-археологический; культурно-антропологический; культурно-этнический; культурно-религиозный; культурно-экологический и пр.

Краткое содержание каждого из названных выше видов современного культурного туризма рассмотрено далее:

- культурно-исторический (желание познать историю конкретной территории, запланированное посещение культурно-исторических памятников и различных памятных мест, участие в тематических мероприятиях по истории и прочим событиям);

- культурно-событийный (желание познать старинные обычаи и верования путем участия в традиционных или современных событийных мероприятиях (к таким мероприятиям относят праздники, этно-фестивали, ярмарки и пр.);

- культурно-религиозный (желание познать религию конкретной территории, посещение различных культовых зданий и сооружений, мест традиционного паломничества, специальных лекций по основам религии, знакомство и участие в религиозных обычаях, ритуалах, традиционных мероприятиях и обрядах);

- культурно-археологический (желание познать загадки археологии территории, посещение и исследование памятников древности, мест проведения раскопок, активное участие в полевых археологических экспедициях);

- культурно-этнографический (желание познать культуру конкретного этноса (народа или его составной части). Изучение объектов, предметов и уникальных особенностей этнической культуры. Приобщение к быту, традиционному костюму, языку, письменности, фольклору, традициям и верованиям, этническому рукоделию и творчеству);

- культурно-этнический (самостоятельное или коллективное посещение родины предков, познание культурного наследия и перспектив исконной народности, этнических культурно-заповедных территорий, этнических парков);

- культурно-антропологический (желание познавать и исследовать представителей этноса в процессе развития, с точки зрения основ эволюции; посещение территории или страны с целью исследования и познания современной культуры);

- культурно-экологический (желание познать основы взаимодействия природы и самой культуры, существующие природно-культурные объекты, посещение природно-культурных заповедников и ансамблей, активное участие в постоянных или разовых культурно-экологических мероприятиях и программах).

Объемы потенциального туристского потока в рамках культурного туризма, как въездного, так и выездного, зависят от сформированной мотивации туриста и наличия на данной конкретной территории значительного природного и социально-культурного наследия. Так формируется стремление туриста к получению новых, особых познаний, которое подталкивает его к экскурсиям и путешествиям по территории Российской Федерации и за её пределы.

Стоит отметить, что современным «локомотивом» развития культурно-познавательного туризма, по мнению многих отечественных учёных, станет человеческий фактор, желания человека, его интересы, предпочтения и стремления к личному познанию существующего социально-культурного наследия, оказавшие и оказывающие существенное влияние на комплексное социально-экономическое, духовное и культурное развитие инфраструктуры территории [4, с. 45].

**Вывод.** На основе изложенного материала, необходимо акцентировать внимание на следующих моментах:

- текущий этап становления культурного туризма способствует комплексному формированию инклюзивной культуры, которая, в свою очередь, обогащает собственную культуру качественным содержанием «иной» культуры и стимулирует развитие позитивной идентичности;

- динамичное развитие культурного туризма как особой формы непосредственного познания, по своей природе альтернативной тенденциям виртуализации, основанной на информационных технологиях, частично компенсирует оторванность от «константной реальности»;

- дальнейшее развитие культурного туризма как направления непосредственного пополнения знаний будет способствовать повышению уровня культурной компетентности и заполнению культурологических лакун (различий в коммуникации);

- на основании культурологической парадигмы социального воспроизводства, формирование креативных кластеров на современных туристических территориях связано с интенсивным использованием потенциала социально-культурного наследия;

- классификация объектов культурного наследия Российской Федерации как элементов туризма с особым статусом (национальным, всемирным и пр.) имеет значение для формирования позитивного туристического имиджа нашей страны в культурном пространстве современной глобализации.



## Литература

1. Биржаков М. Б. Введение в туризм. — М—СПб. : «Издательский Дом ГЕРДА», НП «Издательство «Невский Фонд», 2014. — 544 с.
2. Кусков А. С. Основы туризма: учебник / А. С. Кусков, Ю. А. Джаладян. — 4-е изд., стер. — М. : КНОРУС, 2015. — 396 с.
3. Парижская декларация О наследии как движущей силе развития [Электронный ресурс] — URL: [http://icomos-spb.ru/component/joomdoc/2011a\\_%20.pdf/download](http://icomos-spb.ru/component/joomdoc/2011a_%20.pdf/download) (дата обращения: 28.02.2019).
4. Седова Н. А. Культурно-просветительный туризм: Учебное пособие. — М. : Советский спорт, 2013. — 96 с.
5. Сущинская М. Д. Культурный туризм : учебное пособие / М. Д. Сущинская. — СПб. : СПбГУЭФ, 2014. — 128 с.
6. ICOMOS International Cultural Tourism Charter [Электронный ресурс]. — [https://www.icomos.org/charters/tourism\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/tourism_e.pdf) (дата обращения: 28.02.2019).
7. Impact of European Cultural Routes on SMEs' innovation and competitiveness. Provisional edition [Электронный ресурс] — URL: [http://culture-routes.net/sites/default/files/files/StudyCR\\_en.pdf](http://culture-routes.net/sites/default/files/files/StudyCR_en.pdf) (дата обращения: 25.02.2019).

## Музейный предмет в автоматизированных музейных системах учёта

*Л. В. Лайкина-Живетьева*

*студентка 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Музеология и охрана  
памятников культурного и природного наследия»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*И. Ф. Стельмах*

*кандидат исторических наук,  
доцент кафедры музеологии  
и охраны памятников культурного и природного наследия  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Компьютерные технологии позволяют повысить эффективность существующих и способствуют возникновению новых видов деятельности в любой отрасли. Компьютеризация музейной деятельности направлена, в основном, на учётную и фондовую работу. Сегодня существует несколько ти-*

*повых автоматизированных систем учёта, но ни одна из них не охватывает полный перечень функций, выполняемых музеем.*

**Ключевые слова:** *автоматизированная музейная система, карточка музейного предмета, электронные справочники, поиск, списки на печать, документы.*

**Введение.** Процесс перехода мирового сообщества к «постиндустриальному», «информационному» этапу в полном объёме отразился и на музейной деятельности, обозначив необходимость использования современных информационных технологий в музейной сфере. Данная проблема рассмотрена ЮНЕСКО в 1996 году: «Доступ к культурной продукции и услугам мультимедиа через информационные магистрали обеспечит каждому неограниченные возможности для приобщения к мировой культуре во всем ее многообразии» [3].

Широкое использование музейными специалистами современных информационных технологий в практической деятельности, в частности, в реализации ресурсных (учетно-фондовых, реставрационных) функций музеев, позволяет ускорить выполнение типовых задач, сделать более эффективной работу с накопленной в музее информацией и разработать новые методы её применения. Для реализации поставленных задач музеями используются различные программные продукты, в том числе системы автоматизированного учёта и ведения базы данных музейных предметов. Эффективность используемой программы определяется соответствием функциональных возможностей системы потребностям музея.

**Целью** данного исследования является рассмотрение наиболее распространённых современных автоматизированных музейных систем учёта, их особенностей и перспектив использования.

В рамках проводимого исследования применены общенаучные методы: анализ, классификация, сравнение и обобщение материалов исследования; а также метод историзма, как способ осмысления прошлого, современности и вероятного будущего использования автоматизированных систем в музейной деятельности.

История компьютеризации музейной деятельности начинается в шестидесятых годах XX века. Первые попытки применения компьютерных технологий в музее предприняты американским учёным Дэвидом Вэнсом в 1963 году. Автор обработал перенесённые на перфокарты описания музейных предметов и подготовил с помощью компьютера первый музейный каталог [2, с. 245-252].

В музейной сфере России компьютерные технологии впервые были использованы для демонстрации коллекций античной художественной бронзы и петроглифов Центральной Азии сотрудником Эрмитажа археологом Я. А. Шером в 1977 году [6, с. 6-7]. В 1978 году в рамках подготовки к сессии Международного комитета по культурному наследию ICOMOS, проходившей в Москве, разработана информационно-поисковая система, объединившая всю информацию о недвижимых памятниках истории и культуры. В начале 1980-х годов в

Государственном Русском музее начались работы по созданию базы данных русской живописи, а в Эрмитаже создана база данных по сасанидским монетам, с научным описанием более чем по ста критериям. Для ряда из них были разработаны специальные словари.

Следующим шагом стала разработка в 1985 году концепции автоматизированной информационной системы учёта памятников истории и культуры — «АИС-ПАМЯТНИК», содержащая предложения по использованию компьютерных технологий в сфере культурного наследия. В это же время институтом ГИПРОТЕАТР создаётся автоматизированный банк данных «АБД-Музей» для Центрального музея Революции СССР [2, с. 245-252].

В период конца 1980-х — начала 1990-х годов активно формировались первые версии современных автоматизированных систем учёта. Главным информационно-вычислительным центром Министерства культуры РФ предлагается первая автоматизированная система АС «Музей». На сегодняшний день функционирует и продолжает совершенствоваться третья версия системы АС «Музей-3».

База данных по предметам представлена в АС «Музей-3» записями (строками), которые создаются и редактируются через экранные формы (окна). Группировка полей в формах для создания и редактирования записей различна. В форме «Ввод нового предмета» поля сгруппированы специально для удобства ввода только первичной информации. Если завершить заполнение этой формы, то вернуться в неё невозможно. Редактирование же данных можно будет осуществить через другую форму — «Описание музейного предмета». Программа АС «Музей-3» содержит заполненные справочники и классификаторы. В справочниках используются разработки Государственного Русского музея по классификации предметов живописи, Политехнического музея по классификации предметов науки и техники, Института Геологии по классификации предметов геологии [5, с. 60]. Осуществлять поиск возможно по всем полям, кроме полей со списком и полей, сформированных программой.

Для более сложного поиска существуют запросы. Окно «Формирование запроса» из различных мест системы вызывается по-разному. Задаются несколько критериев для поиска с обязательным соотношением между ними «и» или «или». В результате запроса формируется список предметов, который можно вывести в MS Word, выбрав вид отчёта и нажав кнопку «Печать». Пользователь также может создавать собственные формы отчётов. АС «Музей-3» позволяет вести электронный документооборот: в программе предусмотрено создание соответствующих актов и протоколов. Большим плюсом программы является возможность экспорта и импорта данных из других баз данных и электронных таблиц.

История автоматизированной музейной системы КАМИС начинается в 1991 году, когда Консорциум «Шедевры Искусства» инициировал разработку автоматизированной системы для Государственного Русского музея. На сегодняшний день существует несколько версий этой программы, разработаны дополнительные модули, в том числе,

«Коллекции онлайн 2.0» для публикации данных о музейных предметах в сети Интернет, «Мобильный Гид», «Виртуальный тур по экспозициям и экспонатам» и «Маркировка музейных предметов» [4]. На сегодняшний день в КАМИС ведут работу 835 отечественных музеев [1]. КАМИС позволяет создавать электронную базу данных музейных предметов. Запись в базе имеет вид электронной карточки музейного предмета. В карточку можно вносить любые сведения о предмете: программа позволяет настраивать поля для ввода и добавлять дополнительные поля. Для того чтобы программа позволила сохранить карточку, в ней достаточно заполнить всего одно поле (например, учётный номер по Книге поступлений). Дополнять карточку сведениями можно в любой момент. При этом программа не позволит выгрузить в Госкаталог карточки предмета, в которых не заполнены все обязательные поля. Для этого предусмотрена функция проверки перед выгрузкой.

КАМИС поддерживает работу со справочниками: одноуровневыми и многоуровневыми. Пользователь имеет возможность осуществлять поиск по базе данных. Для этого в программе разработаны два варианта: простой и расширенный поиск с обширной системой фильтров. Результаты запросов и другие списки можно выводить в текстовый редактор MS Word. В КАМИС предусмотрены стандартные и пользовательские списки: в пользовательских списках выводимые поля выбирает сам пользователь, а в стандартных они заданы настройками программы. При необходимости стандартные списки также можно настраивать. КАМИС позволяет документально оформлять весь «жизненный цикл» музейного предмета: создавать акты приёма в постоянное и временное пользование, протоколы заседаний фондово-закупочной комиссии, акты выдачи и возврата, акты сверок и акты списаний. Из дополнительных возможностей, облегчающих работу в программе, можно отметить выгрузку в Госкаталог напрямую, без дополнительной программы, и голосовой ввод.

Информационно-справочная система «НИКА-Музей» разработана ООО «Когнитивные технологии». Для описания музейных предметов в системе используется технология «Гибкие формы». Она позволяет не только добавлять дополнительные поля для нового критерия описания, но и создавать многоуровневые описания. Например, для каждой составной части музейного предмета можно задавать материал, мастера, год создания. Есть возможность автоматического заполнения полей, например, программа может присваивать учётные номера по порядку и заполнять сводные поля.

НИКА-Музей, кроме работы со словарями и справочниками для заполнения описания, поддерживает работу с дополнительными справочниками исторических событий, персоналий, литературы, культурных мероприятий и любыми другими. Программа обладает несколькими возможностями поиска: по алфавиту, общий поиск по всем полям с учётом морфологии, строго по заданным формам и с помощью логических условий. Списки и документы для вывода на печать формируются по шаблонам. Шаблоны всех учётных документов легко

настраиваются с помощью графического дизайнера форм и отчётов. Также предусмотрено создание собственных форм отчётов.

Система **НИКА-Музей** даёт пользователям расширенные возможности работы с базой данных: проверку и вычисление данных при помощи написания формул, заполнение базы на локальном компьютере с последующим совмещением её с общей базой данных, обмен данными с другими базами данных, создание виртуальных выставок, запись данных на электронные носители. На электронные носители можно поместить не только информацию о предметах в виде каталогов и публикаций, но самостоятельные базы данных со встроенной системой управления.

**«1С:Музей»** — совместная разработка фирмы «1С» и ООО «Информационный центр Элит-профит». Данные о музейном предмете вносятся в электронную инвентарную карточку музейного предмета. В программе предусмотрено формирование справочников для заполнения полей инвентарной карточки. Поиск предметов осуществляется по различным условиям, в том числе по содержанию вложенных файлов. Пользователь может настраивать поля для поиска, результаты которого можно выводить на печать и в табличные документы. **1С:Музей** позволяет формировать все виды документов, отражающие постановку предмета на учёт, движение предмета в музее и за его пределами. Программа поддерживает загрузку данных из других систем, а также имеет календарь выставок.

**АИС «Находка-Музей»**, разработанная компанией «Находка», предназначена для автоматизации учётно-хранительской работы. Программа предусматривает ведение базы данных музейных предметов и оформление учётной документации. **АИС «Находка-Музей»** обеспечивает автоматизацию первой, второй, третьей ступеней учёта, сверки, учёта технического состояния и движения музейных предметов. Программа позволяет формировать акты, списки, протоколы и отчёты.

Изучив наиболее распространённые существующие автоматизированные музейные системы и рассмотрев предшествующие им попытки компьютеризировать музейную деятельность, можно сделать следующие выводы:

1. Идея создания прототипа музейной базы данных зародилась и разрабатывалась не централизованно, а отдельными музейными энтузиастами на основе опыта работы отдельного музея, или для реализации одной узконаправленной задачи. Также следует принять во внимание тот факт, что в каждом музее своя исторически сложившаяся система учёта, следовательно, накопленная информация плохо поддаётся формализации. Таким образом, логика построения электронной базы данных музейных предметов и принципы учёта заметно отличаются у разных систем, и на сегодняшний день не существует универсальной автоматизированной музейной системы.

2. Рассмотренные автоматизированные музейные системы позволяют формировать музейную базу данных и необходимые учётные документы, но отличаются дополнительным набором функций и возможностями настройки системы, шаблонов и форм документов.

3. Проблема обеспечения каждого музея автоматизированной системой, поддерживающей все требуемые для конкретного музея функции, имеет три варианта решения. Первый — формализация музейной работы и разработка автоматизированной системы на основе общих и обязательных для всех музеев алгоритмов и правил учёта. Это дорогостоящий трудоёмкий процесс. Кроме того, при таком подходе теряется уникальность каждого музея.

Второй — замена существующей автоматизированной музейной системы, которая решает не все требуемые задачи на другую или разработка музеем собственной системы.

Третий — доработка и настройка существующей системы. Очевидно, что третий путь решения данного вопроса — наиболее простой и быстрый. Поэтому дальнейшее успешное существование любой конкретной музейной системы будет зависеть от постоянной её модернизации, разработки новых функций и сотрудничества разработчиков с пользователями.

Таким образом, несмотря на то, что большинство российских музеев уже сделали свой выбор в пользу той или иной системы, они сталкиваются с проблемами, решение которых не предусмотрено выбранной системой. Очевидно, что вопрос создания и ведения электронной базы данных музейных предметов, а также автоматизации процесса учёта для музеев остаётся не решённым.

#### Литература

1. *Лошак Ю.* КАМИС в цифрах. 2017-2018 / Ю. Лошак, Е. Кошечкина // Презентация — 2018. [Электронный ресурс] — Режим доступа: [http://kamis.ru/upload/iblock/f60/KAMIS\\_2017-2018.pdf](http://kamis.ru/upload/iblock/f60/KAMIS_2017-2018.pdf) (дата обращения 23.03.2019 г.)
2. *Лушикова А. В.* Музееведение / музеология: конспект лекций для студ. очного и заочного отделений, обучающихся по специальности 071500 «Музейное дело и охрана памятников» и направлению «Музеология и охрана культурного и природного наследия» / А. В. Лушикова; ФГОУ ВПО «Челяб. гос. акад. культуры и искусств». — Челябинск, 2010. — 334 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/192220> (дата обращения 02.03.2019 г.)
3. Музейное дело России [Текст] / Под ред. Каулен М. Е., Коссовой И. М., Сундиевой А. А. — М.: Издательство «ВК», 2003. — 614 с.
4. Официальный сайт ООО «КАМИС» [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://kamis.ru/kamis/moduli/> (дата обращения 23.03.2019 г.)
5. Система автоматизации ведения электронного каталога и учёта движимых памятников: Музей-3: Руководство пользователя. Москва, 2008. — 90 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://givc.ru/activity/software-complex/museum-system/> (дата обращения 03.03.2019 г.)
6. *Шер Я. А.* Первые шаги отдела музейной информатики в Эрмитаже [Текст] / Я. А. Шер // Материалы Круглого стола к 25-летию Отдела музейной информатики Государственного Эрмитажа: Информационные технологии в музее. Вып. 2. — СПб, 2006. — С. 4-9.

## Создание аккаунта турфирмы в социальной сети Instagram с целью продвижения турпродукта и привлечения туристов

*И. К. Медведская*

*студентка 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Туризм»  
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Э. Э. Ибрагимов*

*доктор экономических наук,  
профессор, заведующий кафедрой туризма  
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассмотрены основные определения, способы и технологии создания аккаунта турфирмы в социальной сети Instagram. Проанализированы последовательные этапы создания страницы и выявлены лучшие способы для продвижения турфирмы в социальной сети.*

**Ключевые слова:** *Instagram, социальная сеть, создание, турфирма, туризм, реклама.*

**Введение.** Instagram — приложение для обмена фотографиями и видеозаписями с элементами социальной сети, позволяющее снимать фотографии и видео, применять к ним фильтры, а также распространять их через свой сервис и ряд других социальных сетей. В первую очередь, это социальная сеть, направленная на работу с визуальной информацией.

**Цель исследования** — предложить модель рабочего аккаунта турфирмы для рекламы и продвижения в социальных сетях.

**Методы исследования:** наблюдение, анализ, моделирование.

**Результаты исследования.** Расположение группы турфирмы в Instagram является многообещающим из-за политики социальной сети.

Ожесточённые требования, которые предъявляются к публикуемым материалам, уменьшают количество потенциальных конкурентов и способствуют положительному продвижению туристской фирмы средствами Instagram [1, с. 147].

Возможности социальной сети Instagram:

1. В Instagram предоставлены самые минимальные возможности для размещения рекламы, поэтому посетителям нужно преподнести новый интересный контент, с помощью которого в дальнейшем пользователи сами бы осуществляли подписку.

2. Присутствие обратной связи. Нужно реагировать на отзывы как положительные, так и отрицательные. Отвечать на вопросы о товарах, услугах, компаниях — заслуга каждой организации, которая дает возможность расположить к себе потенциального клиента.

3. Ручная настройка перехода по ссылкам. Действующая ссылка ставится только в описании аккаунта в профиле. Добавление материала ссылки в подписи к иллюстрации, производит разработчик группы.

4. Отсутствие вирусного эффекта: для размещения постов других пользователей в своей ленте необходимо использование специального приложения. Для получения данного результата нужно заинтересовать пользователей своей информацией, размещаемой в сети, сделать её полезной, познавательной или особенной для каждого пользователя.

5. Тегирование информации. Данная функция имеет ограниченный функционал, который затрудняет процесс поиска в Instagram. Чем больше хештегов будет сделано у вас под записью, тем быстрее информацию о вашей фирме могут найти.

6. Аккаунт должен быть открытым. Если на странице коммерческой организации, которую продвигают, будет использована функция «скрывать фотографии», то труд по популяризации страницы не имеет смысла. Обычно на таких пользователей подписываются редко и относятся с опасением [3].

Исходя из этого, ведение странице в Instagram предполагает постоянное администрирование аккаунта, и, конечно же, тщательный отбор текста, графической информации, внимание к подписчикам и посетителям, а также ведение правильной организации контента на странице.

Это огромный труд, который при правильном подходе может существенно увеличить количественные и качественные показатели заинтересованности клиентов в организации.

Для того, чтобы создать и продвинуть данный аккаунт в сети Instagram, первоначально нужно придумать стратегию для развития группы. Во-первых, для того чтобы продвинуть свою продукцию или услуги в Instagram в основном подходят проекты, которые обладают возможностью выкладывать в сеть как можно больше публикаций с иллюстрациями. Во-вторых, это частая событийность, которая имеет приоритетный характер для рекламного аккаунта в сети. Турфирмы тоже обладают этим качеством, что позволяет им заполнить страницу не только огромным количеством красивых иллюстраций для контента, но и сделать свой материал интересным для посетителей. В-третьих, это наличие персонажа страницы, в случае с турфирмой — это сама организация.

Кроме стратегии развития группы, также необходимо составить её концепцию, основную идею, которую в дальнейшем нужно поддерживать и развивать, выкладывая материалы [4, с. 52-53].

Контент, в свою очередь, должен быть интересным и познавательным, в крайнем случае, быть полезным и не должен уходить далеко от своего брэнда. Следующим шагом для создания рекламного аккаунта в Instagram является разработка контент-плана.

В процессе создания контент-плана происходит разработка режима работы будущего аккаунта: выделение определённых рубрик, частота выкладываемых материалов, выбор тем обсуждаемых вопросов и т. д. В целом для того чтобы страница развивалась устойчиво, достаточно выкладывать около одной или двух публикаций в день. Если публикаций будет слишком много за короткий срок или наоборот мало, это может вызвать только раздражение и нежелание в дальнейшем смотреть контент, и как итог — отказаться от подписки [2, с. 96].

Для того чтобы не совершать ошибок, перед началом регистрации аккаунта в Instagram обязательно изучите пользовательское соглашение. В нём указан полный перечень ограничений, которые не должны содержать контент, список хештегов которые нельзя использовать, условия правообладателя и другие важные аспекты.

Следующим шагом в разработке аккаунта в Instagram является заполнение профиля (рис. 1).

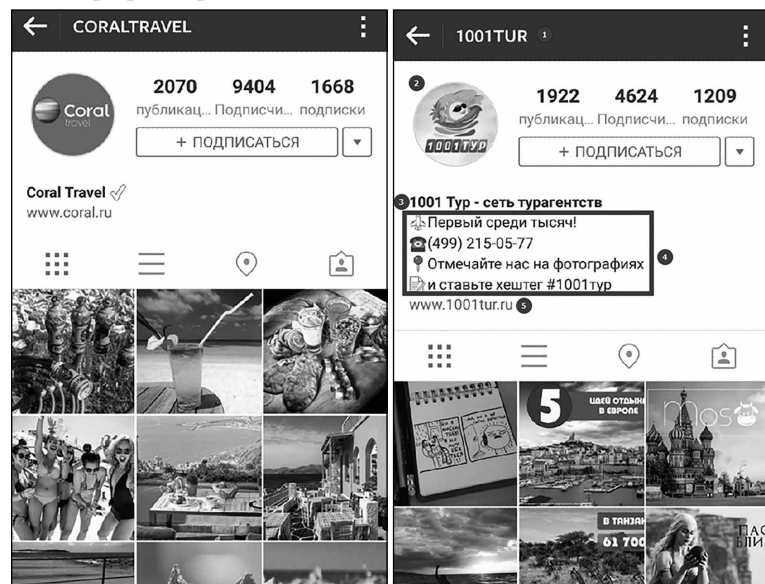


Рис. 1 Пример профиля турфирмы в Instagram.

Главная фотография профиля представляет собой визитную карточку компании, поэтому она должна содержать логотип тур-

фирмы, быть запоминающейся, яркой и иметь хорошее качество изображения.

Ещё одна функция Instagram — возможность записывать видео, которое появилась недавно, время такого ролика составляет около 60 секунд.

Хештег — это слово, которое подразумевает под собой символ #, с его помощью делаются пометки в сообщениях о том, к какой теме или событию оно принадлежит, также это упрощает поиск внутри сети. Любой хештег — это активная ссылка, при нажатии которой пользователи видят все иллюстрации с такими же хештегами [6, с. 112].

Для описания визуальных материалов достаточно использовать не больше двух или трёх предложений. Это даёт толчок для увеличения шансов на большое распространение материалов по социальной сети. Так как, в основном, пользователи предпочитают скорее лайкать, чем комментировать материал.

Важную роль также играет функция определения месторасположения. Людям всегда интересно знать, где была сделана та или иная фотография, для дальнейшего выбора мест отдыха [5, с. 300].

**Вывод.** Создание и ведение страницы туристической фирмы в социальной сети Instagram — это один из перспективных видов новой современной рекламы пока ещё с небольшим числом конкурентных организаций. Создание и ведение страницы в Instagram помогает расширить аудиторию клиентов, рекламировать себя, а также привлечь внимание клиентов с помощью интересных постов, красивых фотографий, познавательных статей, качественно снятых видеороликов. Всё это является инструментом для реализации и продвижения тур-продукта на современный туристский рынок.

### Литература

1. Блажнов Е. А. Паблик рилейшнз: Приглашение в мир цивилизованных рыночных и общественных отношений: Учеб. пособие для деловых людей / Е. А. Блажнов. — М. : ИМА-пресс, 2016. — 405 с.
2. Блэк С. Введение в паблик рилейшнз: Пер. с англ. / Блэк Сэм. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2017. — 318 с.
3. Деметрий Д. Как построить SMM-стратегию: пошаговый план продвижения в социальных сетях [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://texterra.ru/blog/> (Дата обращения: 05.03.2019).
4. Евин И. А., Хабибуллин Т. Ф. Социальные сети / И. А. Евин, Т. Ф. Хабибуллин // Компьютерные исследования и моделирование. — 2012 — т. 4, № 2 — С. 423-430.
5. Козлова, Н. С. Социальная сеть «Инстаграм» как социально-психологическое явление / Н. С. Козлова // Казань: «Издательство Молодой ученый» — 2014 — №16 — С. 387-390.
6. Кремнёв Д. Продвижение в социальных сетях / Д. Кремнёв. — СПб. : Сеть, 2011. — 160 с.

## К проблеме музеефикации крымскотатарских сельских поселений на примере с. Соколиное (Коккоз)

*А. В. Москвичёва*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Музеология и охрана  
объектов культурного и природного наследия»,  
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Г. А. Абрашкевичус*

*кандидат культурологии,  
доцент кафедры музеологии и библиотечно-  
информационной деятельности  
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье рассматривается проблема музеефикации крымскотатарских сельских поселений Крыма. На примере села Соколиное (Коккоз) анализируется история, архитектурные памятники и значимость культурного наследия. Представлены варианты музеефикации подобных этнических поселений.*

***Ключевые слова:** музеефикация, экомузей, Коккоз, Соколиное, мечеть, архитектура, Джума-джами.*

**Введение.** Сегодня остро обозначилась проблема сохранения традиционной народной культуры, главным образом её материальной составляющей, катастрофически быстро исчезающей из повседневной жизни. В особенно плачевном состоянии оказались архитектурные памятники сельской местности Крыма. По причине естественных изменений культурной среды ежегодно исчезает огромное количество жилых и культовых построек. Частичная или полная музеефикация населенного пункта способна помочь в сохранении культурных объектов.

В качестве примера сельского поселения, нуждающегося в музеефикации, было взято крымскотатарское село Соколиное (Коккоз).

**Цель работы** — охарактеризовать архитектурные объекты крымскотатарского поселения Соколиное (Коккоз) и научно обосновать вариант их музеефикации. В статье использованы методы анализа и сравнения.

**Результаты исследования.** Музеефикация — направление музейной деятельности, заключающееся в преобразовании историко-

культурных или природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности. Хотя музеефикацией в широком смысле слова можно считать переход в музейное состояние любого объекта, термин, как правило, употребляется по отношению к недвижимым объектам, средовым объектам и объектам нематериального наследия [5].

Наибольшее число среди музеефицированных объектов составляют памятники архитектуры. При изучении историко-культурного наследия важным представляется выявление их гармонического архитектурного и градостроительного сочетания. Каждый город, каждое село имеет свой облик и характерные особенности. Этот облик связан с основными реперными точками [4]. В современном культурном ландшафте села Соколиное эти самые точки присутствуют.

Древняя деревушка Коккоз (в переводе с тюркского — голубой глаз) известна в источниках XIV века. Однако её история уходит корнями в еще более давнее прошлое. Благодаря археологическим и историческим изысканиям но, что история Коккоз началась более пяти тысяч лет назад [1]. Примерно в то время далекие предки жителей Коккоз добывали в этой местности диорит — горную породу для античных скульптур. Они облюбовали богатую природными ресурсами долину, в которой и основали свое первое поселение. Со временем жители долины, как, впрочем, и все население крымского полуострова, вступили в активный процесс межэтнического взаимодействия. Тавры постепенно растворялись в скифах, а скифы и эллины к IV веку н. э. подверглись активной ассимиляции со стороны готов, в свою очередь, вытесненных в горный и предгорный Крым гуннами. Готская кровь, хоть и отчасти, но повлияла на этногенез местного населения. В свою очередь, на протяжении столетий и сами готы ассимилировались с крымским населением [1; 2].

В эпоху владычества Османской империи в Крыму поселение Коккоз относилось к Мангупскому кадылыку (округу) Кефинского санджака. В составе Мангупского кадылыка Бахчисарайского каймаканства Крымского ханства оно находилось с 1774 года и до присоединения Крыма к Российской империи в 1783 году. После образования Таврической области в 1784 году село входило в состав Акмечетского, а затем Симферопольского уездов. В 1805 г. население села составляло 400 человек. [2; 7].

Селение являлось последним на пути к перевалу Ай-Петри, через который шли тропы на Южный берег Крыма. Эти тропы использовались купцами. Поскольку дорога была долгой, чтобы отдохнуть и заменить лошадей, предпочтительнее было останавливаться в Коккозах. Кровом и стоянкой путешественникам служил постоялый двор (караван-сарай), где располагались склады и загон для вьючных животных [1].

Коккоз считался поселением казённых татар. В его окрестностях располагались владения известного в Крыму знатного рода Кантаку-

зиных-Булгаковых. В 1844 г. в селе насчитывалось пять маалле, со своими культовыми зданиями — мечетями и местами захоронений: Буюк Картерлер маалле, Байрам ходжа маалле, Арабаджи маалле, Кучюк-Кутлер маалле и Сагыр-Кутлер маалле. В 1914 г. в селе также было пять мектебов, но функционировал только один из них [2; 7].

Богатое поселение Коккоз было весьма популярным как дачное место. В 1908-1910 годах на юго-западной окраине Коккоз был возведен целый загородный дворцовый комплекс князя Феликса Феликсовича Юсупова старшего, графа Сумарокова-Эльстона: охотничий дворец, мечеть, караван-сарай [2]. В современном селе Соколиное сохранилось несколько культовых памятников, занесенных в реестр культурного наследия Крыма. К ним относится Джума-Джами (Юсуповская мечеть). Пятничная мечеть Джума-Джами находилась рядом с дворцовой усадьбой Юсуповых, на берегу речки Коккозки. К началу XX века мечеть сильно обветшала. В довоенное время квартал, где располагался культовый объект, именовался Орта-маалле. Джума-джамии возведена на месте разваливающейся старой мечети, существовавшей «со времён ханов», почти заново перестроена в 1803-1804 г. полковником Меметша-беем Булгаковым.

Старая мечеть, на месте которой построено ныне действующее культовое сооружение, разобрана в конце апреля 1909 г. Новое здание мечети по размерам больше, чем старое [2; 6]. «Князь Юсупов изъявил желание устроить на свои средства новую соборную мечеть вместо старой, находящейся близ экономии. Вероятнее всего, князь Феликс Феликсович Юсупов-старший хотел оставить добрую память о хозяевах Коккоз, потому и занялся сооружением мечети за свой счет. В ноябре 1910 года мечеть Джума-Джами была построена, ее смета составила 12 983 рубля 41 копейку» [2, с. 54].

Юсуповская мечеть — прямоугольное в плане здание длиной 15 м и шириной около 12 м, базиликального (зального) типа, с черепичной кровлей, двумя ярусами стрельчатых окон, крытой галереей при входе. Стены высотой около 7 метров сложены из бутового и тесаного камня-известняка, на известковом растворе. Крыша четырёхскатная, с большим выносом. Оконные проёмы стрельчатые, с клинчатыми, каменными тесаными перемычками. Главный вход, расположенный с западной стороны, представляет прямоугольный портал. Межколонный фриз в уровне 2-го этажа по периметру украшает эпиграфический орнамент — лента из светлой гранитной доски, которая опоясывает мечеть, проходя по верхнему ряду окон. На ленте искусной арабской вязью начертаны цитаты из Корана.

Согласно информации уроженцев села, автором-исполнителем декора стал известный крымскотатарский педагог и поэт дореволюционного времени, житель села — Усеин Шамиль Тохтаргазы (1881–1913 гг.). Две каменные плиты с хронограммами, выполненными арабской вязью, установлены на южном и западном фасадах. В переводе на русский язык надписи означают: «Благотворитель князь Юсу-

пов Ф. Ф., инженер Краснов Н. П., архитектор Фехми. 22.01.1909–10.01.1910».

Мечеть Джума-Джами отличалась от прочих культовых сооружений Крыма отточенностью форм, более дорогой отделкой. Высокий, стройный, с круглым в плане стволом минарет стоял отдельно от основного здания мечети. Минарет облицован гранитной плиткой, с одним балконом-шерифе, с украшенным ажурной резьбой основанием.

Михраб в Юсуповской мечети находится по центру южной стены. Это порталная ниша, украшенная аркой, полуколоннами, множеством декоративных элементов и увенчанная массивным карнизом, указывает направление на Мекку (киблу). Внутри здания металлические хоры, в плане П-образные, с металлическими фигурными коваными ограждениями. Потолок и пол — деревянные, с упрощенной орнаментацией [2; 6].

Вторая мечеть в с. Соколиное — Булгаковская мечеть. Она располагается в Карши-маалле. Сегодня этот памятник культовой мусульманской архитектуры больше известен как мечеть Булгакова. Храм находится на месте пересечения улиц, построен на личные средства коллежским асессором, помещиком Али-беем Булгаковым в собственном имении Ода-Бахча. В конце октября 1867 г. Таврическое духовное магOMETанское правление, рассмотрев предоставленный ялтинским уездным кадием рапорт о строительстве мечети Булгаковым в Коккоз, донесло в Таврическое губернское правление, что Духовное правление «...со своей стороны не встречает препятствия на дозволение помещику Али-бею Булгакову устроить мечеть <...> в его имении в память чудесного спасения жизни государя Императора от злодейского покушения 25 мая 1867 г.» [8, с. 154].

Мечеть возводилась почти четверть века и была закончена к 1883 году. Культовое здание построено в типично османских традициях, так обычно возводились крымскотатарские мечети. Здание каменное, двухъярусное, прямоугольное в плане: 8,58 x 10,82 м., зального типа, с пристроенным к северной стене минаретом прямоугольной формы. Цоколь в связи с перепадом высот различный по высоте. Стены сложены из мраморовидного известняка на известковом растворе, кладка полигональная. Плоскость стен обработана зубаткой, оконные и дверные проёмы первого этажа полуциркульного завершения с клинчатыми тесными перемычками.

Оригинальность мечети придают круглые окна второго этажа. Крыша четырёхскатная, с большим выносом, покрыта черепицей. Входная дверь расположена в восточной стене, полуциркульного завершения, обрамлена пилястрами. Над дверью помещена небольшая плита из белого мрамора, с растительным орнаментом в виде виноградной лозы. Пристроенный минарет размером 1,68 x 1,0 м со скошенными углами, его цоколь и половина ствола — диоритовые, кладка полигональная. Вторая половина сложена из хорошо тесаных блоков камня-известняка, кладка порядовая.

Внутри минарета идёт винтовая каменная лестница. Входной проём полуциркульного завершения расположен с внутренней стороны мечети, на уровне второго этажа. Верхняя часть минарета не сохранилась. В средней части ствола минарета вмонтирована доска с надписью, выполненной арабской вязью, сообщающей: «Обладатель благодеяний и благонравий Исмаил-ага, сын Рустема-ага. Год 1229» (1814 год).

Не исключено, что эта плита вторичного использования взята со старого здания, о котором сообщается в списке существующих мечетей в Коккоз Ялтинского уезда Богатырской волости Таврической губернии 1890 г. Там упоминается мечеть, существовавшая «со времён ханов», перестроенная в 1812 г. неким Смаил (Исмаил) Галавою [2; 8].

Третья мечеть Кутлерская. Она находится в нагорной части с. Коккоз, на левом берегу Коккозки. До выселения крымских татар в мае 1944 г. местность, где располагается мечеть, называлась Кутлер-махаллеси. По списку существующих мечетей в селе Коккоз Ялтинского уезда Богатырской волости Таврической губернии, составленному 1 мая 1890 г., среди перечисленных объектов значится пятивременная мечеть в махалле Кебир-куртлер, построенная Абсеут Меджит-оглу в 1791 г. [2; 9].

Кутлерская мечеть построена, предположительно, в середине XIX века. Культовое здание расположено на пересечённой местности. Сооружение каменное, одноэтажное, прямоугольное в плане 16,07 x 8,75 м, зального типа, с отдельно стоящим минаретом, который на сегодняшний день не сохранился. Высота стен от уровня земли — от 4 до 5 метров.

Кутлерская мечеть имела индивидуальные черты. Отличительной особенностью была живописная полигональная кладка (из камней неправильной формы), фигурные подоконные перемычки из клинчатого камня-песчаника, симметричные фасады, большой свес кровли, но главное — восточный фасад решен ассиметрично. Стены выложены из камня-известняка на известковом растворе. Здание имеет по два окна с западной, южной и восточной сторон. Дверной проём лучкового завершения расположен в центре северного фасада. В северо-восточном углу есть строительная доска из мраморовидного известняка размером 0,25 x 0,3 м, содержащая хронограмму, исполненную арабской вязью — сейчас она повреждена. В северо-западном углу здания сохранились остатки цоколя минарета размером 1,6 x 1,6 м и высотой 0,62 м из мраморовидного известняка с резной эпитафией [2; 9].

Соколиное (Коккоз) и его окрестности представляют уникальный культурно-природный ландшафт. В шести километрах к югу находится Большой каньон — один из самых известных природных объектов Крыма. Район объявлен «природоохранной территорией» в 1947 году и «охраняемым районом» в 1974 году. В этой местности есть еще одно чудо природы — серебряные водопады.

Принимая во внимание архитектурные, этнографические и природные особенности села, самым оптимальным вариантом его музеефикации, на наш взгляд, может стать создание экомuzeя. «Экомuzeи — это

разновидность музеев под открытым небом, в которых архитектурно-этнографические, археологические, историко-мемориальные и другие памятники восстанавливаются на первоначальном их местонахождении в естественной жизненной и природной среде, в привычном окружении человека» [3, с. 119].

В отличие от обычного архитектурно-этнографического музея под открытым небом — скансена, где можно увидеть преимущественно памятники, изъятые из своей среды бытования, экомuzeи посвящаются местному населению в его этническом, культурном и естественном природном окружении. Памятники, являющиеся культурным наследием, восстанавливаются на месте их обнаружения. Исходя из этого, главной задачей экомuzeя является сохранение и оптимальное развитие природной и этнокультурной среды. Данный комплекс экомuzeя, как взаимосвязанные части единого целого, способен поддерживать экологическое равновесие между людьми, природной средой и памятниками, что сохраняет национальную самобытность местного населения, способствует созданию системы саморегуляции социальных отношений. В своей деятельности экомuzeи и местное население в состоянии выступать активными партнерами.

Выводы. Таким образом, предлагаемый проект музеефикации в форме экомuzeя, является, на наш взгляд, наиболее эффективным и перспективным типом музея под открытым небом. Он предполагает сохранение, реконструкцию и транслирование потомкам разнообразия природного и этнокультурного наследия местного населения в естественной жизненной среде. Создание экомuzeя в с. Соколиное (Коккоз) будет способствовать сохранению историко-культурного и природного наследия Крыма, поможет спасти его от естественного забвения или бессознательного уничтожения.

#### Литература

1. *Абдулаева Г.* Синие глаза Коккоза [Электронный ресурс] / Г. Абдулаева // Avdet. — Вып. 23. — 06.06.2011. — Режим доступа: <https://avdet.org/ru/2011/06/06/sinie-glaza-kokkoza/> (дата обращения: 23.01.2019).
2. *Белова С. Л.* Коккозы. Потерянный рай князей Юсуповых [Текст] / С. Л. Белова. — Симферополь: Н. Орианда, 2008. — 88 с.
3. *Кимеев В. М.* Экомuzeи Сибири как центры сохранения этнокультурного наследия в природной среде [Электронный ресурс] / В. М. Кимеев // Этнографические обозрения. — 2008. — С. 119–128. — Режим доступа: <http://archaeology.nsc.ru/ru/publish/journal/doc/2008/353/11.pdf>. (дата обращения: 02.02.2019).
4. *Решетников Н. И.* Проблемы музеефикации историко-культурного наследия [Электронный ресурс] / Н. И. Решетников // Открытый текст (Нижегородское отделение Российского общества историков — архивистов). — 15.01.2016. — Режим доступа: [http://opentextnn.ru/museum/Museum\\_textbook/?id=6016](http://opentextnn.ru/museum/Museum_textbook/?id=6016) (дата обращения: 30.01.2019).



5. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. — 2002. — Режим доступа: [http://www.museum.ru/RME/mb\\_musf.asp](http://www.museum.ru/RME/mb_musf.asp) (дата обращения: 12.02.2019).
6. Саранаев Р., Сейтумеров Ш. Мечеть Джума-джами (Юсуповская мечеть) [Текст] / Р. Саранаев, Ш. Сейтумеров // Свод памятников истории, архитектуры и культуры крымских татар. — Симферополь, 2016. — Т. 2 — С. 144-150.
7. Сеитова Э., Сейтумеров Ш. Коккоз [Текст] / Э. Сеитова, Ш. Сейтумеров // Свод памятников истории, архитектуры и культуры крымских татар. — Симферополь, 2016. — Т. 2 — С. 134-135.
8. Сейтумеров Ш. Мечеть Карши-махалле (Булгакова) [Текст] / Ш. Сейтумеров // Свод памятников истории, архитектуры и культуры крымских татар. — Симферополь, 2016. — Т. 2 — С. 154-156.
9. Сейтумеров Ш. Мечеть Кутлер-махалле (Кебир-Кутлер) [Текст] / Ш. Сейтумеров // Свод памятников истории, архитектуры и культуры крымских татар. — Симферополь, 2016. — Т. 2 — С. 152-153.

## Музей в современном мире: разработка научной концепции

*М. А. Пуздровская*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Музеология и охрана  
объектов культурного и природного наследия»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Н. В. Николаенко*

*кандидат исторических наук,  
доцент кафедры музеологии и  
библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Статья посвящена вопросам создания научной концепции музея как одного из направлений научно-исследовательской работы. Научная концепция предусматривает всестороннее обоснование целей и задач создания, функционирования и развития музея, а также путей и методов их реализации. В ней рассматриваются этапы создания научной концепции музея.*

**Ключевые слова:** музей, научная концепция, музейный фонд, культурное наследие, музейный предмет, экспонирование.

**Введение.** Современный музей представляет собой сокровищницу исторического и культурного наследия, а его выставки являются ценной информацией об истории и культуре региона. Современный социум как в нашей стране, так и мире, все больше свидетельствует, что наша современность — это поворотный момент в истории человечества. По этой причине появляется необходимость в поиске новых ориентиров и смыслов, направлений в развитии. Для достижения этой задачи возможно создание современных музеев нового типа, которые будут выполнять не только традиционную функцию, но и являться научными и духовными центрами. Современный социум нуждается в музеях, которые могут предложить новые концепции новое видение той или иной проблемы.

**Цель исследования** — определение путей и методов разработки научной концепции современного музея.

**Методы исследования:** анализ, систематизация и обобщение информации, экспериментальные методы.

**Результаты исследования.** Создание современного музея требует разработки научной концепции, которая определяется его общественными функциями. Социальное значение музея вытекает из самого понятия "музей". Международный совет музеев (ИКОМ) дает следующую формулировку: «Музей является постоянным некоммерческим учреждением, служащим делу общества и его развития, доступным широкой публике, занимающимся приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материального и нематериального наследия человечества и его окружения в целях образования, изучения, а также для удовлетворения духовных потребностей» [1].

Культурное наследие является фундаментальным компонентом формирования российской идентичности на том же уровне, что и язык, регион, экономическая жизнь, может быть фактором национальной консолидации и помощником общественного развития. В этом контексте музеи призваны сыграть свою особую роль путем реализации социальных функций, которые документируют процессы и события, происходящие в обществе и в природе. Функция документации включает в себя намеренное отражение музейного профиля с помощью музейных предметов, процессов и явлений, которые музей изучает в соответствии со своим профилем и местом в музейной сети. Музей как социальный продукт является результатом целенаправленной, систематической, творческой поисково-исследовательской, собирательской, фондовой, экспозиционной работы.

Создание научной концепции музея становится одним из направлений научно-исследовательской работы. Научная концепция создается, в первую очередь, посредством музееведческих исследований, которые формируют новые знания в области теории и методике сбора, хранения, обработки и использования музейных предметов. Написание научной концепции предусматривает всестороннее обоснование целей и задач создания, функционирования и развития музея, а также путей и методов их реализации.

Для создания научной концепции музея необходимы следующие этапы:

- определение целей и задач;
- определение профиля музея;
- характеристика и комплектования фондов;
- проектирование экспозиции;
- проектирование художественного оформления.

Функционирование музея в значительной степени зависит от среды, которая его окружает. Определение целей и задач вытекает из общественного назначения музея, то есть из его социальных функций. Так, в частности, рядом с упомянутой выше одной из основных социальных функций музея — документирование — исторически установившимися являются: хранение, научно-исследовательская, информационная и образовательно-воспитательная. Они определяют характер деятельности музея в конкретной социально-культурной ситуации.

Работа современного музея требует:

- определения места и роли музея в современном обществе;
- преобразования музея в центр общественной активности;
- контроль общественности за деятельностью музея;
- сотрудничество с органами местного самоуправления;
- работы с благотворительными фондами и неправительственными общественными организациями;
- объединения усилий государства и общественности для развития музейной отрасли;
- сотрудничества с международными организациями, центрами для активизации выставочной работы и ознакомления жителей края с культурами народов мира;
- внедрения инновационных подходов в музейном менеджменте;
- рекламы музейного комплекса средствами массовой информации, рекламной продукции: афиш и листовок, проспектов и буклетов, календарей и тому подобное.

Профиль музея — это важный критерий классификации музейных заведений по специальности их собраний и основным направлениями деятельности [3, с. 532]. Музеи бывают: естественные (биологические, антропологические, ботанические, зоологические, минералогические, палеонтологические, геологические), исторические (общественно-исторические, военно-исторические, историко-бытовые, археологические, истории религии, этнографические), художественные (изобразительного, декоративно-прикладного, современного искусства, народного), литературные, художественные театральные, музыкальные, музей кино, научно-технические, комплексные (краеведческие, экомузеи), отраслевые и т. д.

Профиль определяется составом основного фонда, содержанием экспозиции и связи с соответствующей отраслью науки, культуры, искусства или производства [4, с. 167]. На профиль музея не влияют

форма собственности, место нахождения, категория музея и т. д. По форме музеи бывают — традиционные и виртуальные.

Согласно Закону Российской Федерации «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» [2], музеи могут быть основаны на всех формах собственности, предусматриваемых законом. Соответствующие органы исполнительной власти, органы местного самоуправления, а также юридические и физические лица могут быть учредителями музеев.

Профиль музея определяется составом фондового собрания, следовательно, при создании научной концепции музея решающее значение имеет характеристика и комплектование фондов [5, с. 8-12]. Подготовка научной концепции при комплектовании фондов включает в себя разностороннюю и глубокую проверку вопросов приобретения, в том числе оценку структуры и содержания существующего музейного фонда. Сюда относятся также анализ существующих коллекций и определение степени их завершенности; мотив для обновления ориентации коллекций; определение критериев отбора экспонатов в фонды, учитывая цели и задачи, которые стоят перед музеем. Таким образом, учитывая определенный профиль музея, происходит формирование музейных фондов (коллекций) [6, с. 168-169].

Основу музейных фондов составляют музейные предметы и научно-вспомогательные материалы. Именно через музейные предметы музей осуществляет свою основную социальную функцию — документирования. Для подготовки музейного предмета к всестороннему музейному использованию проводится его научная обработка. Изучение музейного предмета является основным направлением научно-исследовательской работы в музее и заключается в определении музейного значения предмета через выявление его научной, художественной, исторической или мемориальной ценности [7, с. 36-134]. Музейный предмет — не только источник знаний, но и культурная ценность, своеобразный источник эмоций. Другими словами, он обнаруживает аттрактивность, то есть способность поражать, вызывать эмоции.

При создании научной концепции современного музея важно использование научных исследований в области музейной педагогики, психологии и социологии. Музейная педагогика изучает музейную аудиторию, ее ценностные ориентиры и духовные потребности, делает анализ потребностей разных социальных и возрастных групп, которые посещают музей, исследует особенности восприятия ими экспозиции [8, с. 18]. Именно использование музейной педагогики и музейной социологии имеет важную значимость для организации работы вновь созданного музея.

Сущность и будущее музея в значительной степени составляет процесс человеческого общения (коммуникации). На сегодняшний день в музееведении формируется новый подход, когда в эпицентре музейной деятельности не музейный предмет, а человек (музейная ау-

дитория), которая пришла в музей с целью общения с музейными экспонатами. При отборе музейных предметов для экспонирования первостепенную роль играют сведения об их научной, информативной, эстетической ценности. Но кроме объективной ценности экспонатов при создании научной концепции музея важно изучить, как будет воспринята информация и, какие эмоции она вызовет. За это отвечают исследования в области психологии, направленные на повышение уровня коммуникаций. Посетитель воспринимает экспозицию как единый цельный объект, для этого содержание и форма должны находиться в единстве. Эта задача возникает уже на стадии отбора экспонатов, когда определены наиболее логичные формы размещения предметов в экспозиции. Эстетическое оформление экспозиции, выбор цветового, пространственного решения, оформление текстов, использование аудио и видео средств — все это нужно делать, учитывая данные, полученные в результате психологических исследований. При разработке экспозиционного оборудования также важно учитывать психологические особенности человека, например, при изготовлении витрин, технические характеристики которых должны соотноситься с физическими особенностями посетителей.

Социологические исследования в музее осуществляются при помощи анкетного опроса, интервью, визуального наблюдения за осмотром экспозиции. Работа специалистов позволяет изучить музейную аудиторию, провести социально-демографический анализ (образовательный уровень, род занятий, пол, место проживания, возраст).

В информационную эпоху актуальной проблемой музеев становится стремление удержать аудиторию и общественный интерес. Многие зарубежные музеи практикуют постоянное обновление экспозиции. Художники и дизайнеры находятся в непрерывном творческом поиске новых идей, видоизменении фона экспозиции, сюжетно-образных картинок, используют различные технические средства.

Одна из инноваций в музейном пространстве — это проведение в музее общественно-резонансных мероприятий. Традиционными предметами презентаций для российских музеев может быть выпуск нового художественного каталога или альбома, книги известного ученого, новая археологическая находка, др.

На сегодняшний день будущее музеев зависит от объединения усилий государства и общественности для развития музейной отрасли. Перспектива развития современного музея — это превращение его в центр общественной и культурной жизни региона.

Мировая практика музейной деятельности, дальнейшее развитие музейной педагогики, необходимость поиска новых форм и видов работы с детской аудиторией — будущими посетителями, побуждает музей к созданию интерактивного музея со специальной экспозицией для разных возрастных детских групп. Данные экспозиции будут содержать игровые, театрализованные мероприятия, кружкостудии и компьютерные технологии, с возможностью реализации

научно-образовательных и культурно-просветительских программ для школьников.

Заключение. Можно сказать, что характеристика комплектования музейного фонда определяет научную концепцию экспозиции музея.

Научная концепция построения экспозиции предполагает научное, художественное, техническое и рабочее проектирование экспозиции. Экспозиция может быть построена по тематико-хронологическому принципу (экспозиционные предметы раскрывают тему в хронологическом порядке). Для наглядного показа логических переходов между различными группами музейных предметов используются научно-вспомогательные материалы. Для будущей экспозиции составляются два вида плана: тематико-структурный и тематико-экспозиционный. Основой экспозиции является музейный предмет, а его структурной единицей служит тематико-экспозиционный комплекс, то есть комплекс вещественных, документальных и других достопримечательностей, которые объединены между собой тематически и являются основным звеном экспозиции.

Данные исследования разработаны с целью эффективного построения экспозиции, основанного на обобщении экспозиционного опыта, а также экспериментальных методов. Для решения оптимального варианта экспозиционного проектирования широко применяется макетирование, а в последние годы — компьютерное моделирование.

Будущее музея мы видим в превращении его в научный и духовный центр региона, выполнение его социальных функций, ведь национальное культурное наследие — памятники истории и культуры играют важную роль в развитии Российского государства, возрождении духовности и исторической памяти.

#### Литература

1. Ключевые понятия музеологии [Текст]/ составители: André Desvallées и François Mairesse. — М. : Август Борг, 2012. — 104 с.
2. О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации: ФЗ от 28. 12. 2017 г. №435-ФЗ
3. Российская музейная энциклопедия [Текст]: — М. : Прогресс; РИПОЛ классик, 2005. — 846 с.
4. *Климишин, А.* Естественная музейная терминология [Текст]: словарь-справочник / А. Климишин; отв. ред. Ю. Чернобай. — Л. : Б. В., 2003. — 244 с.
5. *Ковальчук, Е. И.* Актуальные теоретические вопросы современного музееведения [Текст]: музеефикация памятников сакрального искусства / Е. И. Ковальчук // Волынский музейный вестник. Наук. сб. — Луцк: МП Пульс, 2010. — Вып. 2. — С. 8-12.
6. *Вайдахер, Ф.* Общая музеология [Текст]: пособие. / Ф. Вайдахер. Пер. с нем. языка В. Лозинский, А. Лянг, Х. Назаркевич; Науч. ред. С. Мазкрик; Лит. ред. А. М. Воловицкая. — Львов: Летопись, 2005. — 630 с.
7. *Пищулин, Ю.* Музейные термины [Текст]/ Ю. Пищулин, П. Букшпан, М. Гнедовский и др. // Терминологические проблемы музееведения: Сб.

науч. тр. / Мин-во культуры СССР. Центр. музей революции СССР. — М.: Б. В., 1986. — С. 36-134.

8. Столяров, Б. А. Основы экскурсионного дела [Текст] / Б. А. Столяров, Н. Д. Соколов, Н. А. Алексеева. — СПб, 2002. — С. 18.

## Проектирование горнолыжного тура на курорте Роза Хутор в кавказском регионе Российской Федерации

*Я. В. Степченко*

*студент 4-го курса*

*направления подготовки «Туризм»*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*М. Е. Чеглазова*

*кандидат географических наук,*

*доцент кафедры туризма*

*ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Горнолыжный туризм имеет огромный потенциал развития, так как в данное время интерес к сфере туризма увеличивается, и её финансирование растёт. Горнолыжные курорты Кавказского региона, в частности, Роза Хутор пользуются популярностью как среди отечественных, так и иностранных туристов.*

**Ключевые слова:** *горнолыжный туризм, Роза Хутор, горнолыжный курорт, развитие туризма, тур, отдых зимой, Кавказский регион, турист.*

**Введение.** Роза Хутор — курорт, популярный среди туристов как «русская Швейцария». Сезон катания продолжается со второй половины декабря до второй половины апреля. В зимние месяцы, при большом количестве снега, температура воздуха редко падает ниже — 10°C. К числу недостатков курорта можно отнести довольно частые оттепели, а также мокрый, тяжёлый снег, который нередко бывает здесь в конце сезона [3, с. 126-127]. Роза Хутор — это место проведения зимних Олимпийских игр — 2014. Все соревнования олимпийской и параолимпийской программ по горнолыжному спорту проходили на горнолыж-

ном комплексе Роза Хутор. Трассы были спроектированы, построены и опробованы за несколько лет до 2014 года. При проектировании и строительстве горнолыжных трасс учитывались все современные требования по организации проведения соревнований самого высокого уровня. По мнению некоторых спортсменов, горнолыжные трассы комплекса Роза Хутор являются одними из лучших в мире [8, с. 12].

**Целью исследования** является изучение развития горнолыжного курорта Роза Хутор.

**Результаты исследования.** В сезоне 2017-2018 года, горнолыжные курорты Розы Хутор посетили 500 000 туристов. Туристский рынок, а именно туроператор «Счастливый случай», предлагает следующие туры на этот курорт: 1) 6 дней, 24 400руб., гостиница Гала-Альпик, 3\*; 2) 6 дней, 28 500руб., отель Dolina, 4\*; 3) 5 дней, 17 300руб., гостиница Альпийская сказка, 2\*; 4) 6 дней, 26 000 руб., отель Roza Springs, 4\*; 5) 6 дней, 30 000руб., отель Sochi Marriott Krasnaya Polyana, 5\* [10]. Кроме того, для увеличения количества посещения туристами Роза Хутор разработан тур на 8 дней на группу студентов из 7 человек.

Условия и правила формирования туристского продукта в Российской Федерации регламентирует ГОСТ Р 50681-2010 «Туристские услуги. Проектирование туристских услуг» [1].

**Цель тура:** развитие горнолыжного туризма в Кавказском регионе, привлечение населения к активному отдыху, повышение рейтинга посещения курорта.

**Вид тура:** горнолыжный; возрастная категория: от 18 до 50 лет; продолжительность: 8 дней/7 ночей; место: горнолыжный курорт «Роза Хутор»; количество человек: 7; питание: при отеле НВ (полупансион — завтрак+ужин) и обеды в кафе; проживание: гостиница «Калипсо», 4 звезды.

**Программа тура:**

День 1: Встреча туристов в аэропорту Сочи. Трансфер в Красную Поляну (Роза Хутор). Заселение в гостиницу «Калипсо». Обзорная экскурсия. Ужин в гостинице.

День 2: Завтрак. Катание на горнолыжной трассе для начинающих горнолыжников. Обед. Свободное время. Посещение бани «Лакшми». Ужин в гостинице.

День 3: Завтрак. Прогулка на снегоходах по горам Северного Кавказа (Аибга и Ачишко). Обед. Свободное время. Посещение вольерного комплекса Кавказского заповедника. Ужин.

День 4: Завтрак. Катание на горнолыжной трассе «Шале». Обед. Посещение горной пивоварни «Эндемик». Свободное время. Посещение бани «Land», либо ледового дворца «Роза Хутор» (катание на коньках). Ужин.

День 5: Завтрак. Поездка на самую высокую гору в Сочи — Ахун. Обед в кафе «Мангал». Смотровая башня «Ахун». Агурское ущелье. Возращение в гостиницу. Ужин.

День 6: Завтрак в гостинице. Свободный день (Предлагается: скандинавская ходьба, картинг на ГТЦ «Газпром», парк приключений на высоте Skypark AJ Hackett Sochi, катание на лошадях, велосипедные прогулки).

День 7: Завтрак. Поездка в Сочи. Олимпийская деревня. Обед в кафе «Ели-Сумели». Возвращение в гостиницу. Ужин.

День 8: Завтрак. Катание на горнолыжной трассе «Плато». Обед. Свободное время. Освобождение номеров. Трансфер в аэропорт Сочи.

При организации тура оператору необходимо учитывать три важных фактора: питание, проживание, а также экскурсии.

Представим выборку экскурсий, которые заинтересуют туриста, укрепят желание вернуться в данный регион для изучения непосещённых экскурсионных объектов.

1. Обзорная экскурсия — Роза Хутор. Красная поляна — уникальное место, находится в 60 километрах от центра Сочи, в 600 м над уровнем моря. Красную поляну ежегодно посещают тысячи туристов, с её горных холмов открываются потрясающие виды, а чистый горный воздух придает бодрости [7, с. 74-75]. Подъём по канатной дороге на Розу Хутор.

2. Прогулка на снегоходах по горам Северного Кавказа (Айбго и Ачишко). Прокат снегоходов и экспедитора — ATV-company. На группу в прокат гусеничный UTV — багги Yamaha Viking на 5 мест и двухместных ATV — квадроцикл и UTV багги.

3. Посещение вольерного комплекса Кавказского заповедника. Прекрасное место для экскурсии на несколько часов. Уникальное место в Красной Поляне, где в одном месте собраны практически все обитатели заповедника: серны, олени, волки, рыси, дикие кабаны и многие другие [5, с. 203-204]. На территории вольерного комплекса есть визит-центр, магазин сувениров, а также пацха — национальное кавказское кафе

4. Посещение горной пивоварни «Эндемик». Организация экскурсий на Горную пивоварню «Эндемик» для любителей крафтового пивоварения. Пиво варится вручную, по уникальной технологии, на основе высококачественных хмеля и солода, мягкой горной родниковой воды и местных ингредиентов, таких как горный каштановый мед, копченая дикая груша, лесные ягоды, орехи и фрукты. Разнообразие экологически чистых продуктов в сочетании с энергетикой Кавказских гор и творческим потенциалом команды пивоваров позволяет создавать различные сорта пива, от классических до экзотических. В программе: экскурсия по пивоварне, ознакомление с технологией варения пива, дегустация различных сортов пива с различными закусками.

5. Посещение бани и ледового дворца не является обязательным, предлагается туристам на выбор.

*Размещение.* Туристы проживают в одной четырёхзвёздочной гостинице «Калипсо». Услуги: бесплатная парковка, сейф, хранение

багажа, прокат горнолыжного снаряжения, камера хранения лыжного оборудования, подарочный киоск, парковка, лифт, wi-fi, конференц-залы, детская игровая комната. Стандартные номера с двумя односпальными кроватями

*Питание.* Завтраки и ужины включены в стоимость проживания. Обеды в кафе «Друзья». Это наиболее бюджетный вариант и отличная кухня. Кафе находится в 400 м от гостиницы.

Горнолыжный туризм — один из наиболее травмоопасных видов спорта [4, с. 311-312]. Во избежание травм тур организован в соответствии с ГОСТ Р 55881-2016 «Туристские услуги. Общие требования к деятельности горнолыжных комплексов» [1]. Предоставляется страховка. Страховку и безопасность обеспечивает ОАО «Альфа-Страхование».

**Вывод.** При проектировании данного тура мы учитывали ряд факторов: безопасность и страховка, разнообразные экскурсии, комфортное размещение, близость локаций (питание, прокат снаряжения). Все они дают шанс на успешное внедрение тура на рынок.

Данный тур знакомит туристов не только с горнолыжным курортом Роза Хутор, но и дает возможность увидеть близлежащие достопримечательные места, которые в дальнейшем заинтересуют туристов. При внедрении таких туров на рынок прогнозируется не только увеличение туристов в Роза Хутор, но и в ближайших регионах.

#### Литература

1. ГОСТ Р 55881-2016 «Туристские услуги. Общие требования к деятельности горнолыжных комплексов». [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/1200138357> (дата обращения: 11.03.2019).
2. *Биржаков, М. Б.* Введение в туризм / М. Б. Биржаков. — СПб. : Издательский Торговый дом «Герда», 2000. — 192 с.
3. *Ефремов, Ю. В.* Голубое ожерелье Кавказа [Текст] / Ю. В. Ефремов. — Л. : Гидрометеиздат, 1988. — 158 с.
4. *Зорин, И. В.* Энциклопедия туризма: справочник / И. В. Зорин, В. А. Квартальное // Рос. междунар. акад. туризма. — М. : Финансы и статистика, 2004. — 364 с.
5. *Косолапов, А. Б.* География российского внутреннего туризма: учеб. пособие / А. Б. Косолапов. — М. : КНОРУС, 2008. — 272 с.
6. *Кудинов, В. Ф.* Эльбрусская летопись / В. Ф. Кудинов. — М.: Кнорус, 2007. — 186 с.
7. Миненков, Б. В. Горные лыжи для всех / Б. В. Миненков. — М., 2003. — 128 с.
9. *Путрик, Ю. С.* Туризм глазами географа / Ю. С. Путрик, В. В. Свешников. — М. : Мысль, 2007. — 158 с.
10. *Ремизов, Л. П.* Отдых на горных лыжах / Л. П. Ремизов. — М. : Профиздат, 2001. — 225 с.
11. Туроператор «Счастливый случай» [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.ektrest.ru/> (дата обращения: 15.03.2019).

## Эффективность маркетинговых кампаний в туристской сфере

*Д. С. Черкашин*

*студент 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Туризм»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*М. Е. Чеглазова*

*кандидат географических наук,  
доцент кафедры туризма  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*Вопрос эффективности рекламы является на сегодняшний день чрезвычайно важным. Ведение эффективной рекламной деятельности сегодня — один из основополагающих факторов повышения стабильности предприятия в условиях кризиса. Владение теоретическими знаниями о подходах к оценке эффективности рекламной деятельности позволяет быстро и точно выбрать необходимый метод.*

**Ключевые слова:** туризм, индустрия туризма, маркетинг, маркетинговая кампания, интернет.

**Введение.** В настоящее время маркетинг — это один из самых больших и важных пунктов в расходах любой туристской компании. В конце концов, если не заниматься маркетингом правильно, то компания не будет развиваться. Именно поэтому эффективный маркетинг имеет решающее значение для дальнейшего успеха любого бизнеса.

**Цель исследования:** изучить эффективность маркетинговых кампаний в туристской сфере.

У большинства компаний нет неограниченного маркетингового бюджета. Это приводит к тому, что каждому бизнесу необходимо изучить эффективность маркетинговой кампании, чтобы определить, был ли этот тип кампании успешным или его не следует развивать в будущем. Рассмотрим, как туристская компания может отслеживать эффективность своих маркетинговых кампаний [2].

Для большинства предприятий, особенно крупных, маркетинг — это изменчивый и постоянно меняющийся процесс, который никогда не останавливается. Многие туристские компании проводят сразу несколько разных маркетинговых кампаний. Выбирая маркетинговую стратегию, необходимо отталкиваться от факта, что существуют два

основных направления — это связано с теориями входящего и исходящего маркетинга.

**Исходящий маркетинг.** Это тип маркетинговой стратегии, когда турбизнес пытается привлечь внимание к своему турпродукту или услуге с помощью кампаний, которые «выходят» на рынок для увеличения продаж. Многие считают, что этот стиль маркетинга устарел, поскольку резко возросла популярность Интернета и Всемирной паутины. Вот некоторые типичные маркетинговые стратегии:

- адресная почтовая рассылка;
- исходящие звонки;
- ТВ, печать, реклама на радио;
- связи с общественностью;
- входящий маркетинг.

В наше время различные виды внешнего маркетинга быстро исчезают.

**Входящий маркетинг** оказывается намного более эффективным. Стратегия входящего маркетинга призвана привлечь клиентов к бизнесу с помощью таких средств, как привлечение людей на ваш сайт или эффективное размещение рекламы на популярных сайтах в социальных сетях. Вот несколько типичных стратегий входящего маркетинга:

- почтовые маркетинговые кампании;
- контакт на основе веб-сайта (включает как веб-контент, так и SEO);
- локальное / личное общение;
- размещение в социальных сетях.

Чтобы измерить эффективность маркетинговых кампаний, нужно сделать несколько шагов, которые необходимо учитывать, когда дело доходит до отслеживания результатов туристской маркетинговой кампании [4].

1. Спланировать кампанию и то, как турфирма собирается её отслеживать.

Вся деятельность, связанная с бизнесом должна начинаться с хорошо продуманного и эффективного плана. После того, как маркетинговая кампания запланирована, необходимо решить, какие методы нужно использовать для отслеживания её эффективности.

2. Определить каналы, которые нужно отслеживать.

Чтобы измерить успех рекламной кампании турпредприятия, проще всего это сделать, если разделить трафик, полученный в результате маркетинга, на подгруппы, которые чаще называют каналами. Список наиболее распространенных типов каналов рассмотрен далее.

«Прямые» — потенциальные клиенты, которые находят ваш бизнес, не будучи направлены другими сторонами. Примером этого является человек, который увидел веб-адрес туристского предприятия в печатной надписи и набрал его в своем веб-браузере, чтобы получить информацию о турпродукте или турслужбе.

«Направление» — это потенциальные клиенты, которые попадают на сайт через третье лицо, которое не использовало сайт социальных сетей или поисковую систему для доступа к турфирме. Возможно, компания предоставит третьей стороне что-то вроде реферального бо-

нуса за это, или у вас есть взаимное соглашение о размещении ссылок на сайты друг друга на ваших отдельных сайтах.

«Органические» — это люди, которые находят туристскую компанию в поисковике, например, Google. Как правило, они искали тип продукта или услуги, которые предлагает турфирма, но не искали конкретную фирму.

«Электронная почта». Потенциальные клиенты — это люди, которые пришли в турфирму через подобные рекламные кампании.

«Платные». Это потенциальные клиенты, пришедшие в турфирму в результате рекламной кампании, за которую заплатили, например, печатная реклама в газете или реклама на веб-сайте.

«Социальные сети» — это люди, которые нашли вас во время просмотра сайтов социальных сетей, таких как Twitter и Facebook. Есть сотни сайтов, которые попадают в эту категорию.

«Нет» — это общая категория всех, кто находит турфирму по другим каналам, за исключением указанных выше.

### 3. Определить метрики маркетинга, которые нужно измерить.

Лучший способ измерения отдачи от инвестиций, которые получает турфирма от своих маркетинговых кампаний, — использовать маркетинговые показатели. Маркетинговые метрики — это набор числовых данных, которые позволяют получить представление о маркетинговой кампании, чтобы увидеть, соответствует ли она целям, поставленным туркомпанией.

Существует несколько различных способов создания данных, с помощью которых можно сформировать конкретную метрику. Вот несколько способов сделать это.

Веб-контент — исследование эффективности того, что размещается на веб-сайте как для информирования людей, которые посещают сайт, так и для того, чтобы они в результате предприняли определенные действия. Это показывает, что качество контента на самом деле было достаточно хорошим — люди следовали по пути к поставленной турфирмой задаче [3].

Конвертация потенциальных клиентов — это сбор данных о людях с момента их первого контакта с вашей маркетинговой стратегией, а затем отслеживание их на всех этапах процесса создания потенциальных клиентов. Включает в себя первоначальный контакт, затем становится перспективой продаж, вплоть до фактического клиента. Этот показатель показывает, где турфирма потеряла потенциальных клиентов в процессе лидерства, и помогает выяснить причины.

Отдельные посетители — это данные, которые отслеживают, когда отдельный пользователь впервые посещает ваш сайт в течение определенного периода времени — сколько раз один и тот же человек возвращался, чтобы посетить его снова. Этот показатель позволяет увидеть, насколько эффективен был каждый этап конкретного маркетингового плана.

Отслеживание новых посетителей по сравнению с возвратом помогает определить, насколько эффективно контент нового сайта привлекает трафик на сайт. Это один из самых необъективных методов. Иногда лучше спросить людей, которые посещают сайт турфирмы, почему они зашли туда в первый раз, или что вызвало у них интерес, чтобы заставить их прийти снова.

Рейтинг кликов (CTR). Скорее всего, он будет включать веб-страницу на сайте, на которой есть действие, которое необходимо выполнить, чтобы зритель продолжил процесс сбора информации или продажи. Он будет измерять такие вещи, как количество людей, посетивших веб-страницу и не заходивших дальше, или количество людей, посетивших веб-страницу и инициировавших действенный шаг.

Показатель отказов — это показатель, который заставляет многих маркетологов или разработчиков веб-контента терять свою работу или должность. Это скомпилированные данные о том, сколько посетителей заходят на одну из веб-страниц, а затем покидают её, не предприняв каких-либо действенных шагов.

Просмотры страниц. Эта метрика измеряет количество страниц, которые просматривает каждый посетитель сайта турфирмы. Чем большее количество раз была просмотрена страница и чем больше людей её просматривали, тем лучше можно оценить успех маркетинговой кампании, даже если пользователь не выполнял никаких действий.

Рефералы поисковой системы. У многих поставщиков услуг поиска, таких как Google, есть особые способы отслеживания того, какие ключевые слова люди использовали и какие поисковые системы направили их к турфирме (для этого у Google есть инструмент под названием «Google Analytics»).

Эффективность социальных сетей. Можно использовать такие элементы, как «лайки» в Facebook и «упоминания» в Твиттере, чтобы измерить эффективность рекламы там. Есть также другие инструменты, встроенные в сайты социальных сетей для отслеживания целей [1].

Из уст в уста — при определении эффективности маркетинговых кампаний не стоит забывать про обратную связь с клиентами. Некоторые способы, с помощью которых потребители стали клиентами турпродукта или туруслуги, никогда не будут известны, если об этом не спросить самих клиентов. Это можно сделать, проводя дополнительные опросы или задавая вопрос в форме покупки.

Коэффициент конверсии форм. Многие маркетологи заставляют своих веб-дизайнеров размещать реальные формы на веб-страницах, на которых есть какой-то призыв к действию. Они могут искать больше информации или получить купон на скидку. Эти типы вещей очень легко отслеживать и накапливать данные для метрик.

E-mail Openings — эта метрика просто измеряет, сколько электронных писем было открыто на основе того, сколько вы отправили в конкретной маркетинговой кампании.

### 4. Измерение маркетинговых кампаний.

После того, как спланированы действия по отслеживанию и измерению маркетинговой кампании, а также настроены параметры для нее, наступает время для фактического отслеживания.

Измерение эффективности «поискового» маркетинга — Google Analytics не обходимо для измерения трафика и других данных, связанных с трафиком, относящимся к сайту турфирмы, но одного этого уже недостаточно.

Вот некоторые другие вещи, которые относятся к функциям поиска, важных для маркетинговой стратегии.

Позиция SEO — В течение многих лет многие компании были одержимы рейтингом сайта, но это начинает меняться, так как поисковые системы, такие как Google, постоянно меняют способы поиска при их использовании. Но SEO рейтинг по-прежнему очень важен.

Объявления с платой за клик. Лучше всего это делать с помощью так называемой «динамической вставки номеров». Это код, встроенный в веб-страницу, поможет отслеживать конверсии со всех ресурсов отслеживания.

Измерение эффективности маркетинга в социальных сетях. Все основные сайты социальных сетей имеют встроенную аналитику, которая помогает отслеживать эффективность от сообщений.

Измерение печатной рекламы и других средств массовой информации делается путем создания специальной веб-страницы на сайте, на которую можно сослаться только из одного источника. Настройка URL-адресов для отслеживания также является хорошим способом.

**Вывод.** В современном мире недостаточно просто угадать, что работает, а что нет в маркетинговых кампаниях. Существуют инструменты для отслеживания результатов, которые в первую очередь касаются трафика веб-сайта. Данные, которые они производят, будут эффективно использоваться для определения продуктивности любой маркетинговой кампании, которая была проведена [5].

В течение многих лет у компаний не было ответов на вопросы, касающиеся эффективности маркетинговых кампаний, за исключением реальных продаж. Но даже если маркетинговая кампания не дает желаемых результатов в продажах, она всё равно может быть ценным ресурсом для извлечения информации, которую специалисты собрали в ходе анализа; это может помочь сделать следующую маркетинговую кампанию очень успешной.

Крайне важно, чтобы использовались аналитические маркетинговые инструменты, доступные для сбора данных сегодня. Используйте эти данные, чтобы непрерывно формировать будущие успешные маркетинговые кампании.

#### Литература

1. Балабуха И. П. Роль рекламы в современных СМИ. — М. : Лаборатория книги, 2012. — 150 с.
2. Биленко А. А. Оценка результатов рекламной кампании / А. А. Биленко // Управление развитием. — 2014. — № 5. — С. 21-23
3. Борисов А. Анализ эффективности маркетинговых мероприятий [Электронный ресурс] / А. Борисов. — Режим доступа: <http://www.techart.ru/files/publications/doc-15-1236327271.pdf> (дата обращения 02.03.2019).
4. Бочарникова Е. В. Особенности управления рекламной деятельностью в сфере туризма. // Вестник Сочинского государственного университета туризма и курортного дела. — 2010. — № 4. — С. 12-14.
5. Бочарникова Е. В. Оценка эффективности рекламной деятельности в туризме. // Общество. Среда. Развитие. — 2010. — № 4. — С. 33-37.

## ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БИБЛИОТЕЧНО- ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



## Обслуживание социально незащищенных категорий граждан Республики Крым

*В. П. Афанасьева*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки  
«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. В. Норманская*

*кандидат культурологии,  
Заслуженный работник культуры РК,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В исследовании рассматривается понятие «социально незащищенные категории граждан», выявляются проблемы библиотечно-информационного обслуживания данных категорий в Республике Крым, определяются пути совершенствования библиотечного обслуживания в Республике Крым в целях интеграции социально незащищенных граждан в социум.*

***Ключевые слова:** социально незащищенные категории граждан, инвалиды, незрячие, слепые, слабовидящие, доступная среда, Республика Крым, проблемы библиотечно-информационного обслуживания.*

**Актуальность темы** связана с тем, что в социальной структуре общества Республики Крым имеется значительное число лиц с признаками ограничения жизнедеятельности и лиц, нуждающихся в социальной поддержке, что, в свою очередь, требует участия в этом процессе

многих специализированных учреждений и структур, направленных на повышение качества жизни граждан данной категории.

**Цель исследования:** определить понятие «социально незащищенные категории граждан»; изучить проблемы библиотечно-информационного обслуживания социально незащищенных категорий граждан в Республике Крым и возможные пути решения.

**Введение.** Одним из главных направлений библиотечно-информационного обслуживания в Республике Крым является увеличение роли и значимости библиотек в целостном социокультурном и медийном пространстве, включая предоставление библиотечно-информационных продуктов социально незащищенным, неадаптированным и малообеспеченным слоям населения, поэтому изучение и решение проблем библиотечно-информационного обслуживания данных категорий населения является приоритетным.

**Результаты исследования.** Несмотря на то, что термин «социально незащищенные категории граждан» часто используется, законодательно он нигде не закреплён. Вместе с тем, анализируя действующие нормы в сферах трудового, жилищного права, в области обеспечения прав пенсионеров, инвалидов, ветеранов, детей, оставшиеся без попечения родителей и детей-сирот, можно прийти к однозначному выводу, что это люди, нуждающиеся в специфической социальной защите, которые не могут предоставить себе (своим близким) необходимый соответствующую степень материального обеспечения.

В Республике Крым Федеральный закон от 17.07.1999 N 178-ФЗ «О государственной социальной помощи» (ред. от 19.12.2016) (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2017) определяет критерии статуса несостоятельных граждан для оказания им государственной социальной помощи и признания малоимущими. Федеральный закон «Об основах социального обслуживания граждан в Российской Федерации» от 28.12.2013 N 442-ФЗ затрагивает отдельные социально незащищенные категории граждан — в частности, лиц, попавших в сложные жизненные ситуации. Категории граждан, получающие социальную поддержку государства в России, обширны [5]. Повсеместно используется в законодательстве определение «малоимущие и социально незащищенные категории граждан» (п. 8 ст. 217, п. 14 ст. 251, Налоговый кодекс Российской Федерации). Уточнён термин «малоимущие граждане», к которому относят лиц в условиях нуждаемости независимо от социального положения, состояния здоровья, пола, особых заслуг, возраста, наличия работы или детей [7].

Все перечисленные категории поддерживаются на государственном уровне: разработаны и действуют законы, программы федерального и регионального уровней, выделяются средства из бюджета, создана инфраструктура содействия. В настоящее время граждане нашей страны имеют уровень социальных гарантий выше, чем в го-

сударствах со схожим уровнем эффективности труда и доходами на душу населения.

Подтвержденная Российской Федерацией в 2012 году Конвенция о правах инвалидов определила новое направление развития социальной политики России — интеграцию человека с особыми возможностями в социум с самого рождения.

В библиотечно-информационном обслуживании используются стандарты: ГОСТ Р 52872-2007 «Интернет-ресурсы. Требования доступности для инвалидов по зрению»; ГОСТ Р 52874-2007 «Рабочее место для инвалидов по зрению специальное. Порядок разработки и сопровождения».

Следует заметить, что положение с исполнением прав социально чувствительных категорий граждан затрудняют кризисные события в экономике, поэтому необходимо минимизировать итоги изменений для не приспособленных к защите граждан.

В «Модельном стандарте деятельности общедоступной библиотеки», принятом в 2014 году, (основывающемся на принципе общедоступности), библиотека содействует социокультурной реабилитации особых категорий населения и предоставляет информацию и другие библиотечные продукты в доступной форме тем, кто не может посещать ее в обычном режиме по каким-либо причинам [4]. Закон РК «О библиотечном деле» (от 30.12.2015 № 199-ЗРК/2015, ст. 9) дает право слепым и слабовидящим получать экземпляры документов в специальных доступных форматах на различных носителях информации в специальных и любых общедоступных библиотеках. Исходя из этого, посетители библиотек, которые по состоянию здоровья не могут посещать библиотеку, имеют возможность получить информацию из фондов общедоступных библиотек посредством внестационарных форм обслуживания, финансируемых за счёт средств соответствующих бюджетов и средств федеральных программ.

Тем не менее, в Республике Крым к 2019 году насчитывалось 123658 человек с инвалидностью [10]. Среди них 4500 инвалидов-колясочников, 8000 человек имеют ограничения по зрению: слепые и слабовидящие), более 2000 человек глухих и слабослышащих, около 13000 — с нарушением функций опорно-двигательного аппарата, около 1000 инвалидов — с психическим расстройством, 6530 детей-инвалидов. Из 49157 инвалидов трудоспособного возраста работают 13366 человек, что составляет 27,19 % от общей численности работающих инвалидов.

Статистические данные Федерального реестра инвалидов по Республике Крым представлены в Таблице 1.

Таблица 1.

**Статистические данные  
из Федерального реестра инвалидов по Республике Крым**

Год	Количество инвалидов в Республике Крым
2015	121446
2016	129719
2017	123925
2018	123908
2019	123658

Увеличение в Республике Крым численности инвалидов среди населения за счет старшей возрастной группы представлено в Таблице 2.

Таблица 2.

**Численность инвалидов по возрастным группам**

Возраст	8-30	31-40	41-50	51-60	Свыше 60
Количество	3553	10565	15473	28799	63468

Государственная программа Республики Крым «Доступная среда» на 2016–2020 годы является приоритетной в совершенствовании библиотечной системы обслуживания, т. к. позволит сформировать максимально доступную и комфортную среду для людей с ограниченными возможностями здоровья. Одним из главных направлений государственной программы является усиление работы библиотек в едином культурном и информационном пространстве, включая создание библиотечно-информационного обслуживания незащищенных и неадаптированных в социуме и малообеспеченных категорий граждан.

В проекте «Модельного стандарта функционирования общедоступной библиотеки Республики Крым» заявлено, что при размещении помещений в любых типах зданий библиотека должна быть оборудована для посетителей с ограничениями по здоровью: иметь специальные пандусы при входе, при уровневых переходах; специальные держатели, ограждения, лифты, специальные кресла для работы в библиотеке и т. д.

Многие библиотеки Республики Крым не обладают нужными допустимыми характеристиками, предъявляемыми Модельным стандартом: во многих учреждениях культуры отсутствует возможность доступа инвалидов-колясочников.

Повсеместно разрабатываются паспорта доступности, в которых указаны: наименование объекта, год постройки здания, дата предстоящих плановых ремонтных работ, состояние доступности объекта и прочее.

Для разрешения проблемы частичной доступности для всех категорий инвалидов в качестве обязательных мер устанавливаются

информацию об объекте у входа на территорию, на входной двери, производят ремонт покрытий пешеходных путей на прилегающей территории.

В Республике Крым информационно-библиотечное обслуживание инвалидов по зрению осуществляют отдел для слепых и слабовидящих Крымской республиканской универсальной научной библиотеке им. И. Я. Франко и Феодосийская библиотека для слепых; также созданы специальные библиотеки в Ялтинской и Евпаторийской централизованных библиотечных системах. В 2018 году обслужено около 700 пользователей-инвалидов, количество посещений составило свыше 10000. Библиотеки сети Министерства культуры РК располагают 50 единицами узконаправленного оборудования для инвалидов. Слабовидящие получили возможность пользоваться сайтами, имеющими специальные доступные версии. Для пользователей со слабым зрением в 2018 году было получено 957 документов в специальных форматах, общий фонд составил 1300 единиц. Благодаря тесному сотрудничеству РГБС и Крымской республиканской универсальной научной библиотеки им. И. Я. Франко, от РГБС по межбиблиотечному абонементу последней было получено 510 единиц документов, от Казанской Республиканской специальной библиотеки для слепых и слабовидящих для пользователей ЦБС Бахчисарайского района — 84 единицы.

Отдел для слепых и слабовидящих Крымской республиканской универсальной научной библиотеке им. И. Я. Франко с 2015 года активно укрепляет связи с Всероссийским Обществом слепых и РГБС и внедряет инновационные методы массовой работы с данной категорией пользователей.

Но, несмотря на тесное сотрудничество с РГБС и Казанской Республиканской специальной библиотекой у многих специализированных библиотек для слепых не хватает современной тифлотехники (плоскопечатных, рельефно-точечных, аудиовизуальных и тактильных изданий).

Инновационной работой с незрячими и слабовидящими людьми стали экскурсии из цикла интеллектуальных путешествий по местам боевой славы Крыма, периодически проводятся интеллектуальные турниры в формате видеоконференций.

Чтобы привлечь внимание общественности к людям слабовидящим и потерявшим зрение, КРУНБ им. И. Я. Франко каждый год инициирует Дни открытых дверей, приуроченные к Международному дню слепых, где участвуют многие общественные организации.

Установленные ранее партнерские отношения с издательствами «ЛОГОС» ВОС и ООО «Треола» позволят в дальнейшем ускорить качественное комплектование специализированной литературой.

Принятая в 2015 году Феодосийской ЦБС социально-культурная программа для инвалидов «Библиотека-территория равных возмож-

ностей» вовлекает людей с различными ограничениями здоровья в культурно-досуговые мероприятия, тем самым способствуя социально-психологической адаптации инвалидов в социуме.

Социально-информационный проект Керченской ЦБС с тем же названием привлекает внимание городской общественности к проблемам социально незащищенных категорий граждан.

Важным фактором в развитии информационного обслуживания инвалидов и малоимущих граждан также является повышение квалификации библиотечных работников. В настоящее время по всей республике активно проводятся мероприятия, направленные на повышение профессиональной компетентности библиотекарей, которое невозможно без участия в онлайн-семинарах, а также индивидуально-го изучения сайтов специальных библиотек.

**Выводы.** Таким образом, изучив проблемы библиотечно-информационного сервиса специальных категорий граждан в Республике Крым, можно сказать, что установление партнерских отношений и заключение новых соглашений с другими региональными библиотечными системами позволит в дальнейшем всей библиотечной системе Республики Крым выйти на следующий этап развития. Регулярное повышение библиотечными работниками уровня квалификации и изучение опыта в обслуживании лиц с особыми потребностями на примере специализированных региональных библиотек позволит улучшить качество предоставляемых услуг. Активное продвижение Модельного стандарта, дальнейшая разработка и детализация паспортов доступности для всех помещений библиотек Крыма позволит сделать в ближайшие годы библиотечно-информационный продукт более доступным для особых категорий населения Республики Крым.

#### Литература

1. Закон Республики Крым «О библиотечном деле» от 30.12.2015 № 199-ЗРК/2015 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://base.garant.ru/23710976/>.
2. Государственная программа Республики Крым «Доступная среда» на 2016-2018 годы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://tk.gov.ru/file/File/Post\\_154.pdf](https://tk.gov.ru/file/File/Post_154.pdf).
3. Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки [Электронный ресурс]. — РБА, 2015. — Режим доступа: [http://www.rba.ru/content/about/doc/mod\\_publ.php](http://www.rba.ru/content/about/doc/mod_publ.php) (04.03.2019).
4. Модельный стандарт деятельности специальной библиотеки для слепых субъекта Российской Федерации: принят Конференцией Российской библиотечной ассоциации; XV Ежегодная сессия, 20 мая 2010 г., г. Томск [Электронный ресурс] / РБА. — Санкт-Петербург: РНБ, 2010. — 24 с. — Режим доступа: [http://www.rba.ru/content/about/doc/mod\\_spec.pdf](http://www.rba.ru/content/about/doc/mod_spec.pdf) (04.03.2019). — Загл. с экрана.

5. *Акатнова М. И.* Право человека на социальное обеспечение в международных актах, законодательстве зарубежных стран и России: автореф. дис. канд. юрид. наук. 12.00.05. — Москва, 2009. — С. 5.
6. Доклад Министра труда и социальной защиты Республики Крым Елены Романовской на заседании Совета по делам инвалидов при Председателе Государственного Совета Республики Крым [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://Mtrud.rk.gov.ru/ru/index> (03.03.2019).
7. *Кожневиков Д. Е.* Государственная социальная помощь малоимущим гражданам: правовые вопросы: автореф. дис. канд. юрид. наук. 12.00.05. — Екатеринбург, 2010. — С. 13-14.
8. *Никишина Е. С.* Государственная поддержка незащищенных слоев населения в условиях становления социального государства: автореф. дис. канд. социол. наук. 22.00.03. — Москва, 2012. — С. 11.
9. *Путин В. В.* Строительство справедливости. Социальная политика для России [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. — 2012. — 13 февраля. — Режим доступа: <https://www.crimea.kp.ru/daily/3759/2807793/>
10. Федеральный реестр инвалидов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://sfri.ru/analitika/chislennost/chislennost/chislennost-po-grupпам?territory=1>.

## Волонтерская деятельность как библиотечная форма социализации подростающего поколения

*О. В. Еришова*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. В. Норманская*

*кандидат культурологии,  
Заслуженный работник культуры РК,  
доцент кафедры философии, культурологии  
и гуманитарных дисциплин  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В исследовании рассматривается понятие «волонтерская деятельность»,  
определяется возможность становления волонтерской деятельности как не-*

*отъемлемой части библиотечной работы по социализации подростков и молодежи. Изучается опыт работы ГБУК РК «Крымская республиканская библиотека для молодежи» с волонтерами и волонтерскими организациями.*

**Ключевые слова:** *волонтерская деятельность, волонтеры, библиотека, социализация, опыт работы, форум, конкурс.*

**Актуальность темы** связана с тем, что одним из приоритетных направлений социальной и молодежной политики в нашей стране выступает содействие развитию и распространению волонтерства. Волонтерская деятельность приобретает массовый характер в социальной и культурной жизни, становится популярным видом деятельности в библиотечной среде, о чем свидетельствует обсуждение темы волонтерства на межбиблиотечных семинарах, форумах, наличие долгосрочных библиотечных проектов, увеличение количества волонтерских организаций, с которыми сотрудничают библиотеки. Проблемой остаётся слабая разработанность системы принципов и способов организации работы библиотек с волонтерами и волонтерскими организациями.

**Цель исследования:** рассмотреть особенности становления волонтерской деятельности в библиотечно-информационной среде.

**Введение.** В современном мире остро стоит проблема социализации подростков и молодежи, оказания им реальной помощи для более успешного вхождения в общество. От того, как проходит социализация молодого гражданина и становление его гражданской активности сегодня, зависит будущее нашей страны. Как один из способов работы в данном направлении, библиотеки могут рассматривать волонтерскую деятельность.

Как первичный институт социализации [1, с. 78], библиотека имеет большое значение в качестве «социального лифта» для молодого поколения и в воспитании активной гражданской позиции.

Взаимодействуя с волонтерами, библиотеки реализуют в них почти все направления своей работы. Это патриотическое и духовно-нравственное воспитание, профориентационная работа, продвижение чтения, развитие молодежного творчества и др. Через привлечение к волонтерской деятельности в библиотеках у молодых людей воспитываются такие качества, как бескорыстие, альтруизм, благородство, гуманизм, милосердие, отзывчивость и т. д. Помимо этого волонтерство дает им возможность реализовать психологическую потребность быть нужным. Особенно это важно для подростков, оказавшихся в трудной жизненной ситуации, для тех, кто не может «найти себя» и «свое место» в обществе, сталкиваясь с негативом в кругу родных или друзей. Компенсируется потребность в общении, обмене информацией и знаниями. Работая волонтерами, юные граждане получают возможность улучшить свое социальное положение, установить социально значимые связи, получить новые навыки, ко-

торые в дальнейшем помогут в получении профессии и при устройстве на работу.

**Результаты исследования.** Во избежание путаницы в определениях, автор в своей работе опирается на определение волонтерской деятельности, использованное в «Основах государственной молодежной политики Российской Федерации до 2025 года»: «Молодёжная добровольческая (волонтерская) деятельность — добровольная, социально направленная и общественно полезная деятельность молодых граждан, осуществляемая путём выполнения работ, оказания услуг без получения денежного или материального вознаграждения (кроме случаев возможного возмещения связанных с осуществлением добровольческой (волонтерской) деятельности затрат)» [2].

Вопросы социальной роли и развития волонтерской деятельности рассматривали разные ученые, которые в своих исследованиях делают акцент на социальную активность молодежи. Исходя из выводов исследований Азаровой Е. С., Алещенок С. В., Вандышевой Л. В., Решетникова О. В., Тетерского С. В. и др., волонтерскую деятельность можно рассматривать как значимый фактор социализации. Однако проблема исследования социализации молодежи через участие в волонтерской деятельности до конца не решена.

Рассматривалось влияние волонтерской деятельности на развитие социальной и гражданской активности молодых людей в работах следующих учёных: И. Н. Григорьевым, М. В. Шакуровой, А. Б. Бархавым, Л. Т. Коивисаровой, Т. А. Садчиковой и др.

Однако потенциал волонтерской деятельности в библиотечной сфере по социализации подростков и молодёжи не используется в полной мере, а в современных исследованиях оно не представлено как организованный процесс. Библиотеки давно сотрудничают с молодыми людьми, готовыми безвозмездно оказывать им помощь. Тем не менее, называться волонтерским такое сотрудничество стало лишь в последние годы, и носит оно разовый характер.

С целью стимулирования работы специалистов муниципальных библиотек по созданию библиотечных волонтерских объединений Государственным бюджетным учреждением культуры Республики Крым «Крымская республиканская библиотека для молодёжи» при поддержке Министерства культуры Республики Крым был проведен Республиканский конкурс для муниципальных библиотек «Активный ДоброДвиж» (по развитию волонтерства в библиотеках). В нём приняли участие 17 библиотек Крыма. Конкурсные работы отличались большим разнообразием форм работы по волонтерской деятельности: от простого участия волонтеров в культурно-массовых мероприятиях библиотек до реализации крупных волонтерских проектов с привлечением администраций города. Большое впечатление произвели благотворительные акции, направленные на сбор средств для тяжелобольных детей. По результатам конкурса увеличилось количество волонтеров, вовлечённых в библиотечную деятельность: в библиотеках

начали работать клубы и волонтерские бригады. Выросло количество волонтерских организаций, с которыми стали сотрудничать библиотеки [3, с. 52].

Для любой современной библиотеки проектная деятельность — это не новшество, а вполне привычная форма деятельности. Не всегда проект должен иметь грандиозный характер, но он обязательно должен быть социально значимым, полезным и эффективным.

Крымская Республиканская библиотека для молодёжи на базе своих информационных ресурсов (библиотечный сайт, блог «Крым в один клик», сообщества в социальных сетях «ВКонтакте», «Фейсбук») разработала и внедрила в жизнь ряд проектов, посвященных краеведению, здоровому образу жизни, благотворительности, гражданственности, патриотизма, продвижения чтения и развитие грамотности посредством проведения социально ориентированных проектов для молодежи.

Так, в рамках акции «Неделя добрых дел» представлен проект «Закрой глаза и наслаждайся», направленный на обеспечение доступности литературных произведений современных крымских авторов для слепых и слабовидящих. Он дал доступ к книгам из полнотекстовой базы произведений крымских авторов «Крымская коллекция» в новом формате — аудио-версии. На сегодняшний день для читателей в аудио-формате на сайте ГБУК РК «Крымская республиканская библиотека для молодёжи» представлена книга члена союза писателей России, автора многочисленных детских книг Любви Сивельниковой «Чаша памяти» и фрагменты недавно вышедшей в свет книги крымского писателя, поэта Александра Кротко «Последний романтик». Запись аудиокниги крымских писателей ведется при участии волонтеров (театральных студий). Проект получил Сертификат участника Всероссийского конкурса «Лучший молодежный волонтерский проект в библиотеке» [3, с. 13].

Еще один инновационный социальный проект «Молодёжки» — «Хочу быть...» — представлен на Дне крымских библиотек в рамках Международного профессионального форума «Книга. Культура. Образование. Инновации». Волонтер библиотеки Гафарова Валентина провела презентацию проекта в новом молодежном музыкальном рэп-формате. Этот профориентационный проект знакомит подростков с различными профессиями, помогает определиться с дальнейшей квалификацией.

Одной из веток данного проекта стал мини-проект «Хочу быть художником!». Участниками его стали воспитанники Лозовской специальной школы-интерната для детей с тяжёлыми нарушениями речи. В творческом стремлении получить базовые художественные навыки и знания о мировом искусстве им помогал крымский художник-реставратор Роман Маркин. Партнерами проекта выступили: LukasGalery, а также благотворительный фонд «Добро Мира: Волонтеры Крыма», фонд «Артек».

С 2016 года в Крымской республиканской молодёжной библиотеке реализуется социальный проект «ДОБРО». Цели данного проекта:

— формирование положительных эмоций, любви и взаимопонимания среди граждан, привлечение внимания общественности к проблеме милосердия, посредством проведения благотворительных акций и библиотечных мероприятий, способствующих раскрытию таланта детей из детских домов, интернатов и социально незащищенных семей;

— сбор и обработка справочных данных о детских домах, пенициарных учреждениях, расположенных на территории Республики Крым;

— посещение пациентов ГБУ РК «Центр социального обслуживания граждан пожилого возраста и инвалидов Киевского района города Симферополя»; ГБУ РК «Центр социального обслуживания граждан пожилого возраста и инвалидов Центрального района города Симферополя»; ГБУ РК «Республиканский социально-реабилитационный центр для несовершеннолетних»;

— благотворительные акции для детей из детских домов, интернатов и социально незащищенных семей к Масленице, ко Дню Святого Николая и к Новому году;

— презентации творческих работ инвалидов в ходе проведения акции «Чтобы сделать мир добрее».

Участие в таких мероприятиях очень важны для молодёжи, ведь они способствуют духовно-нравственному воспитанию подростков и развитию командного духа, проявляется готовность поменять себя и своё поведение с учётом понимания проблем другого человека, корректировать свои желания и потребности в соответствии с общественными условиями.

Несмотря на всплеск волонтерской деятельности и рост форм работы с волонтерами, для Крыма остается проблемой наличие консолидирующей площадки, на которой могли бы проходить волонтерские встречи по согласованию методов и форм работы, обсуждению и обмену опытом с целью объединения усилий и повышения эффективности деятельности. Поэтому с целью сплочения участников волонтерских организаций в ГБУК РК «Крымская республиканская библиотека для молодежи» по инициативе Министерства культуры Республики Крым и при участии ресурсного центра НКО «За будущее Крыма» прошёл Форум «Неравнодушные сердца» [5].

В Форуме приняли участие представители благотворительных и волонтерских организаций из различных регионов Крыма. Среди участников были: КРОО общественного контроля, защиты прав не защищенных слоев населения и граждан, оказавшихся в трудной жизненной ситуации «Жизнь в твоих руках», КРОО любителей животных «Верный друг», РОО «Международный центр

культуры и творчества «Женщины Крыма», благотворительный фонд «Добро Мира — Волонтеры Крыма», Общероссийская общественная организация инвалидов «Всероссийское ордена Трудового Красного Знамени общество Слепых», РОО «Крымский центр экологического благополучия», волонтеры Медицинской Академии имени С. И. Георгиевского ФГАО УВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского», Симферопольское подразделение регионального отделения Всероссийского общественного движения «Волонтеры Победы», Центр Волонтерства КФУ, председатель молодёжного совета при администрации города Симферополя и многие другие.

Основные проблемы волонтерской деятельности в Крыму были обсуждены на пяти дискуссионных панелях: «Добровольчество в области охраны окружающей среды», «Добровольчество в приютах для животных», «Добровольчество в учреждениях здравоохранения и социального обслуживания», «Добровольчество в сфере патриотизма», «Добровольчество в сфере культуры, массовых мероприятий и спорта».

По результатам форума принята резолюция с обращением к органам законодательной и исполнительной власти, руководителям коммерческих и некоммерческих организаций с предложениями и инициативами, направленными на поддержку и развитие добровольческой деятельности в Крыму.

**Выводы.** В стенах библиотек волонтерская деятельность имеет неплохие перспективы. Она стремительно развивается и приобретает масштабный характер. Однако из-за того, что данная деятельность в библиотеках до сих пор носит частный характер, остается нерешенным вопрос правильного регулирования данной деятельности, документирование взаимоотношений библиотеки и волонтера, остаются размытыми обозначения требований, условий и гарантий для волонтеров.

Волонтерство приносит пользу в равной степени как библиотекам (в качестве оказания помощи в библиотечно-информационной деятельности, расширении форм и способов работы), так и молодым людям (в качестве саморазвития и социализации личности). Оно должно развиваться и дальше не только в рамках Года волонтера, но и на постоянной основе в качестве одного из основных способов помощи подрастающему поколению в самоопределении, и поиске своего места в социуме. Но по-прежнему перед библиотеками стоит проблема привлечения подростков и молодёжи к участию в библиотечном волонтерстве, в первую очередь, из-за слабой мотивации молодого поколения.

#### Литература

1. *Коряковцева Н. А.* Библиотеки и образование [Текст]: учебно-методическое пособие. — Москва: Либерия-Бибинформ, 2009. — С. 78.

2. Об утверждении Основ государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 года [Электронный ресурс]: распоряжение Правительства РФ от 29.11.2014 N 2403-р. // Справочная правовая система КонсультантПлюс [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_171835/5416a7ecf3afe3ff052deb74264bbf282e889ef/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_171835/5416a7ecf3afe3ff052deb74264bbf282e889ef/) (дата обращения: 03.03.2019).
3. Отчёт о работе государственного бюджетного учреждения культуры за 2018 год [Текст]. — Симферополь, 2019. — 64 с.
4. Сыч Е. М. Библиотека и социализация личности [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://otherreferats.allbest.ru/sociology/00333824\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/sociology/00333824_0.html) (дата обращения: 03.03.2019).
5. Форум волонтеров «Неравнодушные сердца» [Электронный ресурс] // ГБУК РК «Крымская республиканская библиотека для молодежи» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.krbm.ru/forum-volonterov-neravnodushnye-serdca/> (дата обращения: 03.03.2019).

## Личные библиотеки в цифровую эпоху

*М. В. Иванушкина*

*студентка 3-го курса  
направления подготовки «Библиотечно-  
информационная деятельность»  
ФГБОУ ВО «Самарского государственного  
института культуры»*

*И. А. Богданова*

*кандидат педагогических наук,  
доцент, доцент кафедры библиотековедения  
ФГБОУ ВО «Самарского государственного  
института культуры»*

*Статья посвящена вопросам изучения личных библиотек студентов. В ней представлены результаты исследования, проведённого в Самарском государственном институте культуры среди студентов направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» заочной формы обучения. На основе анкетирования получены данные о личных библиотеках студентов, их взглядах на будущее этих библиотек.*

**Ключевые слова:** *личные библиотеки, книги, исследование, студенты, анкетирование, информатизация, электронные издания.*

**Введение.** В Библиотечной энциклопедии личная библиотека определена как «собрание книг и других документов, созданное отдельными людьми или семьями (иногда несколькими поколениями) в соответствии с их культурно-информационными потребностями» [1, С. 579]. В данном источнике также отмечено, что эти библиотеки ещё могут называть «домашними», «семейными (фамильными)», «частными книжными собраниями» и «личными коллекциями».

Личные библиотеки по своей сути отражают разносторонние познавательные и эстетические вкусы и интересы своих владельцев. Они служат своеобразным инструментом интеллектуальной и профессиональной деятельности [3].

Спорным вопросом в организации фонда личных библиотек является его состав. Многие исследователи в этой области утверждают, что в личной библиотеке необходимо иметь в больших количествах справочные издания, которые в разы повышают уровень знаний собирателя. Внимания заслуживает литература по профессии собирателя, повышающая его знания в профилирующей им области. Распространяется тенденция научно-популярных книг, помогающих овладеть знаниями непрофессионалам. Нельзя забывать о разделе художественной литературы, который является основным у большинства собирателей [2].

При этом все учёные сходятся в одном мнении, касающемся состава библиотеки: он всегда зависит от увлечений собирателя.

Самым неизученным вопросом в области существования личных библиотек является их классификация. В своё время Н. П. Смирнов — Сокольский предложил два типа таких библиотек: первый — это «рабочая библиотека». Второй тип составляют «книги любимые, прочитанные и ставшие любимыми» [4].

Личные библиотеки XXI века оказались под влиянием процесса информатизации библиотечной сферы. Они стали формироваться не только в своём традиционном виде, но и в электронном, тем самым постепенно превращаясь в библиотеки гибридные. Причиной этого является удорожание книг, в связи с чем, многие люди из-за нехватки средств перестали пополнять свои коллекции. При этом часть из них стали формировать электронные личные библиотеки.

Личные библиотеки в своём традиционном виде всё же не потеряли актуальности, поскольку современный книжный рынок предоставляет покупателю широкий ассортимент книг разнообразного содержания и оформления. Это — миниатюрные книги; издания на газетной, офсетной, мелованной и рисовой бумаге; книги в футлярах и без таковых; книги в бархатных, кожаных, гляцевых переплётках.

В целях изучения личных библиотек студентов направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» заочной формы обучения Самарского государственного института культуры было проведено социологическое исследование по теме «Личные библиотеки в цифровую эпоху». Опрошено 33 человека.

В качестве метода исследования выбрано анкетирование. Анкета включала 17 вопросов, 11 из которых являлись открытыми, а 6 — закрытыми.

На первый вопрос о наличии и времени создания личной библиотеки ответили все, принимавшие участие в опросе. Ответы на этот вопрос показали, что у всех респондентов имеются личные библиотеки. Подавляющее число студентов продолжили личную библиотеку своей семьи. Некоторые начали собирать её с момента создания своей семьи или начала своей самостоятельной жизни.

Второй вопрос должен был показать, с какой целью студенты приобретают книги в свою библиотеку. В результате анализа ответов получилось, что 56 % опрошенных студентов собирают библиотеку для чтения на досуге. Учебную цель в качестве главной указали 33 % студентов. «Организация собственного самообразования в различных областях знания», — так объяснили своё желание собирать библиотеку 6 % респондентов. Оставшиеся 5 % опрошенных студентов выбрали другие цели, среди которых, например, самообразование своего ребёнка и передача личной библиотеки своим детям и внукам. Многие, принимавшие участие в опросе, выбирали не одну цель, а две или три.

Третий вопрос был посвящён способам покупки книг, в частности, через книжные интернет-магазины и обычные. Остались верны традиционному способу 69 % опрошенных студентов. Это — покупка книг в обычных книжных магазинах. А 31 % респондентов предпочли новый способ покупки — через интернет-магазины. Стоит отметить, что многие студенты используют оба способа приобретения книг.

Следующим вопросом анкеты был вопрос дарения книг. На него каждый студент ответил по-разному. Получилась следующая картина: первая группа респондентов имеет в своей библиотеке определённое количество книг, которые были подарены их знакомыми в нужный момент их жизни. Для второй группы студентов, подаренные книги являются балластом и, чаще всего, нужные книги они покупают сами.

Ответы на следующий вопрос продемонстрировали, книги по каким отраслям знаний находятся в личных библиотеках студентов. В ответах отмечена широта диапазона читательских интересов и круга чтения, принявших участие в опросе. Педагогика, психология, медицина, археология, справочная литература по разным отраслям знания, яхтостроение, зоология, философия — это лишь краткий перечень всех перечисленных отраслей, которые приобретают респонденты, из чего можно сделать вывод о разностороннем содержании личных библиотек студентов.

Студентам был задан вопрос о жанрах художественной литературы, которые они предпочитают выбирать для своей библиотеки. Ответы на вопрос были следующими: 20% предпочли русскую классическую литературу, 16% — исторический роман, 14% — современную литературу,

11% — зарубежную классическую литературу, 10% — фантастику и поэзию, 8% — детективы, 7% приобретают детскую литературу, сказки, 4 % — драматургические произведения. Как правило, в личных библиотеках студентов присутствуют книги, как минимум, двух жанров художественной литературы.

Важным был вопрос о включении в библиотеку иных носителей информации кроме печатных книг. У большинства студентов есть книги и периодические издания («Самарское обозрение», «Дошкольная периодика», «Роман-газета» и другие). Несколько студентов имеют в своей библиотеке нотные издания и в небольшом количестве — аудиокниги. Электронные издания оказались всего в двух личных библиотеках студентов. Одна библиотека обладала картографическими изданиями.

Нельзя не затронуть тему особых книжных серий (миниатюрные издания, альбомы по искусству, книги из серии «ЖЗЛ» и т. д.). Многие студенты не являются любителями подобных книг, их не собирают, но есть и те, в чьих библиотеках присутствуют книги из серии «Жизнь замечательных людей», женские романы в миниатюре, альбомы Третьяковской галереи, музея Прадо, Дрезденской галереи и т. д.

В анкету был включён вопрос о том, обращают ли студенты внимание на оформление книги, её иллюстрации или же руководствуются только содержанием. В результате анализа ответов 46 % респондентов обращают внимание и на оформление, и на содержание, 27% — только на содержание, 23% — на оформление, 4% — обращают внимание на оформление только в особых случаях (покупка детской литературы, приобретение ранее прочитанной книги, которую хотелось бы иметь в своей библиотеке).

Результаты ответов на вопрос о частоте обращения студентов к своей библиотеке были следующие: обращаются часто 69% опрошенных студентов, 27% — редко, а 4% — постоянно.

Следующим в анкете был вопрос о размещении книг в библиотеках студентов. В хаотичном порядке располагают книги 40% опрошенных, по жанрам литературы — 31%, по размеру книг — 23%, по алфавиту — 6%.

Вопрос о наличии справочно-поискового аппарата показал, что подавляющее число библиотек его не имеет. Лишь один респондент ведёт справочно-поисковый аппарат своей библиотеки в электронном формате, записывая все книги, которые есть у него в библиотеке в алфавитном порядке и примерное их расположение на полках.

Наличие антикварных книг или книг, представляющих ценность для собирателя, был посвящён ещё один вопрос анкеты. У многих антикварных книг нет, но есть отдельные уникальные личные библиотеки, которые включают Букварь в переиздании 1914 года, Библию 1902 года, передающуюся по женской линии из поколения в поколение, книгу 1921 года религиозной тематики, «Четвы-Минеи» на старо-



славянском языке, биографию Байрона, изданную в 1936 году. Большинство же опрошенных студентов ответили: «Несмотря на то, что в библиотеке нет антикварных книг, те, которые есть, являются ценными и дорогими сердцу».

Отличительными знаками обладают многие личные библиотеки опрошенных студентов. Это и личная подпись на титульном листе и на 17-й странице; дата покупки и подпись; личная печать на книгах; пожелания, дата и роспись на подаренных книгах; месяц, год, город, время покупки или имя и фамилия человека, подарившего книгу.

Следующий вопрос анкеты позволил выяснить, перечитывают ли студенты книги из своей библиотеки или нет. Оказалось, что 91% опрошенных студентов перечитывают книги, а 9% — нет.

Интересными были ответы на вопрос о том, дают ли респонденты почитать свои книги другим людям и дарят ли их. Большинство опрошенных студентов дают свои книги почитать своим знакомым, друзьям и родным. С дарением дело обстоит по-другому. Практически все опрошенные не дарят книги из своей библиотеки, так как они им дороги. При этом среди студентов оказалось трое, которые ответили, что «могут с радостью подарить книгу другому человеку».

Последним и, пожалуй, главным в анкете явился вопрос о будущем личных библиотек. Практически все студенты сошлись во мнении о том, что личные библиотеки будут существовать. Однако респонденты разошлись во взглядах на объём и состав фондов личных библиотек. Так, одни считают, что личные библиотеки будут существовать, но у небольшого количества людей — настоящих любителей и ценителей книги. Другие написали, что «личные библиотеки будут только у тех, кому привили любовь к чтению с детства». Третьи считают, что библиотеки будут существовать и даже в большем количестве, поскольку потребности в информации возрастают. Четвертые полагают, что личные библиотеки будут лишь статусной коллекцией владельца и даже интерьерной особенностью дома. Два респондента считают, что у личных библиотек будущего нет. Но, в целом, большинство студентов считают, что личные библиотеки в будущем в том или ином виде продолжат своё существование.

Исследование истории личных библиотек является интересной и актуальной проблемой. Особый интерес представляет раскрытие их роли в развитии культуры общества и личности в русле общемирового исторического процесса.

**Выводы.** В современных условиях информатизация библиотечной сферы оказала влияние и на развитие личных библиотек. Так же, как и публичные, они становятся гибридными, в их фонды владельцы включают электронные документы. Но как прежде, главное место в них отводится книгам в традиционной форме на бумажном носителе. Научный интерес в настоящее время представляет дальнейшее изучение феномена личной библиотеки в эпоху цифровых технологий.

## Литература

1. Библиотечная энциклопедия / Рос. гос. б-ка; гл. ред. : Ю. А. Гриханов, сост. : Е. И. Ратникова, Л. Н. Уланова. — Москва: Пашков дом, 2007. — 1300 с.
2. Личная библиотека: методические рекомендации для библиотечных работников и ценителей книги / сост. О. А. Ладожина, ред. Г. С. Горювая. — Смоленск: СНИКИ, 2005. — 27 с.
3. Масевич, В. Личное собрание — феномен культуры? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://biblio.lib.kherson.ua/lichnoe-sobranie---fenomen-kulturyi.htm> (дата обращения: 09.02.2019).
4. Смирнов-Сокольский, Н. П. Моя библиотека / Н. П. Смирнов-Сокольский. Т. 1. — Москва: Книга, 1969. — 576 с.
5. Энциклопедия Всемирной истории [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://w.histrf.ru/> (дата обращения: 17.10.2018).

## Альтернативные модели комплектования библиотечных фондов

*Н. Г. Касаткина*

*студентка 1-го курса магистратуры направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

*В статье раскрыты проблемы современного библиотечного фондирования и значение процесса комплектования для деятельности библиотек в частности. Автором приведен анализ основных показателей работы общедоступных библиотек Нижнегорского района Республики Крым. На основе приведенного анализа предложены альтернативные модели комплектования фондов МКУК «Нижнегорская ЦБС».*

**Ключевые слова:** библиотека, фондирование, информатизация, библиотечный фонд, источники формирования фонда, альтернативные модели, комплектование, социокультурная деятельность, пользователь.

**Вступление.** В первые десятилетия XXI века резко возросли роль и значение образования в жизни общества, оно становится одним из основных факторов, определяющих уровень развития государства и благополучия его граждан. Глубокие изменения в социальной и экономической сферах привели к тому, что общество стало более открытым, а поток предоставляемой информации более насыщенным.

Наступивший этап информатизации принес новые проблемы для библиотечного фондоведения. Поскольку фонд является основой основ всей библиотечной деятельности, от правильности решения фондоведческих проблем зависят успех или неудача на других профессиональных направлениях. Это накладывает на фондоведов особую ответственность, ведь оказывается, что по объективным причинам они находятся в «авангарде» всего библиотекведения.

Современные библиотеки оказались в абсолютно новой экономической ситуации, что повлекло за собой значительные изменения в комплектовании их фондов и породило сложную проблемную ситуацию:

- прекратили своё существование государственные издательства, соответственно, и государственное планирование выпускаемой литературы;
- разрушилась целостная система документоснабжения, стабильно функционировавшая длительное время и регулярно обеспечивавшая библиотеки основным массивом произведений печати в соответствии с профилем их деятельности;
- исчезла выверенная издательская и торговая библиография;
- упразднена централизованная система источников комплектования фондов библиотек произведениями печати;
- сократились бюджетные ассигнования на содержание библиотек и комплектование фондов.

Помимо этого, возникли дополнительные сложности: появились электронные документы, но ни теории, ни методики их комплектования не существует; добавилась проблема более дифференцированного отбора изданий; выявились особенности отдельных способов приобретения различных видов документов [3, с. 35].

**Целью работы** является анализ альтернативных моделей комплектования библиотечных фондов.

**Материалы и методы исследования.** Исследованию различных аспектов деятельности публичных библиотек в сфере комплектования библиотечных фондов посвящен ряд научных работ как зарубежных, так и отечественных ученых. Особенно хотелось бы отметить работы следующих ученых: Г. М. Вихрева [2], Ю. А. Гриханова [3], Е. И. Козловой [4], М. В. Сеславинского [5], Ю. Н. Столярова [6], И. В. Эйдмиллер [7] и др.

Методологический инструментарий исследования базируется на научных др. методах, таких как частнонаучные, аналитические и статистические. К тому же использовался специальный метод — метод сравнительного анализа, который позволяет обнаружить похожие признаки у несколько исследуемых объектов, а также установить расхождение между ними.

Изложение основного материала. Значение фонда для библиотеки настолько велико, что в течение многих тысячелетий слово «библиотека» практически у всех народов ассоциировалось с понятием собрания, коллекции книг, фонда. Произнося слово «библиотека», наши предшественники долгое время имели в виду фонд как самую существенную, определяющую её часть.

Фонд представляет собой самую главную ценность не только библиотеки, но и общества в целом. Библиотеки заключают в своих фондах крупнейший и наиболее значимый ресурс каждой нации. Весьма точно высказался об их социальной роли академик Д. С. Лихачев: «Библиотеки важнее всего в культуре. Может не быть университетов, институтов, научных учреждений, но если библиотеки есть, если они говорят <... > культура не погибнет в такой стране» [3, с. 88].

Комплектование фондов современных библиотек вместо прежней систематичности характеризуется случайностью, хаотичностью. Таким образом, рост количества информационного контента приводит к тому, что комплектователям библиотек, особенно в отдаленных регионах и на труднодоступных территориях, становится всё сложнее ориентироваться в потоке информации. Рост цен, отмена межбюджетных трансфертов и скудность региональных бюджетов ставят процесс отбора документов в жесткие рамки.

Комплектование библиотечного фонда — это создание и постоянное обновление библиотечного фонда документами, отвечающими задачам библиотеки и информационным потребностям её пользователей. Перед библиотечными специалистами отделов комплектования ставится стратегическая цель — создать и постоянно поддерживать состав, структуру и величину фонда в оптимальном состоянии. Эта цель достигается приведением состава, величины и структуры документного фонда в соответствие с его моделями [7, с. 73].

Текущую ситуацию в комплектовании библиотечных фондов современных библиотек эксперты оценивают как кризисную. Ориентация властей исключительно на ресурсы Национальной электронной библиотеки и на создание Единого российского электронного пространства знаний приводит к отказу от финансирования закупки библиотеками печатных средств.

Перед современными библиотеками встает ряд вопросов: как в этих условиях обеспечить актуальность фонда, сохранить читателя и не превратиться в досуговый центр?

Так, по оценке региональных экспертов, на 01.01.2019 сеть учреждений Министерства культуры Республики Крым составляла 661 общедоступную библиотеку: из них 4 — республиканских библиотек (ГБУК РК «КРУНБ И. Я. Франко», ГБУК РК «РКБ им. И. Гаспринского», ГБУК РК «КРБДМ», ГБУК РК «КРДБ им. В. Н. Орлова») и 657 муниципальных (в том числе 47 детских, 3 юношеские и 2 библиотеки для слепых и слабовидящих). В сельской местности находится 557 общедоступных библиотек.

Динамика развития сети общедоступных библиотек региона за 2012–2018 гг. носит отрицательный характер и сократилась на 22 библиотеки в 11 муниципальных образованиях региона. Библиотеки были сокращены в малонаселенных пунктах с числом жителей до 300 человек, а также материально-техническая база которых, не позволяла осуществлять качественное информационно-библиотечное обслуживание. В то же время открыты 2 библиотеки для слепых и слабовидящих — в Феодосийской и Евпаторийской ЦБС.

Существенным пробелом в деятельности библиотек полуострова является:

- недостаточное комплектование библиотечных фондов новой востребованной литературой;
- необходимость включения в правовые документы на федеральном уровне пункта по созданию библиотечной серии лучших книг русских современных авторов, которые бы поступали целевым образом во все библиотеки;
- восстановление критерия для органов исполнительной власти по комплектованию библиотечного фонда;
- сохранение межбюджетных трансфертов на комплектование библиотечного фонда.

Рассмотрим альтернативные модели комплектования библиотечных фондов МКУК «Нижегородская ЦБС».

По состоянию на 01.01.2019 года сеть общедоступных (публичных) библиотек Нижегородской ЦБС составляла 38 учреждений. Из них 2 межпоселенческих, 36 сельских, 1 детская, 0 для молодежи. Основные показатели деятельности ЦБС представлены в таблице 1.

Таблица 1

## Основные показатели деятельности за 2018 год

Показатели	Выполнено за 2017 г.	План на 2018 г.	Выполнено за 2018 г.	% выполнения плана	+/- (по отношению к 2017 г.)
1	2	3	4	5	6
Количество пользователей	25475	25428	25482	100,2%	+7

1	2	3	4	5	6
— в т.ч. по ЕРК	23860	24300	24303	100%	+443
Количество выданных документов	517874	517700	518022	100,1%	+148
Общее число посещений	219983	200690	219988	109,6%	+5
— в т.ч. массовых мероприятий	57335	40000	46609	116,5%	-10726
Число посещений веб-сайтов библиотек	3405	7500	3382	45,1%	-23
Количество массовых мероприятий	1510	1500	1883	126,0%	+373

В библиотеках Нижегородской ЦБС функционирует 31 пункт свободного доступа к сети Интернет. Услугами свободного доступа к сети Интернет воспользовалось 525 пользователей, посещаемость центров (пунктов) составила 3376 человек (таблица 2).

Таблица 2

## Автоматизация библиотек Нижегородской ЦБС

Показатели	За 2017 г.	За 2018 г.	+/- по отношению к 2017 г.
1	2	3	4
Количество библиотек, имеющих доступ к сети Интернет	15	31	+16
Количество библиотек, предоставляющих доступ к сети Интернет через Wi-Fi	0	0	0
в том числе в сельской местности	0	0	0
Количество компьютеризированных библиотек	14	31	+17
в том числе в сельской местности	14	31	+17
Количество библиотек имеющих компьютеры, подключенные к сети Интернет	13	31	+18

Окончание таблица 2

1	2	3	4
в том числе в сельской местности	13	31	+18
Количество персональных компьютеров	17	40	+23
в т.ч. подключено к сети Интернет	16	39	+23
в т.ч. для пользователей	12	31	+19
Количество единиц копировально-множительной техники	6	7	+1
в т.ч. для пользователей	0	0	0

За 2018 год в электронный каталог внесено 903 записи. Всего электронный каталог насчитывает 9413 записей, что составляет 2,1% от общего библиотечного фонда ЦБС.

В рамках социокультурной деятельности для популяризации библиотечных фондов сотрудниками ЦБС в 2018 году проведено 1883 массовых мероприятий, количество посещений составило 46609 человек. Наиболее значимые из них:

- Час краеведения «Мой край ни в чем не повторим» (День Республики Крым, МЦРБ им. Н. В. Гоголя);
- Час памяти «Афганистан к нам тянется сквозь годы» (Охотская б-ка-ф-л № 15, Зоркинская б-ка-ф-л № 8);
- Фольклорный праздник «Масленица у ворот — заходи в наш хоровод» (МЦРБ им. Н. В. Гоголя);
- Литературно-музыкальный вечер «Весенний букет» (8 Марта, МЦРБ им. Н. В. Гоголя совместно со школой искусств);
- Встреча с православным священником «Пасхальные традиции» (МЦРБ им. Н. В. Гоголя);
- Литературно-музыкальный вечер «Праздник Победы на все времена» (МЦРБ им. Н. В. Гоголя совместно со школой искусств);
- Читательский марафон «И продолжает жить в потомках вечный Пушкин» (МЦРБ им. Н. В. Гоголя);
- Культурно-игровая программа «Венец всех ценностей — семья» (МЦРБ им. Н. В. Гоголя);
- Историко-патриотический экскурс «Белый, синий, красный Цвет — символ славы и побед» (Ко Дню флага РФ) МЦРБ им. Н. В. Гоголя;
- Познавательное путешествие в историю «Юность комсомольская моя» (МЦРБ им. Н. В. Гоголя);
- Час духовности «Душевные встречи в День Святого Николая» (Библиотеки-филиалы) и др.

Совокупный библиотечный фонд ЦБС на начало 2019 г. составляет 448487 экземпляров документов. За 2018 год библиотечный фонд

пополнился на 2657 экземпляров (в т. ч. межбюджетные трансферты 348 экземпляров на сумму 47830,00 руб.), из них периодических изданий — 62 экземпляра на сумму 67396,18 рублей (местный бюджет). На второе полугодие 2018 г. подписка не была оформлена из-за отсутствия финансирования. Две библиотеки ЦБС подключены к НЭБ (Национальная электронная библиотека) (МЦРБ им. Н. В. Гоголя, МДБ им. Т. Г. Шевченко).

На сегодняшний день дары составляют до 80% поступлений в библиотеки Нижнегорской ЦБС. Библиотеки скатываются к так называемому «народному» комплектованию, что предполагает целенаправленную работу с пожертвованиями, коллективные подписки, проекты на краудфандинговых платформах, участие в различных благотворительных акциях и т. д.

Значение комплектования состоит в том, что, являясь входной подсистемой формирования библиотечного фонда, оно практически определяет не только остальные его процессы, но и вообще всю библиотечную работу.

К основным альтернативным способам пополнения библиотечных фондов относятся:

- *комплектование библиотечных фондов с помощью свободных электронных ресурсов.* Способами комплектования свободных ресурсов являются оформление прав постоянного доступа на основе лицензионных соглашений или договоров о сотрудничестве, организация точек доступа к свободным интернет-ресурсам и др.;
- *участие библиотек в различных благотворительных акциях;* Например, «Подари ребенку книгу!» или «Будь дарителем библиотеки!»;
- *применение в работе библиотек краудсорсинговых платформ и проектов.* На сегодняшний день данное направление работы не реализуется не только в деятельности Нижнегорской ЦБС, но и в публичных библиотеках Республики Крым в принципе.

**Вывод.** Комплектование как составная часть формирования фонда представляет собой самый сложный и противоречивый процесс, поскольку находится на пересечении возможностей внешней документной среды, задач, решаемых библиотекой, информационных и духовных потребностей пользователей, других внешних и внутренних факторов, о которых шла речь в теоретическом разделе. Комплектование регламентируется государственными актами и специальными соглашениями.

В первые десятилетия нового века библиотеки полуострова были озабочены активным развитием своей деятельности, в основном, в двух направлениях — автоматизацией традиционных процессов и внедрением новых информационных технологий. Этому

способствовало интенсивное техническое оснащение (закупка компьютеров, создание сетей и т. д.). Сейчас перед библиотеками республики стоят задачи не только автоматизации традиционной технологической деятельности и технического оснащения, которые практически на сегодняшний день решены, но, в первую очередь, задачи повышения эффективности комплектования библиотечных фондов.

### Литература

1. *Аверина Л.* О сапожнике без сапог, или Как быть, если полки пустеют? [Текст] / Л. Аверина // Библиотека. — 2017. — № 11. — С. 39–41.
2. *Вихрева Г. М.* Проблемы формирования библиотечного фонда в контексте философии ценностей [Текст] / Г. М. Вихрева, О. П. Федотова // Библиофера. — 2017. — № 2 (апрель-июнь). — С. 12–16.
3. *Гриханов Ю. А.* Библиотечные фонды: стратегия развития [Текст] : монография / Ю. А. Гриханов, Н. З. Стародубова, Н. И. Хахалева. — Москва : Пашков Дом, 2008. — 144 с.
4. *Козлова Е. И.* Стратегия комплектования библиотек в цифровую эпоху [Текст] / Е. И. Козлова // Библиотековедение. — 2015. — № 3. — С. 38–41.
5. *Сеславинский М. В.* Издательства и библиотеки: вместе — к формированию современного информационного общества в России [Текст] / М. В. Сеславинский // Библиотековедение. — 2010. — № 5. — С. 1.
6. *Столяров Ю. Н.* Формирование библиотечного фонда [Текст]: практ. пособие / Ю. Н. Столяров. — Санкт-Петербург : Профессия, 2015. — 507 с.
7. *Эйдемиллер И. В.* Комплектование: точки роста и инновационные сервисы [Текст] / И. В. Эйдемиллер // Университетская книга. — 2018. — № 6 (июль-август). — С. 72–75.

## Библиотека — центр чтения молодёжи: опыт библиотек Пермского края

*Л. М. Мокроусова*

*студентка 2-го курса  
направления подготовки «Библиотечно-  
информационная деятельность»  
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»*

*Е. М. Вафина*

*кандидат педагогических наук  
доцент кафедры библиотечных  
и документально-информационных технологий  
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»*

*Обозначена необходимость для современных библиотек — быть активными в продвижении чтения в молодёжной среде. Дана характеристика работе библиотек Пермского края по популяризации книги и чтения среди молодых читателей. Приведены примеры традиционных и инновационных форм работы пермских библиотекарей, в том числе с использованием современных информационных технологий.*

*Ключевые слова: молодёжь, продвижение чтения, формы продвижения книги и чтения, информационные технологии, Интернет, социальные сети, акции, проекты, флэш-мобы, квесты.*

**Введение.** Приобщение к чтению молодых людей является важной задачей современности. Мы уверены, что приоритет в этом должен принадлежать библиотекам, которые, стремясь быть интересными и привлекательными для данной возрастной группы, сочетают в своей деятельности различные формы работы, активно используют новые технологии, постоянно меняются, чтобы соответствовать времени.

В наши дни библиотека перестала быть тихим местом, предназначенным только для чтения, а превратилась в социально-коммуникационный центр культурного, творческого и интеллектуального досуга, площадку для встреч и общения. В своей деятельности библиотекари используют традиционные и инновационные формы работы для привлечения молодёжи: это разнообразные акции, квесты, флэш-мобы, создание клубов по интересам, разработка проектов и программ для продвижения книги.

**Цель исследования.** Проанализировать часть проектов, предназначенных для популяризации чтения среди молодёжи. Выявить

новые формы для раскрытия творческого потенциала читателя и библиотекаря.

**Изложение основного материала.** Библиотеки Пермского края активно работают по продвижению чтения в молодежной среде, используя инновационные формы работы, современные технологии и привнося в традиционные, ставшие уже привычными мероприятия, элементы новизны и креативности.

Специалисты Центральной библиотеки г. Губаха разработали проект «Молодежь. ЗДЕСЬ» с целью создания на базе библиотеки зоны, которая стала бы единой коммуникационной и литературно-творческой площадкой, продвигающей чтение в молодежную среду. Программы мероприятий были разработаны по трем направлениям: «NON-фикшн» (расширение литературного кругозора и формирование вкуса), «По-русски говоря» (развитие полноценной культурной и грамотной речи), «Генератор идей» (выявление индивидуальных качеств, творческого и лидерского потенциала). В рамках проекта молодежь знакомится с современными тенденциями литературного творчества и пробует себя в роли писателя или поэта [4].

Библиотекари г. Березники также используют в своей работе с молодежью эффективные форматы — флеш-моб, разнообразные квесты и акции, литературные турниры и дискотеки, open-air (летний читальный зал) и другие. Каждая из перечисленных форм предполагает привлечение волонтеров из числа молодых людей, которые впоследствии становятся активными, заинтересованными участниками и помощниками библиотечных мероприятий. Кроме того, библиотека активно действует в совместных партнерских проектах, ненавязчиво продвигая книгу и чтение. Например, главным событием проекта «Тетрадка дружбы» стал интеллектуальный турнир, на одном из этапов которого знатоки состязались в знании литературных произведений [1].

Молодое поколение интересуется всем новым, динамичным, модным. Всё, соответствующее стилю их жизни старается применять в работе Осинская межпоселенческая библиотека (г. Оса). Библиотечная инновация — ролевые игры по сюжетам популярных у молодежи книг, разработанные в библиотеке, удовлетворяют потребность молодых людей в новых ощущениях, позволяют раскрыть неожиданные стороны своего «я», учат строить взаимоотношения в коллективе [2].

С целью привлечения молодежи в библиотеку и воспитания потребности в чтении в Центральной городской библиотеке имени К. Т. Хлебникова г. Кунгура была воплощена идея организации и проведения ежемесячных театрализованных библиоквестов. Сотрудники библиотеки совместно с молодежным волонтерским отрядом «Новое поколение» провели квесты «Битва за Средиземье», «Возвращение в Хогвартс», «Von voyage! или Литературное путешествие по

Франции», сити-квест «Экостаил: по следам «Маленького Принца». Сценарии представляли собой детально продуманную игровую программу с определенными интеллектуальными, творческими и логическими заданиями, вписанными в сюжет произведения, на основе которого строилась игра. Такие библиоквесты потребовали большого количества времени на подготовку. Молодые люди были полностью вовлечены в процесс разработки мероприятия и являлись полноправными организаторами наряду с сотрудниками библиотеки — активно участвовали в написании сценария, подготовке костюмов, реквизита, оформлении библиотечного пространства.

Театрализованный библиоквест заинтересовал молодую аудиторию, привлёк её в библиотеку, поспособствовал популяризации чтения, позволил проявить коммуникативные и креативные способности и, самое главное, заставил вновь обратиться к книге [8].

Понимая важность формирования внутреннего мира современной молодежи, в библиотеке № 6 Централизованной библиотечной системы г. Кунгура стараются дать наиболее полное представление о литературе, начиная от классики, и заканчивая современными произведениями.

«Новые книги нового века» — под таким заголовком была проведена для студентов городских колледжей презентация выставки-словаря. Молодые люди познакомились с жанрами современного литературного процесса: постмодернизмом, постреализмом, неонатурализмом, неосентиментализмом, реалистической прозой XXI века. В ходе мероприятия были даны определения этих терминов и представлены книги авторов, пишущих в данном жанре. После обзора от студентов поступило предложение провести с ними цикл бесед по современной литературе. Дальнейшее знакомство с книгами происходило по разным темам: «Взгляд на женскую прозу» (Т. Крюкова, Д. Рубина, О. Робски), «Страшные сказки для взрослых» (Р. Гари «Современное воспитание», А. Кристоф «Толстая тетрадь»), «Сатирические романы» (Т. Толстая «Кысь», А. Иванов «Блуда и МУДО»), «Средневековые тайны в детективных романах» (У. Эко «Имя Розы», Д. Браун «Код да Винчи») и другим. Каждое мероприятие по-своему заинтересовало молодых слушателей, большинство предложенных книг было прочитано. Работа по продвижению литературы в этой библиотеке основана на глубоком, регулярно обновляемом знании библиотекарей, без этого немислим успех мероприятий и авторитет библиотеки среди молодежи [5].

Сегодня условием успешной деятельности библиотеки в продвижении чтения в молодежной среде является активное взаимодействие с новейшими технологиями. Ведение сайтов, блогов, групп в социальных сетях, виртуальные выставки, размещение видеоматериалов — все эти формы применяют библиотеки в своей работе.

Интернет для молодых людей — это целый мир, где они знакомятся, общаются, учатся, развиваются и получают необходимую им

информацию. Поэтому для современных библиотек в работе с молодёжью этот канал общения и информирования является приоритетным.

В библиотеке г. Горнозаводска был реализован проект «Библиотека — открытый мир: зона web-обслуживания молодежи». Цель проекта — привлечение молодых в библиотеку и продвижение чтения с помощью информационных технологий. Для этого в читальном зале была выделена зона с обеспечением свободного доступа к информации, книжный фонд пополнился современной литературой, приобретена стильная мебель и новое оборудование. За время реализации проекта появились новые формы работы с использованием интернет-средств: конкурсы буктрейлеров, скайп-конференции и другие [7].

Самое популярное занятие современной молодёжи — общение в соцсетях. В связи с этим практически каждая библиотека имеет свои группы «ВКонтакте», «Одноклассниках», «Фейсбуке». Профили заполняются основными библиотечными новостями и анонсами, добавляются фото-, видео- и аудиоматериалы о книгах и чтении.

Группа «Березники читающие» (г. Березники) открыта для всех, активно используется для проведения различных молодёжных конкурсов, опросов, интернет-голосования. Ставшие традиционными тематические конкурсы буктрейлеров привлекают к чтению и творчеству молодых людей, одновременно превращаясь в рекламу книг [1].

Социальные сети стали неотъемлемой частью нашей жизни, на страничках библиотечных групп появляются различные рекомендательные списки для чтения, похожие друг на друга. Однако, специалисты библиотеки №6 г. Кунгура опубликовали список, составленный на основе опроса виртуальных пользователей библиотеки, в том числе и молодёжи. Результат отличался от типичных рекомендаций. Это были российская и зарубежная классика, современные произведения, многие из которых незаслуженно забыты сегодня. На основе списка была оформлена выставка в реальном пространстве библиотеки — «Моя книга в сотню лучших», пользующаяся особой популярностью среди молодых читателей.

С 2017 года виртуальные пользователи библиотеки познакомились с новой рубрикой группы «ВКонтакте» — «PRO-движение книги: личное предпочтение». Прочитанные произведения библиотекари стараются представить широко и достойно, так как понимают, что информация об издании должна быть интересной и полезной, чтобы привлечь внимание молодого поколения. В группе представлены такие книги, как «Книжный вор» М. Зусака, «Авиатор» Е. Водолазкина, «Тобол» (обе части) А. Иванова, «Тайный год» М. Гиголашвили и другие. Полюбить книгу через соцсети непросто, но возможно — считают сотрудники библиотеки [6].

Один из проектов Центральной библиотеки г. Лысьвы, поддержанный Министерством культуры Пермского края, носит интригующее название «Библиотечный кавист». Это цикл книжных обзоров на популярном видеохостинге YouTube.

Сотрудники библиотеки уверены, что книги способны воздействовать на людей, дарить новые ощущения, оставляя «последкусие наподобие лучших вин». Библиотекарь, он же видеоблогер, приглашает читателей в виртуальный библиотечный бутик на дегустацию лучших книжных образцов. Проект получил своё имя по аналогии со специалистами-работниками винных бутиков, он направлен на продвижение книги и чтения посредством создания новостного канала на YouTube. Достижение цели стало возможным благодаря внедрению инновационных технологий и увеличения числа виртуальных пользователей.

В рамках реализации проекта отобраны наиболее популярные и высокохудожественные произведения российских и зарубежных авторов, на видеохостинге YouTube создан аккаунт Центральной библиотеки г. Лысьва, размещены видеообзоры [3].

Молодежь много времени проводит в виртуальном мире, просматривая новостные ленты соцсетей, различные видеоролики. Для продвижения книги в молодёжную среду библиотекари активно осваивают видеотехнологии, поскольку формат роликов представляет работу сжато, ярко и интересно.

Современной молодёжи не интересно быть пассивными потребителями информации — они хотят динамичности, творческой реализации, ярких впечатлений. Поэтому библиотечные специалисты применяют в своей работе как обновленные традиционные, так и новые, созвучные времени формы: проводят крупные комплексные мероприятия (акции, квесты, флеш-мобы и другие), зачастую, вне стен библиотеки, привлекая партнёров и волонтеров; разрабатывают программы и проекты, нацеленные на привлечение к чтению молодого поколения. Библиотеки выступают организаторами коммуникационных площадок, которые позволяют молодым людям реализовать свои таланты, способствуют продвижению книги, формируют литературный вкус и культуру речи.

Использование информационно-компьютерных технологий значительно расширяет круг библиотечной деятельности, позволяет привлечь внимание молодёжи, так как именно молодые люди проводят в интернет-пространстве много времени. Для продвижения книги библиотекари используют виртуальные и гиф-выставки, создают библиоблоги и группы в социальных сетях, осваивают видеотехнологии, заводят свои новостные каналы на видеохостингах.

**Вывод.** В настоящее время существует много возможностей для популяризации чтения среди молодёжи. Наряду с традиционными формами, возникают инновационные, креативные, позволяющие раскрыть творческий потенциал как читателя, так и библиотекаря, расширить кругозор молодого человека, обрести единомышленников. С появлением информационных технологий в работе библиотекарей открылись новые пути реализации цели профессиональной деятельности — продвижения книги в молодёжную среду.

## Литература

1. Балдина, Н. Е. Далекие — близкие: библиотеки и молодёжь / Н. Е. Балдина // Создадим страну читателей : сб. материалов / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2015. — Вып. 9. — С. 55–58.
2. Зверева, О. И. Библиотека и молодёжь: время новых возможностей / О. И. Зверева // Создадим страну читателей : сб. материалов / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2015. — Вып. 9. — С. 22–28.
3. Иванова, С. И. Библиотечный видеоблог как форма продвижения книги и чтения / С. И. Иванова // Книга. Чтение. Социум : сб. материалов по итогам IX Перм. краев. форума книги / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2017. — С. 24.
4. Ларионова, О. Р. Проект «Молодёжь. ЗДЕСЬ» / О. Р. Ларионова // Создадим страну читателей : сб. материалов / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2015. — Вып. 9. — С. 59–60.
5. Мельникова, Т. Н. Новые книги нового века / Т. Н. Мельникова // Создадим страну читателей : сб. материалов / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького, Отд. науч. -исслед. и метод. работы ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2011. — Вып. 5. — С. 34–39.
6. Мельникова, Т. Н. Полюбить книгу через соцсети / Т. Н. Мельникова, М. Л. Боброва // Создадим страну читателей : сб. материалов / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2017. — Вып. 11. — С. 19–20.
7. Русских, Н. Н. «Библиотека — открытый мир»: зона web-обслуживания молодёжи / Н. Н. Русских // Создадим страну читателей : сб. материалов / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2015. — Вып. 9. — С. 20–22.
8. Сатдарова, А. А. Театрализованные квесты как способ привлечения к чтению и повышения активности молодежи / А. А. Сатдарова // Книга. Чтение. Социум : сб. материалов по итогам IX Перм. краев. форума книги / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. Т. В. Виноградова. — Пермь, 2017. — С. 30–31.

## Роль библиотекаря в использовании информационной среды как фактора формирования читательского интереса

*Д. А. Овдиенко*

*студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «История»  
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-  
педагогический университет»*

*О. В. Резник*

*доктор филологических наук,  
профессор, проректор по научной работе  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусства и туризма»*

*В статье рассматривается роль библиотекаря в помощи читателю-подростку в поисках информации, а также работа по организации культурно-досуговых мероприятий в библиотеке. Фигура библиотекаря представляется как ключевая (навигатор), обладающая определёнными компетенциями, умениями и формирующая векторы развития библиотечного дела.*

***Ключевые слова:** библиотекарь, библиотекарь-педагог, библиотекарь-социолог, библиотекарь-психолог, информация, потребность, читатель-подросток.*

**Актуальность исследования:** в современных условиях стремительного развития информационного рынка, когда подросток затрудняется в определении своих интеллектуальных информационных приоритетов, библиотекарь становится центральной фигурой, проводником (навигатором) между унифицированными знаниями человечества, культурным наследием общества и подростком.

**Объект исследования** — информационная среда как фактор формирования качеств личности подростка.

**Цель исследования** — выявление особенностей работы библиотекаря по организации культурно-досуговых мероприятий библиотеки с целью формирования интеллектуально-информационных потребностей читателей-подростков.

**Материалы исследования:** современному миру присуща высокая скорость развития информационных технологий, что значительно опережает естественный ритм интеллектуального развития человека. В XXI веке для всех членов общества возрастает необходимость в не-



прерывности обновления знаний, повышения уровня квалификации, освоения инновационных видов деятельности. На сегодняшний день информация, расположенная как на традиционных, так и на электронных носителях, существенно влияет на процесс саморазвития, становления личности, реорганизации и развития информационной культуры молодежи. Для некоторых представителей подросткового возраста Интернет выполняет ведущую роль в получении информации.

В настоящий момент отмечается смещение интереса в получении информации в сторону информационных средств. Образцом совокупности и доступности различных источников информации выступает Интернет. Долгое пребывание в сети оказывает сильное влияние на личность подростка.

Ориентируясь на ошибочные приоритеты, выбирая для себя неправильные ценности, формирующие агрессию, непринятие норм общества, подросток в потоке информации постепенно дезориентируется [2, с. 15]. Сегодня дети разного возраста, активно пользующиеся Интернет-ресурсами, наряду с интерактивными обучающими познавательными программами, могут найти легкодоступный аморальный контент, содержащий в себе негативные материалы. Эти материалы могут сформировать из человека злого, асоциального, а может, даже и преступного члена социума (примером тому выступают «кураторы» Интернет-проекта подросткового суицида «Синий кит»).

Подход библиотекаря к проблеме неумения подростка правильно найти и различить информацию рассматривается в ракурсе учёта особенностей психологии и психофизического развития детей пубертатного периода 13-16 лет при погружении в интернет-среду. Концепция разрешения этой проблемы состоит в разработке мероприятий по культурно-массовой работе с учётом научных разработок по библиотечной педагогике, библиотечной психологии и социологии [1, с. 38]

Знание основ психофизических особенностей восприятия информации подростками специалистами-библиотекарям даёт возможность определить уровень их восприятия информационной среды (интернет, книги, периодика, телевидение, кинофильмы и пр.), переориентировать их в правильном направлении, найти методы по разработке и проведению воспитательных и культурно-просветительских мероприятий.

Опираясь на мнение психологов, можно проследить закономерности и особенности психофизического поведения подростков. На данном этапе физического развития подросток обретает черты как взрослого, так и детского мышления: он уже способен к тонкому анализу воспринимаемых объектов [4, с. 71]. Восприятие его — думающее, анализирующее, дифференцирующее — имеет характер организованного наблюдения. Внимание и память обладают объемом и специфической избирательностью, мозг сохраняет концентрацию внимания. Также отметим, что проявляется способность мыслить дедуктивно, формируется система логических высказываний, умение сравнивать, делать выводы и обобщения. Взрослой стороной мышления подрост-

ка является, как уже указывалось, сформированная мозговая деятельность, требующая новой информации как пищи для усвоения, обдумывания, анализа, обобщения и других мыслительных операций. На данном этапе развития подросток получает и особенно эффективно усваивает, и перерабатывает разнообразную информацию.

В мышлении подростка возникают противоречия между взрослым, реалистическим восприятием действительности и богатой фантазийной сферой, чему подросток отдает отчёт, но не хочет показывать другим эту сторону своего мироощущения [7, с. 92]. Парадокс ситуации в том, что эмоциональный и психический фон подростка активен при внешнем, кажущемся поверхностным восприятии действительности. Вследствие этого он неохотно впускает в свой внутренний мир взрослых, которые, по его мнению, не поймут его и, возможно, осудят.

Необходимо также учитывать общевозрастную потребность в живом общении подростка со сверстниками и взрослыми, в данном случае с библиотекарем; а также особенности психики подростка, который в этом возрасте нуждается в конкретной авторитетной личности.

Библиотекарь как работник культуры, имея в своем арсенале огромный объём интеллектуальных ресурсов, вносит свой вклад в развитие высокоморальных и этических качеств развивающейся личности путем донесения этой информации до юного потребителя. Чем компетентней библиотекарь, чем лучше он ориентируется на просторах информации, тем точнее и правильнее его рекомендации по формированию всесторонне развитой личности, направленные на нивелирование негативного влияния интернета на подростка.

Рассмотрим роль библиотекаря в двух аспектах: первый — это библиотекарь-друг, советчик, наставник юной личности в её интеллектуальных поисках духовности, выстраивания высоких человеческих взаимоотношений. Инструментами библиотекаря в данном случае, кроме его профессиональных ресурсов, выступают его личностные качества, такие как доброжелательность, отзывчивость, коммуникабельность, доброта. Приобщая подростка к ценностям мировой культуры, доверительно беседуя с ним, библиотекарь являет ему реальный пример человечности и искренней заинтересованности. Второй аспект состоит из нескольких направлений. Первое — библиотекарь как педагог. Чтобы акцентировать внимание подростка на хорошей классической и современной художественной литературе или же литературе дидактического и познавательного характера, работнику данной сферы культуры необходимо быть компетентным в педагогике, в частности, учитывать возрастные потребности читателя-подростка. Библиотекарь-педагог — это воспитатель, аккумулирующий в себе элементы высокой культуры, нравственности, интеллигентности.

Функции библиотекаря-психолога состоят в умении выбирать литературу, её вербального обсуждения с читателем-подростком, а также реализуются при составлении планов культурно-массовых просветительских мероприятий. В последнем необходимо грамотно учи-

тывать особенности психики подросткового возраста и онтогенез конкретного подростка.

Как социолог, библиотекарь реализуется через знания основ социологии как науки о процессе общения между человеком и окружающим миром и использование этих знаний в профессиональной деятельности, то есть грамотное привлечение подростков к участию в культурных мероприятиях [6, с. 74]. При этом библиотекарь сам находится в непрерывном процессе обновления своих знаний, изучения новейших методологических и технологических аспектов библиотечного дела. Библиотекарю необходимо обладать широким кругозором, наряду с профессиональными знаниями применять основы наук о человеке и обществе, как например, физиология, психология, социология, культурология, педагогика, методика преподавания, а также повышать уровень своих знаний по данному вопросу; быть компетентным в знании современных информационных технологий, хорошо владеть компьютером, идти на шаг впереди «продвинутых» в Интернет-среде подростков для того, чтобы интегрировать юную личность в общество, правильно формировать её информационные потребности (опросы, выявление читательского интереса, чтение книг, содействие с учителями и родителями), способствовать самообразованию подростков; обладать профессионализмом в своей отрасли (умение владеть автоматизированными библиотечными информационными системами, такими, как ИРБИС 64, MARC SQL и др.), ориентироваться в новейших разработках библиотечного дела, хорошо знать художественную литературу; осознавать необходимость получения знаний для общества в целом и для подростка в частности, показывать величие культуры, полезность литературы; сотрудничать с культурными учреждениями при организации досуга как части патриотического воспитания (государственные даты, общероссийские праздники и т. д.); быть причастным к привитию «новой грамотности» населению страны, в том числе подросткам; быть интеллектуальным человеком с высокой культурой. Все эти направления деятельности библиотекаря далеко не исчерпывают тот необходимый коммуникативный и профессиональный уровень, который демонстрирует специалист высокого класса в этой области.

Необходимо отметить, что решающую роль во взаимоотношениях между библиотекарем и читателем-подростком играет человеческий фактор. Библиотекарь должен являть собой образец человечности, доброжелательности к людям (живое общение с людьми, подбор литературы с учетом общего и индивидуального умственного и психического восприятия подростков, их интересов и вкусов); поднимать авторитет библиотеки как храма культуры; прививать подросткам интерес к чтению как научно обоснованному феномену средства воспитания и образования. Библиотекарь выполняет важную социальную роль, вводя подростка в мир знаний, культуры и информации, подбирая для него литературу в зависимости от возраста, умственного и психологического развития, привлекая его к посещению библиотеки, участию в

различных массовых социокультурных мероприятиях. Осознавая необходимость культурно-просветительской работы в формировании гармонично развитой личности, приобщения учащихся к культуре, библиотека как учреждение культуры должна предложить альтернативу влиянию интернета на подростка. Она может быть представлена в виде различных культурно-массовых мероприятий (выставки, художественные вечера, литературные обзоры, эстафеты, интеллектуальные игры, викторины, конкурсы и т. д.), специально составленных для подросткового возраста.

**Выводы.** Современная библиотека, привлекая учащихся к чтению и организуя культурно-просветительские программы, способствует интеграции их в социокультурную среду и повышению уровня социальной защищенности формирующейся личности. Все формы и методы работы с подростками в сочетании с профессиональными качествами и заинтересованностью в своей работе, любовь библиотекаря к детям могут дать эффективные результаты в формировании подростка как духовной личности. Учреждения культуры и образования стремятся транслировать адекватный объем знаний читателю-подростку.

Таким образом, проанализировав влияние информации на подростка, можно сделать вывод, что чем она качественнее, тем больше вероятность достижения библиотекарем его конечной цели — развить в подростке познавательную инициативу, воспитать духовность у молодого поколения, сформировать всесторонне развитую личность.

### Литература

1. *Айзенберг А. Я.* О педагогической функции библиотекаря в условиях компьютеризации библиотечного обслуживания читателей / А. Я. Айзенберг // Библиотека в контексте истории : тез. докл. — М., 1998. — С. 61.
2. *Анчакова Е. С.* Особенности восприятия подростком окружающего мира / Е. С. Анчакова // Молодой ученый. — 2016. — №7. — С. 19–20.
3. *Выготский Л. С.* Педология подростка // Психология подростка. Под ред. Ю. И. Фролова / Л. С. Выготский. — М. : «Роспедагентство», 1997. — С. 232–286.
4. Интернет в жизни современных подростков: проблема и ресурс [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://psychojournal.ru/article/892-internet-v-zhizni-sovremennyh-podrostkov-problema-i-resurs.html#t20c> — Загл. с экрана.
5. Какое влияние оказывает интернет на подростков [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kakprosto.ru/kak-863689-kakoe-vliyanie-okazyvaet-internet-na-podrostkov#ixzz4dlaYdcHr>
6. *Мейжис И. А.* Социально-психологические основы библиотечного обслуживания : учеб. пособие / И. А. Мейжис. — Николаев, 1994. — 192 с.
7. *Эльконин Д. Б.* Некоторые аспекты психического развития в подростковом возрасте // Психология подростка. Под ред. Ю. И. Фролова / Д. Б. Эльконин. — М. : «Роспедагентство», 1997. — С. 313–320.

## Сохранение историко-культурного наследия региона силами сельских библиотек Пермского края

*Н. И. Рогожникова*

*студентка 2-го курса*

*направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»*

*ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»*

*Е. М. Вафина*

*кандидат педагогических наук,*

*доцент кафедры библиотечных*

*и документально-информационных технологий*

*ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»*

*В статье проанализирована разнообразная краеведческая деятельность сельских библиотек Пермского края. Описан опыт работы сельских библиотек нескольких районов Прикамья. Названы формы работы, используемые пермскими библиотекарями в рамках библиотечно-библиографического обслуживания читателей. Приведены примеры реализованных мероприятий и проектов.*

**Ключевые слова:** *сельские библиотеки, краеведческая деятельность, историческое краеведение, музейная деятельность, библиодесанты, проектная деятельность, литературное краеведение.*

**Введение.** Сельские библиотеки активно ведут работу по сохранению исторической и культурной памяти своих территорий, популяризируют собранные материалы посредством реализации проектов и проведения различных мероприятий, создают музеи при библиотеках. Они прочно занимают своё место в системе сохранения, изучения и возрождения интереса к историко-культурному, природному наследию поселений, в краеведческом просвещении населения.

В сельских библиотеках Пермского края краеведение является неизменной составляющей библиотечно-библиографической работы. Можно обозначить основные направления данной работы, сформировавшиеся за последние годы.

**Целью** работы являются анализ и раскрытие разнообразия краеведческой деятельности сельских библиотек, их формы работы в рамках библиотечного обслуживания читателей.

Библиотеки выступают инициаторами **сохранения памяти о событиях Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.** В течение

последних лет библиотеки Чернушинского района занимаются поисковой деятельностью. Сульмашинская сельская библиотека провела работу по сбору информации об участниках войны, фотоматериалов из семейных архивов. Материал подготовлен и оформлен в виде стенда «Юные герои сороковых пороховых» — о земляках, участниках войны, все документы размещены в группе «Сульмаш библиотека» [1].

В 2015 году авторский коллектив Кыласовской сельской библиотеки при поддержке главы Кыласовского сельского поселения Кунгурского района издал книгу Памяти «Помним! Гордимся» к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. В неё вошли материалы обо всех ветеранах и тружениках тыла, уроженцах с. Кыласово [3].

В краеведческой комнате Родниковской сельской библиотеки Соликамской Централизованной библиотечной системы размещен материал о ветеранах поселения, собранный в «Книге Памяти» Родниковского сельского поселения (фотоальбомы, папки-накопители) [1].

На сайте Ильинской межпоселенческой библиотеки имени А. Е. Теплоухова (п. Ильинский) создана первая в Ильинском районе электронная база «Живая история», где собирается имеющийся краеведческий материал об участниках войны и тружениках тыла, в том числе работавших в библиотеках, а также проза и поэзия местных авторов о войне. Проведена поисковая работа по сбору материалов для «Виртуального музея «Живая история». В «Музее» удалось разместить 148 биографий участников Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., воспоминания, фотографии участников, фото наград — медалей и орденов, памятников, стел и обелисков. Работа в этом направлении продолжается [6].

*Одним из главных направлений деятельности сельских библиотек является музейная. И. Р. Давыдова, специалист Майкорской сельской библиотеки, отмечает, что только в библиотеке можно получить наиболее полную информацию об истории поселка, его людях, предприятиях. В полной мере это стало возможным благодаря открытию при библиотеке Музея трудовой и боевой славы. Библиотекарями осуществляется поисковая и исследовательская деятельность, ведется летопись села, создаются экспозиции и приобретаются экспонаты [4].*

В Пожвинской сельской библиотеке-музее Кудымкарского района, основанной в 1901 году князем Сергеем Львовым, в 2004 году официально открыта комната-музей имени П. М. Казанцева, известного уральского краеведа, исследователя Пожвинского завода. Специалистам библиотеки удалось продолжить дело известного земляка по бережной и кропотливой работе исследования и популяризации материалов о поселке Пожва и Пожвинском заводе. Библиотекари проводят различные краеведческие уроки, встречи с известными людьми, издают книги пожвинских авторов. Популярностью пользуются экскурсии по экспозиции комнаты-музея, а также по исторической заводской части поселка Пожва [2].

Необходимо отметить реализованный Ильинской библиотекой в 2015 году проект виртуального музея «Живая история», который позволил повысить имидж библиотеки как историко-культурного, образовательного, просветительского центра и направить усилия на повышение популярности библиотеки как виртуальной коммуникационной площадки [6].

В последние годы пермские библиотекари все чаще отдают предпочтение *выездным формам работы — библиодесантам*. Так, специалисты Березовской межпоселенческой библиотекой им. Ф. Ф. Павленкова с 2013 года начали посещать различные организации и проводить короткие встречи, так называемые «уроки жизни», или «уроки доброты».

Библиодесанты имеют тематическую, социально ориентированную направленность. Например, в 2015 году библиодесант «На юбилейной волне» был посвящен 80-летию Березовской центральной межпоселенческой библиотеки им. Ф. Ф. Павленкова. В мае 2016 года состоялась выездные акции «Это наша Победа!». Каждый раз с краткой программой сотрудники библиотеки посещают от пяти до пятнадцати организаций с. Березовки и Березовского муниципального района, в акциях принимают участие до 200 человек [5].

Происходит успешная реализация сельскими библиотекарями Прикамья своих творческих идей в *проектной деятельности*. Например, за десять лет в Ильинской межпоселенческой библиотеке имени А. Е. Теплоухова успешно реализовано более двадцати проектов («Жить, чтобы сохранить наш мир», «Дом с мезонином», «Главный капитал не в материальном наследстве», «В кругу заветной красоты», «Сад-сказка», «Сохраним для потомков», «Встречи у фонтана» и другие). Налажены партнерские отношения с организациями и учреждениями Пермского края, других регионов России. Благодаря полученным грантам освоено более 5 миллионов рублей.

Отметим, что эта библиотека — одна из старейших в Пермском крае, основана в 1826 году. С 1984 года располагается в доме-усадьбе ученых-лесоводов Теплоуховых, в котором собиралась знаменитая коллекция Пермских древностей, в том числе коллекция звериного стиля, сейчас находящаяся в Эрмитаже (г. Санкт-Петербург).

Благодаря реализованным проектам появилась возможность позиционировать усадьбу Теплоуховых как ресурс для развития познавательного и событийного туризма. Библиотекари проводят экскурсии по экспозиции в читальном зале, посвященной семье Теплоуховых, по саду «Сказка», по исторической части поселка, народные праздники «Ильин день в Ильинском» и «Яблочный Спас». Также была создана видео-экскурсия «Ильинское в прошлом и настоящем» [6].

*Литературное краеведение* было и остается существенной частью краеведческой работы в деятельности сельских библиотек. В реализации данного направления активно работает Посерская сельская библиотека имени Ф. Ф. Павленкова (Ильинский район). Библиотекари

постоянно сотрудничают с местными писателями и поэтами, проводят вечера встреч, выпускают сборники местных авторов и публикуют их произведения на страницах местной прессы [7].

В течение последних лет на международный конкурс «Страница семейной славы» библиотекой представляются рассказы местных авторов Игоря Юркевича и Андрея Заякина, заслуженно удостоенных в 2014 году диплома I степени и грамотой Союза журналистов Российской Федерации (соответственно).

Совместно с библиотекарем учащиеся местной школы не только знакомятся с творчеством местных авторов, но и принимают участие в Краевом конкурсе исследовательских работ «Дерзание».

К 80-летию Игоря Юркевича создан фильм «Живет такой писатель». Таким образом, библиотекарь сохраняет и популяризирует литературное наследие местных авторов, вовлекает жителей и читателей библиотеки в литературную жизнь деревни и района, занимается созданием электронного архива литературных произведений местных авторов.

Библиотекарь Посерской сельской библиотеки регулярно обращается к литературным порталам, например, «Изда-читальня», где размещается творчество молодых авторов. Так, на конкурс «Какая мне нужна библиотека?» объявленный специалистами портала были представлены работы учениц средней школы о своей малой Родине — деревне Посёр. В молодежном конкурсе «Письмо солдату — 2015» со стихотворением «В подвале» успешно участвовал еще один воспитанник школы [7].

**Вывод.** Краеведческая работа библиотек Пермского края ведется успешно, её результаты представлены в сборниках, выпускаемых Пермской государственной краевой универсальной библиотекой имени А. М. Горького, материалах различных конференций, в профессиональных журналах «Библиотека», «Библиополе» и др.

Сельские библиотеки Прикамья благодаря своей деятельности в области краеведения стали неотъемлемой частью социальной структуры села и играют заметную роль в жизни местного сообщества. Библиотекари раскрывают профессиональный и творческий потенциал и вносят определенный вклад в формирование имиджа и развитие Пермского края.

#### Литература

1. Библиотеки Пермского края в 2016 году: обзор деятельности : [сборник] / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького ; сост. : Л. С. Ведерникова, Н. А. Мелентьева, Г. И. Попова. — Пермь, 2017. — 207 с.
2. Васильева, Т. С. Пожвинская библиотека-музей — равноправный участник сохранения историко-культурного наследия Прикамья / Т. С. Васильева // Современное библиотечное дело в контексте социально-экономического развития региона : материалы межрегион. науч.-практ. конф. / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького — Пермь, 2016. — С. 87–92.

3. Горбунов, А. И. Библиотека, власть, бизнес: опыт взаимодействия / А. И. Горбунов, Е. Н. Костарева // Современное библиотечное дело в контексте социально-экономического развития региона : материалы межрегион. науч.-практ. конф. / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького — Пермь, 2016. — С. 106–108.
4. Давыдова, И. Р. Сельская библиотека — ключевое звено в социальном партнерстве территории поселения / И. Р. Давыдова // Современное библиотечное дело в контексте социально-экономического развития региона : материалы межрегион. науч. -практ. конф. / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького — Пермь, 2016. — С. 73–78.
5. Субботина, Л. П. Библиодесант как активная и эффективная форма рекламы библиотечной деятельности и продвижения книги и чтения в местном сообществе / Л. П. Субботина // Книга. Чтение. Социум : сб. материалов по итогам IX Перм. краев. форума книги / Перм. гос. универс. б-ка им. А. М. Горького — Пермь, 2017. — С. 49–50.
6. Трапезникова, С. В. «Живая история»: о роли библиотек Ильинского района в сохранении и продвижении культурного наследия территории / С. В. Трапезникова // Современное библиотечное дело в контексте социально-экономического развития региона : материалы межрегион. науч.-практ. конф. / Перм. гос. краев. универс. б-ка им. А. М. Горького — Пермь, 2016. — С. 82–86.
8. Трапезникова, С. В. И дольше века длится труд / С. В. Трапезникова // Веси. — Екатеринбург, 2015. — № 7. — С. 75–76.

## Инновационный потенциал библиотеки: особенности теории и практики

*В. В. Сводцева*

*студентка 1-го курса магистратуры  
направления подготовки «Библиотечно-  
информационная деятельность»  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*А. А. Шелягова*

*кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры музеологии и  
библиотечно-информационной деятельности  
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,  
искусств и туризма»*

*В статье раскрыты особенности инновационного потенциала современной библиотеки. Рассматриваются структурные составляющие (ресурсы) инновационного потенциала: кадровые, материальные, интеллектуальные, финансовые, инфраструктурные, а также дополнительные ресурсы повышения результатов инновационной деятельности библиотеки. Автором описан опыт работы в данном направлении крымских библиотек.*

***Ключевые слова:** библиотека, инновации, инновационный потенциал, ресурсы, кадры, материальные ресурсы, интеллектуальные ресурсы, финансы, инфраструктура.*

**Вступление.** Для осуществления инновационной деятельности библиотека должна иметь соответствующие возможности и ресурсы на каждом этапе инновационного процесса. Готовность и способность библиотеки осуществлять инновационную деятельность характеризует инновационный потенциал.

Высокий уровень инновационного потенциала является важным преимуществом библиотеки, поскольку преодолевать внешние негативные риски и угрозы можно за счет оперативного замещения утраченных (ликвидированных, устаревших и т. д.) и обеспечения вновь требуемых ресурсов для инновационной деятельности. Инновационный потенциал организации обеспечивает библиотеке возможность создавать, воспринимать и использовать библиотечные инновации, поскольку он объединяет все виды ресурсов, необходимых для осуществления инновационного потенциала.

В этом значении инновационный потенциал обладает свойством, обозначающим способность библиотеки к быстрому и эффективному освоению новшеств, побуждению, созданию и внедрению инноваций в целях удовлетворения потребительского спроса.

**Цель статьи** — проанализировать особенности теории и практики инновационного потенциала библиотеки.

**Материалы и методы исследования.** В библиотековедении накоплен большой опыт изучения инновационных процессов. Он отражен в публикациях Е. Н. Бойнякшина [2], Н. Б. Голубенко [3], Е. Ю. Качанова [6], И. Ю. Матвеева [8] и других исследователей.

В развитие современной теории инноваций существенный вклад внесли многие отечественные ученые, такие как: И. С. Баркова [1], М. П. Захаренко [4], Е. А. Захарова [5], О. П. Малашенко [7], Л. И. Мудрова [9], А. А. Суша [11].

Методологический инструментарий исследования базируется на научных и др. методах, таких как частнонаучные, аналитические и статистические. К тому же использовался специальный метод — метод сравнительного анализа, который позволяет обнаружить похожие признаки у нескольких исследуемых объектов, а также установить расхождение между ними.

**Изложение основного материала.** В состав инновационного потенциала входят все группы ресурсов библиотеки, поскольку в той или иной мере они используются в инновационной деятельности [8, с. 101].

Основной группой ресурсов являются кадровый. Инновационный потенциал библиотечных специалистов позволяет генерировать инновационные идеи, эффективно реализовывать инновационный процесс, грамотно управлять инновационной деятельностью на всем протяжении инновационного процесса.

Важная группа ресурсов — материальные ресурсы, включающие предметы труда библиотеки, имеющие материально-вещественную форму: основные средства, материалы, документный фонд библиотеки. Последний компонент наиболее важен для содержательной части инновационного процесса — документ имеет не только материальную конструкцию, но, главное, информационный потенциал, составляющий основу деятельности библиотеки как социально-коммуникационного института. Не имея уникальных качественных информационных ресурсов в бумажной, карточной и электронной формах, осуществлять инновации, направленные на разработку новых библиотечных продуктов, невозможно. Низкое качество библиотечной продукции и сервиса перечеркнул все усилия библиотеки по развитию и преодолению кризисных тенденций обслуживания потребителей библиотеки [1, с. 41].

Интеллектуальные ресурсы библиотеки включают нематериальные активы — это объекты интеллектуальной собственности, деловая репутация организации.

Группа финансовых ресурсов представлена собственными денежными средствами, бюджетными, грантовыми и т. д.

Инфраструктурные ресурсы — это внутрибиблиотечные организационные ресурсы, включающие: научно-исследовательские и методические подразделения библиотеки, информационные службы и структуры обслуживания пользователей, службу маркетинга и другие, способные участвовать в инновационной деятельности библиотеки.

Группа внешних ресурсов по отношению к библиотеке объединяется в дополнительные ресурсы повышения результатов инновационной деятельности. К ней относятся ресурсы социального партнерства, частными, предпринимательскими и общественными структурами региона, вузами [9, с. 10].

На протяжении последних лет крымские библиотеки достаточно активно используют инновационный потенциал своих библиотек. В 2018 году в Крымской республиканской универсальной научной библиотеке им. И. Я. Франко был проведен цикл мастер-классов по работе с электронным контентом библиотеки (в рамках информационного проекта по популяризации электронных ресурсов в помощь образовательному процессу «Первокурсник в библиотеке»).

Библиотека им. И. Я. Франко реализует литературный проект «Театр. Читай и смотри», направленный на привлечение к чтению лучших образцов мировой драматургии посредством знакомства с известными театральными постановками. В 2018 году в рамках проекта проведены литературный час «Символ “Вишневого сада”», киножурнал «Великосветская комедия Оскара Уайльда» (О. Уайльд «Как важно быть серьезным!»), литературные киножурналы «Великий мастер русской драмы» (к 195-летию со дня рождения А. Н. Островского), «Представьте, будто вы заснули, и перед вами сны мелькнули» (У. Шекспир «Сон в летнюю ночь»), литературный киножурнал «Моя прекрасная леди» (Б. Шоу «Пигмалион») и другие социокультурные мероприятия.

Каждую неделю в эфире радиостанции «Крым» специалисты библиотеки анонсируют актуальные и наиболее интересные мероприятия, проведение которых планируется в библиотеке.

Специалисты Крымской республиканской библиотеки для молодежи проводят конкурс рецензий на современные крымские издания «ЛитРец» и фотоконкурс «Созвездие культур Крыма». В 2018 году успешно реализован социальный проект «Закрой глаза и наслаждайся», направленный на стимулирование интереса молодежи к литературе родного края, обеспечение максимальной доступности краеведческих изданий для читателей и сохранение библиотечного фонда и литературного наследия Крыма в разных форматах хранения информации.

Крымская республиканская детская библиотека им. В. Н. Орлова организовала литературный нон-стоп «Разный Пушкин» (ко Дню памяти А. С. Пушкина) и открытый микрофон «Серебряный век», в рам-

ках которого юные любители поэзии читали произведения С. Есенина и А. Блока.

В 2018 году в библиотеках Республики Крым были проведены:

- час крымского автора «Нам книга дарит радость и добро» (Симферопольская ЦБС для взрослых);
- молодёжный БУМ «Встречаем лето весело» (Симферопольская районная ЦБС);
- литературный подиум «День рождения Джульетты» (Нижегородская ЦБС);
- литературные аккорды «Маяковский — детям» (к 125-летию В. Маяковского) (Армянская ЦБС);
- литературный эמודзи «По страницам русской классики» (Черноморская ЦБС);
- литературный зоопарк «О братьях наших меньших» (Ленинская ЦБС);
- литературная ёлка «В гостях у зимушки зимы» (Армянская ЦБС);
- арт-мероприятие «Библиотечный Comic Con: мир комиксов» (Керченская ЦБС);
- квест «Жизнь в стиле экшн» (Черноморская ЦБС);
- фотосессия «Внимание птичка» (Симферопольская ЦБС для взрослых);
- поединок книголюбов «Солнечная светлость книжной премудрости»; (к Международному дню детской книги) (Красногвардейская ЦБС);
- литературная тертулия «И жизнь, и слёзы, и любовь» (к 200-летию И. Тургенева) (Советская ЦБС);
- библиотечная игра «Журналисты библиотечного дела» (Черноморская ЦБС);
- мини-спектакль по детским стихам «Театр на столе» (Симферопольская ЦБС для детей);
- библиобенефис «Портрет читателя» (Нижегородская ЦБС);
- литературный фаэтон «Тайны человеческой души велики, а любовь самая недоступная из тайн» (Симферопольская районная ЦБС);
- вечер, объединивший читателей библиотеки, увлекающихся аниме и мангой «АниМа» (Керченская ЦБС);
- мастер-класс по японской каллиграфии «Кандзи, хирагана, катакана: письмо как вид живописи» (в рамках проекта «Взгляд за горизонт» и Перекрёстного года России и Японии) (Ялтинская ЦБС);
- открытая радиотрансляция «Здравствуйте! Это радио?» (Симферопольская районная ЦБС);
- телемост-презентация июльского номера исторического научно-популярного журнала «Родина» (очерки о крымских усадьбах и дачах) (Ялтинская ЦБС);

- уличная акция «Книга в дорогу» (Сакская городская библиотека им. Н. В. Гоголя);
- неделя патриотической книги «Россия — Родина святая» (Армянская ЦБС);
- День виртуальной книги «По литературным «страницам» Интернета» (Красногвардейская ЦБС);
- День самоуправления «Я работаю в библиотеке» (Раздольненская ЦБС);
- День писателя в библиотеке (Керченская ЦБС).

В социальных сетях Керченской ЦБС организованы флешбуки на книги А. Милна «Винни-Пух и все-все-все» и Д. Емеца «Мефодий Буслаев».

В библиотеке-филиале № 8 Ялтинской ЦБС работает долгосрочный проект, посвящённый чемпионату мира по футболу. Проводятся совместные циклы мероприятий библиотеки, терских казаков и Крымской региональной военно-спортивной патриотической молодёжной организации «Пересвет», направленные на знакомство читателей с историей футбола и лучшими футбольными игроками.

При Ленинской центральной районной библиотеке продолжает свою работу «Сыскное бюро» по розыску пропавших книг.

**Вывод.** Кризисные явления современного общества проявляются через тенденции падения востребованности библиотеки в обществе, об этом свидетельствуют отток читателей из библиотек, падение читательской активности, технологический кризис, старение кадров и др. На современном этапе очень важно использовать инновационные притязания библиотеки как социального института в благоприятных условиях информационного общества.

В Крыму между реальным состоянием библиотечной теории и практикой существует разрыв, преодолеть который может помочь активная инновационная деятельность.

### Литература

1. Баркова И. С. «Шкаф поколения NEXT»: секреты виртуальных экспозиций / И. С. Баркова // Библиотека. — 2015. — № 8. — С. 41–44.
2. Бойнякшина Е. Н. Инновационные формы работы общедоступных библиотек в области продвижения и чтения / Е. Н. Бойнякшина // Библиотечная орбита / [сост. и ред. Л. Б. Киселева]. — Хабаровск: ДВГНБ, 2013. — Вып. 22. — С. 125–134.
3. Голубенко Н. Б. Библиотечное дело: инновации и перспективы / Н. Б. Голубенко. — Москва: Логос, 2017. — 126 с.
4. Захаренко М. П. Профессиональные идеи и новаторские практики: РГБМ как федеральный методический центр / М. П. Захаренко // Библиотечное дело. 2016. — № 13. — С. 7–11.
5. Захарова Е. А. Формула успеха: стимулы развития инновационных процессов / Е. А. Захарова // Библиотека. — 2012. — № 12. — С. 38–41.

6. Качанова Е. Ю. Инновации в библиотеках / Е. Ю. Качанова; Науч. ред. В. А. Минкина; СПбГУКИ. — Санкт-Петербург: Профессия, 2003. — 317 с.
7. Малащенко О. П. Залог успеха — традиции плюс инновации / О. П. Малащенко // Библиотека. — 2013. — № 7. — С. 4-6.
8. Матвеева И. Ю. Библиотечная инноватика : учеб. пособие для студентов I курса днев. и заоч. отд., обучающихся по направлению 071200. 68 Библиотечно-информационные ресурсы / И. Ю. Матвеева. — Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2010. — 127 с.
9. Мудрова Л. И. В сфере новых технологий: кто соответствует современным запросам? / Л. И. Мудрова // Библиотека. — 2016. — № 7. — С. 9–13.
10. Стефаненко К. Не рубить с плеча: От традиций — к инновационным формам обслуживания / К. Стефаненко // Библио-поле. — 2006. — № 11. — С. 12 — 13.
11. Суша А. А. Библиотеки в формировании инновационной среды для развития науки, образования и бизнеса / А. А. Суша // Вестн. Библ. Ассамблей Евразии. — 2011. — № 1. — С. 53–57.

## **ВОПРОСЫ ЯЗЫКОЗНАНИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**



## Этимология и особенности перевода антропонимов в английском художественном тексте (на примере романов Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере)

Е. С. Буряк

студентка 2-го курса магистратуры  
направления подготовки «Филология»  
ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»

М. Н. Ивахненко

кандидат филологических наук  
доцент кафедры зарубежной филологии,  
теории и практики перевода  
ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»

*Статья посвящена актуальной теме изучения имён собственных в художественном произведении и проблеме их перевода. В данном исследовании представлены антропонимы в оригинале и переводе романов Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере; систематизируются и обобщаются способы их передачи в художественном тексте и доказываются зависимость способов перевода имени собственного от его происхождения и значения.*

**Ключевые слова:** оним, ономастическое пространство, имя собственное, антропоним, этимология, способы перевода, транслитерация, транскрипция.

При изучении ономастического пространства не только учёные, но и переводчики зачастую сталкиваются с различными проблемами. Поскольку литературный перевод — это специфический вид перевода, связанный с эстетическими и выразительными функциями литературного текста, а также с его лексическими, грамматическими или фонологическими знаками, переводчик должен не только передавать

информацию, содержащуюся в тексте, но и производить то же эмоциональное и эстетическое впечатление на читателя, что и оригинальный текст [1, с. 102]. Кроме этого, переводчик должен ознакомить читателя с творчеством автора, культурой его страны и народа. Именно поэтому представляется актуальным исследование имен собственных в художественной литературе и их перевод на примере романов Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере.

**Объектом исследования** является специфика функционирования онимов в англоязычной художественной прозе и способы их передачи на русский язык.

**Предмет исследования** — особенности перевода антропонимов англоязычных художественных произведений на русский язык.

Материалом для исследования послужили антропонимы фантастических романов Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере, а также их эквиваленты в русскоязычных переводах, выполненных М. Д. Литвиновой, В. Морозовым, М. Спивак.

**Целью** данной работы является выявление специфики происхождения и функционирования антропонимов в художественном произведении, а также анализ основных принципов перевода имён собственных романов Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере с английского языка на русский.

В процессе анализа и использованы следующие **методы исследования**: описательный, контекстно-семантический, метод сравнительно-сопоставительного анализа, метод кросс-культурного анализа, метод сплошной выборки для отбора примеров антропонимов из романов Дж. К. Роулинг.

Появление серии книг Джоан Роулинг о приключениях мальчика-волшебника Гарри Поттера произвело в мире настоящий фурор. В первой главе первой части «Гарри Поттер и философский камень» происходит диалог между персонажами Роулинг, профессорами МакГонагол и Дамблдором: «Он будет знаменит; он станет легендой... О Гарри будут написаны книги — все дети мира будут знать его имя!». [4, с. 92].

В России книги Дж. К. Роулинг представлены переводами И. В. Оранского [4], М. Д. Литвиновой [3] и М. Спивак [2]. Адаптацией украинского варианта занимались В. Морозов [6] и С. Андрухович. Своёобразие «Гарри Поттера» состоит в том, что в этой книге причудливо переплетаются жанры сказки, детектива и фэнтези. Для достижения необходимого эффекта переводчики использовали различные средства и методы, в том числе русские и украинские идиоматические обороты, молодежный сленг и фразеологические единицы. Что касается собственных имён, они претерпели некоторые изменения. Дж. Роулинг создала множество имён, основываясь на истории и культуре, а также особенностях английского, французского и латинского языков. Выбор конкретного имени для литературного героя — дело автора. Писатель подбирает или конструи-

рует личные имена, основываясь на знании характера, душевных и физических данных персонажа. Выбор имени может быть связан с художественным замыслом, жанром и стилем произведения. Однако по тем или иным причинам читателю, не владеющему языком оригинала, бывает трудно понять весь подтекст, вкладываемый в них автором. Главной задачей переводчика является написание доступного и понятного перевода, который, тем не менее, сохраняет и передает основные черты оригинала.

Главный герой получил свое имя, по словам самой писательницы, в честь друга детства Джо Иэна Поттера. Исследователи по-разному подходят к мифологическому значению этого имени. В английском фольклоре черт обладает эвфемистическим именем — Гарри. Также Гарри — сокращенно от Гарольд, так звали двух англосаксонских королей, прославившихся ратными подвигами; в то же время, имя Гарри в современной Англии воспринимается как предельно простое и демократичное. Поттер («гончар») — фамилия, которая отсылает одновременно к понятиям «тонкого и кропотливого мастерства» и «очень просто происхождения» [5].

Лучшая подруга Поттера — Гермиона Грейнджер — получила своё имя из древнегреческой мифологии. Дословный перевод её имени — «посвященная Гермесу», богу путешествия и науки.

Имя Рона (Рональда) Уизли (Візлі в украинской версии В. Морозова) имеет героические корни, образовано от старонорвежского *gögnvaldr* — «советник повелителя». Кроме того, «Рон» по легенде — имя копья короля Артура [5]. Фамилия Уизли может быть понята как «похожий на зверька-ласку» (*weasel*) — животное прыткое, агрессивное, и хитрое, но не отличающееся большим умом [7].

Главный антагонист Гарри во всех семи книгах — Драко Малфой, в украинском переводе получил фамилию Мелфой, более созвучную с задуманной Дж. Роулинг французской версией *Malefoy*, «мальфуа», что означает «плохая вера» (ересь) или же «нечистая совесть», «злорадство». Имя Драко также заимствовано автором из древнегреческой мифологии. Так звали афинского царя, прославившегося своей жестокостью (Дракон, англ. *Draco*).

Интересным является и выбор писательницей имён собственных для четырёх основателей, в честь которых и были названы факультеты школы Хогвартс в переводе Литвиновой, или Коксворт в переводе Спивак (Хог — в названиях «Хогвартс» и «Хогсמיד» — поросенок, который является символом школы, *Hogwarts* это неточная анаграмма слова *warthog* — кабан-бородавочник): Гриффиндор, Пуффендуй, Когтевран, Слизерин. Гордрик Гриффиндор (Грифіндор) получил свое имя от староанглийского «властелин» или «сила Бога», Грифин — «грифон», *d'or* — от французского «золотой», один из основных цветов факультета. Подобные закономерности можно проследить и в имени Салазар Слизерин. Слизерин переводится как «ползущий», недаром символом

факультета является змея — любимое животное основателя, который к тому же умел общаться со змеями.

Что касается переводов имён Ровены Рейвенкло и Пенелопы Пуффендуй, украинские переводчики оказались точнее: Рейвенклов и Гэфелпаф соответственно. В русской версии имя Рейвенкло (*Ravenclaw* «вороний коготь», ворон также является «животным» факультета) переведено как «Когтевран». Для сохранения аллитерации Ровену переименовали в Кандиду. Хельга Хафелпаф стала Пенелопой Пуффендуй. *Hufflepuff* — это отсылка к «*huffle, ruffle*», междометию, которым изображают сильное дуновение или усердное сопение.

Имена деканов факультетов также имеют интересную этимологию. Имя Минервы МакГонагал, декана Гриффиндора, Роулинг позаимствовала в римской мифологии. Профессора МакГонагал назвала в честь римской богини мудрости Минервы. Декан Пуффендуя, преподаватель травологии — Помона в переводе М. Литвиновой получает фамилию Стебель, а в переводе М. Спивак — Спаржелла. Версий перевода имени декана Слизерина существует несколько. У М. Литвиновой профессор зельеваренья становится Северусом Снеггом, у М. Спивак — Злодеюсом Злеем. Хотя Дж. Роулинг всего-то подчеркивает параллели с факультетом: слова *snare* звучит почти как «снейк» (что означает «змея», если пишется *snake*, а еще «стукач или предатель», если пишется *sneak*). Также оно графически и фонетически отсылает к «*snar*» (1. кусаться; 2. проявлять речевую агрессию [7], например, рывкаться на кого-то, огрызаться или говорить колкости, что полностью отражает манеру поведения профессора). В. Морозов использовал в украинской версии перевода транслитерацию, и профессор остался Северусом Снейпом.

Главный антагонист книг, великий тёмный волшебник и враг Гарри Поттера получил имя *Voldemort* французского происхождения: приблизительное значение французского словосочетания «*vol de mort*» — «полёт смерти». Поскольку имя «Волан-де-Морт» он составил из букв своего настоящего имени, оно является анаграммой имени «Том Марволо Реддл» (при перестановке букв получается «Лорд Волан-де-Морт», что в оригинале выглядит как «*Tom Marvolo Riddle — I am Lord Voldemort*»). *Marvolo* образовано от *marvel* — диковина.

Любимая сова Гарри Поттера в переводе М. Литвиновой оказывается Буклей (*Hedwig* — дословно с английского «парик для головы», «букли» — завитые кольцами пряжи волос), а в украинском переводе В. Морозова остается Гедвіг — аллюзией на имя Ядвига или Гедвига. Кличка крысы Рона *Scabbers* транслитерируется В. Морозовым на украинский язык как Скреберс и переводится М. Литвиновой на русский как Короста. В одном из неофициальных переводов крысе Рона даётся кличка Паршивец. Кот Гермионы *Crookshanks* (дословно *Криволап*) оказывается Живоглотом.

**Вывод.** Таким образом, главной проблемой переводчика оказывается не столько языковой состав исходного текста, сколько его содер-

жание и эмоционально-эстетическое значение. Также следует учитывать, что синтаксические структуры русского и английского языков значительно расходятся, поэтому очень сложно, практически невозможно, полностью передать оригинал.

Герои произведения — одна из главных причин огромной популярности «Гарри Поттера». Впечатление читателей усилено умелой транслитерацией, транскрипцией и переводом «говорящих имен», что составило для переводчиков определённые трудности, но дало огромный простор для привнесения в данное произведение авторского творчества и читательского воображения.

#### Литература

1. *Бувеская, М. В.* Поэтонимосфера художественного текста / М. В. Бувеская. — К. : Издательский дом Дмитрия Бурого, 2012. — 288 с.
2. *Роулинг, Дж. К.* Гарри Поттер и Комната Секретов: Роман / Дж. К. Роулинг; пер. с англ. М. Спивак. — М. : Издательство Махаон, Азбука-Аттикус, 2014. — 480 с.
3. *Роулинг, Дж. К.* Гарри Поттер и Тайная комната: роман / Дж. К. Роулинг; пер. с англ. М. Д. Литвиновой. — М.: ООО Издательство РОСМЭН-ПРЕСС, 2004. — 480 с.
4. *Роулинг, Дж. К.* Гарри Поттер и Философский камень: роман / Дж. К. Роулинг; пер. с англ. И. Оранский. — М. : ООО Издательство РОСМЭН-ПРЕСС, 2000. — 399 с.
5. *Рыбакин А. И.* Словарь английских личных имен: 4000 имен / А. И. Рыбакин. — 3-е изд., испр. — М. : ООО «Издательство Астрель», 2000. — 224 с. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://bwbooks.net/books/lingvistika/ribakin-ai/2000/files/slovarlichnihangliyskihimen2000.pdf>
6. *Роулинг, Дж. К.* Гарри Поттер і Філософський камінь: Роман / Дж. К. Роулінг; пер. з англ. В. Морозов. — Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2002. — 320 с.
7. Longman Active Study Dictionary of English. — Harlow: Longman Group Limited, 1988. — 710 pp. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://englishwell.org>.
8. *Rowling, J. K.* Harry Potter and the Chamber of Secrets / J. K. Rowling. — Bloomsbury Publishing Plc, 1998. — 251 pp. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.twirpx.com>.

## «Алые паруса» Александра Грина: от крымского текста к универсальному символу юности

С. С. Дядюша

студентка 3-го курса направления подготовки  
«Педагогическое образование»  
ФГБОУ ВО «Российский государственный  
педагогический университет им. А. И. Герцена»

Л. В. Никифорова

доктор культурологии,  
профессор кафедры теории и истории культуры  
ФГБОУ ВО «Российский государственный  
педагогический университет им. А. И. Герцена»

*Статья посвящена превращению «Алых парусов» в универсальный символ юности. В ней показано как из факта чтения повесть превратилась в феномен массовой культуры, стала важным элементом культа А. Грина и сюжетом праздника выпускников в Ленинграде, а затем в Петербурге. «Алые паруса» можно считать мостом, соединяющим петербургский и крымский тексты культуры. Превращение образа алых парусов в феномен массовой культуры объединяют рецепцию повести, но работают на прецедентные качества текста, на универсальность символики.*

**Ключевые слова:** места памяти, прецедентный текст, Алые паруса, советский гламур, крымский текст, культ Грина.

**Введение.** Повесть-феерия Александра Грина «Алые паруса», вышедшая в свет в 1923 году, вот уже почти 100 лет входит в обязательный круг чтения российских читателей. Повесть является одним их элементов крымского текста русской культуры, мифологемы «южного, “райского” и свободного крымского пространства»[4].

**Цель** данной статьи — проследить рецепцию повести Грина, показать, как из факта чтения она превратилась в феномен массовой культуры.

В качестве методов важен опыт исследования «мест памяти» Пьера Нора. Память является тем звеном, через которое осуществляется связь с вечным и настоящим. «Память порождается той социальной группой, которую она спланирует» [6]. Она одновременно и коллективна, и индивидуальна, имеет чувственную и конструктивную природу. «Места памяти» это не только памятники, сколько «символические объекты», к числу которых принадлежат и книги. Исследование

«мест памяти» предполагает анализ их восприятия, наделения символическим статусом. Также важны методы исследования прецедентных текстов — т. е. таких, которые хорошо известны всем представителям сообщества, актуальны в познавательном и эмоциональном плане. Аппелляции к прецедентным текстам понятны членам сообщества без дополнительных комментариев [8, с. 15-16]. Исследования прецедентных феноменов предполагает обращение к стереотипам восприятия, анализ их функционирования в массовой культуре.

История замысла «Алых парусов» демонстрирует связь в творчестве А. Грина петербургской и крымской темы. В это время А. Грин жил в Петрограде, и действие романа должно было происходить здесь. «Петроград «Красных парусов» [таково первоначальное название — *С. Д.*] — это разрушенный, холодный, измученный переменами город» [9]. Постепенно место действия перемещается с холодных, мрачных берегов Невы в южную вымышленную Каперну. И хотя конкретных примет Крыма в повести нет, однако, в ней заложены многие темы и пространства будущих произведений Грина, таких как «Бегущая по волнам», «Дорога в никуда», которые практически прямо указывают на Крым как место действия. И хотя герои Грина жили в условном пространстве, «в выдуманных Грином городах и рельефах узнаются всё же “некоторые оттенки” Севастополя, Феодосии, Ялты, Крыма в целом» [2].

Согласно А. Люсому петербургский и крымский тексты русской культуры тесно связаны, как он считает, текст и культурный миф Крыма являются «южным полюсом петербургского мифа» [4, с. 5]. Творчество Грина подтверждает эти идеи.

Ближайшие современники Грина высоко оценили повесть. «Наивной и хорошей» назвал её Б. Шкловский. «Милой сказкой, глубокой и лазурной как море» — неизвестный критик «Красной газеты» от 29 марта 1923 года. «Феерическим волшебством», которое в творчестве Грина становится литературным правдоподобием, Н. Ашукин [5]. Они не сомневались, что Грин пишет для взрослых, но довольно быстро А. Грин стал позиционироваться как исключительно детский писатель, что в 1930-е годы было попыткой вернуть читателю внеидеологического автора [7].

Настоящий культ «Алых парусов» приходится на 1960-е годы. Начавшийся как стихийный, он в дальнейшем был подхвачен официальными инстанциями. «Грин нужен был идеологам, как источник романтической, ободряющей струи, которую можно присвоить, объявить своей, советской» [7]. Гриновские произведения вновь издаются и появляются на полках книжных магазинов. «Грин стал не просто любимым писателем, он стал модным автором» [7]. Местом паломничества стал дом Грина в Старом Крыму, где в то время жила вдова писателя Нина Николаевна Грин, внесшая большой вклад в увековечивание памяти своего мужа, как талантливого писателя. Пионеры-артековцы организовывали шествия к дому Грина, возле могилы Грина на мемориальном кургане в день его рождения поднимали алый парус.

В это же время и цвет парусов «Секрета» стал восприниматься как цвет революции. «В 1980-м году, на официальных торжествах, посвященных столетию со дня рождения Грина, один из выступавших произнес: «Не надо забывать, что алый цвет парусов Александра Грина — это цвет знамен Октября!» [7]. В то время как сам Грин, хорошо зная символику революции, подчеркивал его неполитическое значение. Для Грина это «цвет вина, роз, зари, рубина, здоровых губ, крови и маленьких мандаринов» [9].

Многие «шестидесятники» оставили восторженные отзывы об «Алых парусах», их «гуманистическое содержание и особая эстетика, благотворно влияющая на читателя» [3], была удивительно созвучна эпохе. «Меня вдруг охватило немыслимое восторженное состояние, романтика, — писал В. Аксенов, — виделась мне алая паруса, и потянуло к морю, к приливу, ночное небо рождало тревогу, книги на прилавках вызвали решительные чувства: я лучше могу, я всё могу!». М. Анчаров вспоминал, как взял книгу с собой даже на лесозаготовки, «а там феерия про Алые паруса и про девушек, трогательных, как серны, которые всегда ждут и никогда не изменяют. Не шуми, океан, не пугай, Нас земля испугала давно. В теплый край, в южный край, Приплывем все равно... — поем мы чью-то самодельную песню на слова Грина» [5]. Писатель и художник-маринист, Евгений Пинаев под влиянием чтения Грина после окончания художественного училища поступил во флот, несколько лет плывал на парусных судах, и только потом вернулся к творчеству.

В немалой степени популяризация повести А. Грина связана с выходом в свет художественного фильма «Алые паруса» в 1961 году. Повесть приобретает визуализацию и усиленную художественную и эмоциональную окраску. Режиссёр фильма А. Л. Птушко столкнулся с немалыми трудностями. Надо сказать, что «кино-сказы Птушко вышли далеко за пределы жанровых рамок детского кино и были рассчитаны на широкую аудиторию без возрастных ограничений» [7]. Именно фильм крепко привязал феерию Грина к пространству Крыма. Натюру для съемок искали на Кавказе, в Прибалтике, в Краснодарском крае, но снимать решено было в Коктебеле, где жил в своё время и автор повести Александр Грин. Именно в этом месте создали декорации сказочной Каперны, в бухту которой приплыл заветный корабль с алыми парусами. Городом Лисс стала Ялта. Многие местные жители были задействованы в массовых сценах, о чём они до сих пор вспоминают. Сама природа помогала съемкам: «Помню, как нам повезло в первый день съемок: только включили камеру — подул легкий ветерок, и паруса так красиво надулись!» [1].

Несмотря на то, что фильм имел кассовый успех, критики оставили о нём немало негативных отзывов за лишнюю идеологическую окраску, за отдалённость от поэтического языка Грина. Е. Яблоков полагает, что фильм положил начало «псевдогриновской попсе», так называемому, «советскому гламуру». Одним из проявлений данного феномена он счи-

тает «развлечение» пионеров приходит на могилу писателя в Крыму и привязывать пионерские галстуки к дереву. «Ну а за лукавой идеологией потянулась и коммерция: кафе, клубы, пансионаты и прочие зланные (в советских пределах) места под тем же брендом. В общем, окружающие нас сегодня «Алые паруса» — будь то конфеты, жилые кварталы или расфуфыренный бал выпускников — берут начало из советского гламура. К реальному Грину они отношения не имеют» [10].

Яблоков выдвигает интересную мысль о том, в чём содержится чудо в повести «Алые паруса». Оно не содержится в самих парусах. Оно заключено в сказке, которую поддерживали все главные герои. Лонгрен сделал кораблик, старик рассказал Ассоль сказку, в которую она верила много лет, сохранив веру в чудо. Грей поддержал игру, претворив сказку в жизнь. «Все они — люди, умеющие искренне и бескорыстно играть». В книге прозвучала евангельская фраза «будьте как дети», ведь только так можно сохранить веру в сказочное, волшебное, возможное [10].

Праздник выпускников «Алые паруса», впервые введенный в Ленинграде в 1968 году, можно считать возвращением Гриневского сюжета на берега Невы. Современный праздник стал еще масштабнее. Теперь его участников сопровождают усиленные меры безопасности, обязательно приобретаются билеты. Это по-прежнему долгожданное событие не только для выпускников, но и для всех петербуржцев и гостей города. И, как и в 1970-е, праздник остается событием прощания с детством и надежд на будущее.

**Выводы.** Современные исследователи открывают в творчестве Грина христианские, апокалиптические мотивы, настаивают на том, что это недетское чтение. Конечно, в рецепции массового читателя многое остается за скобками. Важно подчеркнуть, что повесть «Алые паруса» становится своеобразным мостом, соединяющим крымский и петербургский тексты культуры. «Алые паруса» как универсальный символ юности продолжают служить многим поколениям читателей ярким образом воплощенной мечты, а географией образа является Крым.

### Литература

1. Как снимали фильм «Алые паруса» // Ностальгия по советскому. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://1001material.ru/11840.html> (дата обращения 01.03.2019).
2. Кобзев Н. А., Загвоздкина Т. Е. Поэтика прозы Александра Грина: Монография. — Симферополь: Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, 2006. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://grinworld.org/salvatory/salvatory\\_05\\_00.htm](http://grinworld.org/salvatory/salvatory_05_00.htm) (дата обращения 5.03.2019).
3. Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. — М.: Наука, 1969. — 296 с.
4. Люсый А. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. — М., 2003. — 24 с.

5. Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ruscorpora.ru> (дата обращения 5.03.19).
6. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок / Пер. с фр. : Дина Хапаева. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. С. 17–50. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html> (дата обращения 05.03.2019).
7. Орышчук Н. Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии. — Кентерберийский университет, 2006 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://grinworld.org/salvatory/salvatory\\_01\\_00.htm](http://grinworld.org/salvatory/salvatory_01_00.htm) (дата обращения 28.02.2019).
8. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. — М.: ИТДГК “Гнозис”, 2004. — 318 с.
9. Царькова Ю. Дорога к алым парусам // Первое сентября. Литература, 2002. № 31 (454) (16—22 августа 2002 г.). С. 2–3. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/carkova-doroga-k-alyim-parusam.htm> (дата обращения 01.03.2019).
10. Яблоков Е. Советский гламур и настоящие чудеса // Colta. 26.08.2010. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/17592/?expand=yes#expand> (дата обращения 27.02.2019).

## Лингвостилистический анализ художественного текста в современном языкознании

*О. С. Люцина*

*студентка 2-го курса направления подготовки  
«Педагогическое образование»  
ФГБОУ ВО «Мордовский государственный  
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева»*

*И. Б. Грузнова*

*кандидат филологических наук,  
доцент кафедры русского языка и  
методики обучения русскому языку  
ФГБОУ ВО «Мордовский государственный  
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева»*

*Статья посвящена лингвостилистическому анализу художественного текста и его месту в современном языкознании. В ней обозначены его отличия*

от других типов анализа произведения, определена цель и предмет лингвостилистического анализа, его методологическое положение. Обоснована необходимость данного анализа и его значение в интерпретации произведения.

*Ключевые слова:* Лингвостилистический анализ художественного произведения, языкознание, интерпретация, художественное произведение, единство содержания и формы произведения, стратификационный подход.

**Введение.** Художественное произведение — это обращение автора к читателю, а чтение произведения — это диалог с писателем, его героями. Успех такого общения в большей мере зависит от того, умеет ли читатель чувствовать слово, умеет ли он вступить во взаимодействие с текстом. Художественный текст представляет собой сложную структуру. В нём выделяются различные и вместе с тем взаимосвязанные уровни. М. Р. Львов считает, что «лингвостилистический анализ текста позволяет эту структуру и её особенности выявить» [5, с. 20]. Также он отмечает, что целью такого анализа является «выявление системы языковых средств, с помощью которых передаётся идейно-тематическое и эстетическое содержание литературно-художественного произведения», а также «выявление зависимости отбора языковых средств от прогнозируемого автором эффекта речевого воздействия» [5, с. 24].

**Цель исследования** — рассмотреть особенности лингвостилистического анализа текста и определить его место в современном языкознании.

**Материалом исследования** послужили работы М. Р. Львова, Л. А. Новикова, А. И. Горшкова, В. В. Одинцова.

В работе нами использовались такие **методы исследования**, как анализ, синтез, обобщение.

**Результаты исследования.** В конце 60-х годов XX века обозначилась значительная заинтересованность языковедов к проблемам лингвостилистического анализа художественного произведения. Именно это время отмечено, как начало работы над отечественной теорией лингвостилистического анализа художественного текста. Со временем растёт интерес к комплексному изучению художественного произведения. В то же время как лингвостилистический анализ, во-первых, воспринимается в качестве составной части изучения текста; во-вторых, включает единицы всех языковых уровней; в-третьих, образует синтез с близкими науками, такими как история, литературоведение, психология, культурология и другие; в-четвёртых, чаще приближается к анализу произведения в целом [2, с. 54]. Такой комплексный подход к изучению текста произведения позволил отказаться от его разрозненного исследования, основанного на внимании к каждому из уровней художественного текста в отдельности.

С помощью лингвостилистического анализа художественного произведения появилась возможность сделать выводы о том, что различ-

ные элементы системы языка, взаимодействуют в художественном произведении неслучайно, а с определенной целью: автор скрупулёзно подбирает и выстраивает лингвистическую структуру текста с целью максимально полного и целесообразного осуществления в этой структуре собственного художественного замысла.

Лингвостилистический анализ художественного текста основан на изучении языкового построения произведения, точнее соотношение разноуровневых элементов языка, которые, объединяясь, отражают определённое направление художественного замысла литературного текста. Этим лингвостилистический анализ отличается от литературоведческого, который ставит своей целью исследование идеи и системы образов произведения, рассмотрение художественного текста в разрезе развития социальной мысли, выделение специфики его взаимосвязи с культурой и историей, особенностями творчества конкретного автора. Так, предметом лингвостилистического анализа художественного текста будут являться: 1) архаизмы и историзмы; 2) непонятные факты поэтической символики; 3) незнакомые или малознакомые читателю диалектизмы, профессионализмы, арготизмы, жаргонизмы и термины; 4) особенности писательского словоупотребления: индивидуально-авторские языковые инновации; 5) ключевые слова; 6) тропы; 7) особенности синтаксиса; 8) своеобразие композиции; 9) специфика употребления и сцепления друг с другом нейтральных и стилистически значимых (экспрессивных) языковых элементов и структур; 10) особенности языковой организации подтекста; 11) особенности выбора и организации языкового материала в его частностях и целостности — речевая системность; 12) взаимосвязь языкового и смыслового уровней текста с точки зрения полноты выражения авторской концепции и др. [5, с. 8].

Проблема использования автором языка с целью отражения конкретного художественного содержания можно определить скорее как составную часть стилистического анализа. Хотя изучение эстетической роли языка, что обобщённо и является целью лингвостилистического анализа художественного текста, своей сутью подразумевает взаимосвязь лингвистического и стилистического типов анализов, соединяясь в лингвостилистический анализ того, с помощью чего и какими средствами возникает уникальная исключительность художественного текста.

Таким образом, мы можем заявить, что главной целью лингвостилистического анализа художественного текста будет являться исследование разноуровневых художественно-выразительных средств в составе конкретного литературного произведения в разрезе их соотношения с авторской идеей и характерными особенностями написания. Учитывая эту особенность, в настоящее время основным методологическим положением лингвостилистического анализа художественного текста мы будем считать синтез формы и содержания.

«Форма упорядочивает, организует материал, диалектически с ним соотносится. Форма «мстит» за пренебрежительное отношение

к ней, прежде всего, тем, что не позволяет адресату адекватно воспринять содержание, правильно понять мысль автора» [4, с. 134]. Тем не менее, изучая художественный текст, мы не можем сводить лингвостилистический анализ лишь к формальной стороне произведения, так как оно «создается не для того, чтобы употребить какие-то слова или синтаксические конструкции, а для выражения мыслей содержания» [2, с. 4]. По этой причине выявление специфики структуры текста непременно должны сочетаться с интенциональными понятиями и категориями, к которым мы можем отнести тему, идею, авторский замысел, систему образов.

Исходя из этого, главная цель лингвостилистического анализа художественного текста — это изучение произведения в качестве упорядоченной совокупности художественно-выразительных средств, которая выражает конкретное идейно-тематическое, образное и эстетическое содержание произведения, используя для этого их общие и индивидуальные особенности. А. И. Горшков отмечает при этом, что комплекс авторских языковых средств стоит расценивать не как неосознанное соединение в тексте произведения языковых форм и приёмов, но в качестве «языковой реальности», как непосредственно функционирование языка, исходя из которого обозначаются частные случаи употребления, применения элементов общенародной языковой системы [2, с. 231].

Л. А. Новиковым предлагается типология выделения разновидностей анализа текста художественного произведения: 1) лингвистический анализ помогает определить, что значат те или иные языковые элементы, что способствует лучшему и более объективному истолкованию произведения. Он бывает практическим, с целью общего понимания текста (к примеру, объясняет значения устаревших слов и языковых форм), и филологическим, в основе имеющим теорию лингвистики, данные системы языка и его исторические факты; 2) стилистический анализ опирается на исследование образных средств текста, как общеязыковых, относящихся к разным стилям и жанрам, так и индивидуально авторских, помогающих выявить замысел художественного произведения; 3) литературоведческий анализ подразумевает рассмотрение изучения текста, рассматривая его в качестве произведения национальной культуры, народной мысли, продукта творчества, выраженного словесно.

Учёный считает, что лингвостилистический анализ художественного текста опирается на ряд основополагающих идей, из которых следуют его принципы, среди которых выделяются следующие: 1) анализ художественного текста в разрезе трёх его составляющих: «идейное содержание — образ — язык». Так, положение художественного образа в этой связи позволяет первому стать центром идейно-эстетического содержания и конкретного способа его выражения в языке, что позволяет придать образу оригинальность и самобытность. «Образ оказывается как бы обращенным разными своими сторонами одно-

временно и к идейному, социальному содержанию художественного произведения, будучи включенным в общую систему образов («литературный образ»), и к языку, художественному материалу (словесный образ). Он представляет собой своеобразное диалектическое единство этих разных начал» [3, с. 14]; 2) конкретно-исторический метод в интерпретации произведения, который в основе имеет культурно-исторический комментарий, позволяющий полнее и глубже проникнуть в суть художественного произведения в связи с тем историческим периодом социальной жизни, к которому изучаемый текст относится; 3) дифференциация в тексте языковых фактов, присущим современному словоупотреблению, то есть нормативных, и тех или иных отклонений от нормы, особенностей общеязыковых и оригинальных, присущих конкретному автору, а также их объективная оценка; 4) восприятие поэтического языка в качестве оригинального способа эстетического понимания реальности и активного способа создания художественного обобщения; 5) активная роль читателя (интерпретатора) произведения; 6) существование общего ядра в множестве принципов интерпретации художественного текста, выбор модели которых зависит от особенностей произведения и тех целей, в соответствии с которыми осуществляется его анализ [3, с. 146].

Теория лингвостилистического анализа художественного текста в настоящее время берёт за основу признание неоднозначности и разносторонности художественного произведения как объекта изучения, так, имеют место одновременно существовать достаточно разноплановые и противоречивые взгляды на текст как многоуровневый объект. Таким образом, наиболее распространённым для языковедения считается такое толкование текста, в основе которого лежит стратификационный подход, где произведение рассматривается как система связанных и взаимодействующих между собой языковых уровней. Стоит отметить, что лексический уровень рассматривается обычно как наиболее важный для создания и воплощения идейно-тематического содержания художественного текста. Стоит отметить также, что текст произведения рассматривается в единстве идейно-эстетического, жанрово-композиционного и языкового уровней. Отдельное внимание уделяется эстетическому, метрическому, метроритмическому, суперсегментному, композиционно-синтаксическому аспектам произведения, а также плану фабулы, идей и др.

К отличительным чертам художественного произведения относят возможность его интерпретации, т. е. такого истолкования, понимания и выявления смыслового содержания текста, которое заведомо предполагает его неоднозначность, вариативность понимания. Множественность интерпретаций обусловлена тем, что художественный текст является психо-эстетическим феноменом, «ибо он создается автором для выражения своих индивидуальных представлений о мире, знаний о мире при помощи набора языковых средств и направлен читателю» [1, с. 63].

Интерпретатор, стараясь постигнуть мировоззренческую позицию автора, играет роль не пассивного воспринимающего, а осуществляет активную деятельность, таким образом, становясь «сотворцом» художественно-образной системы. При этом в основе объективности его истолкования лежат структурно-языковая и композиционно-смысловая организации художественного произведения, а коммуникативно-прагматическая сущность текста и социальные особенности читателей (возраст, пол, образование, уровень культуры и т. п.) дают возможность неоднозначно интерпретировать всё то, что воплощено в языковой и смысловой форме произведения.

Выводы. Лингвостилистическим анализом художественного текста считаем подробный и скрупулёзный анализ значения и функций разноуровневых языковых средств в построении и выражении идейно-тематического содержания художественного текста. Лингвистический анализ справляется с такими задачами, как, во-первых, помощь в осмыслении идейного содержания и сюжета художественного текста; во-вторых, он способен продемонстрировать те художественные средства, что были использованы автором для достижения той или иной цели; в-третьих, обращает внимание на индивидуальные черты языка писателя. Следует отметить также, что лингвостилистический анализ художественного текста на данный момент довольно новая дисциплина, при этом она имеет близкую связь с такими недавно сформировавшимися направлениями, как лингвистика текста, психолингвистика, герменевтика, стилистика, прагматика, и некоторые другие. Вероятно, по этой причине в теории данной науки пока ещё не всё ясно и на многие вопросы не найдено ответов.

#### Литература

1. *Бабенко, Л. Г.* Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Т. Васильев, Ю. В. Казарин. — Екатеринбург: Сократ, 2000. — 181 с.
2. *Гальперин, И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. — М.: Эксмо, 1981. — 463 с.
3. *Новиков, Л. А.* Лингвистическое толкование художественного текста / Л. А. Новиков. — М.: Литкон, 1979. — 525 с.
4. *Одинцов, В. В.* Стилистика текста / В. В. Одинцов. — М.: Эксмо, 1980. — 109 с.
5. *Шанский, Н. М.* Лингвистический анализ художественного текста / Н. М. Шанский. — Л.: Ленинградское издательство, 1990. — 549 с.

## Кримський міф у творах українських поетів другої половини ХХ століття

*М. И. Цуприк*

*студентка 1-го курсу магістратури  
направлення підготовки*

*«Филология (українська філологія в  
кросскультурному взаємодії)»*

*Таврицька академія (структурне підрозділення)  
ФГАОУ ВО «Кримський федеральний університет  
ім. В. І. Вернадського»*

*И. С. Гладкая*

*кандидат філологічних наук,*

*доцент кафедри української філології*

*Таврицька академія (структурне підрозділення)  
ФГАОУ ВО «Кримський федеральний університет  
ім. В. І. Вернадського»*

*У статті аналізуються проявлення різних інваріантів кримського міфу в поезії кримських українських авторів ХХ століття на прикладі творчості Михайла Тернавського, Ореста Корсовецького та Данила Кононенка. Також у статті описуються деякі кримські образи і мотиви, значущі для формування того чи іншого інваріанту кримського міфу.*

**Ключові слова:** *Крим, інваріант, кримський міф, поезія, образ, мотив.*

**Вступ.** Крим в українській літературі так чи інакше наявний у творчості майже всіх письменників ХХ століття. Хоча кримська тематика, кримські мотиви у творчості Михайла Тернавського, Ореста Корсовецького, Данила Кононенка та ін. вже ставали предметом наукових зацікавлень літературознавців, поняття кримського міфу щодо їх творчості поки не застосовувалося. Цей факт, а також особливе зацікавлення сучасних літературознавців кримською проблематикою в різних національних літературах зумовлюють актуальність цього дослідження.

Кримський міф об'єднує в собі різні особливості сприйняття кримської землі, тому доречно вивчати його у творчості Михайла Тернавського, Ореста Корсовецького та Данила Кононенка, які не просто відвідували Крим, а й довгий час мешкали на його території, захоплюючись історією, культурою та природою півострова та висловлюючи це захоплення на сторінках своїх книг.



**Мета роботи** полягає у вивченні інваріантів кримського міфу у творчості кримських українських поетів Михайла Тернавського, Ореста Корсовецького та Данила Кононенка, що передбачає розв'язання таких завдань:

- з'ясувати значення поняття «кримський міф»;
- ознайомитися з кримськими сторінками біографії Михайла Тернавського, Ореста Корсовецького та Данила Кононенка;
- віднайти інваріанти кримського міфу у їх поетичній творчості, виокремити найяскравіші кримські образи та мотиви як складові кримського міфу.

**Матеріалом дослідження** стали поетичні збірки авторів («За видночком» Михайла Тернавського, «Вітер часу» Ореста Корсовецького, «З любові й добра» Данила Кононенка).

**Методи дослідження** — описовий, за допомогою якого подається впорядкована характеристика кримських образів і мотивів у творах Михайла Тернавського, Ореста Корсовецького та Данила Кононенка, а також теоретичне узагальнення отриманих результатів, систематизація, пояснення; порівняльний, що дозволяє з'ясувати риси схожого та відмінного у досліджуваних творах, наприклад під час аналізу й зіставлення інваріантів кримського міфу в поезіях різних авторів.

**Результати дослідження.** За С. О. Кур'яновим, кримський міф — це термін для найбільш загального означення всіх варіантів константних уявлень про Крим, що проявляються в літературі, які почали складатися на початку руської писемності та існують до цього часу [4, с. 27]. Дослідник виокремлює шість інваріантів кримського міфу: «християнський», «східний», «райський», «античний», «воєнний» і «курортний».

Поняття кримського мотиву С. О. Кур'янов тлумачить виходячи з розуміння терміну «мотив» як найменшої смислової одиниці літературного твору. Тому під кримським мотивом він пропонує розуміти будь-який з тих чи інших дрібних смислових елементів кримського міфу [5, с. 172]. Образ Криму, за С. О. Кур'яновим, базується на освоєнні, сприйнятті і засвоєнні Криму автором, а потім і читачем [5, с. 173]. Тож, на відміну від кримського мотиву, образ Криму вимагає неоднобічного погляду на предмет і не може виникнути в результаті лише однієї згадки чи асоціації.

В українській поезії другої половини ХХ століття можемо виокремити курортний інваріант кримського міфу, який набуває все більшої ваги, що пов'язане з розвитком курортних міст Криму та їх більш легким доступом. Зокрема, можемо спостерігати його в поезії Михайла Тернавського, чий життя і творчість були пов'язані з Кримом безпосередньо. Поет жив у Криму, керував літоб'єднанням у сімферопольській обласній газеті «Кримський комсомолец», творив в останні роки життя. Аналіз поезій Михайла Тернавського свідчить, що найбільш повторюваними елементами, через які проявляється курортний інваріант кримського міфу, у поезії автора є море, чайка та кипарис.

Зазначимо, що в досліджуваній нами збірці ці мотиви лише опосередковано натякають на Крим.

У Михайла Тернавського найвиразнішим є мотив моря. У його поезії море — це не просто географічна ознака місцевості. Цей образ набуває символічної ваги, підкреслює філософську думку автора про постійний життєвий шлях, вічні мандри людської душі.

З морською стихією в поезії Михайла Тернавського пов'язаний образ чайки. Помітно, що цей образ, який часто асоціюється з романтичним уявленням про свободу, набуває повсякденності й навіть згрубілості: «Та, коли я опинився / у селищі, яке розташоване / біля моря, / мені довелося побачити чайок, / коли вони шукають корм / на березі, / коли вони шукають корм / у дворищах рибалок — / а то навіть / вонтузяться на смітниках, / як звичайна / свійська птиця» [6, с. 7].

З кримським морським узбережжям, а отже курортним інваріантом кримського міфу, пов'язаний образ кипариса, що в художньому світі поезії Михайла Тернавського також стає виразником вагомої для авторської картини світу ідеї відносності всього сущого.

Безпосередня вказівка на Крим наявна в епілозі поеми Михайла Тернавського «Куманець з морською рінню»: «Коли батько був іще живий / він привіз із Криму / куманець з морською рінню» [6, с. 73]. Ця згадка про кримську землю вказує на сприйняття її саме як курортного узбережжя, звідки на згадку про відпочинок та літо привозять камінці з морського берега.

Орест Корсовецький довгий час мешкав і творив у кримському селищі Чорноморське. У дослідженій нами збірці «Вітер часу» подекуди зустрічаємо зображення півострова як досить недружнього краю. Таке розуміння Криму традиційно пов'язувалося в українській літературі з часом Кримського ханства, що вказує на східний інваріант кримського міфу. Знаходимо його у Ореста Корсовецького в поезії «Довгочубі мореходи»: «Положилися османи: запорожці знов на морі / Гори, урвища скелясті, вежі, мури їжив Крим. / Грали хвилі в білій піні / у блакитному Боспорі / кам'яні лоби фортечні розбивали воду в дім» [3, с. 175]. Як відомо, запорізькі козаки ходили у військові походи в Крим і на Чорне море. Тут Крим зображується як ворожий край, місце полону вояків-козаків і можливої смерті, а образ моря символізує рух, що наближає до загибелі. Таке бачення Криму в українській літературі має досить тривалу історію й характерне для українських поетів-романтиків ХІХ століття.

Східний інваріант також виражається через події, історично менш віддалені в часі, у тому числі ідеться про депортацію 1944 року та її наслідки. Особливо гостро мотиви депортації кримських татар відображені в поезіях «Пісня в тумані», «Чокрак», «Різа» та «Злада». Їх об'єднує образ кримського татарина, який найчастіше потрапляє у вигнання або прямує додому, у Крим. Для Ореста Корсовецького особливо важливою була ідея єднання кримських народів, яку він найбільш яскраво висловив у вірші «Злада»: «А Лук'ян про зладу дбає: /

“Розуміймося, Валі!” / І Валі приязно каже: / “Не озвірмося, Лук’яне!” / “Не здичіємо, кримчани!” — / вимовляє Сейдалі» [3, с. 89].

У поетичній творчості Ореста Корсовецького присутній також воєнний інваріант кримського міфу. Так, у вірші «Ронять квіти віхолу червону...» поет описує кримське місто-герой Севастополь, що пережило війну. Хоча місто вже відбудоване, але люди пам’ятають про героїчне минуле свого народу й готові дивитися в майбутнє, не забуваючи про нього: «Сторона моряцька гостям рада, / Зустрічає плавом голосів / Севастополь, повний Ленінграда, / Севастополь, повний Чернівців» [1, с. 41]. Ці реалії Орест Корсовецький мав змогу споглядати особисто.

Данило Кононенко вважається одним з найяскравіших співців кримської землі періоду другої половини ХХ століття. Хоча попередні автори теж довгий час перебували в Криму і пов’язали з ним своє творче життя, Крим для Данила Кононенка — справжня друга Батьківщина. Останні тридцять років життя поет провів тут і помер у місті Сімферополі.

Кримська земля загалом постає в його поезіях прекрасним куточком землі, радісним і світлим. Автор сприймає Крим саме як рідну землю, тому й описує її з особливою ліричністю: «Сонячний південний краю мій, / Степові простори, / Зеленаві гори, / Моря нестихаючий прибій» [2, с. 11]. Це дає привід виокремити тут райський інваріант кримського міфу. Розуміння автором Криму як прекрасного райського місця можемо зустріти у поезіях «Кримська земля», «Степовички», «Вересень», «Напровесні».

Присутній у творчості Данила Кононенка і воєнний інваріант кримського міфу. Наприклад, у поезії «Коктебельський десант» описується подвиг малого тактичного десанту, котрий був висаджений в Коктебелі 29 грудня 1941 року, до його складу входило близько 30 червоноармійців. Десант протримався кілька годин та поставлене завдання виконав: «...Сорок перший... / Грудень. / Вибухи гранат. / І з води по груди / Моряків десант» [2, с. 25]. У Коктебелі відкрито пам’ятник на вшанування десантників, про що також пише Данило Кононенко: «Пам’ять через роки / Свій залишить слід, — / На краю затоки / Пам’ятник стоїть» [2, с. 27]. Також зустрічаємо цей інваріант в поезіях «Аджимушкай», «У партизанському лісі за Бахчисараєм».

**Висновки.** Таким чином, можемо зазначити, що інваріанти кримського міфу у творах українських поетів ХХ століття доволі різноманітні. Кожен з митців показав у них своє бачення півострова. Крим як курорт постає у творчості Михайла Тернавського. Для Ореста Корсовецького основним є східний інваріант, який зокрема представлений низкою поезій, темою яких є депортація кримських татар. Також у нього присутній воєнний інваріант, який реалізується через описання післявоєнного Севастополя. Данило Кононенко показує Крим як райський куточок землі з неперевершеною у своїй красі природою. Воєнний інваріант кримського міфу також наявний в автора, через який він передає захоплення героїзмом захисників Криму.

## Література

1. Губар О. І. Сучасні українські письменники Криму / О. І. Губар. — Сімферополь: СВІТ, 1997. — 334 с.
2. Кононенко Д. А. З любові й добра: Поезії. — Сімферополь: Таврія, 1989. — 144 с.
3. Корсовецький О. І. Вітер часу. Поезії / О. І. Корсовецький. — Вінниця: Книга-Вега, 2006. — 228 с.
4. Курьянов, С. О. Крымский текст в русской литературе: генезис, структура, функционирование: дисс. ...докт. филол. н. : 10.01.02 / Сергей Олегович Курьянов; Таврический Национальный Университет им. В. И. Вернадского. — Симферополь: 2014. — 468 с.
5. Кур'янов, С. О. Кілька слів про кримський текст (Розмежування понять Кримський мотив, образ Криму і Кримська тема) / С. О. Кур'янов // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, серія «Філологія. Соціальні комунікації». — 2013. — Т. 27 (66). № 2. — С. 171–176.
6. Тернавський М. Я. За видноколом: поезії / М. Я. Тернавський. — Сімферополь: Таврія, 1986. — 110 с.

## Функції візуально-графічних прийомів у творах Юрія Іздрика

*А. В. Шугарова*

*студентка 2-го курсу*

*напрявленія підготовки*

*«Філологія (український язук и література)»*

*Таврическая академия (структурное подразделение)*

*ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет*

*им. В. И. Вернадского»*

*И. С. Гладкая*

*кандидат филологических наук,*

*доцент кафедры украинской филологии*

*Таврическая академия (структурное подразделение)*

*ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет*

*им. В. И. Вернадского»*

*У статті зроблено спробу систематизації всіх засобів графічного виділення, що характеризують прозу сучасного українського автора Юрія Іздрика. Обґрунтовано необхідність дослідження візуалізації сучасної прози. На*

основі класифікації Т. Ф. Сем'ян з'ясовано функції візуально-графічних прийомів, що трапляються у творах Юрія Іздрика.

**Ключові слова:** проза, візуалізація, креолізований текст, шрифтова акциденція, розташування за шириною сторінки.

**Вступ.** В останні роки значно зріс інтерес до проблем візуальності в найрізноманітніших сферах життєдіяльності. Для сьогоденної науки вочевидь, що візуальне сприйняття і комунікація за допомогою візуальних образів заслуговує різнобічного аналізу.

На сьогодні досить ґрунтовно розроблено питання зорового аспекту віршованого тексту, що ж до вивчення візуального аспекту української прози — очевидна потреба у фаховому філологічному аналізі останньої. Усе зазначене вище обумовлює **актуальність** нашої роботи.

**Мета роботи** — дослідити візуальний вигляд художньої прози як формально-змістовну категорію. Зазначена мета передбачає розв'язання таких **завдань**: з'ясувати елементи, що формують візуальний вигляд прозового твору; визначити функції візуально-графічних прийомів художнього тексту.

**Матеріалом** дослідження стали прозові твори сучасного українського письменника Юрія Іздрика.

**Методи дослідження** — описовий, за допомогою якого подається впорядкована характеристика графічних засобів візуалізації тексту, а також теоретичне узагальнення отриманих результатів, систематизація, пояснення.

**Результати дослідження.** Загальний процес візуалізації прозового тексту розвивався поетапно: від монолітного зовнішнього вигляду поверхні сторінки до тексту розчленованого. З появою комп'ютера в черговий раз змінився візуальний простір сторінки. Комп'ютерні технології урізноманітнили візуальні прийоми художнього твору.

Візуальність як властивість сучасного світу вже наприкінці ХХ століття призводить до візуального перевороту, який змінив лінгвістичний. Безліч інформаційних потоків виплеснулися на людину й відбулася зміна комунікативних кодів: на зміну до оповідальних текстів прийшли візуальні образи, які є більш потужним засобом комунікації, порівняно з вербальним мовленням.

Серед провідних графічних засобів та прийомів О. В. Білецька називає такі:

— екстенсивне поєднання вербальних, невербальних (ідеографічна, піктографічна системи письма), медійних систем (кіно, реклама тощо), мистецьких графічних засобів та прийомів (колаж, градація тощо) та їх різноманітне поєднання з метою візуалізації;

— навмисне відхилення від орфографічних та пунктуаційних норм;

— екстенсивне застосування таблиць, графіків, схем, фотографій, діаграм, візерунків та ілюстрацій, що є частиною тексту з вербальним супроводом або без нього;

— використання абревіатур, акронімів [2, с. 20–21].

Т. Ф. Сем'ян виділяє три типи прийомів візуалізації прози: 1) розміщення текстового матеріалу на площині сторінки, 2) прийом шрифтової акциденції, 3) інтеграція вербального й іконічного компонентів [8, с. 224].

Важливою складовою сучасної книги стають візуальні ефекти, у чому виявляється постмодерністська схильність не тільки до інтертекстуальності, але й до інтермедійності. Візуально акцентовані компоненти творів по-різному знаходять відбиття на сторінках сучасних видань: від виділення окремих літер іншим шрифтом до зроблених власноруч.

Досліджені в межах цієї роботи твори українського письменника ХХІ століття Юрія Іздрика сповнені численних графічно-візуальних прийомів. Усі віднайдені особливості візуальних ефектів у творчості письменника відповідно до класифікації Т. Ф. Сем'ян можна розподілити на 3 групи. До першої групи внесено прийоми невластивого розташування текстового матеріалу: не уздовж усієї сторінки, як традиційно прийнято, а випадки, коли речення або єдиний абзац (що зрозуміло за змістом) розбиваються на окремі рядки, групи слів або ж набувають строфічної будови.

Функції, які виконує нетипове розташування тексту за шириною сторінки: 1) створення відчуття присутності у читача; 2) передача хаотичності думок мовця; 3) естетична. Так, наприклад, у книзі «АМТМ» варто звернути увагу на випадок порядкового поділу цілісного абзацу:

*«Летілося не так уже й довго,  
але перед тим, як бебехнути головою об каміння,  
я встиг побачити, що предмет, за яким ми так  
безуспішно полювали,  
ніякий не димедрол,  
ніяка не пачка з пігулками,  
а шматок мапи,  
чи радше плану міста, ...» [3].*

Розташування текстового матеріалу в подібний спосіб обумовлене намірами автора передати читачеві хаотичність думок людини, що падає з обриву; наочно проілюструвати останнє, що встигає помітити падаючий за кілька секунд польоту.

До другої групи увійшли прийоми шрифтового виділення на площині сторінки. Діапазон шрифтів, використаних Юрієм Іздриком у вивчених творах, обмежений. Виключно використовується велика літера, курсив і напівжирне накреслення.

Наприклад, курсив зустрічається в прямій мові для позначення відтворюваних дій героя на тлі розмови (подібно до ремарки в драматичному творі):

*«...Кореспондент (звертаючись до мене, як до тверезішого співника): Я знав, що це не кінець.*

*Сестра (продовжуючи своє): Бачити вас живих та здорових. І що ви про це все думаєте?...» [3].*

Аналіз функцій прийому шрифтової акциденції показав, що шрифтове акцентування є матеріально вираженим знаком інформативно-інтонаційного характеру й виконує низку загальних функцій, спрямованих на посилення образотворчо-виразного вигляду слова. Серед виконуваних функцій шрифтового виділення можемо виділити такі: 1) інтонаційну; 2) змістовісну; 3) функцію емоційного ключа. Марковані іншомовним шрифтом слова сприймаються як зоровий подразник, візуальний знак іншого культурного коду.

До третьої групи належать прийоми введення іконічних компонентів до тексту художньої прози, що утворює змішаний тип тексту (креолізований). Інтенсивність зв'язків між вербальними та іконічними засобами може бути різною: елементи обох кодів можуть бути інтегровані один в інший або стояти осторонь. У вивчених текстах наявний перший тип зв'язку, тому що між компонентами існує тісна смислова спаяність.

Функції, які виконує іконічний компонент у досліджених творах Юрія Іздрика, такі: 1) функція реально відчутної присутності автора і його авторського погляду на зображуване («Флешка 2-GB»: малюнок карти описуваного місця); 2) демонструє принципи авторської стратегії створення тексту («АМтм»: шахи як символ побудови твору у вигляді словесної інтелектуальної гри); 3) асоціативна («Флешка 2-GB»: залізна куля, що руйнує все на своєму шляху, уособлює *любов*, якою її представляє автор); 4) образотворча.

Висновки. Таким чином, візуально-графічні прийоми, до яких звертається Юрій Іздрик у своїх творах, не тільки надають їм особливої форми, а й стають вагомим чинником змісту, допомагаючи автору підкреслити певну емоцію, розкрити характер чи настрій героя, викликати потрібну асоціацію тощо.

Вважаємо перспективним подальше дослідження візуально-графічних прийомів у художньому тексті, залучаючи до аналізу твори інших сучасних українських авторів.

### Література

1. *Анисимова Е. Е.* О целостности и связности креоллизованного текста (к постановке проблемы) [Текст] / Е. Е. Анисимова // Филологические науки. — 2003. — № 5. — С. 10–27.
2. *Білецька О. В.* Графічна форма постмодерністського художнього тексту крізь призму графічної лінгвістики [Текст] / О. В. Білецька // Нова філологія. — 2014. — № 60. — С. 17–21.
3. *Іздрик Ю.* АМтм [Електронний ресурс] / Юрій Іздрик. — Режим доступу : [http://bookscafe.net/book/izdrik\\_yurko-amtm-209439.html](http://bookscafe.net/book/izdrik_yurko-amtm-209439.html).
4. *Іздрик Ю.* Острів КРК та інші історії [Електронний ресурс] / Юрій Іздрик. — Режим доступу : [http://bookscafe.net/book/izdrik\\_yurkoostriv\\_krk\\_ta\\_inshi\\_istorii-209444.html](http://bookscafe.net/book/izdrik_yurkoostriv_krk_ta_inshi_istorii-209444.html).
5. *Іздрик Ю.* Подвійний леон. Історія хвороби [Електронний ресурс] / Юрій Іздрик. — Режим доступу : [http://bookscafe.net/book/izdrik\\_yurkopodviyniy\\_leon\\_istoriya\\_hvorobi209443.html](http://bookscafe.net/book/izdrik_yurkopodviyniy_leon_istoriya_hvorobi209443.html).

7. *Іздрик Ю.* Флешка-2GB [Електронний ресурс] / Юрій Іздрик. — Режим доступу : [http://bookscafe.net/book/izdrik\\_yurko-fleshka\\_2gb-209442.html](http://bookscafe.net/book/izdrik_yurko-fleshka_2gb-209442.html).
8. *Ляхов В. Н.* Искусство книги [Текст] / В. Н. Ляхов. — Москва : Сов. художник, 1978. — 365 с.
9. *Семьян Т. Ф.* Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема [Текст] / Т. Ф. Семьян : дис. на соискание науч. степ. д-ра. филол. наук : спец. 10.01.08. «Теория литературы. «Текстология». — Челябинск, 2006. — 389 с.

## «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского как эсхатологическое пророчество в контексте философии С. Л. Франка

*А. В. Ярошевская*

*студентка 2-го курса*

*направления подготовки «Философская*

*антропология, философия культуры»*

*ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия*

*культуры и искусств имени М. Матусовского»*

*В. М. Шелюто*

*доктор философских наук,*

*профессор кафедры теории искусств и эстетики*

*ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия*

*культуры и искусств имени М. Матусовского»*

*В статье рассматривается «Легенда о Великом Инквизиторе» С. Л. Франка как одна из наиболее своеобразных трактовок одноименной новеллы Достоевского, анализируются индивидуальные особенности интерпретации основной темы, идеи произведения, его эсхатологической направленности.*

*Ключевые слова:* С. Л. Франк, русская религиозная философия, эсхатология, Ф. М. Достоевский, «Легенда о Великом Инквизиторе».

**Введение.** С. Л. Франк — один из наиболее ярких представителей русской религиозной философии конца XIX — начала XX века, писатель, юрист, педагог, публицист, автор целого ряда религиозных, ли-

тературно-критических и философских произведений. Философские воззрения писателя — разносторонние, его интересовали проблемы личности и религии, человеческого бытия и самопознания. Однако в его мирозерцании существовало несколько основных концепций: упадок современной культуры и причины его; крушение идеалов, вызванное небывалыми социальными потрясениями; проблема веры и неверия; «возврат» в современную психологию понятия души, так как С. Л. Франк считал, что в основе всей психологии должна находиться философия, а не естествознание или физиология. Особое место в философском наследии С. Л. Франка занимает «Легенда о великом инквизиторе», являющаяся своеобразным откликом на одно из самых загадочных произведений величайшего русского писателя и гуманиста Ф. М. Достоевского.

**Цель исследования** — раскрыть мировоззренческую концепцию С. Л. Франка, особенности философской трактовки произведения, индивидуальные особенности интерпретации основной темы, идеи и эсхатологической направленности «Легенды о великом инквизиторе».

**Актуальность темы** обусловлена неослабевающим интересом русской философской критики рубежа веков и современного литературоведения к творчеству Ф. М. Достоевского, к одному из самых противоречивых и спорных произведений писателя — «Легенде о великом инквизиторе».

В ходе работы были использованы аналитический, историко-литературный, описательный, сопоставительный **методы исследования**.

**Результаты исследования.** Жизнь Франка, насыщенная и трудная, закончилась вдали от России, в изгнании, однако современное литературоведение немислимо без наследия философа, который был свидетелем и непосредственным участником целого ряда исторических событий, принадлежал в равной степени и дореволюционной России, и миру русской эмиграции. Работы Франка по гносеологии и онтологии стоят в одном ряду с «нравственной философией», представленной в статьях «С нами Бог», «Смысл жизни» и многих других, причем основная мысль писателя — «война есть зло и грех» — к сожалению, невероятно актуальна и сейчас.

С. Л. Франк прошел трудный путь от увлеченного марксиста, через неокантианство, к метафизическому идеализму. В 35 лет зрелый мыслитель принял православие, что, безусловно, нашло отражение в его многочисленных работах на религиозную тематику. Характеризуя свою собственную философию, он писал: «Мои религиозно-общественные воззрения я определяю как «христианский реализм» [3, с. 6]. В своей последней работе «Реальность и человек. Метафизика человеческого бытия» (1956 г.) Франк подчеркивал, что христианство — это не религия «поклонения Богу в его противоположности человеку <... > Христианство есть религия человечности»

[3, с. 8]. Поиск «путеводной звезды» для человечества и его «эсхатологическая судьба», противопоставление истинных ценностей сиюминутным политическим амбициям, вера в разум, в «глубину собственного духа» — вот основные постулаты философской концепции писателя.

Ф. М. Достоевский был одним из любимых авторов С. Л. Франка. Философия человеколюбия и вместе с тем душевная неудовлетворенность, творческие искания и религиозные размышления о судьбе мира были близки и понятны С. Л. Франку. Говоря о роли писателя в европейской культуре, он подчеркивал, что Достоевского ценят и знают на Западе «как религиозного мыслителя, как наставника жизни, как гения, принесшего какие-то драгоценные откровения в области человеческого духа» [4, с. 392]. Осознавая провидческий дар выдающегося мастера слова, в статье «Достоевский и кризис гуманизма» (к 50-летию дня смерти Достоевского, 1931) С. Л. Франк отмечает, что писатель, не зная ни нищестанства, ни марксизма предвосхитил их появление, прочувствовал всю глубину опасности «антигуманизма», пути отдаления от веры, по которому уверенно идет современная Европа. «Никто, быть может, не продумал и не пережил с такой глубиной кризис гуманизма, как Достоевский», — писал философ [4, с. 394]. В этом, по мнению Франка, заключается христианский гуманизм, открытый именно Достоевским для современного человечества.

«Легенда о Великом Инквизиторе» Франка — одна из наиболее своеобразных трактовок знаменитого произведения Достоевского — была создана в 1933–1934 годах и приобрела особое значение в период зарождения идеологии фашизма в Германии. Франк посвятил свою работу «духовным вопросам экзистенциальной значимости» и исследовал в ней «демонический характер диктатур». Первоначально статья была написана по-немецки, и ее переводчик, Виктор Франк — сын философа — вспоминал: «Мой отец сознавал страшную угрозу всему человечеству, заложенную в нацизме» [2, с. 9].

Философ отзывается о «Легенде» Достоевского, как о величайшем символическом творении духа и подчеркивает, что все попытки однозначного толкования произведения всегда будут спорными. Анализируя смысл поэмы, Франк обращает внимание, прежде всего, на небезызвестные моменты искушений Христовых, на программу мироустройства инквизитора и на извечное противостояние свободы и сытости, веры и хлебов, чудес и истинных знамений. В центре «программы» инквизитора — средний человек, на которого и сориентирована пятнадцативековая «история спасения», задуманная инквизицией — задуманная и успешно внедряемая в жизнь. В основе предлагаемого мироустройства — все те же дьявольские искушения, которые так опрометчиво и необдуманно, по мнению Инквизитора, отверг Христос.

«Основная идея «Легенды», по мнению Франка, гораздо сложнее, чем поверхностная критика католицизма. Poleмика, начатая самим Достоевским, не затрагивает самого «ядра» произведения, и далеко не так однозначна, как это может показаться на первый взгляд. Тема, по мнению Франка, прежде всего, охватывает революционный социализм, который, по пророческому прозрению Достоевского, не совместим со свободной личностью, и неминуемо ведёт к тотальной деспотии и даже к всеобщему порабощению» [5, с. 244]. Правящее меньшинство — будь то инквизиция, мудрые правители, представители какой-либо партии или движения — устраивает поголовное счастье для человечества, сытый рай и блаженное, безбедное существование. Отныне они решают за человека, судят и милуют, берут на себя его грехи или дарят индульгенции. Тема эта — не нова в произведениях Достоевского, который неоднократно вкладывал в уста своих персонажей различные модели будущего мироустройства. Достаточно вспомнить Шигалева из романа «Бесы» и его программу, предполагающую передать судьбу всего человечества в руки мудрого правителя (правителей), воспитывать стадность и раболепие в людях, которые неминуемо примут власть и правоту избранных и позволят с их молчаливого согласия арестовать и казнить даже самого Христа! Однако и этим глубинный смысл легенды не исчерпывается, ведь дело здесь, по мнению Франка, не только и не столько в политике, сколько в духовности. Извечная тоска человеческого духа, «внутренняя антиномия», вскрытая Достоевским, заключается в том, что «борение» писателя — «всегда трагичное борение с самим собой». Неслучайно автор легенды о Христе — Иван Карамазов — образ, исполненный отрицаний и сомнений, образ наиболее близкий Достоевскому.

Основная идея Инквизитора — эсхатологическая модель «земного рая», райского безоблачного блаженства, сытого, счастливого, «младенческого» пребывания на земле, освобождения «от проблематики жизни». Отсюда становится понятно, как по-разному видят спасение инквизитор и Христос. Если первый хочет освободить людей от извечной борьбы и войн, от междоусобиц и свободно-го выбора и, таким образом, поместить «по ту сторону добра и зла», то Христос дарит людям свободу — великий и бесценный, но непосильный, неудобный дар, который единственный и делает человека человеком.

Сокровенная мечта человечества — вновь приобретенный утраченный рай. Об этом говорит Версиков в «Подростке», об этом видят сны Раскольников и Ставрогин, об этом мечтает Шигалев, об этом пишет Ницше. Все эти эсхатологические проекции земного рая объединены «отказом от творческой тревоги духа», а через это — признание неполноценности человека, отказ от духовного достоинства [5, с. 245]. Итак, духовное противопоставляется материальному, «райское блаженство» — свободе выбора, тупая

сытость — свободе и духовности, совести, ответственности, нравственности. «В качестве негативного контрапункта» здесь можно привести в пример один из пророческих снов Раскольникова, изображающий, по сути, ад на земле. Люди, пораженные странной и неизвестной душевной болезнью, стали одержимы «каждый своей особой верой в добро и зло <... > истребляют друг друга в страшных религиозных войнах, во всеобщей анархии». Однако С. Л. Франк уверен, что мечта о потерянном райском блаженстве не окончательное «вожделение» человеческое, так как в человеческой душе есть еще более мощная сила. Сила эта — сознание собственной свободы, «осуществлять самого себя по своему усмотрению, во всей иррациональности и бессмысленности своей природы» [5, с. 246]. Именно эта сила не даст окончательно погибнуть человечеству в будущем, совершить духовное самоубийство, уподобиться примитивному животному, чуждому духовности. Истинный смысл «Легенды о великом инквизиторе», подытоживает Франк, именно в этой «великой антиномии между младенчески-простодушным блаженством и свободной духовностью» [5, с. 247].

Инквизитор преклоняется перед «умным духом», однако в вере его — страшный изъян, тяжкий грех презрения к человеку, неверие в силу и мудрость, понимание сущности человека как слабого, нуждающегося в постоянной опеке существа, неспособного на собственный выбор. Вторая сторона этой антиномии — безграничная, анархическая свобода — не просто путь к саморазрушению. Здесь заключена еще более страшная опасность — возмнить себя сверхчеловеком, опасностью, которой не избежали Раскольников, Кириллов, Ставрогин, Иван Карамазов. «Нагое, лишённое содержания понятие свободы» неудержимо приведет к катастрофе, к преступному убеждению о вседозволенности, о человеке, который не «тварь дрожащая», а «право имеет». Повсюду, где человек уверен в «высшем совершенстве», в «судьбоносном предназначении» самого себя, и где вера эта не основана на христианской любви и морали, — зарождается грех и преступление.

Легкого пути к блаженству не существует, человеческая жизнь это борьба и преодоление, прежде всего самого себя, считает Франк. Мыслитель рассматривает «Легенду о великом инквизиторе», не просто как целостную философскую концепцию, но и как прозрение о судьбах человечества, своеобразное эсхатологическое пророчество. Именно первичность божественной власти необходима для обретения внутренней гармонии и счастья человека, считает он.

**Выводы.** В результате исследования можно утверждать, что С. Л. Франк не только отмечал уникальное значение произведения Ф. М. Достоевского для мировой культуры и литературы, но и интерпретировал основную мысль «Легенды о великом инквизиторе» как эсхатологическое пророчество, как способ «устроения рая на

земле». Однако куплен этот рай дорогой ценой — «отказом от творческой тревоги духа», от самого понятия свободы и свободной личности [5, с. 244].

### Литература

1. *Достоевский, Ф. М.* Собрание сочинений [Текст]: в 15 т. / Ф. М. Достоевский. — Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1991. — Т. 10: Братья Карамазовы. — С. 5–295.
2. *Селиверстов, Ю.* О великом инквизиторе: Достоевский и последующие/ Сложитель, авт. предисл. и цикла картин Ю. Селиверстов; Послел. Г. Пономарева, В. Курбатова. — М. : Молодая гвардия, 1991 — С. 6 — 13.
3. *Сенокосов, Ю. П.* Семен Людвигович Франк / Ю. Сенокосов // Франк, С. Л. [вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. Ю. П. Сенокосова]. — М. : Правда, 1990. — С. 3 — 8.
4. *Франк, С. Л.* Достоевский и кризис гуманизма (К 50-летию дня смерти Достоевского) / С. Франк // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 гг. : сб. ст. — М. : Книга, 1990. — С. 391 — 397.
5. *Франк, С. Л.* Легенда о Великом Инквизиторе / С. Франк // О великом инквизиторе. Достоевский и последующие/ Сложитель, авт. предисл. и цикла картин Ю. Селиверстов; Послел. Г. Пономарева, В. Курбатова. — М. : Молодая гвардия, 1991 — С. 243— 251.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Теория и история культуры

*Белоусова А. И.*  
Болгарский этнос в Северном Причерноморье:  
традиции, быт и история .....4

*Белякова С. В.*  
Крымская специфика этнокультурной идентичности .....9

*Ибраимова А. А.*  
Этническая кухня как способ репрезентации культуры  
(на примере крымских татар) .....14

*Кахута И. О.*  
Современное неоязычество как культурная тенденция .....19

*Кузьменко Н. Н.*  
Гибридная война как социокультурный феномен .....23

### Актуальные проблемы современного искусства: изобразительное искусство и дизайн

*Обертынская А. А.*  
Коммуникационная стратегия ресторана  
как инструмент создания фирменного стиля .....28

*Соломяная А. А.*  
Интерьер и ткань в контексте традиционного  
и современного крымскотатарского жилища .....32

*Текутьева Ю. Э.*  
Взаимосвязь мифологического  
и исторического сюжета в живописи .....37

**Актуальные проблемы  
современного искусства: музыкознание**

- Ефимов В. А.*  
Современная академическая музыка для баяна —  
миссия или утопия .....42
- Капушинская М. С.*  
О музыкальной поэтике цикла Зигфрида Карг-Элрета  
«33 портрета» для фисгармонии ор. 101 .....47
- Колданова Д. С.*  
Музыкальная картина мира  
в эпоху модерна: по материалам  
«Русской музыкальной газеты» Н. Финдейзена .....52
- Кормакова Л. Р.*  
Инновационные методы и технологии  
в образовательной деятельности вокального искусства .....57
- Лебедев И. А.*  
Фиксирование в нотах импровизации при редактировании  
музыкальных произведений эпохи Барокко .....61
- Никель Т. И.*  
Вокальные упражнения  
в постановке народно-певческого голоса  
(на примере дисциплины «Сольное пение» в ПГИК) .....66
- Олюнина Н. А.*  
Балет «Болт» Д. Д. Шостаковича в контексте развития  
русского искусства первой половины XX века .....70
- Поляков Д. М.*  
Оперное творчество А. С. Аренского в контексте развития  
русской музыки рубежа XIX-XX веков .....77
- Попова Н. А.*  
Из истории отечественной музыкальной историографии:  
М. С. Друскин — баховед .....82
- Салаурова А. Ю.*  
«Звёздная ночь» Клода Дебюсси:  
взаимодействие слова и музыки .....87

- Сивков Н. А.*  
Жанровая специфика вокальной музыки Тихона Хренникова ....92
- Тетеля А. В.*  
Раскрытие художественного образа в народной песне .....97
- Тонеева И. А.*  
Интерпретационное моделирование художественного образа  
в исполнительской деятельности музыканта .....102
- Хайрединова У. А.*  
Стилевые особенности поздних оперетт Ж. Оффенбаха  
на примере оперетты «Мадам Фавар» .....107
- Шакарян А. Н.*  
Роль тембра в интерпретации романса  
П. Чайковского «Забудь так скоро» на примере исполнений  
Т. Синявской и А. Нетребко .....111
- Шморгун Е. В.*  
Жанр «музыкальное интервью»  
в профессиональной жизни музыканта .....116

**Актуальные проблемы  
современного искусства: театр и кино**

- Береговая Н. Е.*  
Принципы интеллектуального театра Бернарда Шоу  
на примере пьесы «Пигмалион» .....122
- Второва Н. В.*  
Поэтика итальянской «учёной комедии» эпохи Возрождения .....126
- Ким Л. А.*  
Роль документального театра  
в современном российском обществе .....131

**Актуальные проблемы  
современного искусства: хореография**

- Гузь К. А.*  
Современная интерпретация рок-н-ролла:  
эволюция движений .....136



<i>Гуменная К. А.</i> Символизм как явление художественной культуры .....	140
<i>Данченко Д. С.</i> Особенности русского романтизма в хореографическом искусстве .....	144
<i>Дейнега Е. А.</i> Значение форм славянского народного танца в работе балетмейстера .....	148
<i>Иванюк Э. Э.</i> Хореография как выразительное средство в художественной гимнастике .....	153
<i>Лапина Н. С.</i> Пушкинская тема в балетах Шарля Дидло (на примере балета «Кавказский пленник») .....	157
<i>Левчишин И. А.</i> Региональные особенности танцев Украины .....	162
<i>Матвеева Е. А.</i> Отличительная характеристика танца Терского казачества .....	167
<i>Рейнштейн К. Д.</i> Предпосылки зарождения комедийного жанра в балете .....	171
<i>Сайчук Д. С.</i> Приемы обработки танцевального фольклора .....	175
<i>Татарина М. А.</i> Художественные средства создания сценического образа .....	179
<i>Тахтарова А. Р.</i> Сохранение национальных традиций узбекского танца .....	184
<i>Холодова И. С.</i> Роль музыкального ритма в реабилитации детей с нарушением зрения .....	189
<i>Шахаратова Н. Б.</i> Балет без балета: постановка «Гамлета» в Большом театре .....	193

<i>Яновская Е. Л.</i> Выразительные средства танца эпохи постмодерн .....	197
--	-----

### **Музейное дело и культурный туризм в условиях современности**

<i>Абашева В. В.</i> Лояльность потребителей к туристскому продукту .....	204
<i>Зайцева Д. С.</i> Льговский литературно-мемориальный музей А. П. Гайдара и его вклад в сохранение культурного наследия писателя .....	208
<i>Зимица А. Е.</i> Саморядовский дом ремёсел в Курской области: опыт сохранения традиций .....	213
<i>Калинина Э. В.</i> Организационно-теоретические основы культурного туризма .....	218
<i>Лайкина-Живетьева Л. В.</i> Музейный предмет в автоматизированных музейных системах учёта .....	224
<i>Медведская И. К.</i> Создание аккаунта турфирмы в социальной сети Instagram с целью продвижения турпродукта и привлечения туристов .....	230
<i>Москвичёва А. В.</i> К проблеме музеефикации крымскотатарских сельских поселений на примере с. Соколиное (Коккоз) .....	234
<i>Пуздровская М. А.</i> Музей в современном мире: разработка научной концепции .....	240
<i>Степченко Я. В.</i> Проектирование горнолыжного тура на курорт Роза Хутор в кавказском регионе Российской Федерации .....	246

*Черкашин Д. С.*  
Эффективность маркетинговых кампаний в туристской сфере ...250

### **Тенденции развития библиотечно-информационной деятельности**

*Афанасьева В. П.*  
Обслуживания социально-незащищенных  
категорий граждан Республики Крым .....256

*О. В. Ершова*  
Волонтерская деятельность как библиотечная форма  
социализации подрастающего поколения .....262

*Иванушкина М. В.*  
Личные библиотеки в цифровую эпоху .....268

*Касаткина Н. Г.*  
Альтернативные модели  
комплектования библиотечных фондов .....273

*Мокроусова Л. М.*  
Библиотека — центр чтения молодёжи:  
опыт библиотек Пермского края .....281

*Овдиенко Д. А.*  
Роль библиотекаря  
в использовании информационной среды  
как фактора формирования читательского интереса .....287

*Рогожников Н. И.*  
Сохранение историко-культурного наследия региона  
силами сельских библиотек Пермского края .....292

*Сводцева В. В.*  
Инновационный потенциал библиотеки:  
особенности теории и практики .....297

### **Вопросы языкознания и литературоведения**

*Буряк Е. С.*  
Этимология и особенности перевода  
антропонимов в английском художественном тексте  
(на примере романов Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере) .....304

*Дядюша С. С.*  
«Алые паруса» Александра Грина: от крымского текста  
к универсальному символу юности .....309

*Люцина О. С.*  
Лингвостилистический анализ художественного текста  
в современном языкознании .....313

*Цуприк М. И.*  
Кримський міф у творах українських поетів  
другої половини ХХ століття .....319

*Шугарова А. В.*  
Функції візуально-графічних прийомів  
у творах Юрія Іздрика .....323

*Ярошевская А. В.*  
«Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского  
как эсхатологическое пророчество  
в контексте философии С. Л. Франка .....327

*Научное издание*

# **МАТЕРИАЛЫ**

**VIII Всероссийской студенческой  
научно-практической конференции  
с международным участием**

**«КРЫМСКИЙ МИР: КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ»**

Редактор *Г. Н. Гржибовская*  
Технический и художественный  
редактор *Е. В. Мажарова*  
Вёрстка *А. В. Климашинок*

Подписано к печати 09.05.2019  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/16  
Усл. печ. л. 19,76  
Тираж 50 экз.

Издательство ООО «Антиква»  
295000, Российская Федерация, Республика Крым,  
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,  
тел.: +79788913701 e-mail: antikva07@mail. ru

---

Напечатано в типографии ИП Гальцовой Н. А.  
Российская Федерация, Республика Крым,  
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908