

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

МАТЕРИАЛЫ

**VII Международной
научно-практической конференции**

**«ИСКУССТВО И НАУКА
ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ»**



Симферополь
2018

УДК 008(477.75): 061-057.87
И86

*Рекомендованно к изданию Учёным советом
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол № 02 от 27.02.2019)*

Редакционная коллегия:

В. А. Горенкин — главный редактор, председатель организационного комитета конференции, кандидат политических наук, доцент

О. В. Резник — заместитель главного редактора, доктор филологических наук, профессор

А. В. Швецова — доктор философских наук, профессор

Ответственный за выпуск А. Н. Жаворонков

Редактор Г. Н. Гржибовская

Искусство и наука третьего тысячелетия : материалы
И86 VII Междунар. науч.-творч. конф. / ГБОУ ВО РК «КУКИиТ». —
Симферополь : Изд-во ООО «Антиква», 2019. — 248 с.

В сборнике представлены материалы VII Международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия», состоявшейся 15-16 ноября 2018 года в Государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

*За достоверность цифр, фактов, цитат, имён в тезисах
и статьях магистрантов, аспирантов и соискателей ответственность несут
научные руководители*

УДК 008(477.75): 061-057.87

© ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма», 2018

© Коллектив авторов, 2018

© Оформление. ООО «Антиква», 2019

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

Современные тенденции развития культурного туризма в Крыму

Э. С. Аблаева

*аспирант 1-го курса
направления подготовки «Культурология»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

А. Ю. Микитинец

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

В статье рассматриваются тенденции развития культурного туризма в Крыму. Социальная значимость развития культурного туризма в Крыму основывается на том, что он является одним из реальных эффективных средств воздействия на общество, посредством приобщения населения к культурно-историческому наследию. Проанализировав Федеральную целевую программу «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года» выявлено постепенное формирование Крыма как современного международного туристского центра Российской Федерации, который будет соответствовать критериям круглогодичности, востребованности и конкурентоспособности. На основе статистических данных Министерства курортов и туризма РК и Министерства культуры РК сделан вывод об увеличении количества туристов с 2014 г. по настоящее время.

Ключевые слова: туризм, культурный туризм, Крым, культурное наследие.

Введение. Туризм представляет собой динамично развивающееся социальное и экономическое явление, что вызывает необходимость его постоянного изучения. Проблемы туризма являются традиционными темами научных исследователей историков, географов, экономистов, социологов. Сегодня они становятся актуальными и для культурологов, так как «культурная» составляющая туризма становится все более популярной и востребованной в обществе, и, следовательно, эта проблема требует внимания специалистов.

Объект исследования: культурный туризм в Крыму.

Предмет исследования: современные тенденции развития культурного туризма в Крыму.

Цель исследования: выявить современные тенденции развития культурного туризма в Крыму.

Задачи исследования:

1. Исследовать взаимосвязь культуры и туризма.
2. Проанализировать культурную составляющую Федеральной целевой программы «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года».
3. Выявить тенденции развития культурного туризма в Крыму.

Методология исследования:

- Культурно-исторический метод, при помощи которого исследованы особенности развития культурного туризма в Крыму.
- Метод анализа документов, востребованный для изучения Федеральной целевой программы «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года» и статистических данных Министерства курортов и туризма РК и Министерства культуры РК.
- Метод синтеза, используемый для комплексного изучения современных тенденций развития культурного туризма в Крыму.

Результаты исследования. В настоящее время туризм становится постоянным явлением в жизни общества, изменяющим культурные формы его бытия. Благодаря активизации этой деятельности усиливаются коммуникативные связи, расширяется культурное пространство, развивается экономика, обогащается духовный потенциал личности и общества. Синтез терминов «культура» и «туризм» и появление в конце XX словосочетания «культурный туризм» стало одним из наиболее привлекательных вариантов развития для стран и регионов. Связи, которые возникают между культурой и туризмом являются сложными и решающими [3]. Согласно последним изменениям в тенденциях развития туризма, посетители более активно участвуют в культурных мероприятиях, чем ранее. Интенсивный рост интереса к культуре местного населения становится средством привлечения туристов в регион. Посещение туристом культурных достопримечательностей позволяет видеть и осознавать прошлое и современное культурное наследие. Культурный туризм не предоставляет активный или экстремальный

отдых, но открывает новый культурный опыт: сакральные памятники, замки, музеи и галереи, археологические объекты и монументальные комплексы рассматриваются как основные элементы предложения культурного туризма. Мотивом туристического путешествия выступает культурное содержание региона, познание культуры народа, знакомство с обычаями, традициями, народным искусством, традиционными ремеслами, местной кухней [4]. Основой для развития туризма являются особое географическое положение, разнообразный климат и огромный природный потенциал. В данном контексте следует отметить, что Крым представляет собой уникальное полиэтничное и поликультурное пространство и потому является перспективным местом для развития культурного туризма.

«В соответствии с Федеральной целевой программой «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года» планируется постепенное формирование полуострова как современного международного туристского центра Российской Федерации, который будет соответствовать критериям круглогодичности, востребованности и конкурентоспособности. В ходе выполнения целевой программы будет создана единая информационная база туристской маршрутной сети Республики Крым и разработаны новые туристские маршруты по различным видам туризма, приоритетным для социально-экономического развития Республики Крым» [5]. В данной связи немаловажной является необходимость увеличения интерактивности и появление новых методов презентации музейных объектов. Поэтому планируется внедрение особых туристских программ, таких как интерактивные выставки, виртуальные туры.

Для усиления роли Крыма как туристического региона на новом пути развития важным является внедрение инновационных и уникальных продуктов с целью увеличения количества туристов. На сегодняшний день культурный туризм поддерживается государством, и основные мероприятия по развитию этой отрасли на полуострове добавлены в план по реализации Федеральной целевой программы «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года».

Анализ статистических данных министерства курортов и туризма РК, выявил: «Количество туристов, отдохнувших в Крыму, за 2014 год составило 3,8 млн. чел. За 2015 год отдохнуло 4 млн. 598 тыс. туристов, что на 21% выше уровня прошлого года. За январь-декабрь 2016 года в Крыму отдохнуло 5573,5 тыс. туристов, что на 21,2% выше уровня за аналогичный период прошлого года. В 2017 году в Крыму отдохнуло 5395,1 тыс. туристов, что на 3,2% ниже уровня за аналогичный период прошлого года. За январь-сентябрь 2018 года в Крыму отдохнуло 6 062,3 тыс. туристов, что на 29% выше уровня аналогичного периода прошлого года» [1].

Проанализировав статистические данные Министерства культуры РК можно отметить следующее: «В 2015 году в музейных

учреждениях Республики Крым проведено 924 культурные акции и мероприятия с охватом аудитории 124 493 человек. Всего музейные учреждения посетило 1 995 540 человека. За 2016 год в музейных учреждениях Республики Крым проведено 1 098 культурных акций и мероприятий с охватом аудитории 186 279 человек. Всего музейные учреждения посетило более 2 263 000 человек. В 2017 г. 3 054 000 человек посетило музеи, из них республиканских музеев — 2 431 100 человек. Проведено 85 065 экскурсий, 3 086 культурно-массовых мероприятий, в которых приняли участие 343 652 человека. По состоянию на 30.09.2018 года количество посетителей музеев составило 3 111 857 человек, из них в республиканских музеях — 2 552 373 человека. Проведено 83 148 экскурсий, 3 063 культурно-массовых и культурно-образовательных мероприятий, в которых приняли участие 263 292 человека» [2].

Наличие соответствующего туристского потенциала даёт возможность развития в Крыму всех видов культурного туризма. Основной регион развития военно-исторического туризма — Севастополь и Керчь. Религиозный туризм в Республике имеет достаточно мощный потенциал развития не только в связи с конфессиональным разнообразием, но и с историческим значением региона в распространении ряда религий. Развивается культурно-археологический туризм, который подразумевает участие в экскурсиях по местам раскопок, археологических памятников. На территории полуострова сосредоточено огромное количество памятников материальной культуры различных времен и народов. Всего же в Крыму насчитывается свыше 5,5 тыс. памятников археологии. Этнографический туризм в Крыму связан с изучением культуры и традиций народов, проживающих на территории полуострова. В последние десятилетия на полуострове стал очень популярен зеленый туризм. Ежегодно здесь, в частности в Восточном Крыму, проходит множество фестивалей. Это является дополнительным стимулом для туристов посетить регион с целью ознакомления с традициями жителей и их образом жизни, художественной культурой и искусством, различными формами проведения досуга.

Выводы. 1. Рассмотрев взаимосвязь культуры и туризма, можно сделать вывод, что культурная составляющая является значимым фактором развития туризма, содействующим взаимному пониманию и росту уважения между народами, возрождению культуры и формирования межкультурного диалога. Значение культурного туризма определяется его основными функциями, такими как: познавательная деятельность, через которую открываются возможности для активного приобретения новых знаний о культуре; коммуникация, связанная с расширением и укреплением границ общения; социализация и инкультурация личности, связанная с возможностью освоения социальных и культурных норм.

2. Для усиления роли Крыма как туристического региона на новом пути развития важным является внедрение инновационных и уникальных туристских продуктов с целью увеличения количества туристов. На сегодняшний день культурный туризм поддерживается государством, и основные мероприятия по развитию этой отрасли на полуострове добавлены в план по реализации Федеральной целевой программы «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года».

3. Проанализировав статистические данные Министерства курортов и туризма РК и Министерства культуры РК, приходим к заключению, что количество туристов с 2014 г. по настоящее время увеличивается, и культурный туризм занимает большую часть туристского интереса. Основой для развития туризма являются особое географическое положение, разнообразный климат и огромный природный потенциал. Крымский полуостров уникален переплетением древних культур, цивилизаций и политических образований, которые оставили архитектурно-градостроительное наследие от античных памятников, средневековых крепостей и пещерных городов до культурных сооружений разных мировых религий и дворцовых ансамблей.

Литература

1. Министерство курортов и туризма РК: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mtur.rk.gov.ru/ru/structure/1051>.
2. Министерство культуры РК: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mkult.rk.gov.ru/ru/structure/296>.
3. Савчук, В. В. Культурологическая функция туризма / В. В. Савчук // Культурология: новые подходы. Альманах—ежегодник. Вып. 11. — М. : МГУ-КИ, 2004. — С. 166–188.
4. Сущинская, М. Д. Культурный туризм — Учебное пособие / М. Д. Сущинская. СПб. : СПбГУЭФ, 2010. — 128 с.
5. Федеральная целевая программа «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года»: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fcp.economy.gov.ru/cgi-bin/cis/fcp.cgi/Fcp/ViewFcp/View/2017/429>.

Русские народные промыслы в современных дизайн-проектах

Е. О. Антонова, А. П. Сленченко, А. В. Цимбал

*магистранты направления подготовки
«Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»
Гуманитарно-педагогическая академия
«КФУ им. В. И. Вернадского» (филиал) в г. Ялта*

И. Н. Коваленко

*научный руководитель
к. т. н, доцент кафедры изобразительного искусства,
методики преподавания и дизайна
ГПА «КФУ им. В. И. Вернадского» (филиал) в г. Ялта*

В статье рассматривается использование традиций льняных текстильных изделий при проектировании современных форм декоративно-прикладного искусства. Выделены основные этапы развития льняного творчества. Уделено внимание перспективам развития новых технологий и использования «льняных мотивов».

Ключевые слова: *народные промыслы, дизайн-проект, узорное ткачество, льняное полотно, канон, традиция.*

В своей работе «Мода от А до Я» А. Ньюман и З. Шариф рассказывают о фестивале средневековых ремёсел, проходившего под эгидой ЮНЕСКО, который был преурочен к 750-летию начала строительства Кельского собора (1998). В фестивале участвовали представители главных профессий средневекового города: кузнец, пекарь, валяльщик шерсти, прядильщица, писец, гадалка, гончар, знахарка. Демонстрируя своё искусство, мастера пользовались старинными инструментами и технологиями. Сегодня от человека, осваивающего эти ремёсла, требуется не только буквальное погружение в культуру многовековой давности, но и определённый артистический талант, вся эта деятельность сродни «кустарному» творчеству художника» [4]. К опыту прошлого художники-проектировщики обращаются и сегодня.

Целью данной работы является исследование и анализ канонических черт искусства народных промыслов.

Методы исследования. В работе используются следующие методы исследования: историко-логический, структурный анализ предметных форм декоративно-прикладного искусства, морфологический анализ и синтез.

Теоретическая часть. Народные промыслы входят в особую отрасль современной художественной промышленности, в то же время относятся к декоративно-прикладному искусству. Декоративно-прикладное искусство служит для художественного оформления быта человека. Произведения декоративно-прикладного искусства создаются как отдельными художниками, так и коллективами мастеров. В их изделиях сохраняются традиции, приёмы мастерства и технологии. От поколения к поколению мастеров передаются наиболее выразительные пропорции и формы предметов, орнамент, цветовые гармонии. Меняется время, меняется и характер изделий, но не меняется их канонический смысл. Современные изделия отличаются ярким национальным колоритом форм, орнамента, цвета. Каждый промысел отличается своим стилевым направлением, специфическими технологическими приёмами. Все изделия характеризуются определёнными материалами, назначением, способом изготовления, художественным оформлением, определённой темой.

Ручное узорное ткачество — это один из древнейших видов декоративно-прикладного искусства. Несмотря на данное обстоятельство, оно находит и сегодня широкое применение не только в быту, интерьере, но и в современных арт-объектах. Искусство художественного ткачества было широко распространено в Бельгии, Франции, Испании, на Руси. Узорные полотна для одежды, узорные скатерти, столешники, полотенца и другие изделия, вытканые в домашних условиях, упоминаются ещё в описях XVII века. Сегодня, кроме ремизного ткачества, используются современные технологии. Тканые изделия мастеров отличаются разнообразием композиционных решений, богатством цветовых сочетаний. Изделия мастериц отдельных районов традиционны по рисунку, виду украшения, предпочтению в цвете. Цвета имеют определённое значение, сохранившееся исстари. Так, в определённый цвет окрашены изделия, предназначенные для работы в поле, для моря, траурные, девичьи. Ассортимент льняного белья включает скатерти и салфетки разного назначения (для торжественного обеда и для скромного завтрака), полотенца (белые и цветные, простые и с кружевами), простыни. Вырабатываются сегодня и великолепные сухарицы, дорожки, гардины, накидки для кресел, комплекты, состоящие из длинной салфетки и шести маленьких полотенец. Платки делаются с бахромой и кистями, однотонными и пестроткаными. Сырьём часто служит и комбинированная пряжа (льняная и какая-либо другая с камышом). Орнамент, в основном, геометрический, иногда встречаются и цветочные мотивы.

Льняные каноны сегодня переживают этап своего возрождения. Мастера художественных промыслов применяют полотно и холст. Из льняного полотна производят полотенца, салфетки, скатерти, сарики и многие другие изделия. Из льняных тканей отшиваются платья, костюмы, блузы, юбки, брюки, сарафаны. Сегодня это изделия мужского и женского гардероба. Вручную вырабатываются

лишь высокохудожественные изделия. Льняное полотно используют в интерьере, в технической сфере. Такое повсеместное использование льна связано с определёнными свойствами этого древнего сырья: гигроскопичность, высокая износостойчивость, оно выдерживает многократные стирки, стойкость к воздействию высоких температур, солнечных лучей, свету и кислотам.

Внедрение в современную культуру инновационных технологий спровоцировало актуализацию интереса к архаике. Свое признание получили и льняные изделия. Расширяется не только ассортимент изделий, но и канонические приёмы изготовления самого полотна: характер переплетения, использование нитей разной толщины в пряже, натуральный цвет, приёмы декора. Одна из самых древних в мире льняная ткань сочетает в себе отличные экологические качества. Преимущества льняной ткани по достоинству оценили ещё в Древнем Египте, где лён считался «благодеемием богов» и в качестве материала для одежды мог быть доступен только высокопоставленным господам. Мастера египетского ткачества создавали чрезвычайно тонкую ткань, через пять слоёв которой просвечивало письмо. В Древнем Риме льняную одежду предпочитали носить женщины. Свое повсеместное распространение льняная одежда приобрела в эпоху Возрождения, когда она вошла в обиход простых людей. А в Древней Греции лён являлся атрибутом исключительно жрецов.

История льна в России начинается со второго тысячелетия до н. э. Одежда из этого материала считалась не только парадной, но и ритуальной. Льняное полотно ценили все русские монархи, этот материал стоил дорого и его часто называли северным шёлком. Покровительницей льноводства была определена Святая Параскева Лыбаница, а праздник, посвящённый ей и приуроченный к окончанию льняной страды, приходится на 28 октября. Лен возделывали на Руси сначала в районе Пскова, а позднее — в Новгородской, Суздальской, Волгоградской и близлежащих землях.

Лён — это природный антисептик, он является незаменимым в медицине материалом. Первые скатерти начали использовать ещё в Древнем Египте, на них даже присутствовали элементы цветной вышивки. На Руси скатерти появились ранее, чем в Западной Европе, и назывались они «столешник», при этом были доступны всем слоям населения. Однако лён был дорогим материалом и поэтому льняные скатерти служили больше в декоративных целях и использовали их только для особых случаев. Полотно скатерти часто украшали бахромой, вышивкой и другими декоративными элементами, что помогало изделию гармонично дополнить убранство дома.

Элементы орнамента были не только украшением, они несли смысловую и ритуальную нагрузку. Алатырь, пожалуй, главный из русских и славянских знаков. Этот символ бесконечной вселенной, двуединства мира, его равновесия — популярный мотив в русском и славянском рукоделии. Чаще всего можно встретить «коловрат» — древний

символ солнца, счастья и добра. Орпей или Арпей представляет собой ромб с гребенками на сторонах, считается символом счастья, богатства, уверенности в себе. Животные и растения, которые окружали людей, также служили темой для орнамента. Особенное значение имело количество чередований элементов в орнаменте. Каждое число несло дополнительную нагрузку. Цвет также являлся важной составляющей оформления льняной скатерти: красный цвет — это символ жизни, огня и солнца, белый цвет — свободы, чистоты и чистого снега, синий цвет — вода и ясное небо, зеленый — трава, лес и помощь человеку, а черный символизировал землю.

Модная индустрия в настоящий момент является одной из самых производительных областей современной торговли. Дизайнеры крупных мировых брендов почти каждую неделю обновляют ассортимент. И за каждым новым предметом ассортимента стоит огромный творческий труд. В современных проектах дизайна постоянно используются архаичные черты культурных истоков. Использование традиций прошлого — это не мода, а своего рода необходимость. Фундаментом современных проектов является использование элементов ручной работы, трансформация традиционных техник, приверженность этичной моде, построенной на экологической и социальной ориентированности.

Выводы. Всё вышесказанное позволяет сделать следующие выводы: предметное творчество непосредственно включено в формирование крупных исторических стилей. Оно связано с эстетическими идеалами и вкусовыми предпочтениями людей, с их образом жизни. В XXI веке под воздействием научно-технического прогресса и социальных изменений в обществе роль предметного творчества усилилась. Сегодня оно носит проектный характер и активно используется дизайнерами при формировании высокохудожественной предметной среды.

Литература

1. *Аронов В. Р.* Художник и предметное творчество / В. Р. Аронов. — М. : Советский художник, 1987. — 116 с.
2. *Бардина Р. В.* Изделия народных художественных промыслов / Р. В. Бардина. — М. : Высшая школа, 1990. — 259 с.
3. *Кориунова Т. Т.* Костюм в России XVIII — начала XX века: альбом (на английском языке). — Л. : Аврора, 1983. — 320 с. : ил.
4. *Ньюман А., Шариф З.* Мода от А до Я / Алекс Ньюман, Заки Шариф. — М. : Астрель, 2010 — 233с.

Роль общих принципов композиции в организации художественной реальности

Е. Л. Балкинд

заслуженный художник Республики Крым,
доцент кафедры дизайна ГБОУ ВО РК «Крымский университет
культуры, искусств и туризма»

Организация реальности художественного произведения затрагивает все уровни его существования. Она имеет прикладное практическое значение, когда каждый художник сталкивается с решением композиционных задач в своей творческой деятельности, независимо от того, какой вид искусства составляет её предмет. Композиционные задачи универсальны и стоят над видовой спецификой искусства, их общегуманитарное значение, с одной стороны, и прикладное — с другой, делают проблемное поле организации художественного текста привлекательным для обширного круга заинтересованных лиц.

Понятие «композиция» близко к понятиям «структура» и «конструкция». Структура как целое состоит из закономерно связанных элементов. При этом структура не всегда представляет собой завершённое целое. Конструкция, вид структуры, её элементы связаны функционально. Итак, композиция в искусстве — это то, что делает части эстетическим целым.

Согласно справочно-энциклопедическим источникам, «принцип (лат. *principium* — начало, основа, происхождение, первопричина) означает основание некоторой совокупности фактов или знаний, исходный пункт объяснения или руководства к действиям» [2]. Следует отметить, что принципы, обозначенные нами как «общие», стоят над видовой спецификой искусства, поскольку они принимают участие в организации всякого художественного произведения. Будучи общими, они не могут подлежать отбору, то есть их одновременное действие является обязательным условием организации художественной реальности.

Прокомментируем ряд общих принципов, в число которых входят принципы *отбора, главного и второстепенного, отношений и целостности*, и рассмотрим их в контексте изображения.

Принцип *отбора*. Данный принцип напрямую связан с количеством и качеством информации, которая используется в построении художественного текста, и источником которой служит фактическая реальность. «Аксессуары имеют громадное значение для создания впечатления, и тем не менее ими постоянно приходится жертвовать», — писал Э. Делакруа. Отбор понимается, таким образом, как

отказ от некоторого количества информации в пользу художественной выразительности.

Принцип *главного и второстепенного*, специфика которого состоит в том, что он лежит в основе передачи художественного видения, приближает форму к уровню содержания. При этом главное и второстепенное не выступают как синонимы целого и детали. Можно говорить о второстепенности детали и главенстве целого, однако отождествлять эти понятия нельзя, поскольку деталь и целое — это качества конкретной формы и являются носителями и выразителями идеи главного и второстепенного.

Принцип *отношений*, который, согласно терминологии Б. В. Иогансона, называют также «методом сравнения», посредством которого достигается цельность. Действительно, всё существующее на холсте или в скульптурной композиции не может существовать вне системы отношений (скажем, тональных и цветовых; отношения объёмов, величин и форм, фактуры и текстуры поверхностей и пр.): они (отношения) определяют место каждой составляющей в системе целого.

Итак, в-четвёртых, следует понимать: все части художественного произведения составляют неделимое целое и не имеют самостоятельного значения. Здесь работает *принцип целостности* или «композиционный принцип объединения». В самом деле, в художественном произведении нет ничего лишнего, нельзя убрать или добавить какой бы то ни было элемент, не нарушив его единства. При этом роль детали никоим образом не принижается, поскольку деталь — часть целого, и её нельзя исключить без ущерба для него.

Сказанное выше позволяет констатировать определенную взаимосвязь, взаимообусловленность и взаимодополняемость общих принципов, которые, в свою очередь, конституируют условность в искусстве, выстраивая художественную реальность и организуя её.

Литература

1. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. — М. : Искусство, 1965. — 214 с.
2. Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. — Мн. : Изд. В. М. Скакун, 1998. — С. 544.
3. Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия / сост. Н. Н. Ростовцев и др. (С. Е. Игнатъев, Е. В. Шорохов) — М. : Просвещение, 1989. — С. 151 (редактор Е. А. Комарова).

Основные подходы к изучению культуры повседневности

Н. В. Белаиш

аспирант 1-го курса

направления подготовки «Культурология»

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

О. И. Микитинец

научный руководитель

кандидат философских наук, доцент,

доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин

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

В данной статье рассматриваются основные подходы к изучению культуры повседневности. Подчеркивается, что на современном этапе развитие культуры повседневности особенно актуально. Чтобы понимать историю человечества, нужно начать с изучения человека и окружающей его жизни, а именно этим и занимается культура повседневности. В статье раскрывается специфика данной отрасли культуры посредством изучения основных подходов к ней.

Ключевые слова: повседневность, культура, быт, культурология, подходы.

Актуальность данной работы состоит в исследовании и целенаправленном изучении и описании подходов к анализу культуры повседневности. Повседневность в течение последних десятилетий превратилась в модную научную проблему. Это недвусмысленный показатель социального заказа, ответа науки и культуры в целом на заявившую о себе потребность в осмыслении и утверждении повседневной жизни как ценности современной культуры.

Востребованность проблематики повседневной жизни очень высока. Количество посвященных ей научных публикаций на основных европейских языках, включая русский, за последние годы насчитывает не одну сотню наименований. Повседневность обсуждается на научных конференциях и симпозиумах, в периодических изданиях. Массовыми тиражами переиздаются старые (XIX и начало XX в.) и издаются новые научные и научно-популярные работы о повседневной жизни разных стран, исторических эпох, социальных слоев. Это позволяет

сделать вывод, что повседневность стала одной из центральных проблем современного гуманитарного знания, и к настоящему времени сложилась междисциплинарная область знания — «повседневноведение», включающее в себя социологию повседневности, историю повседневности, гносеологию и психологию повседневности, эстетику повседневности, семиотику повседневности.

Объектом данного исследования является культура повседневности. В качестве предмета представлены основные подходы к изучению культуры повседневности.

Цель исследования: раскрыть и описать основные подходы к изучению культуры повседневности.

Методы исследования: методологию исследования составляет сравнительно-исторический метод, нацеленный на понимание основных подходов к изучению культуры повседневности. Также в работе используется метод описания для характеристики основных подходов к изучению культуры повседневности и аналитический метод для определения принципов культуры повседневности.

Изучению основных подходов в культуре повседневности особое внимание уделяли, прежде всего, российские теоретики. Так, её исследованиям посвящены работы Н. Л. Пушкарёвой, Т. Ю. Скопинцева, М. В. Капкан, а также Л. Г. Иониного.

Прежде чем определить, какие существуют подходы к изучению культуры повседневности, следует обратиться к определению самого понятия.

Что такое повседневность? Есть целый круг вопросов относительно понимания данного термина, но единого мнения так и не существует. Это и «живое существование», и «образ жизни» либо «род жизнедеятельности». Словом, это то, чем обычно занимаются люди, некий план жизни, который очень близок человеку. Благодаря этому плану у индивида есть чувство реальности бытия. В повседневной жизни человек имеет возможность в полной мере расходовать свою природную силу и энергию, реализовывать личностные качества как одновременно и природное и культурное существо.

Когда же понятие повседневности как некоего плана бытия стало темой для исследований? Это произошло в период дробления самого бытия на состояния, срезы и планы. Культуру повседневности, её особенности, описания и прочее принялись изучать, как считается, в эпоху Нового времени.

Это был период, когда исследователи имели возможность почувствовать себя «оторванными» от сложившихся традиций. Наблюдающий как бы погружался в процесс перемен в экономике и политике социума. Перемены происходили в официальной сфере бытия, и в это время отслеживался в меньшей степени подверженный изменениям мир быта или повседневности.

Словарь современной философии Запада представляет нам следующее определение повседневности Н. Н. Козловой. Согласно мнению

исследовательницы, повседневность есть «целостный социокультурный жизненный мир, представляющий в функционировании общества как «естественное», самоочевидное условие человеческой жизнедеятельности. Повседневность — специфическая область социальной реальности, которая выступает в качестве объекта ряда наук и междисциплинарных исследований (история, социальная и культурная антропология, социология и др.)» [6].

Повседневная культура является условием существования человека. Это организация индивида и его отношений, институционализация, существование человека в категориях «сейчас» и «здесь». Целостный и сложный спектр интересов и потребностей индивида входит в понятие культуры повседневности. В связи с осознанием многообразия бытия и сложности его возникло и осознание его повседневных форм. Известно, что до конца 19 века повседневность определялась границами классических подходов к её изучению, которые были изображены в социальном познании такими явлениями как марксизм, структурный функционализм и фрейдизм.

Современная наука гуманитарного цикла, стремящаяся к показу нетривиальности обыденных вещей, скрывающих более глубокие смыслы, послужила рождению во второй половине XX столетия целой вспышки исследований повседневности культуры и особого интереса к ней. Не было научной дисциплины, которой не коснулся бы этот глубокий интерес к области повседневности, что послужило рождению всевозможных методов, направлений и способов её исследования.

Общеизвестно, что интерес к повседневности зародился у исследователей-историков во второй половине XIX века. Однако изначально исторические очерки в сфере культуры повседневности не покидали рамок бытописательства. Культура повседневности как таковая была представлена неким описанием обычаев, нравов, этнографических потребностей ежедневного быта разнообразных групп общества. Данные труды, бесспорно, внесли свой вклад в процесс изучения повседневности, однако особенность понимания повседневности жизни как своеобразной сферы человеческого бытия оставалась незамеченной и не оцененной.

Самым первым направлением в истории, изменившим взгляд существующих исследований и обратившемся к пошаговому изучению культуры повседневности стала школа «Анналов».

Что же такое представляла из себя школа «Анналов»? Это формальное название общества французских историков XX века, которые группировались около журнала «Анналы». Представителей данного направления, невзирая на всё разнообразие интересов, форм и методов анализа, сплачивали совместные методологические идеи и взгляды, основанные на междисциплинарности, отдаче предпочтения истолкованию описания, а также изучение индивида в совокупности со всеми его социальными ролями и культурными проявлениями. На окраине

исторической науки все еще оставалась повседневность, и это позволило обратиться к изучению данной сферы. Значительная роль при этом принадлежала новому пониманию самой сущности истории, которое было предложено школой «Анналов», что способствовало становлению новых знаний о повседневности. Что есть историко-культурный прогресс? Это сплоченность в едином динамике и статики, всевозможных новаций наряду со старыми традициями, сам путь формирования исторической перспективы тесно связан с новациями и их описанием. Бесспорной заслугой школы «Анналов» было смещение акцентов и установление в качестве центрального объекта интереса статики и традиций.

Многие выходцы школы «Анналов» в своё время обращались к исследованиям в области культуры повседневности на определенных уровнях её существования, все же наиболее значительное исследование в этой сфере по праву принадлежит Фернану Броделю. Как самостоятельная часть исторической науки история повседневности возникает лишь в 80-е гг. XX в., и центрами развития данного направления становятся Италия и Германия.

Какие вопросы повседневности культуры становятся основными? Это вопросы, имеющие связь с трудовой и бытовой практикой, а также с особенностью восприятия событий (и глобальных, и вполне обычных, обыденных) рядовыми индивидами. Наша повседневная жизнь не может быть изолированной, так получается, что события большой истории не могут обойти её стороной. И чтобы как-то ответить на эти события возникают способы выживания, происходит процесс приспособления, который раскрывает механизмы и ценности повседневности.

Обратимся к формулировке Альфа Людтке, который обосновал специфику нового направления в истории повседневности. По его словам: «история повседневности <...> направлена против аксиомы о "великих людях" (как главных действующих лицах истории и объектах ее изучения); в такой же степени она критична по отношению к тезису об анонимных структурах, якобы предопределявших ход истории» [3, с. 53].

История повседневности ищет поддержку в обычном человеке, у неё нет излюбленных героев или какого-то исторического повествования. В этой науке семейно-бытовые проблемы, а также проблемы коллектива, малых групп и т. д. рассматриваются на микроуровне, что является возможностью услышать голос рядового человека. Если смотреть с этой точки зрения, то становятся заметными детали, которые ускользали от взгляда истории великих событий. Используя этот подход, происходит отказ от формирования обобщающих моделей истории в пользу восстановления мышления, переживания людей какой-либо эпохи, модели их поведения.

В работах ученых школы «Анналов» изучение повседневности сводилось к изучению обезличенных структур, история повседневности

же, как особое направление в науке, сводит спектр внимания на человека в истории и его место в ней.

Кроме прочего, одной из главных проблем в исследовании повседневности является характеристика получаемых данных. Конечно, личные переживания, восприятие событий очень ценны. Но интервью, биографии и эго-документы позволяют рассмотреть лишь малую часть огромной картины эпохи в целом.

Вывод. Изучение повседневности и основных её подходов позволяет достичь понимания укоренённости социально-научного знания в повседневной жизни и постоянной и глубокой обусловленности ею. Повседневность является основной и необходимой предпосылкой исследований в социальных науках, но почти никогда не становится темой этих исследований. Попытка тематизации повседневности будет способствовать выявлению глубинных оснований социально-научного знания.

Литература

1. *Ионин, Л. Г.* Понимающая социология. Историко-критический анализ / Л. Г. Ионин. — М., 1979. — 207 с.
2. *Капкан, М. В.* Культура повседневности / М. В. Капкан. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. — 110 с.
3. *Людтке, А.* История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти / А. Людтке. — М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН); Герм.ист. ин-т в Москве, 2010. — 272 с.
4. *Пушкарева, Н. Л.* Предмет и методы изучения «истории повседневности» / Н. Л. Пушкарева // Этнографическое обозрение. — №5. — 2004. — С. 3–19.
5. *Скопинцева, Т. Ю.* Теория и история культуры повседневности России, Учебно-методическое пособие / Т. Ю. Скопинцева. — Оренбург: Оренбургский государственный университет (ОГУ), 2010. — 145 с.
6. Современная западная философия: Словарь. — 2-е изд., переработанное и дополненное. — М.: ТОН. — Остожье, 1998, С. 318 — 319.

Феномен культурно-исторического наследия в условиях глобализации

С. В. Белкина

*аспирант 2-го курса
направления подготовки «Культурология»,
преподаватель кафедры туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Микитинец О. И.

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

Общество в современных условиях развивается благодаря существующему постоянному взаимодействию стран, народов и культур. Глобализация рассматривается исследователями с точки зрения различных аспектов: экономического, политического, информационного, культурного и т. д. Мир становится общим пространством, в котором события, произошедшие в одном регионе, могут иметь серьезные последствия, как для отдельного человека, так и для всего общества. Глобализация представляет собой непрерывную мировую взаимосвязь практически всех сфер жизни человека, в том числе и культуры.

Особый интерес представляет рассмотрение культурной глобализации, поскольку «происходят смена культурных парадигм мышления, переход от регионального (национального) сознания к континентальному и общемировому» [1, с. 19]. Сущность культурной глобализации, по мнению М. А. Корытиной, заключается в «формировании общечеловеческого пространства с единым для всего мира вектором развития, нормами, стереотипами, шкалой ценностных ориентиров, правил и предписаний» [3, с. 381].

Культурно-историческое наследие является важной частью культуры, основой сохранения культурного и исторического разнообразия, а также важнейшим фактором социально-экономического развития региона. Н. М. Боголюбова, В. Ю. Николаева считают, что «...культурное наследие можно сравнить с духовным богатством нации, на котором строится современная наука, культура, образование,

осуществляется культурный обмен между государствами и народами» [2, с. 6]. В связи с чем, как отмечают Е. А. Беляева, Н. Б. Ларионова «постиндустриальная цивилизация осознала высочайший потенциал культурного наследия — духовный, культурный, экономический и социальный капитал невозместимой ценности» [1, с. 19].

Глобализация оказывают значительное влияние на феномен культурно-исторического наследия. К проявлениям процессов глобализации в культурно-историческом наследии можно отнести (см. [4, с. 116-117]):

— культурную унификацию и доминирование массовой культуры, которые могут привести к исчезновению различных форм культурно-исторического наследия, при этом «...любые потери наследия неизбежно отразятся на всех областях жизни нынешнего и будущих поколений, приведут к духовному оскудению, разрывам исторической памяти, обеднению общества в целом» [1, с. 19];

— феномен виртуализации культурно-исторического наследия, способствующий продвижению наследия в мировом информационном пространстве (создаются электронные версии объектов культурно-исторического наследия, например, виртуальные музеи);

— минимизацию роли идеологической составляющей культуры, поскольку большее значение имеют политические, экономические цели и другие;

— использование индустрии туризма как способа продвижения культурно-исторического наследия в мировом пространстве.

Процессы глобализации оказывают как положительное, так и отрицательное влияние на культурно-историческое наследие. Как отмечает М. А. Корытина: «Глобализации присущи две противоположные и одинаково равноправные тенденции: стремление к контакту культур и этнокультурное сохранение своего своеобразия, следовательно, целесообразно воспринимать этот процесс как единство во многообразии, т. е. сохранение и соединение традиции и современности, глобализации и локализации, дифференциации и интеграции» [3, с. 382]. Н. М. Боголюбова, В. Ю. Николаева считают, что объекты мирового культурно-исторического наследия играют особую роль в международных отношениях, поскольку «...служат основой для развития сотрудничества, являясь фактором признания ценности культур разных стран для всей человеческой цивилизации» [2, с. 7]. При этом «объекты культурного наследия сохраняют свою значимость символов времени, содержания исторической памяти и универсальных ценностей» [4, с. 117]. Поэтому все больше возрастает интерес к уникальному культурно-историческому наследию (материальному и нематериальному) различных народов во всем мире. В связи с этим особое внимание уделяется вопросам государственной охраны, использованию, популяризации и интерпретации объектов культурно-исторического наследия на региональном, государственном и ми-

ровом уровнях. К международным правовым актам, регулирующим данные вопросы, можно отнести, например: конвенцию ЮНЕСКО «Об охране всемирного и культурного наследия», рекомендации ЮНЕСКО «О сохранении и современной роли исторических ансамблей» и т. д. В различных странах (например, Италии, Франции, Великобритании) разработаны свои модели по охране культурно-исторического наследия, которые предполагают использование не только правовых актов в данной сфере, но и активное участие благотворительных и общественных организаций (см. [2, с. 8-9]). В России основным документом является ФЗ РФ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», в котором также рассматриваются возможности участия религиозных и общественных организаций в сохранении и распространении объектов культурно-исторического наследия.

Таким образом, в современных условиях культурно-историческое наследие является основой сохранения культурного и исторического разнообразия, международного сотрудничества, а также культурного обмена между странами и народами. Глобальные процессы, происходящие в мире, оказывают не только положительное, но и отрицательное влияние на феномен культурно-исторического наследия, которое минимизируется благодаря осознанию его значимости и уникальности для мирового сообщества, а также разработке и применению соответствующих механизмов сохранения, использования, популяризации и интерпретации материальных и нематериальных объектов культурно-исторического наследия.

Литература

1. *Беляева, Е. А.* Роль культурно-исторического наследия в условиях глобализации / Е. А. Беляева, Н. Б. Ларионова // Вестник ТИСБИ. — 2012. — №4. — С. 18–23.
2. *Боголюбова, Н. М.* Охрана культурного наследия: международный и российский опыт / Н. М. Боголюбова, Ю. В. Николаева // Вестник СПбГУКИ. — СПб: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2014. — № 4 (21). — С. 6–13.
3. *Корытина, М. А.* Культурная глобализация: феномен, сущность, противоречия процесса / М. А. Корытина // Известия Саратовского университета. — 2016. — №4. — С. 381–387.
4. *Кумскова, Н. В.* Культурное наследие и процессы глобализации / Н. В. Кумскова // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. — 2011. — №6. — С. 115–118.

Коммуникативные характеристики шрифта

А. О. Бодрых

*магистрант 1-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

*научный руководитель
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

Статья посвящена изучению коммуникативных характеристик шрифта. Рассмотрены вопросы влияния графических выразительных средств шрифта на восприятие рекламного обращения. Предложено рабочее определение понятия «коммуникативной типографики» как научного направления, исследующего закономерности влияния ассоциативно-смысловых элементов шрифтовых рисунков на эффективность рекламной коммуникации.

Ключевые слова: типографика, коммуникация, коммуникативная типографика, шрифтовая композиция.

Актуальность. Современную ситуацию можно охарактеризовать как век торжества визуальной культуры, огромные потоки визуальной информации обрушиваются на нас ежедневно. Шрифт — не исключение, шрифтовая информация встречается нас повсюду. Поэтому, в основном мы привыкли воспринимать её чисто утилитарно. Конечно, выразительные средства дизайна, такие как цвет, композиция, необычное начертание шрифта способны привлечь внимание к рекламному тексту, пробудить в человеке определённые эмоции, вызвать нужные ассоциации, побудить к действию и сформировать желания.

Безусловно, любое изображение запоминается человеком во много раз лучше, чем текст, но типографика текста также способна воздействовать на потребителя, донести до него нужный посыл и сформировать требуемый образ.

Разработанность проблемы. Проблемам типографики посвящено много исследований отечественных и зарубежных ученых. Наиболее

значимые — это два тома В. Кричевского «Типографика в терминах и образах», посвященные «новой» типографике, и книга Альберта Капра «Эстетика искусства шрифта».

Особенно ценным в работе А. Капра является исследование художественного воздействия шрифта на коммуникацию между людьми, к сожалению, речь в этой работе идет только о латинских буквах.

Проблема психологического воздействия шрифта и его коммуникативных свойств недостаточно разработана. В основном интерес представляет значение различных гарнитур в рекламных коммуникациях. В этой связи можно упомянуть диссертацию О. В. Осетровой «Шрифт в рекламном дизайне» [2], в которой большое внимание уделено изучению семиотического и психолого-эстетического аспектов шрифта. Вопросам изобразительных возможностей шрифта в средствах массовой информации посвящены работы Ю. Гордеева, В. В. Тулупова [3, 4], Е. Корнилова [1].

К сожалению, несмотря на интерес научной общественности к коммуникативным характеристикам шрифта, многие практикующие рекламисты не учитывают значение шрифтовой графики для рекламной коммуникации, рассматривая ее лишь с точки зрения информативности или своих эстетических предпочтений.

Цель данной статьи — изучение коммуникативных характеристик шрифта в рекламных текстах.

Изложение основного материала. Не существует единого стандарта визуальной перцепции, так как эффективность визуальной коммуникации зависит от персональных убеждений, понятий, установок реципиента, и его согласования с этнокультурным контекстом. Еще в 1970 году британский психолог Ричард Грегори доказал, что человек строит обдуманное предположение об увиденном, исходя из накопленных знаний, опыта. Около 90% воспринимаемой нами визуальной информации не поступает непосредственно в мозг, а соединяется с предыдущими, накопленными знаниями об окружающей нас реальности. Согласно его теории, визуальное распознавание формируется на контекстуальной информации. Современная реклама использует визуальную коммуникацию, основанную на первом впечатлении потребителя.

Благодаря интернет-пространству, практически любому пользователю стали доступны профессиональные дизайн-программы, тысячи шрифтов, клипартов, макетов, что, с одной стороны, несомненно, повышает эстетическую культуру населения, но, с другой стороны, огромный выбор графических материалов (иногда не очень качественных) понижает ценность дизайна в глазах потребителя, а также снижает объективность восприятия.

К сожалению, в настоящее время рекламисты мало обращают внимания на типографику, придавая значение больше иллюстративному материалу и информационной насыщенности текста. Очень часто незапечатанное, пустое пространство воспринимается не как часть ком-

позиционного решения, а пустой тратой денежных средств на неиспользованное рекламное место.

Практика показывает, что рекламисты не утруждают себя знаниями типографики или проблемами психологического влияния шрифтов. Чаще всего они настаивают на выборе того или иного шрифта для своих рекламных текстов, исходя из своих личных предпочтений, не задумываясь о влиянии типографики в макете на формирование адекватного образа услуги или товара у потенциального потребителя.

В последнее время появился такой новый подход к проектированию графических визуальных средств рекламы как коммуникативный дизайн, который естественно базируется на знании выразительных средств графического дизайна, одновременно предполагает освоение эффективных приемов коммуникации с покупателями. Первый опыт подготовки таких специалистов реализован в Белорусском государственном университете на факультете социокультурных коммуникаций, особое значение этому направлению придает кафедра коммуникативного дизайна в Московском государственном художественно-промышленном университете им. С. Г. Строганова. Хотелось бы обратить внимание на присутствие в учебном плане последнего такого учебного модуля, как «Типографика». Типографика в современном рекламном дизайне играет значительную роль, и можно предположить, что в настоящее время существуют объективные условия для развития такого направления как *коммуникативная типографика*, которая будет изучать именно невербальные способы коммуникации посредством шрифта.

Предлагаем следующее рабочее определение *коммуникативной типографики* как научного направления, исследующего закономерности влияния ассоциативно-смысловых элементов шрифтовых рисунков на эффективность рекламной коммуникации.

Большое разнообразие компьютерных шрифтов, разработка и использование новых не всегда позволяют быстро осмыслить их графический образ. Как мы уже упоминали, на восприятие шрифта во многом влияют личностные характеристики реципиента рекламного текста. Однако, считаем, что можно выявить объективные графические характеристики шрифтовой гарнитуры, являющиеся одновременно средствами коммуникации. Перечислим их. Первое на что следует обратить внимание — это формат любой шрифтовой композиции. В книжной графике аналогом могут служить полоса набора и поля книжной страницы. Если поля будут слишком маленькими, будет складываться впечатление тесноты нашего шрифтового пятна. Недостаток свободного пространства, или, по выражению графиков, «вздуха» вокруг надписи, производит впечатление её второстепенности, ненужности и неактуальности.

Вторая характеристика — это начертание шрифта. Шрифт полужирный, рубленый без мелких деталей производит впечатление основательности, стабильности, непоколебимости. Недаром в советское время такой шрифт любили использовать для политических плакатов

типа: «Слава КПСС!», что внушало мысль населению о неизбежности коммунистической партии.

Наклонное начертание шрифта вносит в композицию ощущение движения, но если мы выполним наклон в левую сторону, то возникнет впечатление препятствия.

Любой шрифт представляет собой ритмическую композицию вертикальных, горизонтальных, наклонных штрихов различной толщины, а также межбуквенных промежутков. И этот ритм также представляет собой коммуникативную единицу. Посредством ритма можно передать тревожность послания или, наоборот, спокойствие, надежность, умиротворение.

Еще одной коммуникативной характеристикой шрифта является такое выразительное средство, как контрастность. Контрастность может быть использована при написании одного слова рекламного текста или нескольких строк. Контраста можно добиться, используя шрифт одной гарнитуры, но разного кегля, или шрифтов одного кегля, но разных гарнитур.

Любые композиционные приемы, используемые в графике, приемы для шрифтовых композиций: симметрия, асимметрия, динамика, статика, цветовые доминанты или цветовые нюансы и т. д.

Использование шрифта в рекламном тексте должно отвечать определенным требованиям и, прежде всего, соответствовать тематике рекламы. Так как восприятие рекламы — явление кратковременное, то необходимо оптимизировать определение смысла рекламного послания посредством ассоциативности шрифтового рисунка.

Конечно, научное обоснование такого направления, как коммуникативная типографика, требует усилий различного рода специалистов: рекламистов, психологов, графических дизайнеров, социологов и др. Особенно актуальным такое направление является для современного этапа развития общества, когда интенсивными темпами развивается электронная типографика, а восприятие текста на экране очень сильно отличается от восприятия напечатанного текста.

Выводы. Рассмотренные в данной статье графические характеристики шрифта, такие как формат, контрастность, ритм, начертание и прочие композиционные приемы шрифтовых композиций могут служить одновременно средствами коммуникации рекламного текста. Для более детального изучения коммуникативных характеристик шрифтов необходимо широкое использование междисциплинарного подхода и методов исследования таких научных дисциплин, как психология, социология и культурология.

Литература

1. *Корнилова Е.* Слово и изображение в рекламе / Е. Корнилова, Ю. Гордеев. — Воронеж: Кварта, 2001. — 224 с.
2. *Осетрова О. В.* Шрифт в рекламном дизайне : (На примере печатной полиграфической и пресс-рекламы) : Дис...канд. филол. наук : 10.01.10 / Ольга Валерьевна Осетрова. — Воронеж, 2005. — 222 с.

3. *Тулупов В. В.* Газета: маркетинг, дизайн, реклама / В. В. Тулупов. — Воронеж: Кварта, 2001. — 320 с.
4. *Тулупов В. В.* Техника и технология СМИ: Дизайн периодических изданий: Курс лекций / В. В. Тулупов. — Факультет журналистики ВГУ. — Воронеж, 2005. — 200 с.

Коммуникативно-выразительное средство в графическом дизайне

Т. О. Габриелян

*кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры книжной графики
и дизайна печатной продукции
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
имени В. И. Вернадского»*

При изучении эстетических особенностей дизайн-продуктов часто приходится применять метод обобщения: по группам, стилю, манере, технике и т. п. Однако многие искусствоведческие понятия не вполне точно и полно отражают эстетику современного графического дизайна.

Дело в том, что современный графический дизайн является системой, объединяющей в себе различные направления. Сегодня в графическом дизайне можно выделить следующие направления: графическое, медийное (гипермедийное), мультимедийное и генеративное [3, 4, 5]. Эту систему все чаще объединяют под общим названием — коммуникативного дизайна. Такой подход вполне оправдан, т. к. вся система соотносится с коммуникативной сущностью графического дизайна, которая получила своё теоретическое осмысление ещё в середине XX века. Более того, во всех направлениях графического дизайна можно заметить связь с различными видами аналоговой и цифровой графики: пиксельной (растровой), векторной, трёхмерной, фрактальной и др.

Подходящим понятием, раскрывающим эстетические особенности современных графических дизайн-продуктов, является «коммуникативно-выразительное средство». Для введения этого понятия в научный оборот необходимо соотнести его с такими понятиями, как «манера», «техника» и «стиль». Далее нужно выявить коммуникативно-выразительные средства направлений современного графического дизайна. Этот подход позволит осуществить теоретическое и эмпири-

ческое исследование вводимого понятия. Понятие «манера» часто понимается как субъективные особенности творчества (подход, методика, приём), благодаря которым получена конкретная выразительность произведения.

Понятие «техника», в свою очередь, больше связано с технологией получения выразительности произведения. Технологию понимают как процесс по обработке и переработке материалов, а также описание способов производства. Например, в технике рисунка можно рассмотреть технологию обработки бумаги (что обрабатывается?) и технологию работы с инструментом (чем обрабатывается?). В зависимости от того, какой инструмент используется (серебряный карандаш, сангина, уголь или др.), будет зависеть, какой материал обрабатывается и каким приёмом (методом).

В отличие от художественных техник, техники графического дизайна часто зависят от применяемого приёма, а материал и инструмент отходят на задний план, являясь результатом использования приёма. Например, эту особенность можно наблюдать в технике коллажа.

Ещё больше обособляют технику графического дизайна от искусства графики проектируемые виды дизайн-продуктов. Например, искусство графики не занимается рекламным плакатом, упаковкой, фирменным стилем, инфографикой и пр. Каждый из видов дизайн-продуктов обладает уникальным приёмом создания. Например, приём, используемый при создании упаковки, отличается от приёма, используемого при разработке фирменного стиля, который, в свою очередь, отличается от того, который используется при создании динамичной системы визуальной идентификации бренда [1].

Таким образом, техника, в отличие от манеры — объективное (внеавторское) понимание способа (приёма, метода) преобразования материала определённым инструментом (инструментарием).

Стиль, в свою очередь, стремится к обобщению некоторого набора: произведений, школ, направлений и т. п. Стиль, в отличие от манеры и техники, всегда стремится к глубинному, многогранному, содержательному отражению выразительности произведения [2], тогда как манера и техника чаще обращены к материально-технической стороне создания произведения.

«Коммуникативность» определяет возможность осуществлять диалог с дизайн-продуктом. В искусстве это процесс восприятия художественного образа, идеалов, запечатлённых в произведении. В дизайне — восприятие идеалов массовой культуры, а также важной для потребителя прагматической информации, запечатлённой в конкретном дизайн-продукте.

В этом плане понятие коммуникативно-выразительное средство близко к манере и технике, т. к. связано непосредственно с подходом, инструментом и материалом дизайн-решения. Одновременно коммуникативно-выразительное средство связано со стилем, т. к. стремится

к обобщению на уровне выразительного средства, общего для определённой группы дизайн-продуктов.

Итак, коммуникативно-выразительное средство — это выразительность манеры и техники, одновременно — обобщение стиля, без учёта авторской индивидуальности. Можно выделить следующие коммуникативно-выразительные средства направлений графического дизайна. Медийный (аудиовизуальный, моушн) дизайн обладает уникальным набором дизайн-продуктов, он занимается разработкой титров к кинофильмам, заставками к телепередачам, клипов с графическими вставками, анимацией инфографики, новостных лент, рекламы и др. Все эти дизайн-продукты имеют графическую основу, но дополняются движением, анимацией.

Анимация как общий приём создания иллюзии движения графических изображений, в первую очередь, выполняет «стилевую» функцию, определяя анимационную сущность медийного дизайн-продукта. Одновременно анимация — это различные техники, определяющие различные виды анимации, непосредственно связанные с инструментами и материалами: рисованная, теневая (силуэтная), фотоколлажная, предметная, кукольная и др. Более того, в каждой из техник может проявляться индивидуальная манера творца. Таким образом, коммуникативно-выразительное средство анимация отграничивает медийное (графическое) направление от традиционного графического.

Обогащение техник медийного дизайна цифровой компьютерной графикой (векторной, растровой, трёхмерной и фрактальной) проявляет новое гипермедийное направление дизайна. В нем синтезируются в единое целое различные медиа с присущей им выразительностью.

Генеративная техника как приём, материал и инструмент параметрического представления дизайн-программы определяет уникальные особенности генеративного дизайна (англ. generative design; син. «порождающий дизайн»). Здесь коммуникативно-выразительным средством является параметрическая дизайн-программа, позволяющая создавать генеративные иллюстрации, коллажи, анимационные ролики и др.

Таким образом, в контексте искусствоведения понятие «коммуникативно-выразительное средство» способно репрезентовать выразительные (манера, техника, стиль) и коммуникативные (идеалистическую и прагматическую информацию) характеристики направлений системы графического дизайна.

Литература

1. *Габриелян Т. О.* Бренд в графическом дизайне: концептуализация, визуализация, идентификация / Т. О. Габриелян. — Симферополь : ООО «Антиква», 2018. — 228 с. : ил.
2. *Гете И. В.* Простое подражание природе, манера, стиль / И. В. Гете : собр. соч. : в 10-ти т. — М. : Художественная литература, 1980. — Т. 10. — С. 26–30.

3. *Bohnacker H.* Generative design: visualize, program, and create with processing / H. Bohnacker. — New York, 2012. — 478 p.
4. *Erlhoff M., Marshall T.* Design Dictionary. Perspectives on Design Terminology / M. Erlhoff, T. Marshall (Eds.). — Basel, Boston, Berlin, 2008. — 472 p.
5. *Gerstner K.* Designing Programmes / K. Gerstner. — Baden: Lars Müller Publishers, 2007. — 119 p.

Образ Великой Отечественной войны в балете «Ленинградская симфония» балетмейстера И. Д. Бельского на музыку Д. Д. Шостаковича (симфония №7)

Я. И. Гнатюк

*студентка 3-го курса магистратуры
направления подготовки «Хореографическое искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

А. Ю. Микитинец

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

В работе рассматривается балет «Ленинградская симфония», написанный в сонатной форме с элементами программности И. Д. Бельского, как образ Великой Отечественной войны. Рассмотрено использование метода хореографического симфонизма в балете.

Ключевые слова: «Ленинградская симфония», программный хореографический симфонизм, «огненная симфония», «Седьмая симфония», «Хрущевская оттепель», балет-симфония.

Введение. Балет «Ленинградская симфония» И. Бельского на музыку Первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича является значимым примером программного хореографического симфонизма. Он написан в сонатной форме с элементами программности и представляет собой законченную симфоническую поэму. «Ленинградская симфония» — балет, который автор в 1961 году посвятил памяти жертв блокады Ленинграда. Он создал картину бесчеловечной войны и возмечивающего страдания. Этой постановкой И. Бельский восстановил важные исторические связи, т. к. обращение к Седьмой симфонии Д. Шостаковича было своего рода подвигом, поскольку даже идеи таких балетов долгие годы находились под запретом. Первоначально проект не вызвал никакого интереса у руководства. В то же время, хореографы Ленинграда стремились откликнуться на требования эпохи, быть актуальными и востребованными в контексте времени. Отстаивая право на творчество, И. Бельский предложил сделать спектакль внеплановым и молодежным. Через некоторое время балет приняли восторженно не только в СССР, но и за рубежом. И. Бельский стремился показать судьбу народа и целого поколения лишь в одном спектакле, что стоит заметить, вполне ему удалось [3].

Цель. Проанализировать балет И. Бельского на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича с использованием методов хореографического симфонизма.

Методами исследования выступали: исторический, метод описания произведения, биографический метод.

Интерес к симфонической музыке был замечен у И. Бельского еще в раннем возрасте. С будущим коллегой по совместной постановке он познакомился еще на раннем этапе своего творчества. В школе у И. Бельского была педагогом Мария Дмитриевна Шостакович, сестра Дмитрия Дмитриевича. Время от времени она устраивала посиделки дома, где в тесном кругу звучала музыка, и Д. Шостакович нередко заходил в гости послушать. Позднее И. Бельский озвучил Дмитрию Дмитриевичу идею о будущей постановке. Желание поставить балет на музыку Д. Шостаковича встретило одобрение композитора, который сказал: «Если вы хотите ставить балет-симфонию, именно балет-симфонию, то должны создать хореографическую партитуру. Как есть партитура музыкальная, так у вас должна быть хореографическая» [1, с. 135].

Данное высказывание, а также история написания музыки подтолкнули И. Бельского на создание вышеупомянутого балета. Создавалась «Ленинградская симфония» (№ 7) в блокадном Ленинграде: «Для всех моих современников композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович — это часть жизни, часть биографии. Когда началась война, Дмитрий Дмитриевич остался в Ленинграде, но самое главное и непонятное ни для кого, кроме советского народа, — он продолжал творчески работать. И никогда, как он сам говорил, он так великолепно и

творчески не работал, как в эти дни, как в дни смертельной угрозы нашему городу Ленинграду...» [2, с. 3] — так охарактеризовала данную ситуацию поэтесса О. Берггольд.

«Седьмая симфония,— писал Алексей Толстой,— возникла из союзов русского народа, принявшего без колебания бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний» [8].

Композитор решил использовать в симфонии ранее начатую пассакалью, она стала большим эпизодом, который строился на вариациях и заменял разработку. Летом 1941 года первая часть была полностью готова. Она стала основой одноактного балета «Ленинградская симфония».

В осажденном Ленинграде симфония получила новое название — «огненная симфония». «Дело было так, одним днем генерал-лейтенант артиллерии Леонид Александрович Говоров пригласил к себе командиров-артиллеристов, в то время он командовал Ленинградским фронтом, на тот момент композиторы только начали расписывать партитуру симфонии, он же поставил задачу кратко:

— Во время исполнения Седьмой симфонии композитора Шостаковича ни один вражеский снаряд не должен разорваться в Ленинграде!

Артиллеристы засели в засаду. Был, конечно же, произведен расчет времени, пока все зрители находятся в филармонии и наслаждаются симфонией Шостаковича, за это время наши пушки — должны исполнять “Огненную симфонию”» [5, с. 224]. Такова история создания великой Ленинградской симфонии №7. Именно она произвела глубокое впечатление на И. Бельского.

Стоит отметить, что взяться за постановку такого балета было своего рода подвигом. После того как И. Сталин дал характеристику произведениям Д. Д. Шостаковича как «сумбур вместо музыки», композитора на некоторое время отстранили от сцены».

У балета «Ленинградская симфония» свой особенный путь. Руководство театра отнеслось к его идее рождения балета без энтузиазма и подъема. Зал для репетиций не выделялся, но это не стало преградой для танцовщиков, они танцевали будто одержимые, используя каждую свободную минуту. Такие усилия дали результат. Балет был завершен в исключительно короткий срок и показан 14 апреля 1961 года в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени С. Кирова (ныне Государственный академический Мариинский театр). Успех постановки был огромен, к тому же, он усиливался всенародным ликованием по поводу полета в космос Ю. Гагарина. Пять раз балет шел как «Седьмая симфония», но 6 июня 1962 года на афишах появилось новое название — «Ленинградская симфония».

Он был востребован, его премьера ознаменовалась успехом не только в СССР, но и за рубежом. Позже, в XXI веке, балет возобновился в Мариинском театре, но уже с некоторыми изменениями с учётом реалий нового времени.

Выводы. Балет «Ленинградская симфония» оставил яркий след в истории балетного искусства. Для последователей симфонического балета это был значительный творческий толчок к новому переосмыслению произведения. Системой программного симфонизма И. Бельского продолжает пользоваться и нынешнее поколение балетмейстеров. Она доказала, что классический танец может формироваться и развиваться совершенно в новых направлениях, отвечать изменившимся требованиям и проблемам общества.

«Ленинградская симфония» оказала огромное влияние на будущее отечественного искусства. В настоящее время симфоническая хореография, которая формировалась на рубеже XX ст., представляет собой одно из ведущих направлений мирового балета.

Литература

1. *Абызова, Л. И.* Игорь Бельский. Симфония жизни / Л. И. Абызова. — СПб. : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2000. — 400 с.
2. *Белавина, Л. И.* 27 января 1994 г.-конец блокады Ленинграда. Как Шостакович создавал Ленинградскую симфонию под разрывы снарядов. Из воспоминаний Дмитрия Шостаковича и его современников о том, как создавалась и исполнялась симфония. — (<http://gdou4.ru/public/users/994/doc/300120161657.pdf>).
3. *Деген, А.* Балет Бельского «Ленинградская симфония». — (http://www.belcanto.ru/ballet_leningrad.html).
4. Ленинградская симфония // Балет: Энциклопедия. — М. : Советская энциклопедия, 1981.
5. Листки блокадного календаря. Л. : Лениздат, 1988. — 224 с. — (<http://www.world-war.ru/ognennaya-simfoniya/>).
6. *Соллертинская Л.* Жизнь Дмитрия Шостаковича / Л. Соллертинская. — М. : ТЕРРА, 1997.
7. *Суриц Е.* Список постановок Леонида Мясина. Леонид Мясин. Моя жизнь в балете. — М. : Артист. Режиссёр. Театр, 1997. — 366 с.
8. *Толстой А. Н.* Собрание сочинений в десяти томах. Том 10. Публицистика. На Репетиции седьмой Симфонии Шостаковича / А. Н. Толстой. — (<http://litra.pro/sobranie-sochinenij-v-desyati-tomah-tom-10-publicistika/tolstoj-aleksej-nikolaevich/read/92>).

Тенденция к минимизации репрезентации художественных концептов

Е. В. Донская

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

О. Б. Элькан

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

Доклад выполнен в продолжение цикла исследований Е. В. Донской в области образного языка культуры, двухуровневого интертекста и парадигмы метавиртуализма [2-4]. Актуализируются следующие задачи: поиск «противовеса» постмодернистскому застою; обретение мира смыслов и красоты; восстановление опоры нравственного воспитания; обоснование тенденции к минимизации художественных концептов как объективного следствия воздействия верхнего, образного слоя интертекста на развитие всей художественной культуры.

В зарубежной литературе концепт и понятие обычно отождествляются. Соотношение концепта и образа связано с невербальностью мышления и представлением о сознании как двухслойном явлении, сочетающем образный и рациональный слои. В процессе мыслительной деятельности человек оперирует образами, которые несут «прикрепленные» к образам рациональные знания [6, с. 170]. Образы составляют семантический мир культуры, «сотканный» из постоянно растущего и самообогащающегося интертекста. Семантический язык образов по отношению к интертексту является для него единым мета-языком, который сложнее интертекста и тем более любого его фрагмента. В этом смысле мы говорим об интертекстуальном единстве образного языка [2, с. 6].

Под репрезентацией художественного концепта мы представляем его воплощение в том или ином произведении искусства. Художественный концепт при этом трактуется как «единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [1, с. 92].

В результате исследований современных поэтических текстов сделан вывод о неуклонном сокращении длины стихотворения, уменьшение количества строф, стремление к лаконизму, тяготение стиха к поэтической миниатюре. Происходит «компрессии информации, приращение смысла, содержательности и одновременно минимизация средств выражения, роста информационно ёмкости знаков» [5, с. 127].

Та же тенденция наблюдается в разных видах искусств. Проявление лаконичности, упрощение художественного языка, минимизация — всё это концентрирует внимание зрителя на рождающихся в художественном произведении образах. Эта минимизация средств выражения, с нашей точки зрения, является объективным следствием воздействия верхнего, образного слоя интертекста на целостный процесс развития художественной культуры. Стремительное развитие верхнего образного слоя интертекста и взаимодействие с ним художника и интерпретатора приводит к появлению разнообразия виртуальных связей и соответствующих «указателей» на сложнейшие образные конструкции, понятия, концепты, уже осознанные и освоенные ранее. Для обмена информацией между автором и зрителем на современном этапе развития культуры, называемом нами метавиртуализмом, не требуется подробная детализация для порождения, переноса и восприятия смыслов. Поэтому репрезентация художественных концептов неизбежно подвергается минимизации.

Тенденция минимизации живописного языка портрета, пейзажа, скульптуры, кажущееся упрощение изобразительных средств на самом деле направлено на концентрацию зрителя на генерируемые художественным произведением (репрезентацией концепта) образы. Эта минимизация является объективным следствием воздействия верхнего, образного слоя интертекста на целостный процесс развития художественной культуры и в будущем, при условии тщательной теоретической проработки, может быть обобщена как закон минимизации репрезентации художественных концептов.

Литература

1. Беспалова О. Е. О соотношении художественного и культурного концептов (на материале поэзии Н. Гумилева) / О. Е. Беспалова // Слово. Семантика: сб. науч. тр. / СПб: Изд-в РГП им. А. И. Герцена. — 2002. — С. 89–95.
2. Донская Е. В. Двухуровневая концепция интертекстуальности и образный язык культуры / Е. В. Донская // Международный научный центр "Сфера общественных наук": Культурология. — 2015. — №1(7). — С. 88–90.
3. Донская Е. В. Интертекст культуры и творчество: направленная «случайность» и открытие / Е. В. Донская // Культура народов Причерноморья. — 2013. — №252. — С. 151–154.
4. Донская Е. В. Культурный синдром «Простота-сложность» и метавиртуализм / Е. В. Донская. Материалы VI международной научно-творческой

конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия». Симферополь: Антиква, 2017. — С. 16–18.

5. Молчкова Л. В. Идиоматизация как способ компрессии информации / Л. В. Молчкова // Вестник Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2. Языкознание. — 2012. — № 2 (16). — С. 124–128.
6. Стернин И. А. Слово и образ / И. А. Стернин, М. Я. Розенфильд. — Воронеж: «Истоки», 2008. — 243 с.

Сценическая обработка народно-бытовых и фольклорных танцев

Н. В. Дуванова

*аспирант 4-го курса
направления подготовки «Культурология»,
старший преподаватель кафедры хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

О. И. Микитинец

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

Как пишет исследователь Д. А. Садыкова: «Танец, как вид искусства, в каждую новую эпоху живет особой жизнью, раскрываясь по-разному в зависимости от мировоззрения этой эпохи и тех задач, которые она ставит перед художественным творчеством. В этом отношении он имеет общую судьбу со всеми сферами культуры в целом, которые отражают основные тенденции времени в своих произведениях. Мы можем рассматривать танец как зеркало культуры, как ее объективный образ, модель, поскольку он сопутствует ее развитию» [2].

Интерес к народному танцу обусловлен его многовековой историей и традициями. Фольклорная основа позволяет ему поддерживать связь с другими видами народного искусства, передавать знания молодежи, выражать и сохранять присущие народу черты характера,

мировоззрение, моральные и этические ценности. Желание сохранить формы народного танца побуждает современных хореографов и балетмейстеров к углублению знаний по истории, религии и культуре своих и других народов.

В качестве основных современных направлений работы над фольклорным танцем сегодня выделяют: сохранение, уточнение лексической основы; обогащение лексики на основе традиционной; сохранение и обогащение основного композиционного зерна; расширение музыкальной палитры; аранжировка и создание новых вариантов музыкального сопровождения на основе традиционной мелодии; повышение актерского мастерства; расширение образно-тематических границ; стилизация танца, а также создание и сохранение общенациональной манеры исполнения танца (например, русского, украинского и других); выработка стилевого направления определенной хореографической школы (например, И. Моисеева); своеобразное, самобытное исполнение некоторых танцев (темпы, ритмы, взаимоотношения между партнерами и т. д.); индивидуализированная манера исполнения.

Несмотря на то, что содержание того или иного танца требует определенных стандартизированных форм и положений, балетмейстер, сочетая элементы аутентичности, стилизации и авторского подхода, дает возможность талантливым исполнителям-импровизаторам, солистам открывать новые и новые детали, нюансы того или иного движения, образа, создавая новые па. Тем не менее, необходимость сохранять фольклорную составляющую народного танца и сегодня остается основным принципом его сценической обработки.

И. Писклова выделяет пять основных групп: сюжетные и образные бытовые танцы (созданные по третьему принципу обработки фольклора); «полубытовые» танцы (второй принцип); хореографические композиции и сюиты; фольклорные танцы (второй принцип); стилизованные народные танцы (третий принцип) [3].

Современные хореографы часто прибегают к аранжировке фольклорного танца, а также к созданию авторского варианта первоисточника (второй и третий принципы обработки танцевального фольклора); первым, среди которых остается принцип сохранения аутентичной фольклорной основы).

Сюжетность народно-сценических танцев привлекает зрителей и поощряет их к знакомству с фольклором народа. В современной сценографии хранятся аутентичные танцевальные традиции, распространяются знания о танцевальном народном творчестве, в частности, среди молодежи. Сегодня в народно-сценическом искусстве представлено много образцов сюжетных и образных танцев, созданных на основе фольклора. Бесспорным достижением хореографов является использование обработанного музыкального фольклора, что позволяет подчеркнуть аутентичность народно-сценического танца.

Исследователи отмечают, что в процессе современной стилизационной обработки народного танца происходит его «шоуизация»: народный танец трансформируется «в жанр эстрады (в советской терминологии), в шоу, со свойственными ему признаками, такими как: акцент на эффектность, нацеленность на массового зрителя; анонимность исполнителей; унификация исполнителей по возрастным, анатомо-физическим параметрам; унификация костюма; единообразие эмоций и техники исполнения; аккомпанемент оркестра (в деревне пляска исполнялась в бытовых условиях)» [1].

Сегодня в работах хореографов народного танца преобладают номера, созданные на основе существенного объема авторской обработки фольклорного материала.

В последние годы все большую популярность приобретает стилизованный танец — органическое сочетание классического, народного и современного танца. Стилизация народного танца предполагает не только предоставление ему тех или иных стилизованных признаков, но и сохранение его первоосновы. В этом случае стилизация воспринимается как игра, виртуозное обыгрывание жанра, когда произведение приобретает признаки современного танца и одновременно передает национальный колорит.

Феномен стилизации хореографического произведения проявляется в том, что, с одной стороны, профессиональный подход балетмейстера к созданию стилизованного народного танца поднимает народный танец на высшую ступень, придавая ему современное звучание и зрелищность, с другой, современная хореография получает толчок к дальнейшему развитию благодаря использованию элементов народного танца.

Можно выделить, например, современные танцы на фольклорной основе стран бывших советских республик и ряда социалистических стран: «Сударушка» (русский), «Молдовеняска» (молдавский), полька «Каменка» (белорусский), латышская полька; чешская полька; немецкая полька и другие. Основой лексики этих танцев стали движения, присущие той или иной народной танцевальной культуре, стилизованные согласно требованиям балетного танца. По принципу обработки фольклорной основы и ее адаптации к сценическому исполнению появились также балетные танцы на фольклорной основе стран дальнего зарубежья: сиртаки, мамба, ламбада, сальса и др.

Итак, в числе главных принципов сценической обработки фольклорно-танцевального материала можно назвать следующие:

- сохранение аутентичной фольклорной основы танца;
- аранжировка фольклорного танца;
- создание авторского варианта первоисточника.

В двух последних вариантах особую роль приобретает стилизационный момент, степень же аутентичности закономерно и последовательно снижается от первого пункта к последнему.

Литература

1. Курюмова, Н. В., Полякова, А. С. Народно-сценический танец как метод освоения фольклора и художественно-идеологическая конструкция / Н. В. Курюмова, А. С. Полякова, // Ярославский педагогический вестник — 2017. — № 4. — С. 357–361.
2. Садыкова, Д. А. Эволюция танца в современной культуре / Д. А. Садыкова // Омский научный вестник. Серия: Культурология, искусствоведение. — 2014. — № 4 (131). — С. 214–217.
3. Пісклова, І. Особливості обробки танцювального фольклору / І. Пісклова // Трибуна молодого дослідника. — 2015. — № 5. — С. 64–69.

Значение хореографического наследия для обучения хореографов в высшей школе

Е. В. Емельянова

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

Л. Д. Лесова

*научный руководитель, кандидат биологических наук,
доцент, профессор кафедры хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье раскрывается специфика процесса обучения молодых хореографов, требующего от педагогов широкого спектра знаний в области музыки, анатомии и физиологии человека, мастерства актера и хореографической стилистики. Одним из ключевых принципов обучения представлено использование элементов хореографического наследия в практике современного овладения основами хореографического искусства.

Ключевые слова: балет, классический танец, культура, хореография, хореографическое наследие, хореографическое образование.

Актуальность данной работы состоит в важности использования элементов хореографического наследия для обучения молодого поколения хореографов на современном этапе.

Танец — один из древнейших и многообразных видов искусства. Следует отметить, что до сих пор, не существует единой системы записи танца, что приводит к утрате большей части хореографического наследия. Оригинальность авторского произведения зависит от ряда причин: от способа записи, от точности хореографической лексики произведения, которая должна соответствовать авторскому первоисточнику. Балетмейстер, создавая хореографический текст, стремится записать его, но зафиксированный текст не всегда соответствует первоначальному варианту, так как может дополняться другими лицами. Вследствие этого, на данном этапе развития хореографического искусства большое значение получает сохранение и разбор классического наследия.

Объектом данного исследования выступает хореографическое наследие как один из элементов обучения молодого поколения хореографов.

Предмет исследования: значение хореографического наследия в процессе обучения специалистов высшей школы.

Цель исследования: выявить приоритетность сохранения классического наследия для развития хореографического искусства на современном этапе.

Методы исследования. Методологию исследования составляет совокупность способов, нацеленных на сохранение хореографического наследия. В работе использовался метод описания для характеристики основных видов искусства, а также аналитический метод для определения значения сохранения хореографического наследия.

Значение сохранения классического хореографического наследия в обучении молодых хореографов рассматривали Р. О. Фейе, П. Рамо, А. Сен-Леон, А. Бурнонвил. В России эта проблема освещена в работах А. Цорн и В. Степанова.

Классический танец — это устойчивая система выразительных средств хореографического искусства. В основу принципов обучения классического танца легло разделение движений на элементы, отбор и их систематизация, строгая разработка позиций ног, рук, корпуса и головы. Все эти образцы движений, каноны исполнения и составляют фундамент национальной школы классического танца. Вместе со стилистикой исполнения складывалась и система профессионального хореографического образования, которая на практике реализовывалась как академическая модель образования. Данная модель репрезентирует отечественное хореографическое наследие как наиболее совершенное, образцовое, традиционное искусство, определяющее строгий порядок и объем содержания образования, исполнительскую практику в классе и на профессиональной сцене, формы контроля, методики преподавания [6, с. 181].

В хореографических высших учебных заведениях уже на ранних этапах обучения объясняют и доносят до студентов понимание, что «культурное наследие — это своего рода сокровищница материальных и духовных творений прошлого, имеющих различные источники

происхождения, выступающих разными по характеру фактами и свидетельствами» [3].

Немецкий философ Хайдеггер писал, что память — «это собрание о том, что должно быть осмыслено в первую очередь, все, что существует и обращается к нам. Усвоить прошлое — значит понять нас самих: не что взять из прошлого, а что мы должны прошлому и как нам вернуть ему наш нравственный долг. Историческая социальная память является критерием совершенства и гарантом бессмертия» [4, с. 99-100]. Важнейшей составляющей отечественного хореографического наследия является информация, которую педагоги бережно хранят и проносят через века. Балеты всегда передавались «из рук в руки» и «из ног в ноги». В то же время, если спектаклю, по разным причинам, случалось выпадать из репертуара на короткий срок, то при возобновлении его, чаще всего, вносились те или иные коррективы. Балеты классического наследия наделены своей неповторимостью. Их оригинальность обусловлена не только сюжетом, но, прежде всего, хореографической лексикой, плавной и поэтичной.

Трудно себе представить, что из репертуара театров могут навсегда исчезнуть такие балеты, как «Жизель», «Баядерка», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», которые стали фундаментом Русского балета и отвечают запросам даже современного требовательного зрителя. К сожалению, в настоящее время идет тенденция вымывания содержательных смыслов балетного спектакля. Они чаще всего становятся похожими на гала-концерты, где артисты демонстрируют «техничный» стиль танца, чаще всего не вникая в стилистику и образность балета. Главная причина, на наш взгляд, — появившийся с недавних пор кризис актерской балетной школы, которой по праву гордился русский балет. Другой причиной является пренебрежение актерским амплуа, что пагубно влияет на творческую судьбу артиста, а также на качество спектакля. Сценическая жизнь балетного спектакля зависит от его идеи и образов, которые передают в танце исполнители.

В начале 1970-х гг. П. А. Гусев писал: «К сожалению, и раньше, и теперь некоторые репетиторы недостаточно строги и требовательны к охране спектаклей наследия: меняют в угоду исполнителям движения, комбинации, акценты, манеру, предлагают свои трактовки», первоначальные движения уходят на задний план, а на замену приходят новые техничные па. «Злоупотребляя техническими усложнениями, мы только потакаем плохому вкусу. И, конечно, демонстрируем свое неуважение к Мариусу Петипа» [2].

Именно поэтому не стоит забывать, что хореографическое наследие является универсальным искусством, обладающим всеми ценностями, необходимыми для развития и поддержания культурной и образовательной системы общества. В связи с этим студентов в высших хореографических учебных заведениях с младших курсов знакомят с балетами классического наследия.

Балет, несомненно, фокусирует внимание на важных философских вопросах, которые актуальны в любое время, он, прежде всего, разъясняет их суть благодаря образам, воплощенным на сценической площадке. Благодаря ему зритель не только может увидеть и осознать, но и прочувствовать, пережить, испытать катарсис.

Не стоит забывать, что XXI век стал рубежным в балете: все, что было создано предыдущими поколениями, достаточно быстро уходит в прошлое. Из-за этого становится необходимым сохранение культуры классического наследия и трансляция имеющейся традиции младшему поколению хореографов, так как «стоит прерваться живой традиции всего на несколько десятилетий и — балетный спектакль может оказаться безвозвратно утраченным. Между тем, с освоением опыта прошлого связано будущее любого искусства. Поэтому сохранение наследия — для балета одна из сложнейших и жизненно важных проблем [5].

Главной составляющей хореографического наследия считаются традиции. Поэтому, чем дальше идёт развитие искусства, тем большую значимость приобретают те культурные достижения, на которые следует опираться. Близость традиции и новаторства реализуется в законе художественного развития. Осознанное отношение к данному закону передается молодому поколению, тем самым предопределяя дальнейшую судьбу балетного искусства. «Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности. Эти возможности не только бы обеднели, но и свелись на нет, если бы балет не черпал свои ресурсы из прошлого» [1].

На основании вышеизложенного, можно заключить, что молодому поколению танцоров следует изучать классическое хореографическое наследие и помнить о его сохранении, не забывать традиции балетного искусства, развивать хореографическое искусство. Следует помнить, что, с одной стороны, балет можно считать самостоятельным, исторически сложившимся и устоявшимся видом искусства, но, с другой стороны, он часто подвергается изменениям и в ходе постоянных трансформаций может оказаться недолговечным. Можно констатировать, что как объект нематериального культурного наследия хореография является «живой» культурой, и, следовательно, нуждается в бережном сохранении на фоне глобализации. Понимание необходимости сохранения и передачи сформировавшегося веками опыта и традиций, в том числе и в хореографии, благоприятно влияет на формирование профессионального уровня будущих специалистов-хореографов.

Литература

1. Ванслов В. В. В мире балета/ В. В. Ванслов. — М. : Анита-Пресс, 2010. — 295 с.
2. Гусев П. А. Заметки о хореографии «Спящей красавицы». Мариус Петипа: Воспоминания. Материалы. Статьи/ П. А. Гусев. — Сб. : Л. Искусство, 1971. — 420 с.

3. Мастеница Е. Н. Наследие в музее: границы и горизонты интерпретации. [Электронный ресурс]/ Е. Н. Мастеница// Музей и нематериальное культурное наследие: сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика»/ сост. И. М. Коссова. — АПРИКТ. — М. : Икар, 2005. — Вып. 6.
4. Севан О. Г. Дух места: между материальным и нематериальным наследием/ О. Г. Севан// Экология культуры: инф. бюллетень. — Архангельск, 2009. — №2. — С. 94 — 103.
5. Чистякова В. В. В мире танца: беседы о балете/ В. В. Чистякова. — М. ; Л. : Искусство, 1964. — 132 с.
6. Филановская Т. А. Хореографическое образование в России второй половины XIX века: Академическая образовательная модель [Электронный ресурс] /Т. А. Филановская //Культурология. — С. 180-187.

Особенности эстетики и музыкального языка романтизма второй половины XIX в.

О. Л. Занкевич

*магистрант 3-го курса
направления подготовки «Вокальное искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. В. Донская

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

Культурная и художественная жизнь XIX века нашла своё отражение в направлении романтизма, который явил собой разочарование эпохой Просвещения и Великой Французской революцией. Романтизм стал не просто художественным стилем, а новым мировоззрением [2, с. 67].

Романтики привнесли новшества в сами художественные формы, обновили их. Появились следующие литературные жанры: фантастическая повесть, лиро-эпическая поэма и исторический роман. Стрем-

ление найти новые сюжеты и краски выразилось в смелом смешении комического и трагического, низменного и высокого. Часто в произведениях можно увидеть прекрасное как безобразное, и наоборот, безобразное зачастую становится прекрасным. Таков, например, герой В. Гюго Квазимодо в романе «Собор Парижской Богоматери» и одноимённом мюзикле композитора Рикардо Коччанте, поставленном значительно позже (дебют состоялся в Париже 16 сентября 1998 года) или образ Щелкунчика в балете П. И. Чайковского по произведению А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король». Также в полной мере проявила себя тяга к фантастике и «страсть» к путешествиям. Яркими примерами может послужить стихотворение «Светлана» В. А. Жуковского, «Паломничество Чайльд — Гарольда» Дж. Байрона в литературе или главный герой симфонической сюиты «Пер Гюнт» норвежского композитора Э. Грига. Высшие достижения романтизма в идейно-духовном плане — это открытие «необъективного» человека и стремление понять, признать, воспеть его индивидуальность [1, с. 173].

Романтизм же в музыке хоть и был явлением новым с исторической точки зрения, но всё же обнаруживал достаточно прочные связи с классикой.

Важнейшие характеристики *музыкального романтизма* заключены в следующих положениях:

- Лирика. Занимает главенствующую позицию. Именно поэтому в эру романтизма музыка становится наиболее почитаемым направлением в искусстве, ведь ею руководят чувство, эмоция, и именно в ней творчество художника-романтика обретает свою высшую цель. Музыка — это и есть лирика, она позволяет человеку слиться с «душой мира», музыка — антипод прозаической реальности, она — голос сердца. [5, с. 29].

- Фантастика. Олицетворяет собой свободу фантазии, познания мира, устремление в мир чудес и мечтаний.

- Этническая и национальная самобытность. Обусловлена желанием возродить в настоящем целостность и подлинность культуры старины, отсюда интерес к истории, мифологии и фольклору. Природа становится спасительным островком для человека, намерившегося сбежать от цивилизации. Романтизм внёс большой вклад в собирание фольклора, а также отмечен стремлением к верной передаче народно-национального художественного стиля («локального колорита»).

Этот период характеризуется следующими изменениями в особенностях музыкального языка:

- 1) возрастает роль одночастной формы и музыкальной миниатюры;
- 2) гармония, ритм, фактура и мелодика значительно обогащаются;
- 3) идёт обновление классических законов композиции и разработка новых принципов сочинительства [3, с. 86].

К середине XIX века романтизм в европейских странах начинает постепенно уступать главенствующие позиции критическому реализму. С новой силой романтизм проявится позже — к началу XX века — обретая себя вновь в направлении неоромантизма [4].

Литература

1. *Конен В.* История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Пятое издание / В. Конен. — М. : Музыка, 1981. — 534 с.
2. Музыкальная эстетика Франции XIX в. — М. : Музыка, 1974. — 327 с.
3. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
4. *Роллан Р.* Обновление: очерк музыкального развития Парижа, начиная с 1830 г. / Р. Роллан // Музыкально-историческое наследие. Музыканты наших дней. — М. : Музыка, 1989. — Вып. 4. — 256 с.
5. *Соллертинский И. И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // И. И. Соллертинский. Исторические этюды. — М. : Музгиз, 1962. — 48 с.

«Послеполуденный отдых фавна»: поиск нового пластического стиля

Л. Н. Ибрамова

*магистрант 3-го курса
направления подготовки «Хореографическое искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. Л. Кабачек

*научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры хореографии,
декан факультета художественного творчества
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена балетмейстерскому опыту В. Нижинского — хореографа Русских сезонов Сергея Дягилева. Рассматриваются новаторские принципы в постановке балетного спектакля «Послеполу-

денный отдых фавна» и определены оригинальные приемы в контексте замысла балета.

Ключевые слова: балет, хореографическая лексика, фавн, пластический стиль, В. Нижинский, Л. Бакст.

Цель данной работы. Рассмотреть проявления индивидуальной стилистики балетмейстера в балете «Послеполуденный отдых фавна».

Объектом является балетный спектакль «Послеполуденный отдых фавна» в постановке В. Нижинского. **Предметом исследования** — новаторство выразительных приемов в балете «Послеполуденный отдых фавна».

Русские сезоны Дягилева с 1909 года знакомили европейскую публику с оригинальными и экстравагантными балетными спектаклями, открывали новые звезды в истории балетной сцены. Знаменательным событием в 1912 году стала премьера одноактного балета «Послеполуденный отдых фавна» в постановке Вацлава Нижинского на музыку Клода Дебюсси. Художественное оформление спектакля выполнил Лев Бакст.

Во время поездки в Грецию Вацлав Нижинский был впечатлен красотой античных амфор и барельефов. Идея создания балета в стилистике античной Греции нашла одобрение у С. Дягилева. В основу сюжета положено стихотворение Стефана Малларме, повествующее о фавне. Дягилев предложил музыку Дебюсси в качестве музыкальной основы. Музыка французского импрессиониста пробуждала в Нижинском созерцательные и безотчетные чувства. «Танцу было не угнаться за хрупкой структурой этой звукописи, действия не предполагавшей, расплывавшейся в момент ее самого восприятия» [4, с 223]. Следует отметить, что Нижинский никогда не был знаком с поэмой С. Малларме, но созданный им античный фриз неожиданно органично слился с пестрой партитурой Дебюсси. Новаторский хореографический текст удачно дополнял экзотическую и пеструю музыкальную ткань. Водоворот звуков нашел соответствующий пластический орнамент, который не повторял его, а существовал параллельно, сохраняя внутреннюю стройность и выразительность. Приступая к сочинению танцевальной лексики, Нижинский ещё смутно представлял себе окончательный вариант предстоящей постановки, но отчетливо чувствовал близость своих хореографических поисков к искусству античной Греции.

«Он повернул голову в профиль, оставив корпус en face, руки согнул в локтях, развернув ладонями наружу. Фигура танцовщика утратила объемность, стала плоской и грубой, словно прижатой к фону. Его профильная фигура с вытянутыми перед собою руками вписывалась в квадрат, который, обозначили отставленная назад нога и выдвинутое вперед колено» [2, с. 212]. Это были наброски нового балета.

Стилистика танца Нижинского отвергала все каноны и принципы классического танца: выворотные позиции уступили параллельным,

движение на полупальцах трансформировалось на шаг с пятки на полусогнутых ногах. Дягилев уже тогда предвидел, что французской публике будет нелегко принять нововведения Нижинского-хореографа, прогрессивное творчество которого совершенно не было похоже на академический стиль танцовщика Нижинского.

Новый подход к сочинению хореографического текста Нижинского заключался в прямом обращении балетмейстера к человеческому телу. «Классический танец, как известно, конструирует форму из заранее установленных позиций и поз, лишь слегка видоизменяя их» [3, с 47]. Нижинский пошел другим путем, он сочинял движения, которые походили на изображения барельефов. Для Нижинского «Фавн» был живым существом с еще юной, неопытной душой, а поэтому свободным от комплексов, страхов, не знающим социальных норм. Его тело ещё не знало жестких догм и требований классического танца: «Иначе говоря, тело как конструкция, а не как божественный силуэт или прекрасная скульптура, и практически весь его метод, вся идеология будущего конструктивизма заявлена уже здесь» [3, с 50]. Тело было инструментом для передачи мироощущения, для раскрытия идеи танца. В конечном итоге, балет Нижинского представлял собой не балет, в принятом смысле этого слова, а спектакль, который напоминал «Сюиту поз или, точнее, сюиту кадров» [3, с 48].

Исполнительницы нимф были танцовщицами, воспитанными на академической школе классического танца. Для освоения нового хореографического языка им требовалось забыть всё, чему они обучались на протяжении многих лет, и заставить тело двигаться иначе. Сложный и запутанный ритм движений совершенно непривычно накладывался на музыкальную раскладку, и запомнить это было крайне сложно. Особых усилий стоило танцовщицам держать в уме музыкальную ткань, двигаясь как бы между тактами, опираясь на ритм дирижерской палочки. Исполнительницы старались выполнять требования хореографа, все было хорошо, пока они стояли в статичных позах, но стоило им начать двигаться, как все линии и позы смещались, формы терялись. Однако для хореографии сохранение первоначальных профильных и плоских положений тела было принципиально важным моментом в новой стилистике балета.

Художественное оформление спектакля Л. Бакстом заслуживает отдельного внимания. Декорации представляли собой условный пейзаж. В пестрой художественной композиции в серо-зеленой гамме художник словно пытался на языке цвета найти эквивалент музыке Дебюсси. Художественное оформление Бакста напоминало масштабные декорации художников-символистов, в которых «предметы и персоны рассматриваются непредвзято, как цветные пятна, а образы сливаются с фоном, становятся неотделимы от него» [2, с 246]. Световое оформление спектакля было решено таким образом, что фигуры танцующих казались плоскими и гладкими, напоминая кайму древнегреческого орнамента.

Костюм, придуманный Бакстом, произвел революцию во всем балетном мире. Весь сценический костюм — это трико телесного цвета, полностью обтягивающее тело танцовщика, и только тонкая виноградная лоза обвивала его, прикрывая интимные места. Все тело покрывалось такой же жёлтой краской, на торсе прорисовывались темно-коричневые пятна неровной формы. Для балетной сцены того времени это было чрезмерной дерзостью. Ткань, покрытая неровными пятнами, напоминала шерсть зверя, с маленьким хвостом и золотыми рожками, сплетенными и прижатыми к голове. Ноги были обуты в легкие золотистые сандалии. На нимфах — длинные белые муслиновые туники в складку, с кирпично-красным узором. Они танцевали босиком, пальцы были окрашены в багряный цвет. На головы нимф надевались парики с золотыми шнурками, грима на лицах не было, лишь веки были подкрашены светло-розовой краской. В день премьеры в театре Шатле Нижинский сам накладывал на себя грим, который полностью изменил внешность танцовщика. Лицо покрывала желтая краска, природные скулы оттенены серо-коричневым оттенком, брови он приподнял немного выше, акцентировав раскосость глаз и очертив их черным карандашом. «Красиво очерченный по природе рот он сделал гораздо тяжелее, так, что в нём появилось нечто безгранично томное и животное» [5, с 485]. Нижинский нарастил себе уголки ушей, надел на голову парик из сплетенных веревок, разместив на нем небольшие рожки. «Нижинский не имитировал, он стремился воссоздать образ умного животного, почти человека» [1, с. 310].

В хореографической задумке Нижинского Фавн — это не угрюмый житель лесов и гор, а, скорее, полурёбенок-ползуверь, молодой юноша, в теле которого только пробуждаются новые инстинкты, еще неосознанные и смутные, но совершенно естественные.

По словам Фокина, на генеральной репетиции балет встретили таким гробовым молчанием, что после поспешно организованной закулисной конференции Астриук встал перед закрытым занавесом и объявил, что «поскольку такое новаторское произведение невозможно понять после одного просмотра, балет будет повторен» [2, с 267].

Нижинский демонстрировал прежде невиданный пластический стиль, далекий от привычного академизма и совершенно непохожий даже на реформаторские поиски бесспорно талантливого Михаила Фокина. «Нижинский не был стилизатором и подражателем, как Фокин или Бакст, он был предтечей» [3, с 49]. Нижинский был предвестником новой идеологии будущего конструктивизма. Это были предпосылки авангардизма в балете, семена, росткам которых суждено было прорасти спустя еще много десятилетий в творчестве крупнейших хореографов в истории балетной сцены. «Потребуется почти полвека, чтобы первые пробы Нижинского нашли свое выражение в работах Бежара и Пети, где пластика станет выражением духовного мира современника, обнажив дисгармоничность жестов в гармонии целого» [6, с 72].

В ходе исследования выявлено, что поиск новой пластической выразительности в балете «Послеполуденный отдых фавна» стал важным экспериментом в области хореографического искусства. Новаторский пластический стиль, навеянный искусством античности, стал основой для развития балетмейстерской мысли в 1920-х годах. Новизна изобразительно-выразительных средств и художественных приемов, используемых в балетном спектакле «Послеполуденный отдых фавна», положили начало новым формам и стилям художественного творчества. Оригинальное художественное оформление балета открывало новые горизонты в эстетике изобразительного творчества, содействуя утверждению нового пластического стиля в искусстве. В концепции новой стилистики танца Нижинского нащупывались новые пути его обоснования и развития. Попытки Нижинского отойти от классической традиции предвосхищали авангардизм как явление в балете и конструктивизм в искусстве в целом.

Литература

1. *Бакл Р.* Вацлав Нижинский. Новатор и любовник/ Р. Бакл; [перевод Л. А. Игоревский]. — М. : ЗАО Центрполиграф, 2001. — 493 с.
2. *Григорьев С.* Балет Дягилева. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1993. — 384 с.
3. *Гаевский В.* Хореографические портреты/Гаевский В.-М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008 г. — 608 с.
4. *Красовская В.* Павлова. Нижинский. Ваганова. Три балетные повести. — М. : Аграф, 1999. — 576 с.
5. *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: в 2 ч. / Б. Ф. Нижинская. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 680 с.
6. *Полисадова О. Н.* «Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства»: учебное пособие / О. Н. Полисадова; Владим. гос. ун-т им. А. Г. И. Н. Г. Столетовых. — Владимир: Изд-во ВлГУ, 2013. — 202 с.

Актуальные проблемы народной хореографии в системе дополнительного образования

Т. А. Калашиникова

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

О. И. Микитинец

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

В статье определяются актуальные проблемы сохранения и становления культурных традиций народов посредством хореографии. В современном обществе всё чаще поднимается вопрос об угрозе потери величайшего наследия народного танцевального искусства и традиций фольклора. Основным является вопрос: как сохранить свою уникальность национальным культурам и не потерять свои ценности в ряде других культур. Предлагается ознакомиться с различными модификациями сохранения и становления народной хореографии как отличительной составляющей национальной культуры при помощи системы дополнительного образования.

Ключевые слова: танцевальные традиции, фольклор, культура, народная хореография, образование.

Актуальность данной работы заключается в исследовании проблемы сохранения и становления культурных традиций народов посредством хореографии. Анализ исследований в образовательной области народной хореографии поможет эффективному изучению и определению роли танца в системе дополнительного образования. Отметим также малоизученность вопроса воспитания толерантности молодого поколения посредством искусства народного танца.

Объектом данного исследования являются проблемы народной хореографии. В качестве **предмета** представлены актуальные проблемы народной хореографии в системе дополнительного образования.

Цель исследования: раскрыть и описать актуальные проблемы народной хореографии в системе дополнительного образования.

Методы исследования: в работе использовался аналитический метод, а также прикладные методы социологии; проведен социологический опрос с целью определения роли народной хореографии в системе дополнительного образования.

Роли народной хореографии в системе дополнительного образования посвящены работы по вопросам обучения детей, содержания и назначения физического и эстетического воспитания в формировании личности ребенка. Особое внимание разработке заявленной темы уделяли следующие авторы: В. И. Уральская, Т. А. Устинова, Л. Г. Тимошенко, И. А. Бадина, М. В. Левин, В. П. Мей, Р. В. Захаров, И. А. Моисеев, З. С. Миронова и др.

Народная хореография является одним из факторов, влияющих на развитие многогранной личности. Данный вид искусства имеет свою многовековую историю становления, являющуюся результатом эволюции человеческой культуры, социальных особенностей разных эпох. Это история народного танцевального искусства, практической и теоретической деятельности педагогов-хореографов и исполнителей различных времен и народов.

Как и другие виды искусства, хореография направлена на развитие воображения, творческого мышления и эстетического вкуса. Но, в отличие от других искусств, она оказывает существенное влияние на развитие физической подготовки ребёнка.

Решение проблем эстетического воспитания школьников посредством хореографии осуществляется при помощи системы дополнительного образования. Однако новаторские изменения, происходящие в системе, одоление тождества и пресловутой стандартности в осуществлении учебного процесса еще не стали условием эффективного эстетического воспитания учащегося. Вследствие чего перед педагогом-хореографом встаёт проблема поиска, которая заключается в организации определенных действенных условий для развития эстетической культуры ребенка в учреждениях дополнительного образования посредством хореографии.

Для решения проблемы нами был проведен социологический опрос на тему: «Актуальные проблемы народной хореографии в системе дополнительного образования». Опрашиваемая аудитория — ученики 5-11 классов среднего общеобразовательного учреждения, которые посещают учреждения дополнительного образования. Количество респондентов, принявших участие в опросе, 100 человек. Опрос проведен при помощи анонимного анкетирования. Цель опроса — выявить актуальные, по мнению учащихся общеобразовательной школы, проблемы народной хореографии в современной системе дополнительного образования.

Содержание анкеты: *зрелищность и эмоциональность, зажигательность и элегантная романтичность, демонстрация мастерства и эффективность исполнения самых сложных па.*

1. *Интересны ли Вам занятия народной хореографией?*
 - а) да, интересны б) нет, не интересуют в) интересна современная хореография.
2. *Как часто Вы посещаете занятия по народной хореографии?*
 - а) регулярно б) редко в) никогда.
3. *Какие качества, на Ваш взгляд, привлекают к изучению народной хореографии?*
 - а) это квинтэссенция менталитета нации, характера, чаяний и надежд народа.
 - б) через народный танец можно узнать историю и обычаи народа,
 - в) демократизм, зрелищность танца.
 - г) не интересуют занятия по народной хореографии.
4. *Какие проблемы народной хореографии, на Ваш взгляд, существуют в современной системе дополнительного образования?*
 - а) получение недостаточного количества теоретических и практических знаний в этой области.
 - б) малое количество учебных часов, отведенных на занятия народной хореографией.
 - в) больше интересует современная хореография и все, что с ней связано.
5. *Личное видение решения проблем народной хореографии в системе дополнительного образования. (Краткий ответ в 2-3 предложения).*

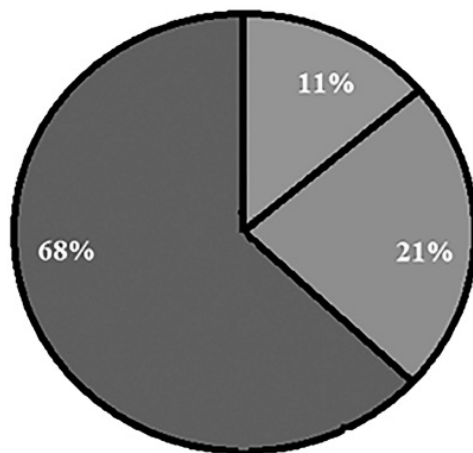


Рис. 1. Основные проблемы народной хореографии в системе дополнительного образования

Проанализировав ответы учащихся, можно сделать следующий вывод: в современной системе дополнительного образования народной хореографией существуют три основные проблемы (рис. 1):

- ✓ Малоинтересованность в изучении народной хореографии — 68%.
- ✓ Нехватка рабочих часов для полноценного изучения данного вида искусства — 21%.
- ✓ Заинтересованность в изучении других видов искусств — 11%.

При помощи социологического опроса удалось выя-

вить основные актуальные проблемы народной хореографии. Данные проблемы можно решить как при помощи введения в общешкольную программу уроков народной хореографии, так и выделения достаточного количества учебных часов в учреждениях дополнительного образования. В этом случае возможно более глубокое изучение не только практической, но и теоретической части данного предмета, что способствует заинтересованности учащихся в изучении народного фольклора, истории разных народов и их культурного наследия. А это, в свою очередь, повлияет и на толерантное общение между учащимися разных национальностей.

Литература

1. Ваганова, А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — Л. : Искусство, 1980. — 192 с.
2. Валиева, Г. Ф. Влияние танцевального искусства на эстетико-эмоциональное и нравственное воспитание и развитие личности / Г. Ф. Валиева, М. А. Мефодьева // Институт стратегических исследований. — 2015 г. — С. 70–72.
3. Джагаева, Т. Е. Педагогические условия формирования творческих способностей детей в хореографическом коллективе / Т. Е. Джагаева, Н. А. Жуйкова // Мир науки, культуры, образования. — 2013. — № 1 (38). — С. 139–141.
4. Струк, Н. М. Проблемы воспитания в условиях становления нового образовательного пространства / Н. М. Струк, Н. И. Гаврилова // Вестник ИрГТУ. — 2013. — № 1 (84). — С. 282–288.

Балетный академизм Мариуса Петипа

А. М. Каткова

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

Л. Д. Лесова

*научный руководитель
кандидат биологических наук, доцент,
профессор кафедры хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Представленная статья посвящена неоценимому вкладу в развитие русского балета великого балетмейстера М. И. Петипа. Рассмотрены балет-

мейстерские приемы мастера, новые подходы и принципы работы как с малыми формами, так и с кордебалетом, новые качества балетмейстерского мышления и симфонизации танца. Танец представлен как результат сотрудничества с выдающимися русскими композиторами П. И. Чайковским и А. К. Глазуновым.

Ключевые слова: Мариус Петипа, академизм, балет, хореография, классический танец, симфонизация танца.

Актуальность данной работы состоит в исследовании значения принципа балетного академизма в русском балетном спектакле великого русского балетмейстера М. Петипа, творчество которого перешло в сферу наследия, сохраняясь в лучших своих образцах, и дало последующим поколениям балетмейстеров платформу для создания как строго соответствующих академическим нормам произведений, так и для воплощения совершенно новаторских идей, оставивших свой след в истории балетного искусства.

Объект исследования — балетный академизм М. И. Петипа в русском балетном спектакле.

Предметом исследования является творческий вклад великого балетмейстера М. Петипа в развитие русского балета.

Цель исследования: изучить сущность балетного академизма М. Петипа и значение его для становления и дальнейшего развития русского балетного театра.

Методы исследования. В работе использован теоретический метод исследования для характеристики основных балетмейстерских приёмов М. Петипа, новых подходов и принципов его работы как с малыми формами, так и с кордебалетом, формирования новых качеств балетмейстерского мышления на примере знаменитых произведений автора; метод описания для характеристики балетных шедевров, а также аналитический метод для определения роли вклада М. Петипа в развитие русского балетного театра.

Теоретическим и практическим осмыслением балетного академизма занимался непосредственно М. Петипа [4], также в своих трудах этому уделяли внимание российские теоретики: Ю. Бахрушин [2], Л. Блок, Р. Захаров, В. Красовская [3], Ю. Слонимский.

Торжество русского балетного искусства второй половины XIX века напрямую связано с именем М. Петипа (1819-1910), создавшим за 56 лет работы на петербургской сцене более 70 постановок, среди которых 46 оригинальных произведений, а также танцы для опер и дивертисментов.

В 1855 году М. Петипа был поставлен дивертисмент «Звезда Гренады» на музыку Ц. Пуни, построенный на основе испанских народных танцев, явившийся первым самостоятельным произведением балетмейстера в России. Премьера увенчалась успехом, и вскоре были

поставлены ещё два одноактных дивертисмента: «Брак во время регентства» и «Парижский рынок».

Первой крупной работой мастера стал балет «Дочь фараона» на музыку Ц. Пуни, поставленный в 1862 году в Петербурге. Балет, не имевший глубокого содержания, но зрелищный, насыщенный превосходно поставленными оригинальными танцами, прошел с большим успехом.

В конце 1860-х годов балетмейстер работал в Москве и в 1869 году создал балет «Дон Кихот» на музыку А. Минкуса, одного из лучших произведений мастера. Успех спектакля был подтверждён и строгой московской критикой. Однако из-за того, что балетмейстер использовал только фабулу литературного произведения, минуя его идейную сторону, ему снова было указано на легковесность содержания и бездейственность балета. Но неизменный восторг вызывали у публики темпераментность испанских танцев, досконально изученных М. Петипа в Мадриде, красочность спектакля и блестящая форма классического танца. Вскоре спектакль был перенесён на петербургскую сцену и стал одним из образцов классического балета.

Второй период балетмейстерского творчества М. Петипа охватывает 80-е годы XIX века. Мастер создал шедевры, ставшие образцами классической хореографии. Это балет «Пахита» на музыку Э. Дельдевеза, «Дон Кихот» на музыку Л. Минкуса, «Раймонда» на музыку А. Глазунова, «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» на музыку П. Чайковского, а также многие другие.

Основной задачей, решению которой посвящает свои усилия М. Петипа в этот период, являлось развитие форм классического танца. Именно он фактически упорядочил и закрепил основы классического балета и академического танца, существовавшие до него лишь в разрозненном виде. Балетмейстер создал свод правил балетного академизма. Его постановки отличали мастерство композиции, стройность хореографического ансамбля, виртуозная разработка сольных партий. Кроме того, М. Петипа возвёл музыку в положение одного из главных действующих лиц балетного спектакля. Балетмейстер, являясь противником избыточной техничности, проявлял неиссякаемую фантазию в сочетании танцевальных движений, добиваясь стройности и логичности как сольного, так и массового танца. В течение всего творческого пути М. Петипа находился в постоянном поиске танцевальной образности. Обобщённый образ рождался в развитии пластических тем благодаря сочетанию движений, комбинациям рисунков, разнообразию ритмов. Балетмейстер тщательно прорабатывал массовые сцены в балете. «Петипа пользовался миниатюрными фигурками, вырезанными из картона и изображавшими танцовщиков и танцовщиц. Отыскивая наиболее удачное разрешение того или иного массового танца, он расставлял эти фигурки на столе, добиваясь нужного ему танцевального рисунка. Остановившись на наиболее удовлетворяющей его композиции, Петипа немедленно записывал её, отмечая танцовщиков крестика-

ми, а танцовщиц кружочками. Запечатлев на бумаге узловые моменты кордебалетного танца, балетмейстер тут же отмечал стрелками перестройки и переходы от одной группы к другой» [4, с. 242].

М. Петипа не создавал акробатические танцевальные номера, которые отвлекали бы артистов от создания образа. В произведениях балетмейстера главенствующим стал академический классический танец. Огромное внимание уделялось и кордебалету, танцы которого поражали зрителей красотой построений, разнообразием поз, слаженностью движений.

В период исполнительского творчества молодой М. Петипа проявлял интерес к изучению танцев прошлых эпох и впоследствии применял их в своем творчестве, талантливо вводя в структуру многоактных балетов, таких как «Раймонда» на музыку А. Глазунова, поставленный в 1897 году. Это был образец академического классического танца XIX века, мастер движениями классического танца создает средневековую атмосферу в эпизоде игры Раймонды на лютне и исполнения романески двумя её подружками с двумя трубадурами.

Ярким творением балетмейстера является балет «Баядерка» на музыку Л. Минкуса, где органично сочетались напряжённое драматическое действие балета, яркий характер главной героини и хореография. Этот спектакль стал показателем зрелости М. Петипа как балетмейстера и его удивительного таланта сочинителя классических танцев.

«Баядерка» стала воплощением принципа органического единства музыки, танца и драмы, который М. Петипа развивал и в других своих постановках. От спектакля к спектаклю складывались и утверждались каноны «большого балета», где фабула передавалась в пантомимных сценах, а танец, в частности, большие классические ансамбли, служили раскрытию внутренней темы.

Следует отметить, что огромную роль в творчестве М. Петипа сыграли балеты на музыку П. Чайковского. Результатом сочетания творчества двух гениев являются такие шедевры балетного искусства, как «Лебединое озеро» и «Щелкунчик», поставленные М. Петипа в соавторстве со Л. Ивановым, а также балет-феерия «Спящая красавица», созданный балетмейстером в непосредственном тесном творческом взаимодействии с композитором.

Балет «Спящая красавица» — это подлинный шедевр, который венчает не только творчество балетмейстера, но и становится воплощением стиля эпохи, стиля спектаклей, так называемого «гран-балета» или большого балета. Отечественные искусствоведы отмечали, что позже ничего лучше в этом роде не было создано. И у П. Чайковского «Спящая красавица» — самый совершенный балет. Музыка спектакля свойственны необъяснимая теплота и мажорность, вводящая зрителя в необычайно сказочный мир.

В «Спящей красавице» получил развитие новый принцип балетного искусства — симфонический танец: «... понятие, обозначающее танец, который подобен симфонической музыке» [1, с. 465]. В балете

образно-симфоническое содержание танца проявилось как в массовых композициях, так и в сольных партиях: «П. И. Чайковский толкал балетмейстера на путь создания симфонизированного танца и музыкально-хореографических образов. Хореографическое разрешение спектакля ещё раз показало необычайную одарённость М. Петипа и его неиссякаемую творческую фантазию. Исключительная стройность построения танцев и строгая согласованность между собой усиливали впечатление от спектакля» [2, с. 235].

Создание балета «Спящая красавица» ознаменовало новый подъём русского балета. Премьера стала торжеством русской школы классического танца, высокотехничного, с гармонично строгими формами и глубокой содержательной частью. Успеху балета во многом способствовала согласованная работа П. Чайковского, М. Петипа и И. Всеволожского, которые вместе составили либретто и, дополняя друг друга, добивались общей гармонии в спектакле. П. Чайковский писал музыку на уже детально разобранный М. Петипа балетмейстерско-режиссерский сценарий балета, в котором указывалась продолжительность танцев, и это не только не мешало, но и значительно помогало композитору в работе.

Ю. Слонимский называл хореографию «Спящей красавицы» «энциклопедией классического танца». «Я бы даже сказал больше: энциклопедия всего балетного творчества. Всякий раз, когда предстоит ставить новый балет, надо снова и снова вникать в «Спящую красавицу», снова и снова советоваться с Петипа» [4, с. 303].

В творческом наследии М. Петипа, помимо собственных постановок, присутствуют и гениальные редакции балетов предшественников. В качестве примера можно привести балет «Жизель» на музыку А. Адана. В 1884 году балетмейстер сумел обновить и продлить сценическую жизнь спектакля, до этого существовавшего в постановке Ж. Перро и Ж. Коралли. М. Петипа изменил принципы построения кордебалетного танца, упорядочив его строгими линиями, привнёс легкость и полетность в танец эфемерных виллис, введя пальцевую технику, переработал сольные партии балета — бережно сохраняя стиль романтической эпохи, вдохнул новую жизнь в спектакль. Данные поправки настолько гармонично влились в балетный спектакль, что на сегодняшний день М. Петипа является полноправным третьим автором хореографии балета «Жизель».

На основании вышеизложенного можно заключить, что законодателем академизма в русском балете является выдающийся балетмейстер М. Петипа, работавший в России более полувека. Последующие поколения высоко оценили творческий вклад М. Петипа, и лучшие из его балетов до сих пор украшают репертуар множества театров мира. В творчестве балетмейстера получил свое яркое воплощение свод правил балетного академизма, на основе которого была создана и развивалась хореографическая школа в России, воспитавшая ряд выдающихся исполнителей и получившая признание во всём мире.

Литература

1. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 623 стр. с ил.
2. Бахрушин Ю. А. История русского балета. / Ю. А. Бахрушин. — 4-е изд. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2009. — 336 стр. с ил.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2008. — 688 с.
4. Мариус Петина. Материалы. Воспоминания. Статьи. / Ред. коллегия: Ф. Блинов, В. Гиль, А. Гозенпуд и др. — Л. : Искусство, 1971. — 446 с. : ил.

Роль описания народного костюма для характеристики образа героев в произведениях Н. В. Гоголя

И. Н. Коваленко

к. т. н., доцент

доцент кафедры изобразительного искусства,
методики преподавания и дизайна Гуманитарно-
педагогической академии (филиал)

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет

им. В. И. Вернадского», г. Ялта

Представленная статья демонстрирует те коррективы, которые внёс XIX век в форму костюма. Автор рассматривает отражение в искусстве костюма таких социальных явлений, как развитие капиталистического производства, политические, социальные изменения, забастовки, дипломатические войны и др. Подчеркивается тот факт, что из предмета быта костюм трансформируется в визитную карточку своего обладателя. Работа посвящена проблеме исследования роли словесного описания народного костюма в произведениях Н. В. Гоголя, выполнявшего определенную статусную и бытовую роль в характеристике литературного героя.

Ключевые слова: коррективы формы костюма, капиталистическое производство, словесное описание, народный костюм, произведения Н. В. Гоголя, образ героя.

Антону Павловичу Чехову принадлежат слова: «Для того, чтобы подчеркнуть бедность просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о её жалком виде, а следует только вскользь сказать, что она была в рыжей тальме».

Предметная среда всегда была средой обитания героев литературного произведения. Характер героя, описание его внешнего облика, предметов, которые его окружают, мебель и интерьер, костюмы, ткани, из которой они сшиты — из всего этого читатель воссоздаёт свой художественный образ литературного героя и произведения. Свои повествования писатели всегда строят на интересе читателя к миру, окружающему персонажей.

Характерной чертой русской литературы XIX века является точность изобразительного языка. Ясность языка позволяет создать полный образ происходящих событий, портреты героев, прочувствовать дух времени. Читатель создаёт воображаемые картины по описанию природы, среды обитания, мебели, предметов быта. Достаточно легко представить себе пластический образ вымышленных героев по описанию костюма, ткани, из которой он был сшит, её цветовой гамме, орнаментации, по характеру и по манере ношения украшений и аксессуаров.

Целью данной работы является исследование словесного описания костюма XIX века в литературных произведениях, служащего для создания полного образа героя.

Всё, что связано с костюмом прошлых времён, давно ушло из нашего повседневного обихода. Исчезли даже слова, которые обозначали старинные костюмы и ткани. Но именно описание костюма позволяет нам создать мощный эмоциональный образ, потому что это — не просто комплекс одежды, которой мы пользуемся в быту по необходимости: «Костюм — это характер, исторический адресат, проявление стиля определённой эпохи. Костюм — это биография человека, особенности его характера, манеры поведения, национальная принадлежность, черты времени. Костюм, являясь составной частью предметного мира и связанный непосредственно с человеком, наиболее полно отражает исторический момент, его культуру. Костюм не возникает просто так, он является отражением всех событий, которые происходят в обществе в определённый исторический момент: политические и социальные события, экономические ситуации, изменения в духовной и культурной жизни, развитие науки, технический прогресс. Формы бытового, нарядного, символического костюма отличаются тысячей различных оттенков, которые являются проявлением личности, особенностями характера и культуры человека. Костюм всегда являлся зеркалом души, и всего того, что в ней происходит: доброго и злого. Костюму свойственна системность, и поэтому рассматривать костюм следует с учётом всех составляющих его элементов: силуэта, ткани, вышивки и кружев, обуви и головного убора, декоративных элементов и ювелирных украшений, дополнений и аксессуаров. Но каждая эпоха имеет свои правила, своё видение красоты и эстетического идеала, который также не возникает ниоткуда. Эстетический идеал соответствует культурному и духовному уровню развития общества» [1].

Характер костюма первой половины XIX века достаточно сложный. Эпоха этого периода полна драматизма. Данное обстоятельство

нашло отражение и в costume. Становление капиталистического строя, расцвет международной торговли, рост богатства, с одной стороны, и обнищание, с другой, всё это влияет на развитие формы костюма. Развитие промышленности способствует появлению на рынке новых тканей и всех компонентов костюма, что естественным образом корректирует его форму, силуэтное решение, образ. Миграция молодёжи из деревни в город диктует отделение народного костюма от светского, то есть европейской формы его развития. В обществе зарождаются совсем другие отношения между мужчиной и женщиной. Всё это воплощается в costume и во многом отражается в быту именно этого периода.

Новые условия находят своё отражение в литературе, в её стиле, в её изобразительном языке. Обращаясь к произведениям А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, мы достаточно часто встречаем портретные характеристики, при этом не понимая названий многих частей костюма. Но поведение персонажей, их окружение и быт позволяют идентифицировать героев произведений, их характер, манеру поведения. Внешние детали проецируются на внутренний мир и во многом обусловлены им.

Костюм неоднократно выступал как объект исследования, т. к. всегда интересен в своём развитии. В данной работе рассматриваются произведения Николая Васильевича Гоголя как одного из наиболее ярких авторов-романтиков, в чьем творчестве реалистическая тенденция была заметна, прежде всего, на уровне типичных деталей быта. Коротко отсановимся на нескольких произведениях.

«Вечера на хуторе близ Диканьки». Уникальный, простой язык этого произведения, полон сатирических оборотов, юмора, он достоверен. Образы фольклорные, сказочные, но в тоже время жизненные и правдивые. Читая произведение, мы представляем образы героев, прочитываем их характеры именно благодаря ясному и чёткому описанию костюмов. События происходят на Украине. Автор приводит описание украинского женского и мужского костюмов, бытовавших на территории Полтавщины. Характер каждого героя складывается в воображении читателя из прямых характеристик персонажа, данных в наррации, а также через описание его костюма, ткани, из которой он шит, её цвета. Например, описание костюма дьяка церкви, Фомы Григорьевича, явно непрезентабельно: «пестрядевый халат», «балахон из тонкого сукна цвета застуженного картофельного киселя», «сапоги, которые пахнут дёгтем». «Сукно — шерстяная ткань, полотняного переплетения, с последующим валянием и отделкой. Выбор сукна в лавке являлся целым ритуалом: его поглаживали, обнюхивали, оглаживали, пробовали «на зуб» и растягивали руками, прислушиваясь к звуку» [2].

Из этого описания костюма мы понимаем характер дьяка, уровень его возможностей, но следующая фраза: «...не утирал нос полою своего балахона, а вынимал из пазухи опрятно сложенный белый платок, вы-

шитый по всем краям красными нитями...» говорит о манерах героя и об его уровне культуры. Рассмотрим следующий характер героя через описание его костюма. «Неугомонная супруга... в нарядной шерстяной зелёной кофте, по которой, будто по горностаевому меху, нашиты хвостики, красного только цвета, богатой плахте, ситцевом очипке...» [3]. «Ситец — хлопчатобумажная ткань. «Как ткань для модных платьев, ситец начали употреблять с конца XVIII в. Ручная набойка известна на Руси с древности, с 30-х годов XIX в. широко применялась многокрасочная печатная машина, известная под названием «перротина», печатание гарантировало высокое качество отделки» [2]. Это описание лишь материала платья героини, но оно позволяет нам воссоздать чёткий художественный образ персонажа.

«Сорочинская ярмарка». С первых строк этого произведения мы начинаем ощущать атмосферу происходящего: видим природу, ощущаем тёплый день, предвкушаем события. «...на возу сидела хорошенькая дочка <...> с повязанными на голове красными и синими лентами, которые, с длинными косами и пучком полевых цветов, богатою короною покоились на её очаровательной головке» [3]. Перед нами сразу же предстаёт образ молодой симпатичной девушки, нарядно одетой. В народном costume такие веночки могли надевать только молодые девушки по особому случаю. А случай этот — ярмарка в Сорочинцах. «Оглянулась — и парубок в белой свитке, с яркими очами, стоял перед нею». «... одна свитка стоит больше, чем твоя зелёная кофта и красные сапоги...» [3]. Уточним определение «Свитка, или свита, — украинское название длинного просторного кафтана без воротника, как женского, так и мужского. Свитка имела глубокий запах и застёгивалась часто на крючки. Свитку в XIX веке носили в основном в крестьянской среде и шили из домотканого сукна» [2]. По описанию одежды этого героя мы чётко проставляем себе образ молодого обеспеченного человека из крестьян. Цвет одежды — «богатый — белый» — говорит, что надета она по особому случаю — Сорочинской ярмарки.

И дальше по тексту мы продолжаем рисовать портреты героев по описанию их костюма. «... человек, с виду похожий на заезжего мещанина, обитателя какого-нибудь местечка, в пестрядевых, запачканных дёгтем и засаленных шароварах» [3]. «Пестрядь, или пестредь, — ткань домашней выработки из остатков пряжи разного качества (лён, шерсть...) или разного цвета» [2]. Одежду из такой ткани носили и мещане, и крестьяне, но дальнейшее описание костюма — запачканного дёгтем, засаленного — указывает нам на точную принадлежность «человека» именно к крестьянской среде, да и форма штанов — шаровары — завершает созданный нами портрет.

«... цветистый по красному полю платок и шапку для свадебных подарков» [3]. Красный головной платок с растительным орнаментом в народной одежде является частью парадного убранства. Уточнение о «шапке для свадебных подарков» — завершает описание героя, который готовится к свадьбе.

«... всё это как будто требовало особенного, такого же странного костюма, какой именно был тогда на нём. Этот тёмно — коричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило бы его в пыль; длинные, валившееся по плечам охлопьями чёрные волосы; башмаки на босые загорелые ноги, — всё это, казалось, приросло к нему и составляло его природу»[3]. Какое удивительно полное описание костюма, как характера. Оно сразу рисует героя, его образ жизни, манеры.

Каждая страница произведения Н. В. Гоголя полна яркими и точными описаниями костюмов. Но дальновидность писателя заключается ещё и в том, что он приводит читателю словарь названий всех частей костюма, чтобы в процессе чтения каждый мог во всей полноте раскрыть специфику его любимых героев и смог почувствовать колорит той эпохи. Обращаясь к текстам Гоголя, мы видим, что «костюм» используется автором как художественная деталь, очень важная для создания полной картины происходящих событий, как стилистический приём, как сильное средство художественной выразительности, выражающее отношение автора к действительности. Поэтому «костюм» является выразительным средством, которое детально представляет нам не только пластический образ героя, но и его внутренний мир. Словесные описания костюмов даются автором на каждой странице произведения и позволяют нам удостовериться, что костюм уточняет не только характер героя, но и характер, и портрет самой эпохи. В произведениях зафиксированы все причуды моды этого исторического периода, а также новинки технического прогресса. Так, описания в текстах орнаментальных полотен говорят о появлении жаккардовой машины в России в XIX в., вторым знаковым моментом является появление швейной машины. Эти эпизоды из истории техники, безусловно, повлияли на развитие формы костюма, что, в свою очередь, сказалось на разрыве отношений между теми, кто сам мог шить костюм и кто шил костюм на заказ у портного.

Вышесказанное позволяет сделать следующие **выводы**:

— Н. В. Гоголь в своих литературных произведениях приводит подробное описание костюма, материала, из которого он отшивается, орнамента, чтобы максимально приблизить читателя к происходящим событиям, дать возможность полноценно представить эпоху и людей;

— костюм указывает на национальную и сословную принадлежность человека, его имущественное положение, пол, возраст;

— на протяжении всей своей истории костюм становится не только средством защиты, но определённым знаком;

— через подробное описание костюма героя, простые, ясные, сатирические обороты Н. В. Гоголь помогает читателю понять и постичь достоверность событий, происходящих на страницах его произведений.

Литература

1. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 7 т. / под ред. : С. И. Машинского, М. Б. Храпченко. — М., Художественная литература, 1984.
2. *Захаржевская Р. В.* История костюма. — М., РИПОЛ классик, 2005. — 301 с.
3. *Курсанова Р. М.* Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века. — М. : Книга, 1989. — 288 с.

Роль сценографии в искусстве XXI века

И. Ю. Коденко

студент 5-го курса

направления подготовки «Живопись»

*Гуманитарно-педагогической академии (филиал)
ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского» в г. Ялта*

А. Е. Максименко

научный руководитель

к. п. н., доцент

*заведующий кафедрой изобразительного искусства,
методики преподавания и дизайна
ГПА «КФУ им. В. И. Вернадского» (филиал) в г. Ялта*

Введение. Сценография является видом художественного творчества, которая занимается созданием изобразительно-пластического образа спектакля. Всё, что окружает актера на сцене в момент проведения спектакля, является предметом деятельности сценографии. Это и декорационное оформление, и бутафория, а также театральные костюм и грим. Существуют различные техники и приемы, которыми пользуется сценограф для максимального раскрытия замысла режиссера языком сценографии. Поскольку театр является синтетическим видом искусства, то каждое образное изменение в кино, живописи, архитектуре, музыке провоцирует появление новых средств выразительности театрального языка.

Целью исследования является определение роли сценографии в искусстве XXI века, а также рассмотрение влияния науки, техники, искусства на искусство сценографии.

В настоящее время сценография представляет огромный спектр технических и стилистических возможностей. Прошлые века, разнообразии стилей оставили след и в изобразительном искусстве.

Использование современных технологий позволяет не только преобразить пространство спектакля в момент театрального действия, но и создать новые формы общения с аудиторией в театре или вне его. XX век характеризуется стремительно развивающимся техническим прогрессом. Многие технологии, возникшие в то время, изначально могли и не вызывать интерес с точки зрения применения в искусстве, однако со временем технический прогресс затрагивает и сферу театра [3]. Благодаря технологическим новшествам, не так давно получившим свое применение в искусстве, театральные художники смогли расширить палитру своих технических возможностей для реализации творческих задач, размывая границы жанров. Современное искусство, поддерживаемое технологическими достижениями, открыло перед собой новые способы самовыражения, появилось больше возможностей в области эксперимента, который связывает различные художественные жанры в единое оригинальное произведение [4].

В 1958 году пражский театр Латерна Магика установил новый вектор развития театрального искусства. Этот театр соединил в себе пластический жанр и жанр кино, обозначив данный синтез как ведущую концепцию [1]. Один из директоров Латерна Магики, художник-постановщик Йозеф Свобода, объединил в пространстве театра звук, пантомиму, свет, театр теней, кукольный театр, цирк и многое другое. Спроецированный из кабины оператора видеоряд со звуком, подобно просмотру фильма в кинотеатре, соединен с пластическим действием, не обремененным разговором актеров. Это сочетание создает особую атмосферу спектакля.

Таким образом, родился новый способ общения со зрителем, где пластическое действие соединено не только с музыкой, но и с медиа-технологиями, которые усиливают визуальное воздействие. Примером такого воздействия является спектакль «Элион. Version 2.0», который идёт в Театре Сказки Санкт-Петербурга. Действие этого спектакля полностью подчинено использованию мультимедийных технологий: различные фрагменты анимации проецируются на большой экран, находящийся в центре сцены, именно с ним большое количество времени взаимодействуют актеры. При этом не страдает звуковое и световое оформление спектакля.

Зачастую в театрах, обладающих возможностью применения различного медийного оборудования, художники-постановщики злоупотребляют его использованием, преобразуя спектакли в красочное шоу. При этом драматическая и психологическая составляющие отходят на второй план.

С точки зрения технических составляющих процесса нужно отметить, что на сегодняшний день компьютерные и другие возможности позволяют звукорежиссерам работать над монтажом фонограмм различной степени сложности, включая многоканальное микширование, мастеринг и сведение музыкальных композиций. Для художников разработано большое количество графических программ, позволяющих

работать не только над эскизами и проектами в двухмерном измерении, но и изучить свою работу в формате 3D. В арсенале современных художников театра есть и декорации, оснащенные мультимедийными экранами, и светодиодные костюмы, а также занавес. Синтез, как одно из явлений современности, присутствует повсеместно, также активно внедряется и в искусство театра. Для сценографии участие передовых технологий в процессе создания творческого продукта на сегодняшний день достаточно продуктивно.

Выводы. В начале XXI века театр как никогда многогранен в стилистическом и техническом понимании. Однако достаточно часто в театрах, обладающих возможностью применения различного медийного оборудования, художники-постановщики злоупотребляют техникой, преобразуя спектакли в красочное шоу, при этом игнорируя драматическую и психологическую составляющие.

Однако, несмотря на данный факт, мы также видим, что разнообразие предлагаемых шоу не отталкивает зрителя от традиционного театра. Психологическая глубина затрагиваемых тем в драматических спектаклях никогда не перестанет быть интересной, а значит многие технологические новшества пойдут только на пользу развитию искусства сценографии.

Литература

1. *Базанов В. В.* Техника и технология сцены / В. В. Базанов. — Л. : Искусство, 1976. — 367 с.
2. *Березкин В. И.* Искусство оформления спектакля / В. И. Березкин. — М. : Знание, 1986. — 126 с.
3. *Михайлова А. А.* Сценография: теория и опыт / А. А. Михайлова. — М. : Советский художник, 1990. — 344 с.
4. *Михальченко М. С., Максименко А. Е.* Участие дизайнера в формировании окружающей среды. / А. Е. Максименко, М. С. Михальченко // Проблемы современного педагогического образования — Серия: Педагогика и психология. — Выпуск 59. Часть 1. — С. 240-243.

Анализ существующих подходов к оценке дизайн-проектов

М. А. Колесникова

магистрант 2-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»

И. Г. Матросова

научный руководитель
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»

Актуальность исследования. На сегодняшний день создано огромное количество дизайн-проектов. Видовое разнообразие и быстрый темп развития технологий и материалов, обогащается идеями дизайнеров, расширяя возможности создания проекта. Поэтому предпроектное исследование становится все более трудоемким, и всё сложнее анализировать существующие аналоги дизайн-проектов.

Критерием или основанием оценки, в широком смысле, служит позиция или точка зрения, с которой выносятся оценка качества проекта. В зависимости от того, что принято за основание оценки, меняются результаты самой оценки.

Объектами дизайн-проектирования могут быть промышленные изделия, элементы и системы городской, производственной и жилой среды, визуальная информация. Выделяют следующие основные виды дизайна: индустриальный (промышленный дизайн), графический дизайн, дизайн одежды, дизайн среды, компьютерный дизайн, фитодизайн, ландшафтный дизайн, экологический дизайн.

Строгой классификации дизайн-проектов не существует, есть только разделение их на такие виды, как декоративный вариант, полный, эскизный и базовый. Дополнительным является авторский надзор, который также вносит свой вклад в качество проекта. Базовый дизайн-проект включает в себя составление обмерного чертежа, варианты планировки помещения — планы потолка, пола, размещение мебели, монтаж сантехнических изделий, осветительных приборов, электрики, техники.

В рамках данной статьи рассмотрим оценку проектов графического дизайна, которые также весьма разнообразны, поскольку имеют

различные сферы приложения: айдентика, упаковка, наружная реклама, печатные издания и т. д. Поскольку любой дизайн-объект должен, прежде всего, удовлетворять своими функциональными и эстетическими качествами потребителя, то считаем возможным выделить следующие критерии оценки качества проекта:

- функциональность;
- эстетичность;
- технологичность;
- эргономичность;
- экологичность;
- экономичность.

Вопросы оценки качества дизайн-проекта связано с управлением этим проектом. Последнее время дизайн-менеджмент стал довольно популярной сферой управления не только дизайн-проектами, но и бизнес-проектами [2; 3].

Естественно, что перечисленные выше критерии качества дизайн-проекта могут быть модифицированы в зависимости от сферы реализации дизайн-проекта и иметь различный «вес» (вклад) в общую оценку качества проектируемого объекта.

Рассмотрим более подробно перечисленные выше критерии. Под *функциональностью* будем понимать соответствие разработанного объекта заявленным требованиям к комплексу выполняемых им функций.

В качестве примера можно привести упаковку, которая выполняет разнообразные функции, такие как: защитная, транспортная, функция хранения, рекламно-маркетинговая, информационная, экологическая, эксплуатационная функция и т. д. [4].

Критерий *эстетичности* также является комплексным и во многом зависит от эстетических ценностей потребителей, для которых выполняется дизайн-проект. К критерию эстетичности можно отнести различные культурные образцы, эстетические нормы определенной социальной группы, образная и художественная выразительность проектируемого объекта, рациональность формы, целостность композиции, совершенство производственного исполнения, оригинальность, соответствие среде, стилю, моде.

Критерий *технологичности* не является исключением, и также представляет комплекс таких свойств как удобство производства, эксплуатации и ремонта. Этот критерий особенно важен при разработке дизайн-проекта наружной рекламы. Нередко в городе можно встретить световую рекламу с несветящейся буквой или нарушенной целостностью светового короба, который пострадал в результате влияния неблагоприятных климатических факторов. Очень важно подбирать правильно материал для изготовления таких установок и предусматривать возможности быстрого их ремонта.

В Большом толковом словаре русского языка *эргономичность* определяется как наличие условий, возможностей для лёгкого, прият-

ного, необременительного пользования чем-либо или удовлетворения каких-либо нужд, потребностей [1]. Критерий *эргономичности*, как нам кажется, связан с эффективностью использования дизайн-объекта или взаимодействия с ним. Этот критерий особенно важен при проектировании дизайна сайта (учет юзабилити).

Критерий *экологичности* дизайн-проекта также не вызывает сомнения, поскольку безопасность любого изделия является неоспоримым современным требованием. Кроме требования безопасности изделия для человека, существуют еще требования к возможности «разрушения» изделий после их использования [4], что особенно важно при проектировании дизайна упаковки. После её использования необходимо упаковку уничтожить без нанесения вреда окружающей среде. В различных сферах использования графического дизайна, критерий эргономичности может иметь различные показатели и соответствовать нормативным требованиям, принятым в той или иной области. Так, например, при разработке дизайна детских или учебных изданий будут использованы соответствующие принятые санитарные нормы и государственные стандарты, в которых сформулированы требования к используемым материалам, краскам, шрифтам, конструктивным особенностям изданий и т. д.

Последний предложенный критерий — критерий *экономичности*, который позволяет определить коммерческую или инвестиционную выгоду предложенного проекта.

Для того чтобы выполнить оценку качества дизайн-проекта, необходимо провести анализ его соответствия определенным требованиям заказчика, которые обычно формулируются в техническом задании или брифе. Техническое задание должно содержать все перечисленные выше показатели критериев, которые реализуются в комплексе потребительских свойств проектируемого дизайн-объекта. Качество проекта будет зависеть от того насколько полно будет проведено дизайн-исследование — изучены изделия-аналоги существующие на рынке, нормативная база, и литература, характеризующая подобную продукцию, изучены возможные конструктивные решения объекта, выбрана технология его изготовления и необходимые материалы. Иногда необходимо учитывать и маркетинговые факторы — способы сбыта и мероприятия рекламной кампании.

Следует отметить, что вопросы оценки качества проектов относятся не только к области дизайна. Одним из наиболее эффективных методов считается метод экспертных оценок [5]. Для этого необходимо сформировать группу экспертов, которые проранжируют перечень показателей по важности для определения качества проекта. Дальнейшие наши исследования будут направлены на разработку конкретной методики оценки качества дизайн-проекта.

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка: справочное издание / сост. Кузнецов С. А. — СПб. : Норинт, 2000. — 1536 с.
2. *Варжапетян А. Г.* Менеджмент качества. Принятие решений о качестве, управляемом заказчиком / А. Г. Варжапетян и др. — М. : Вузовская книга, 2007. — 360 с.
3. *Дремина М. А.* Проектный подход к разработке и внедрению систем менеджмента качества: Монография / М. А. Дремина, В. А. Копнов, А. А. Станкин. — СПб. : Лань, 2015. — 304 с.
4. *Ефремов Н. Ф.* Конструирование и дизайн тары и упаковки / Н. Ф. Ефремов. — М. : МГУП, 2004. — 424 с.
5. *Орлов А. И.* Теория принятия решений: учебное пособие / А. И. Орлов — М. : Март, 2004. — 656 с.
6. Eco design and product development [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.pre.nl/ecodesign/>.

Философское осмысление мифа

А. Г. Корсунский

*ассистент кафедры философии и социальных наук
ГПА «КФУ им. В. И. Вернадского» (филиал) в г. Ялта*

«Миф — одна из наиболее древних форм выражения понимания и рефлексивного освоения человеком мира через выделение его существенных свойств, сконцентрированных в именах и в разветвляющейся метафорической связи имен и соответствующих им качеств, выражающей родство и деятельность мифологических существ» [2].

Мифологический тип мировоззрения более свойственен архаичной стадии развития человека и предшествует религиозному, который, в свою очередь, находится перед философским типом мировоззрения. Несмотря на то, что мифологический тип мировоззрения давно сменился, поэты продолжают использовать в своем творчестве мифологические мотивы.

Как известно, мифы ещё со времён античности играли колоссальную роль в развитии общества. Не вызывает никакого сомнения, что мифы формировали символический контекст человека. В символах с помощью гротеска, гиперболы, аллюзий, оксюморона говорили совесть и стремления человеческого духа, посредством мифа выражались скрытые желания и надежды. Общеизвестно, что мифологическая форма мировоззрения — самая древняя, изначальная форма

восприятия и объяснения мира, имеющая черты синкретизма и антропоцентризма. Тем не менее, значение мифологии и мифотворчества для современности зачастую остаётся недооценённым. В мифах впервые человек начинает осмысливать метафизические категории, например, время и пространство. В мифах древней Греции время мыслится богом-титаном Кроном, пожирающим своих детей. Осмысление двух ипостасей бога Крона — созидательной, дающей жизнь, и оборотной, разрушительной его черты — уничтожения, низвержение своих детей в небытие — чрево времени, служит примером попытки философски подойти к проблеме бытия и становления.

Ю. А. Бондаренко писал, что античность «...существовала не только в виде простых заимствований или цитаций, но более того, всегда находилась в живом и подвижном соотношении с основными мотивами развития духовной жизни России» [1]. Таким образом, русские поэты и писатели использовали мифы в своем творчестве на протяжении нескольких веков, причем не только напрямую, но и взаимодействуя через философские идеи европейских художников и писателей.

Мифы изучались историками, что приносило немалую пользу (так, например, была найдена Троя). Мифы изучал Фрейд, и вслед за ним вся психоаналитическая школа. Трудно перечислить сферы человеческой деятельности, которые так или иначе не соприкасались с мифом. Жак Дериде в своём творчестве занимался деконструкцией мифов, находил их очень ёмкими и имеющими реалистичную основу, которую просто надо вскрыть.

Нельзя недооценивать влияние мифов и мифологии на культуру, современная культура также неотделима от мифологии. Тема мифов остаётся актуальной, а исследование мифологий до сих пор приносит неожиданные и очень ценные в философском плане результаты.

Литература

1. *Бондаренко Ю. А.* Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов. — URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/329/image/329-065.pdf> (дата обращения: 10.04.2018).
2. *Райкова О. А.* Древнегреческий миф классической эпохи: социокультурное обоснование, сферы проявления и аспекты трансформации. — URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/services/Download/vtls:000426358/SOURCE1?view=true> (дата обращения: 10.09.2018).

Жанровое своеобразие оперного творчества Дж. Пуччини

Е. А. Коцур

*магистрант 3-го курса
направления подготовки «Вокальное искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. В. Донская

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

Обращаясь к эволюции оперного жанра в творчестве Дж. Пуччини можно выделить следующие тенденции:

1. Автор тяготеет к жанрам лирической оперы и романтической драмы (хотя это не исключает и обращения к мелодраматическим сюжетам, комедиям и эпически-сказочным притчам).

2. Эволюция направлена от романтических традиций к новому направлению в музыке рубежа XIX-XX вв. — оперному веризму, и завершается совершенно уникальной, единичной в своем роде оперой «Турандот» [1, с. 36-38].

В свете такой эволюции музыкальных жанров в наследии Дж. Пуччини опера «Турандот» занимает особое место: она синтезирует в своей основе признаки лирических, героических, эпических жанров, и одновременно представляет собой концентрат новаторских поисков композитора в области драматургии и музыкального языка.

Как отмечено многими исследователями, в жанровом многообразии опер Дж. Пуччини выступает на первый план некая объединяющая тенденция: присущая композитору симфоничность мышления, которая проявляется в стройной музыкальной архитектонике его опер. Хотя сам он никогда не относил себя к «инструментальным композиторам», считая сочинение симфоний «прямой потерей времени», тем не менее, принципы симфонического развития все же проявили себя в его творчестве. Это отразилось на нескольких уровнях.

Во-первых, в использовании системы лейтмотивов, в том числе и инструментальных: у Дж. Пуччини встречаются темы-тезисы, мотивы-символы, именные лейтмотивы, мотивы ситуаций, темы любви, ожидания, отчаяния, надежды (особенно ярко это проявляется в характеристике главных героинь опер «Мадам Баттерфляй» и «Турандот»), но используется и в других сочинениях).

Принципы фитодизайна в интерьере стиля лофт

Н. И. Красовская

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

Во-вторых, симфоничность мышления отразилась и на уровне характерного принципа построения больших опер Дж. Пуччини по образцу симфонического цикла: насыщенные богатым тематическим материалом первые акты его опер, которые являются наиболее стройными в конструктивном отношении и всегда носят экспозиционную функцию, напоминают первые части симфоний. Любовные дуэты по силе эмоции и главенству лирико-созерцательного начала сравнимы с медленными частями симфонического цикла. Жанровые части симфонии также имеют свои прообразы в своеобразных оперных скерцо, к которым можно отнести, например, весь второй акт «Богемы», сцену трех министров в «Турандот», эпизоды Ризничего и мальчиков-певчих в «Тоске» и др. Финальные картины по степени драматического напряжения и финальности всего предыдущего развития уподобляются заключительной части симфонии.

И, в-третьих, оркестровая работа Дж. Пуччини также проявляет его творческую натуру как художника-симфониста: его оркестр по праву считается одним из ярчайших достижений композитора и одновременно — выдающимся явлением в музыке XIX-XX веков. Кропотливая оркестровая работа, множество правок, редакций, уточнений текста, сделанных им нередко уже после премьеры оперы, направлены на усиление колорита, краски, ощущения тембра и тембрового контраста, штриха и характера звучания. Новаторские приемы оркестровки Дж. Пуччини, изобретательное использование им восточных инструментов в оркестровке «Мадам Баттерфляй» и «Турандот», необычные фактурные решения, сложность темброво-динамического развития — все это значительно обогатило музыкальный язык традиционной европейской оперы [2, с. 237].

Такое богатое и жанрово разнообразное творческое наследие Дж. Пуччини занимает особое место в истории итальянской оперы: оно завершает этап формирования новой национальной школы, ведущей свое начало от Дж. Россини, самого известного итальянского композитора начала XIX века; затем следуют оперы В. Беллини, Г. Доницетти, подготавливая ярчайшую вершину итальянского вокального искусства эпохи романтизма — оперную реформу Дж. Верди; и, наконец, эволюция приходит к вершинам П. Масканьи и Р. Леонкавалло, открывшим новые пути в музыке. Дж. Пуччини синтезирует все актуальные жанровые и стилевые тенденции своего времени и проявляет себя как яркий новатор, предвосхищая многие будущие открытия в музыкальном искусстве XX века [3, с. 32].

Литература

1. *Андреева, Н. М.* Китайские страсти: [об опере «Турандот» Д. Пуччини] [Текст] / Н. М. Андреева // Музыкальная жизнь. — 2008. — №11. — С. 36-38.
2. *Данилевич, Л. В.* Джакомо Пуччини [Текст] / Л. В. Данилевич. — М.: Музыка, 1969. — 455 с.
3. *Келдыш, Т. Г.* Джакомо Пуччини. Краткий очерк жизни и творчества. 1858-1924 [Текст] / Т. Г. Келдыш. — Л.: Музгиз, 1962. — 89 с.

В 1940-х годах население городов Америки начинает активно использовать заброшенные производственные помещения складов, различных мануфактур, а также чердаки и подсобные помещения. Интерьер, хранящий в себе индустриальные истоки, впоследствии получил название — лофт (пер. с англ. — чердак, жилье верхних этажей).

Цель исследования заключается в рассмотрении стилистических особенностей, универсальности, удобства стиля лофт и активного применения фитодизайна в интерьере данного стиля.

Большие окна, высокие потолки, отсутствие разделяющих комнатные зоны перегородок и индустриальная отделка, некая небрежность в интерьере — вот главные черты стиля лофт [2]. Впервые интерес к таким помещениям проявили творческие личности, позже подобные пространства продолжали завоевывать интерес других граждан. В качестве предметов для жилья добавлялась мебель, но отделка помещения почти не менялась: потолки с выступающими коммуникациями, кирпичные стены, трубы, торчащие провода оставались не тронутыми, не прикрывались дополнительными элементами. Некая небрежность, недоделки интерьера считаются преимуществом. Иногда интерьер может казаться незавершенным, и, чтобы создать некий уют, дизайнеры используют живые или стабилизированные растения, данный прием имеет название — фитодизайн.

Натуральные растения придают интерьеру свежесть, расставляют нужные акценты, способны скрыть недостатки и подчеркнуть достоинства помещения. Присутствие растительности в интерьере плодотворно сказывается на общем состоянии человека, его работоспособности и ощущении комфорта [1, с. 134]. Композиции из лиственных или цветущих растений способны преобразить любое пространство и сделать его более уютным и располагающим. Особенно, в помещениях стиля лофт, где присутствует некая грубость. Однако важно помнить, что помещение должно оставаться функциональным и комфортным.

При оформлении интерьера в стиле лофт дизайнеры работают в трех направлениях: богемном, индустриальном и гламурном. Гламурное оформление помещения предполагает оформление в яркой цветовой гамме. Индустриальное оформление создает атмосферу производ-

стенного здания, металлические тяжелые конструкции и бетонные стены являются здесь основополагающими. В богемном направлении, черты настоящего завода остаются, но дополняются новой интересной креативной мебелью, часто специально состаренной [2]. Роль фитодизайна заключается в оживлении «бетонно-металлической» атмосферы стиля лофт. Для оформления помещений фитодизайном дизайнеры используют различные детали. Стены, которые могут быть оформлены растениями, помогают уменьшить разницу между жилым помещением и рабочим пространством, деревянные горшки и навесные крючки добавляют интерьеру динамичность. Каменные ограждения позволяют сохранять влажность в помещении, растения перерабатывают углекислый газ и при должном уходе дают любителю фитодизайна любоваться красотой вечно зеленых растений.

В современной жизни создание эстетического облика помещений с использованием растений, по-прежнему, остается актуальным и является активным акцентом в интерьере стиля лофт.

Литература

1. Жадько Е. Г. Растения и оформление интерьера: современный дизайн / Е. Г. Жадько. — Ростов-н/Д: Феникс, 2011. — 416 с.
2. Стиль лофт в интерьере [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://loft-concept.ru/design/design/stil-loft-v-interere/> (Дата обращения 10.10.2018).

Воспитание актёра в студии Московского Камерного театра («Экспериментальные театральные мастерские Камерного театра»)

Н. Н. Крыгин

*преподаватель кафедры театрального искусства
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма».*

В статье обобщается материал, связанный с процессом формирования профессиональных и духовных качеств учащихся актёрской школы-студии Камерного театра.

Ключевые слова: Таиров, Московский Камерный театр, театральная педагогика, история театра.

Искусство режиссёра Александра Яковлевича Таирова включено в золотой фонд советского театра, о чём говорят многочисленные исследования его творчества Ю. А. Головащенко, опубликованные в последние годы монографии С. Г. Сбоевой и др.; неоднократно переиздана рукопись Таирова «Записки режиссёра». Тема воспитания и обучения будущих актёров в школе при Камерном театре («Экспериментальные театральные мастерские Камерного театра») возникает в этих работах эпизодически. В данной статье ставится задача собрать и обобщить документальные материалы, связанные с деятельностью школы, и, таким образом, зафиксировать подход к изучению истории театральные школ значимых режиссёров.

Московский Камерный театр под руководством режиссёра А. Я. Таирова появился на театральной карте Москвы в 1914 г. и заявил о себе как «синтетический» театр, противостоящий эстетике натурализма, принятого у Станиславского, и Условному театру Мейерхольда. Тогда же была обозначена необходимость подготовки «своего» актёра, «мастера Камерного театра, который «умел бы и петь, и играть, и жонглировать, и фехтовать» [3, с. 279]. Первоначально (1915 г.) при театре открылись курсы, которые посещались всеми актёрами труппы, а в 1918 г. организована работа «мастерской-студии» (Вольный институт), куда набирали молодых людей, в будущем способных пополнить труппу театра. Первые занятия вели сам Таиров и ведущие актёры Камерного театра, в том числе и А. Г. Коонен. Задачи определялись текущей постановочной работой. Осенью 1923 г. студия реорганизована в «Экспериментальные театральные мастерские Камерного театра» (Эктемас), руководство студией фактически перешло к заведующему художественно-постановочной частью театра Л. Л. Лукьянову. Среди практических дисциплин, преподаваемых в студии, были мастерство и техника актёрской игры, техника речи, музыкальная грамота, вокал (постановка голоса), сценическое движение, ритмика, жонглирование и фехтование, гимнастика и акробатика, балетный станок, танец, грим. Теоретические дисциплины включали историю театра, историю искусств, русскую и зарубежную литературу, основы марксизма-ленинизма (как обязательный предмет в учебных заведениях в СССР с 1925 г.). Некоторые из дисциплин, например, фехтование, впервые были введены в систему профессионального обучения актёров в России именно в студии Камерного театра. Среди учеников и выпускников школы можно назвать актёров театра и кино Нину Сухоцкую, Александра Румневу, Лидию Смирнову, Евгения Лебедева (некоторые потом стали преподавателями школы), режиссёров и педагогов Льва Михайлова, Юрия Киселёва. В 1949 г. вместе с Камерным театром студия закрылась, её учеников приняли в мастерские ГИТИСа и московских театральные школ-студий.

«Синтетический» театр и «синтетический актёр». Мечты Таирова были устремлены на создание такого театра, который бы вмещал

в себя всё, что было приобретено театральным искусством на протяжении двух с половиной тысячелетий: активное действие, пантомима, танец, выразительное слово, пение, жонглирование и акробатика; единое, монолитное представление, от трагедии-мистерии до комедии-арлекинады, «искусство больших страстей и искусство больших обобщений» [2, с. 4], «жизнь плюс еще что-то большее, чем жизнь» [5, с. 304]. Во главе всего — мастер-актёр, свободно и легко владеющий всеми необходимыми для этого элементами внешней и внутренней техники. Актёр в театре Таирова не «перевосплащается» в персонажа, он «играет» его, оставаясь при этом Актёром. Вспоминая Камерный театр, Лев Михайлов пишет, что «там не актёр существовал для театра, а театр — для актёра» [5, с. 305]. Декорации и разные технические приспособления, костюмы, музыка, режиссёрские трюки, всё это должно только подчёркивать игру Актёра, но не заменять его. Сценический образ по Таирову, это «синтез эмоции и формы, рождённый творческой фантазией актёра» [3, с. 121].

Система Станиславского. Занятия по актёрскому мастерству заключались в педагогической работе с учениками студии над отрывками из пьес на принципах творческого метода Камерного театра, отличными от методов Художественного театра (нужно не подражать жизни, а творить её на сцене заново). Тем не менее в конце 1920-х гг. в студии преподавал Н. В. Демидов, до этого руководивший школой МХТ. Отмечается, что он был приглашён в школу именно как «ближайший помощник К. С. Станиславского, несущий в себе всю культуру и технику Художественного театра и разрабатывавший вместе со Станиславским его «систему» психотехники актёра» [1, с. 460]. Основные понятия, на которых строилось обучение в школе Камерного театра, принципиально не расходятся с позицией Станиславского.

«Действенная ситуация — это целостный комплекс обстоятельств, воздействующих на человека и обуславливающих разрешение им действия в единственно возможной для данной ситуации, а тем самым и для него форме. В действенной ситуации пьесы в целостном комплексе обстоятельств содержатся факторы как причинно обуславливающие действие, так и целенаправляющие его. Сценическая ситуация включает в себя целый ряд обстоятельств, обуславливающих действие. Но связывает их, превращая в единый целостный комплекс, всегда одно какое-нибудь обстоятельство, так называемое, доминирующее обстоятельство» [6, с. 11].

Движенческие дисциплины. Зритель должен понимать действие без слов. Слова умирают, и максимальное напряжение чувств в сценическом действии, насыщенном напряжённой творческой эмоцией, находит своё выражение в «эмоциональном жесте». И если мастерство актёра в студии Камерного театра преподавалось «не слишком серьёзно и не очень глубоко» [4, с. 295], то преподавание движенческих дисциплин находилось на высочайшем уровне.

Утро в студии начиналось с занятий танцем и станком (проводились балетмейстерами Большого театра), шведской гимнастикой. Отдельно преподавалась ритмика, акробатика, ставились этюды с элементами сценического боя.

Упражнение. *Задавалось некое пограничное состояние (боль, отчаяние, надежда), которое нужно было выразить телом. Спина, руки становились инструментами, способными сказать больше, чем язык, передать всю гамму человеческих эмоций. Другой вариант: о чём можно рассказать при помощи того или иного предмета, как они могут помочь в создании роли? Веер в руках умелой актрисы может кокетничать, негодовать, ласкать.*

Ритмика как отдельная дисциплина впервые была введена в 1905 г. в Женевской консерватории преподавателем Жак-Далькрозом. Как элемент системы воспитания актёра ритмика ставит задачу координации в нём эмоционального и физического: музыка, проникающая в тело, становится движением, слуховой ритм становится зрительным ритмом. Таировский «эмоциональный жест», безусловно, лежит в этой же плоскости. Существуют методические разработки по ритмике педагогов, в разное время преподававших её в студии при Камерном театре — В. А. Гринер («Ритм в искусстве актёра») и Е. В. Коноровой («Ритмика в театральной школе»). И. С. Иванов (преподавал в студии шведскую гимнастику) опубликовал пособие «250 гимнастических упражнений».

Музыкальность, ритмичность требовалась и при отработке навыков жонглирования. Собственно, жонглирование не являло собой простое манипулирование предметами. Требовалось «жонглировать» некую фразу, текст со своим внутренним музыкальным построением.

Техника речи. Тело актёра создаёт пластическую форму сценического образа, голос актёра — фонетическую. Речь актёра на сцене, в первую очередь, должна подчиняться ритму всего образа. Действенность речи придаст образу рельеф и выразительность. Владение голосом позволяет легко переходить от разговора к пению, от forte к piano, от staccato к legato, сидя, стоя, двигаясь по сцене. «Неестественность» звучания речи, в котором обвиняли Камерный театр, противопоставляется здесь «штампу простоты».

Работа с марионетками. Одним из ключевых дискуссионных мотивов в театральном искусстве первой трети XX в. была тема всемогущего «актёра-марионетки», который, по мнению Гордона Крэга, должен заменить живого актёра, бессильного выполнить волю Режиссёра-Творца. В 1920 г. в состав школы вливается Студия кукольного театра Театрального отдела Наркомпроса, руководимая актёром Камерного театра В. Н. Соколовым. Кроме задач, напрямую связанных с кукольными спектаклями, перед мастерской стояла задача поисков новой выразительности в плане сценографических задач для большой

сцены театра и выразительности актёрской. Для всех учеников студии Камерного театра занятия с марионетками были обязательными, в этой работе они постигали законы пластики гротескного тела, предельной выразительности и образности речи. Т. е., вступая в спор с Крэггом, Таиров не заменяет актёра куклой, но стремится наделить его большими возможностями, возможностью органичного существования в пространстве метафоры. Эти опыты не получили прямого развития, т. к. после очередных европейских гастролей Соколов не вернулся в Россию, кукольная студия закрылась, но её принципы работы легли в основу некоторых ключевых для Камерного театра спектаклей, таких как «Принцесса Брамбилла» и «Жирофле-Жирофля».

Теоретические дисциплины. Знания, приобретённые на теоретических курсах, должны были подтверждаться практикой. Так, курс истории театра сопровождался «реконструкциями»: в период изучения театра классицизма учащиеся работали над «реконструкциями» Корнеля, Расина, Сумарокова или Княжнина.

Отдых в перерыве. Десятиминутные перерывы между занятиями нужно было посвящать только отдыху, словесному и физическому, т. е. лежа на спине, в молчании, чтобы дать отдых мышцам.

Упражнение. Бросьте свое тело на пол так, чтобы ни в чем, нигде не было никакого напряжения, руки вдоль тела. Вы начинаете думать, что у вас нет руки. Оттого, что вы так думаете, она делается легкой. Так же вы думаете про вторую руку, про ногу. Находитесь в таком положении 3-5 минут, пока не ощутите состояние невесомости тела.

Участие в спектаклях. Как правило, со второго курса учащиеся школы-студии принимали участие в спектаклях Камерного театра, в массовых сценах, либо в небольших, эпизодических ролях, сразу применяя полученные навыки на практике. Таиров, который уже в 1920-х гг. непосредственного участия в учебной работе студии не принимал, сам проводил беседы (разбор спектаклей) и репетиции со студийцами. От них, в частности, требовалось доскональное знание спектакля, его текста, ритма. В месяц число сыгранных спектаклей могло доходить до восемнадцати.

Театральная этика. Этики не было в программе как отдельного предмета, однако косвенно она присутствовала во всех профильных дисциплинах. «Камерный театр — это жречество, служение, внутренняя значительность актеров» [5, с. 304]. Первая заповедь, которую давали только что поступившим ученикам: «Войдя в театр, вы должны со всеми поздороваться, то есть пожелать всем хорошего здоровья на сегодняшний день, вам в ответ тоже пожелают здоровья» [5, с. 295]. Собранность, успокоенность, мысленная концентрация ученика на предстоящем занятии было необходимым условием для начала урока. Курение запрещалось, не разрешалась неаккуратность в одежде, девушкам также запрещали красить губы, строго следили

за нравственностью: наряду с такими понятиями, как Театр-Храм, Коллектив-Семья присутствовало понятие Честь студии, театра. От педагогов требовалось приучать учеников к любви, к искусству и актёрской профессии.

Художественная исключительность Камерного театра требовала соответствующих актёров, которых и готовили в школе при театре. При этом, подготовка, полученная в школе-студии, позволила многим её выпускникам работать не только в других драматических театрах страны, но и в театрах оперетты, в цирках. Сегодня практическое знакомство с творчеством А. Я. Таирова и Московского камерного театра может дать студентам театральных школ правильное понимание возможностей театрального искусства и своей профессии.

Литература

1. Демидов Н. В. Творческое наследие : в 4 т. Т. 4/ Н. В. Демидов. — СПб. : «Балтийские сезоны», 2009. — 656 с. : ил.
2. Коонен А. Г. Страницы жизни / А. Г. Коонен. — М. : Искусство, 1975. — 455 с. : ил.
3. Таиров А. Я. О театре / А. Я. Таиров. — М. : ВТО, 1970. — 604 с. : ил.
4. Тихомиров П. Е. Последние Камерного театра / П. Е. Тихомиров // Вопросы театра. — 2010. — №3-4. — С. 272-297.
5. Тихомиров П. Е. Последние Камерного театра. Окончание. / П. Е. Тихомиров // Вопросы театра. — 2010. — №5-6. — С. 286-306.
6. Шатуновская Л. Театральная школа / Л. Шатуновская // Советский театр. — 1936. — №11. — С. 8-13.

Хореографическое искусство в эпоху постмодерна

Е. В. Леонтьев

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

Н. Л. Кабачек

*научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры хореографии,
декан факультета художественного творчества
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

Во второй половине XX в. развивается постмодерн, в арсенал выразительных средств которого вошли кино и фотопроекции, эффекты освещения, звука, электронная музыка, хэппенинг. Появился жанр контактной хореографии, стал доминировать одноактный балет-миниатюра. Эпоха постмодерна провозгласила в танце свободу от каких-либо канонов и повествований — театральная форма подачи танцевального действия и перформанс, случай и игра, импровизация и ценность момента «здесь и сейчас», исследование движения и границ возможностей человека. На первый план выходит важность процесса, а не каноничность искусства, которое перестает быть «упакованным» продуктом. Движение помогает всколыхнуть чувства человека — это основа современного танца и его идеология.

***Ключевые слова:** постмодерн; модерн; современный танец; Мерс Каннингем; Ивонн Райнер; Пина Бауш; спектакль; перформанс.*

Актуальность темы исследования заключается в том, что современная хореография развивается на тех принципах, которые были сформированы в эпоху постмодерна.

Цель данной статьи раскрыть специфические особенности хореографического искусства эпохи постмодерна.

Задачи: проследить зарождение новой идеологии в хореографическом искусстве; на примере творчества Мерса Каннингема и Ивонн Райнер обозначить характерные черты нового танца; определить характерные черты хореографического искусства эпохи постмодерн.

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

Начиная с 1940 годов, танец модерн закрепился в мире хореографического искусства как самостоятельная форма, которая в дальнейшем должна была дать новые формы воплощения и восприятия мира через призму танцевального языка. Это будущее строилось на взаимобогащении. «Новое» искусство подпитывалось и взаимодействовало с классическим танцем, джазовым танцем, национальной фольклорной хореографией, а также с новыми уличными направлениями, возникающими не на сценической площадке среди огромного количества последователей, а на городских улочках среди местного населения. Вскоре после становления модерн танца как полноценной системы хореографического искусства со своими правилами, техникой и разновидностями, идеи этого направления стали постепенно угасать и терять прежнюю популярность. Новое поколение хореографов, «бунтарей» и «новаторов», тяготело к обновлению устаревших систем выразительности, что впоследствии вылилось в новое направление танца, называемого «постмодерн». Характерными его чертами стали: синтез танцевальных направлений; новая музыка; новое в изобразительном искусстве; театральные хэппенинг или перформанс, слитый воедино со сценическим действием.

С 1950 года в разных странах мира наблюдается тенденция развития и становления новых направлений хореографического искусства. С этой «временной точки», обозначенной на карте развития мировой хореографии, начинается количественное нарастание новых форм танца, которые становятся альтернативой академическим. В них происходит синтез музыки, живописи, кино, театра, новых технических приемов передачи художественного образа. Эти формы привлекают крупнейших хореографов, исполнителей, драматургов, композиторов своей открытостью к различным экспериментам, новейшими стилевыми и художественными идеями эпохи. Эпохи, получившей название «постмодерн» [3, с. 15].

В различных сферах человеческой деятельности — политике, культуре, экономике, науке, философии, религии — складывается особая ситуация, ситуация постмодерна. В ней мир предстает как некий запутанный лабиринт, из которого очень трудно найти выход. Наша действительность оказывается нестабильна, хаотична, в ней неясно до конца значение и положение человека и его индивидуальности. Характерной чертой становится достаточное понимание будущего. Искусство переориентируется с автора на массовую аудиторию; с вербальности — на визуальность, телесность, жест. В этих условиях танец приобретает новые особенности: неопределенность, культ неясностей, поверхностность, фрагментарность и принцип монтажа, смешение различных стилевых направлений, будь то в музыке, хореографии, сценографии. В потоке всеобщего деления искусства на элитарное и массовое танец постмодерн позиционирует себя как альтернативное направление [2, с. 160].

В танцевальной культуре рождается новый образ хореографа — создатель-интеллектуал. Например, Мерс Каннингем и Ивонн Райнер. Это означает, что хореограф обязан попробовать себя в различных сферах искусства. Он мог быть, как Каннингем, хореографом, кинорежиссером или, как Райнер, режиссером, писателем, критиком, общественным деятелем. Всесторонняя образованность хореографа становится главным критерием, возвышающим его индивидуальность и место в сфере искусства. Человек, имеющий представление и знания о многих сферах деятельности, способен лучше и точнее передать в хореографических образах реальную жизнь, воплотив ее на сцене, оставить значимые психологические и эмоциональные моменты, которые способны вдохновить зрителя. Это касается, прежде всего, тем, связанных с религией, политикой, войной, психологическими состояниями современного общества. И здесь нужно очень точно и корректно выбирать язык, в данном случае, язык жеста, оформление, эмоциональную наполненность и музыкальное сопровождение [1, с. 93].

С 1970-х годов танец постмодерн обращается к социальным проблемам. Спектакли Пины Бауш, Ллойда Ньюсона создавались без учёта ограничений пространством сцены. Они могли быть поставлены на городской площади, в зданиях музеев и на различных архитектурных объектах. Эти спектакли — манифесты радикальных социальных явлений; в них отображались все «раны» общества, все его негативные и позитивные стороны. На 70-90-е годы XX в. в искусстве приходится период всеобщего распространения феминизма, который берет свое начало от политической ориентации той или иной страны. Для Пины Бауш, например, характерны работы, связанные с угнетением женщины в жизни социума, женской отчужденностью, бессодержательностью и пустотой отношений между супругами. В ее постановках отношения противоположных полов трактуются как отношения между преступником и жертвой. Вместе с волной феминизма в американском и европейском искусствах нарастает идея и образ мужественности. Творчество таких видных деятелей искусства, как Вацлав Нижинский, Морис Бежар, Рудольф Нуреев способствовало декларированию нового понимания мужественности на сцене и утверждению идеи мужского солирования даже в классическом танце — балете. В целом эти процессы можно трактовать как глубокую заинтересованность телом человека, который выступает как некий «инструмент», через который возможно передавать информацию максимально точно и детально.

Выход танца в открытое пространство повседневности дал возможность хореографии черпать вдохновение в житейских обычных темах, привлекать зрителей к действию, происходящему в постановке, при этом активно перемещая место действия в рамках одного спектакля. Особо радикально к этому относились хореографы первой волны постмодернизма. Отвергая идею сценического пространства в клас-

сическом его представлении, они избирали для своих перформансов городские пляжи и водоемы, крыши и чердаки зданий, узкие улочки, автомобильные стоянки. Такими постановками являются: «Roof Piece», «Walking of the Wall» Триши Браун, «Juice», «The Education of a girl-child» Мередит Монк и огромное количество спектаклей немецких хореографов.

В танце постмодерн также сложилась тенденция взаимодействия с виртуальным миром. Миром, который был создан с помощью компьютера, отображался через проекторы на сцену и полностью соотносился и с миром спектакля в целом, и с миром человека, танцующего на сцене [4, с. 68].

Синтез элементов танцевального искусства Востока, свободной пластики, фольклорных танцев африканских племен, индейцев, неоклассики — все это по праву определяет танец постмодерна как интернациональный. В этом танце скрыт глубокий подтекст, изменчивость главной темы произведения, отсутствие главного героя, психологическая напряженность, неопределенность. Танец эпохи постмодерна лишен единства стиля и эстетики. Он похож на огромный замок или дворец с огромным количеством комнат. И каждая комната — выход или ответ на ту или иную проблему, обозначенную в спектакле. Но это не единственно правильный ответ и правильное решение проблемы. Это один из вариантов выхода, представленный хореографом. Характерной чертой, например, американского танца постмодерн является уклон в «абстрактный танец» и эксперимент со сценическим пространством. А европейский танец постмодерна характерен уклоном в так называемый «театр танца» с присущей ему напряженностью, экспрессивностью и детальным разбором образа на мельчайшие элементы. В постмодернистском танце существует постоянный эксперимент с движением и телесной выразительностью, с поиском все новых и новых вариантов комбинации движений.

Литература

1. *Кисеева Е. В.* Роль танца постмодерн в культуре второй половины XX — начала XXI веков [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://rostcons.ru/assets/refdisser/2016/kiseeva-ref.pdf> (дата обращения 01.10.2018).
2. *Никитин, В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В. Ю. Никитин; ГИТИС. — Москва: ГИТИС, 2011. — 469 с.
3. *Озджевиз Е. Л.* Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. — Саратов: 2015. — 95 с.
4. *Полисадова О. Н.* Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пособие / О. Н. Полисадова; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. — Владимир: Изд-во ВлГУ, 2013. — 202 с.

Литературные произведения как основа хореографических постановок

М. Л. Мандрик

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

Л. Д. Лесова

*научный руководитель
кандидат биологических наук, доцент,
профессор кафедры хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

Воздействие художественной литературы на формирование танцевального творчества колоссально, бесценно и продуктивно. Постановка балетных спектаклей на основе знаменитых литературных шедевров значительно возвысила балетный спектакль и стала одним из важнейших его проявлений, тем самым обогатив культурное наследие хореографии.

Хореографическому вымыслу необходимо оправдать свое основное назначение: глубинное постижение, передачу смысла, содержания данного художественного произведения. Чтобы в пластическом движении, танце воплотить тему, идеи, образы известного литературного произведения, воплотить их убедительно, достоверно, без художественного урона, балетмейстерское решение должно быть ярким и оригинальным.

По сравнению с драматической трагедией в балетном спектакле ослабляются второстепенные детали и усиливается событийный ряд. Танец часто передает и показывает те нюансы чувств, которые не под силу слову. Балетные спектакли не должны быть облегченной иллюстрацией литературных произведений, это уникальное прочтение, раскрытие своей собственной творческой идеи. Танец передает литературную основу косвенно, непосредственно через чувство, представленное в образном хореографическом тексте. «Балет выражает мысль через драматургию (с ее жизненными ситуациями и конфликтами), заключенную в танцевальном действии» [1, с. 112].

Актуальные проблемы, затронутые в литературе, интересные образы, необычные интригующие сюжеты — все это является источником вдохновения для работы постановщика. Именно поэтому современ-

ный хореограф должен иметь широкий кругозор, знание различных отраслей искусства.

Приток в балет новых художественных сюжетов, тем, образов, идей породил множество трудностей. «Опыт показал: удача приходит тогда, когда пересечение танца с художественной литературой дает нечто, с точки зрения хореографии, новое, самостоятельное и вместе с тем узнаваемое и правдивое с точки зрения литературного первоисточника [5, с. 309]. Танец не может изобразить напрямую всё написанное, но он способен передать образный мир, главную мысль, основной конфликт художественного произведения путем пластики. Обращаясь к известному произведению, танец пытался передать уникальную его трактовку, предложить свою концепцию.

Впрочем, художественные убытки в танцевальной версии иногда бывают так безмерны, что губят даже самые смелые идеи. Балетмейстер одерживает безусловную победу только тогда, когда в основе произведения лежит колоритный хореографический образ. Это предполагает сложные взаимоотношения с текстом романа, пьесы, поэмы. Стоит отдалиться от первоисточника, чтобы в полной мере языком танца передать авторский замысел, образную условность. Любое художественное произведение может стать примером, вдохновившим балетмейстера на постановку хореографического шедевра.

Для хореографии наших дней в ее взаимоотношениях с литературой более характерны такие варианты, как вольная фантазия, версия. Но и на этом пути балетмейстеров предостерегает новая опасность — не раскрыть ярко и убедительно то, что составляет содержание литературного первоисточника. А в отдельных случаях танец может стать настолько «самостоятельным» произведением, что теряет всякую связь с литературной основой.

На современных сценах можно часто наблюдать постановки, в основе которых лежит литературный первоисточник, в основном, это балеты и сюиты, но для менее масштабных хореографических постановок это не свойственно. Многие считают, что намного легче использовать уже существующий сюжет, чем придумать что-то новое.

«Новое хореографическое произведение, не копирующее и не повторяющее дословно поэтическую основу, несёт свою смысловую нагрузку, сохраняя в гармонии между собой поэзию и хореографию для восприятия зрителя» [2, с. 87].

Таким образом, литература представляет собой готовую платформу для фантазий и размышлений балетмейстера, позволяет ему не только интерпретировать готовый текст, но расширять, обогащать и развивать его.

Литература

1. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 2003. — 296 с.

2. *Захаров Р. В.* Записи балетмейстера / Р. Захаров. — М. : Искусство, 1976. — 351 с.
3. *Смирнов И. В.* Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. — М. : Просвещение, 1986. — 199 с.
4. *Судакова И. И.* От этюда к спектаклю: Учебное пособие / И. И. Судакова — М. : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. — 126 с.
5. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. — 2-е изд. / М. Фокин. — Л., 1981. — 510 с.

Этапы развития крымской живописи

Р. П. Марманов

преподаватель кафедры дизайна

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

Член Союза художников России

Крым во все времена притягивал к себе людей искусства. Щедро залитые солнцем пейзажи многие годы вдохновляли художников на создание новых шедевров живописи. Свой вклад в дело становления крымской живописи внесли представители отечественного изобразительного искусства и те мастера, которые приезжали сюда за вдохновением. Целью исследования является изучение этапов развития крымской живописи, представление художников, способствовавших её продвижению, а также выявление присущих ей особенностей и изобразительных решений.

Началом художественного бума можно назвать конец XIX века, когда многочисленные преподаватели Московского института живописи и Академии художеств активно начинают посещать Крым, создавая этюды, пейзажи и марины, увековечивая красоту, предстающую перед глазами. Одновременно творят и художники, непосредственно живущие в Крыму. В то время работали известные живописцы, такие как И. Айвазовский, К. Боссоли, К. Богаевский, М. Волошин, В. Суриков.

В начале XX века принимаются активные меры по поддержке мастеров, открываются художественные школы, творческие мастерские для обучения молодежи. Руководителями выступали такие художники, как К. Ф. Богаевский, Е. Н. Святский, М. А. Шаронов, Н. И. Пискарёв. Подготовка в студиях была настолько хорошей, что

большинство учащихся успешно сдавали вступительные экзамены в вузы. В продолжении традиций художественного образования немалую роль сыграл Н. С. Барсамов, талантливый художник и искусствовед, который руководил собственной студией, где обучалось около сорока человек.

Нельзя не упомянуть про Крымское художественное училище им. Николая Семеновича Самокиша, созданное в 1937 году, в котором сложилась удивительная атмосфера творческой вольности, самобытной живописи, тяготеющей к гамме импрессионизма. Мастера, принадлежащие к крымской школе живописи, предпочитают цветное пятно, а не линию, обращаются к опыту своих предшественников, используя гармоничную и насыщенную гамму, характерную для импрессионистов [1, с. 56]. Они видят красоту в обыденных вещах, не пытаясь вносить лишний символизм и напыщенность, ведь если художник искренен, ему всегда будет что показать зрителю.

Характерной чертой крымского искусства можно считать династичность. Множество семей вырастило несколько поколений художников, заботливо передающих практически в неизменном виде определенную художественную манеру [2]. Каждый художник в новом поколении несколько видоизменяет и дополняет существующие традиции; особенно заметно сходство с прошлыми поколениями, если картины повесить рядом друг с другом. Наблюдать подобное явление можно на примере династий Волковых, Сяровых, Ростовских, Рыман, Чеботару и других.

Следует заметить, что ни одна из живописных школ не существует автономно друг от друга. В современном мире происходит постоянный процесс обмена творческим опытом путём поездок местных художников на учебу в Москву и другие города России, а также во время регулярных поездок на пленэр в Крым представителей иных школ, что позволяет им взаимодействовать с самобытной культурной средой, сложившейся за многие десятилетия на полуострове. Крымская школа сейчас представляет собой цельное явление, остаётся верна своим традициям и принципам, усвоенным художниками еще в начале своего творческого пути.

Литература

1. *Башенко Р. Д.* Крымский пейзаж: букинистическое издание / Р. Д. Башенко. — Киев: Мистецтво, 1990. — 216 с.
2. *Пантилеева А. И.* Крым. Живопись и графика / А. И. Пантилеева. — М. : Белый город, 2016. — 240 с.

«Хореопластика» Леонида Якобсона: проблема поиска танцевального языка

М. В. Линчак

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

О. М. Минина

*научный руководитель
доцент, Заслуженный работник культуры АРК,
Заслуженный работник культуры Украины,
заведующая кафедрой хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

В работе рассматривается творческий путь Л. В. Якобсона, созданная им система танца «хореопластика», ее суть и значение для развития отечественной хореографии.

Ключевые слова: образ, хореодрама, «хореопластика», «Спартак», «Шурале», «Хореографические миниатюры».

Введение. Л. В. Якобсон был выдающимся хореографом XX века. Он занимает в истории классической и современной хореографии такое же место, как М. И. Петипа, Ж. Ж. Новерр и М. И. Фокин, последователем которых он себя считал на протяжении ряда лет. Его творчество опережало свое время, и, чаще всего, он встречал непонимание и осуждение со стороны коллег, однако это несколько не умаляет его значения в развитии хореографии. Созданная им система «хореопластики» являла собой синтез классической хореографии, пластики, акробатики, пантомимы. Эта система — воплощение всего его жизненного опыта, наблюдений и размышлений о природе танца.

Цель: проанализировать творчество Л. В. Якобсона в рамках становления «хореопластики», а также в контексте истории развития отечественной хореографии.

Методами исследования выступали: исторический метод, метод сравнения, метод анализа.

Результаты исследования. Леонид Якобсон впервые прикоснулся к искусству хореографии по воле случая, но его настойчивость и тру-

долобие, творческая одаренность превратили случайность в важное и значимое явление. А. Чекрыгин, видя одаренность юноши, отвел его в хореографическое училище им. А. Я. Вагановой, в котором шел набор учащихся на вечерние курсы. Так начался длительный этап постижения секретов классического танца. Свое первое адажио он поставил с Татьяной Вячесловой. Далее постановки последовали одна за другой. Проблема поиска танцевального языка захватила его практически с первого движения. Один из его детских номеров на торжественном концерте в Большом театре увидел И. В. Сталин, номер ему понравился, и с этого момента Л. В. Якобсон получил работу в хореографическом училище при Большом театре.

В 1940 году он получил заказ на постановку балета «Шурале» на музыку татарского композитора Ф. Яруллина. Однако случилось так, что в день генеральной репетиции была объявлена война, и спектакль пришлось отложить. Только в 1950 г. состоялась премьера этого спектакля, переименованного в «Али Батыр». Далее последовал «Спартак». Этот балет примечателен тем, что в нем не было ни одного классического движения. Продолжая работать в театре им. С. М. Кирова, Л. В. Якобсон поставил еще три балета: «Клоп» по сатирической комедии В. В. Маяковского, балет «Двенадцать» по поэме А. А. Блока и балет-сказка «Страна чудес».

В полной мере талант Леонида Якобсона раскрылся при создании хореографических миниатюр. К 1 января 1970 г. был сформирован балетный коллектив «Хореографические миниатюры», в котором балетмейстер воплотил множество своих творческих идей.

Творческая судьба Леонида Якобсона складывалась очень непросто. Обладая неумемной фантазией и жадной творить, он находился в постоянном поиске новых выразительных средств. С помощью хореографии он передавал тончайшие оттенки чувств, находил выражение обыденным жестам и явлениям, оживлял скульптуры. Однако, пытаясь сотворить что-то новое, мастер неизбежно вступал в конфликт со старым. Л. В. Якобсона называли и «конформистом», и «формалистом», и даже «врагом классики». Но, несмотря на это, его постановки всегда имели успех. Именно себя он считал настоящим хореографом.

Что же заставляло Леонида Якобсона отстаивать свои принципы, свое понимание развития хореографии? Вот как отвечает на этот вопрос сам Л. В. Якобсон: «Само понятие танца, как его трактуют поклонники классицистского стиля, противостоит пластике не только вкусово, но и принципиально. Для меня и статика — танец. Для них — вращения, а повороты — необходимый атрибут танца. Для меня они — показатель в лучшем случае традиционности, а в худшем — плохого вкуса. Для них танец — это «пальцы» и арабеск. Для меня — это ушедший в прошлое музей. Для них классицистский танец — вершина обобщенности, содержательности, настроения и выражения чувств. Для меня — внешнее, холодное, опустошенное искусство. Для них — это красота. Для

меня — ее полное отсутствие. <... > Для них смесь классики и акробатики — явление законное и художественное. Для меня — проявление бездарности. Не отдавая себе в том отчета, они воспринимают хореографию чувственно-эротически. Для меня ясно ее эротическое воздействие. Они видят в дивертисменте наибольшую сущность проявления танца и воспринимают его движущую драматургическую силу. Я вижу в дивертисменте функцию антидраматургическую и воспринимаю его как искусство прошлого. Пропагандируемая мною пластика для них — ничто. Для меня она — все» [5, с. 164-165].

Яркими примерами балетов, в которых воплотились пластические принципы Якобсона, стали «Шурале» и «Спартак». Эти балеты создавались в эпоху хореодрамы, где действенные моменты решались с помощью пантомимы. Л. В. Якобсону же удалось органично соединить танец с пантомимой. Таким образом, ключевые моменты в балете решались танцевально. Что касается балета «Шурале», Л. В. Якобсон трансформировал строгие классические формы, привнося свою лексику, видоизменяя движения в соответствии с задуманным им образом. Каждого из своих главных персонажей он наделил оригинальными пластическими характеристиками. Шурале был образом ярко гротесковым, его движения были гибкими, извивающимися, напоминающими змея. Образ Али-Батыра, напротив, пластически был решен в духе эпических героев. Образ главной героини, девушки-птицы Сюимбике, строился на пластике рук-крыльев, то раскинутых в сторону, летящих, то нежно трепещущих. Вся полетность образа построена на пластике рук и корпуса, а не на балетных прыжках.

Полной противоположностью «Шурале», с точки зрения стилистики и лексики, явился балет «Спартак». В основу танцевального действия положен оригинальный, придуманный самим Л. В. Якобсоном, принцип пластики. Вернее, он разработал систему создания хореографического текста. Этой системе он дал название «хореопластика» — танец будущего.

Основой для создания образов в балете «Спартак» послужили античные скульптуры и вазовая живопись. Л. В. Якобсон мог часами рассматривать предметы искусства той эпохи, создавая в своем воображении соответствующий пластический язык танца. Например, на создание пластического образа Рабыни-пленницы из второго акта балета «Спартак» его вдохновила эрмитажная статуэтка «Танагрской танцовщицы». Скульптурная статика, несущая действенное начало, явилась в спектакле не просто группой оживших скульптур, но была превращена балетмейстером в необычайные по красоте и стилю танцевальные формы и послужила основой для создания небывалых прежде глубоко продуманных психологических образов.

Каждого героя спектакля мастер наделил собственной, характерной только ему пластической «речью», оставляя при этом каждого из них в рамках единого стиля. «Спартак» стал первым спектаклем, в котором статика была равноценна динамике танца, и где благодаря

обновлению хореографического текста мелодраматическая история была превращена в героическую трагедию.

Первым делом он опустил танцовщиц на полупальцы. В танцах было много невыворотных поз, непривычных положений корпуса — все это вызвало массу возмущений и критики как самих исполнителей, так и приверженцев классики, однако, несмотря на все это, спектакль имел большой успех и продержался на сцене Кировского театра не одно десятилетие.

Спектакль «Спартак» благодаря гениальной хореографии Якобсона стал предвестником нового типа спектаклей, он открыл новую страницу в отечественной хореографии. Новаторство хореографа проявилось в особенностях соединения танца, пантомимы и актерской игры в единое музыкально-хореографическое действие.

Спор о том, что есть танец и каковы пути развития современной хореографии, продолжился и в последующих работах Л. В. Якобсона. В своих балетах, таких, как «Клоп», «Двенадцать», в хореографических миниатюрах он продолжал рьяно отстаивать свое понимание танца, свою «хореопластику».

Каким же образом рождалась якобсоновская «хореопластика» и что служило ему вдохновением для создания столь необычных и потрясающих по своей красоте и выразительности образов?

Прежде всего это неутомимые поиски новых выразительных средств, это умение не просто слышать музыку, ее тона, полутона, нюансы, но умение «видеть» ее. Сюда же относится знание режиссуры, психологии, умение открывать в своих исполнителях то, о чем они сами не догадывались; а также феноменальная наблюдательность и интерес ко всем сторонам и явлениям жизни в целом и человека в частности.

На вопрос о том, как в его сознании возникает та или иная тема, откуда рождаются фантастические, невероятные по многообразию музыкально-пластические образы, Л. В. Якобсон обычно отвечал с присущей ему откровенностью: «Не знаю. Для меня это такая же загадка, как и для вас. <...> Я часто возвращаюсь к мысли: как это или то сделал? Не знаю! <...> Как это получается? Мне думается, подошел к роялю, ушел из мира и начинаешь давать изнутри то, что не можешь не дать, чем богат: звуки, образы, развитие» [1, с. 310]. Другое высказывание Л. В. Якобсона на эту тему звучит еще более неопределенно: «Вот «Полишинель». То ли музыка Рахманинова дала толчок? Мелькнул, потом исчез, а через какое-то время я начал ставить этот номер. И. Ф. Стравинского коснулся — родились «Контрасты». Так же неожиданно (слушая А. Веберна) родился «Город». Или взять «Клоп» и «Двенадцать» Блока. Как возникла идея показать их в хореографии? Сотни образов, сотни положений. Как, почему они рождаются? Хаос!» [5, с. 236].

Поразительные всплески фантазии Л. В. Якобсона, молниеносность образных решений, так же, как и его легендарные импровиза-

ции, по сути, являлись итогом всего накопленного художественного опыта, результатом огромной и скрытой от глаз исполнителей предварительной работы над каждым сочинением; непрекращающегося ни на секунду творческого напряжения, постоянного стремления к созданию еще не родившихся, но уже существующих в подсознании хореографа персонажей во всех подробностях их внутренней и внешней сущности и музыкально-пластической образности.

Эксперименты Л. В. Якобсона в поисках новых выразительных средств привели к созданию множества замечательных произведений хореографического искусства. Главным принципом творчества балетмейстера было отражение в танце жизненной правды, поэтому его метод «хореопластика» как нельзя лучше служил для реализации данного принципа. Ведь танец — это образно-пластическое воплощение человеческих мыслей, чувств, переживаний, и для наиболее достоверного их воплощения требуются соответствующие выразительные средства. «Хореопластика» как органичное соединение хореографии, пластики и пантомимы как раз и явилась таким средством, благодаря которому Л. В. Якобсоном было создано много прекрасных образцов хореографического искусства. А главное, его поиски помогли изменить взгляд на хореографию в целом и на танец в частности.

Выводы. Таким образом, "хореопластика" явилась результатом синтеза жизненных наблюдений Л. В. Якобсона, его понимания, его личных качеств, напряженной работы, и, несомненно, его талантов. Данная система танца не нашла поддержки среди приверженцев классики, но нашла отклик в сердцах многих зрителей и ценителей искусства. Самое важное, она послужила основой для хореографии таких талантливых балетмейстеров, как Борис Эйфман, Игорь Чернышев, Николай Боярчиков, Олег Виноградов, Наталья Касаткина, Владимир Васильев и многих других.

Литература

1. Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон / Г. Н. Добровольская. — Л. : Искусство, 1968. — 175 с.
2. Звездочкин В. А. Творчество Леонида Якобсона / В. А. Звездочкин // Выпуск 25. — СПб. : «СПбГУП», 2007 — 224 с.
3. Красовская В. М. Наталия Макарова / В. М. Красовская // Ленинградский балет сегодня: сб. — Л. ; М., 1967. — Вып. 1. — С. 217–249.
4. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / Ф. В. Лопухов. — М. : Искусство, 1966. — 368 с.
5. Якобсон Л. В. Письма Новерру: Воспоминания и эссе / Л. В. Якобсон. — Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001. — 507 с.

Социальные сети как инструмент продвижения бренда города

Ю. А. Нагорнова

студентка 4-го курса

направления подготовки «Культурология»

философского факультета Таврической академии

(структурное подразделение)

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет

имени В. И. Вернадского»

А. В. Костромицкая

научный руководитель

кандидат культурологии,

доцент кафедры культурологии философского факультета

Таврической академии (структурное подразделение)

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет

имени В. И. Вернадского»;

Создание бренда города является сложным и многогранным процессом, при реализации которого используются различные методы. Социальные сети — неотъемлемая часть кампании по созданию и распространению бренда города. Автор статьи рассматривает феномен социальных сетей как часть современной культуры и инструмента, с помощью которого осуществляется брендинг территории, в частности, города.

Ключевые слова: *социальные сети, бренд, территориальный бренд, культурное пространство, современная культура, брендинг, хэштег.*

Введение. Использование территориального брендинга становится всё более частой практикой в связи с развитием коммуникативных процессов и растущей конкуренцией за привлечение жителей, рабочей силы и, в первую очередь, туристического и инвестиционного притока. Появление технологий, в частности, социальных сетей за короткое время стало неотъемлемой частью современной культуры общества, частью культурного пространства. Брендинг города невозможен без общественного отклика. В настоящее время социальные сети выступают инструментом по созданию и продвижению бренда города, формируя у общества образ территории.

Обоснование цели исследования. Основной пласт литературы о брендинге города освещает теоретические вопросы определения данного феномена, концепции его создания, а также отдельные положи-

тельные и отрицательные примеры брендинга конкретной территории, не уделяя при этом должного внимания отдельным инструментам продвижения брендинга, в том числе социальной сети. Целью данной статьи является исследование социальных сетей как нового культурного феномена и определение их роли в продвижении бренда города через социальную сеть.

Основная часть. Социальные сети как часть цифрового медиaproстранства стремительно проникли в современную культуру относительно недавно, однако уже сумели стать неотъемлемой частью жизни современного общества. Так, началом развития социальных сетей принято считать 2003-2004 гг., когда в США были запущены проекты MySpace и Facebook, в России же — с появлением сетей ВКонтакте и Одноклассники в 2006 году [6]. Поскольку период этот пока незначителен, трудно оценить пользу или вред социальных сетей, однако на основе эффектов, производимых ими, и статистических данных можно предположить, что социальные сети стали новым устойчивым культурным феноменом. Социальные сети находятся сегодня на пике популярности, вследствие чего они стали частью культурного пространства человека, которое в современном мире формируется не только через внешние знаковые формы (архитектура, интерьер и т. д.), но и через образ жизни. Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) 17.09.2018 провел опрос: «Пользуетесь ли Вы интернетом, и если да, то, как часто?». Согласно данному опросу, доля интернет-пользователей в России — 81% граждан, а в среднем человек в возрасте от 12 до 64 лет в день проводит в социальных сетях от 3 до 5 часов [4]. Следовательно, потребители данной услуги испытывают на себе влияние новой сетевой культуры.

Социальные сети также стали средой для распространения и продвижения информации, в том числе, о продуктах, услугах, событиях и брендах. Не стал исключением и территориальный брендинг. Территориальный бренд — это бренд страны, региона, города или другого территориального образования, который выступает важным фактором продвижения территории, опирается на политический, экономический, социокультурный потенциал и природно-рекреационные ресурсы, а также на бренды товаров и услуг, локализованные в определенной географической местности [3]. Следовательно, территориальный брендинг — комплекс ассоциаций, которые возникают у пользователей при упоминании названия территории, например, города. **Создание бренда города** — это комплекс мероприятий, направленных на формирование определенного имиджа города. Продвижение через социальные сети является хорошим инструментом по созданию и продвижению бренда города.

Социальные сети часто побуждают к комментированию. В отличие от пассивной рекламы бренда города, активное продвижение через социальные сети даёт возможность обратиться к активной аудитории, которая, в свою очередь, будет слушать, узнавать, ком-

ментировать, что позволит оценить успешность созданного бренда и по необходимости внести поправки. В качестве примера можно привести бренд Волгограда, логотип которого выбирался путём голосования в социальных сетях, где большинство пользователей проголосовало за красную «кружевную» птицу на белом фоне, которая целиком и полностью позаимствована у заслуженной художницы России вологжанки Ангелины Ракчеевой, которая в 1984 году создала рисунок «Вологда» [2]. Так, выбор логотипа Волгограда — яркий пример того, как без участия знаменитых дизайнеров жители сами нашли тот символ, который отражал бы их представления о месте, в котором они живут, а выразить своё мнение они смогли через платформу социальных сетей.

С помощью социальных сетей ускоряется коммуникация между властями, создателями бренда и жителями. Безусловно, распространить бренд города можно различными способами: газеты, журналы, телевидение, рекламные щиты и многие другие. Однако социальная сеть даёт возможность в кратчайшие сроки распространить информацию о бренде города, и даже невовлеченная аудитория при предоставлении этой информации уже становится частью этой коммуникации. Пользователь интернет-сервиса, который, может, и не является жителем данного города, просмотрев, например, видеоролик о бренде города, представит мысленно образ города — что и является целью успешного брендинга. Например, город Стерлитамак в Башкирии, на первый взгляд, не имеет особых отличительных черт и, на мой взгляд, достаточно маленькое количество жителей России и мира знали о существовании этого города в принципе. Однако разработчикам бренда города Стерлитамак удалось раскрыть его потенциал, и в рамках кампании по продвижению бренда создать короткометражный фильм о городе «Стерлитамак — город в объёме», который был презентован на форуме «Российский регион в глобальном мире» в ГДК Стерлитамака 20 июня 2014 года, а также распространён в социальных сетях, что позволило не только большому числу жителей этого города, но и других городов, регионов и даже стран ознакомиться с данным фильмом и узнать о городе [2].

С помощью инструментов социальных сетей можно не только распространить бренд, но и сделать определенные функции сети частью бренда. Например, символом бренд-проекта города Костомукши является хэштег — ключевое слово или несколько слов сообщения, используемые в микроблогах и социальных сетях, облегчающий поиск сообщений по теме или содержанию и начинающийся со знака решётки [7]. Это некий фильтр, который даёт возможность найти на просторах Интернета любые материалы, связанные с этим брендом. Символом бренда Костомукши стал хэштег — #kostabrand [5]. Данный символ размещён на многих рекламных продуктах бренда (футболки, чашки, ручки, блокноты, коробки, наклейки на автомобиль) и служит для того, чтобы житель, гость города или жители других городов при

введении этого хэштега в интернете могли получить всю информацию о нём. Так, пользователь интернета при размещении в социальных сетях информации о городе, заведениях, даже личной информации может поставить данный хэштег, и тогда другие пользователи через этот хэштег получают всю информацию не только в рамках официального брендинга, но от жителей и гостей города.

Заключение. В настоящее время социальная сеть является неотъемлемой частью современной культуры. 81% граждан в России ежедневно становятся пользователями социальных сетей и одновременно аудиторией для распространения информации. Брендинг города, безусловно, не возможен без отклика и восприятия обществом. Социальная сеть, наряду с общепринятыми методами продвижения, является необходимым инструментом создания и реализации бренда города в рамках современной культуры.

Литература

1. Аакер Д. Аакер о брендинге. 20 принципов достижения успеха / Дэвид Аакер. — М. : Эксмо, 2014. — 120 с.
2. Брендинг российских городов / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://monocler.ru/brending-rossiyskih-gorodov-takoy-otchayannyiy-i-muchitelnyiy/>.
3. Брендинг территорий / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://studme.org/49436/marketing/brending_territoriy.
4. Количество пользователей интернета в России / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.bizhit.ru/index/users_count/0-151.
5. Презентация бренда Костомукши / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kostomukshacity.ru/attachments/article/4821/бренд%20презентация.pdf>.
6. Социальная сеть / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Социальная_сеть#История.
7. Хэштег / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Хештег>.

Тараб как уникальный стиль классического арабского танца: становление и развитие

Ж. В. Никитенко

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

О. И. Микитинец

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

В работе рассмотрен вид классического танцевального искусства Египта — тараб, его уникальная история развития и особенности исполнения. Также рассказано о выдающейся личности, без которой невозможно представить как вокальное, так и танцевальное искусство Египта — Умм Кальсум. Именно благодаря ей зародился такой величайший танцевальный стиль, как тараб.

Ключевые слова: Тараб, Умм Кальсум, Египет, арабская музыка.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что арабский танец (восточный танец) в наше время становится очень популярным во всем мире и в том числе на территории Российской Федерации. Культура народов Египта — одна из самых древних, она очень разнообразна, как и танцевальное наследие Ближнего Востока в целом. Поскольку интерес к восточному танцу растёт, нам, в первую очередь, необходимо изучать историю народов Египта, так как именно они являются носителями культуры, во-вторых, с точки зрения исполнителей танцевального искусства беллиданс необходимо постоянно расти в своём творчестве, познавать новые стили не только эстрадного восточного танца, но и конечно же, фольклора. Именно через фольклорные направления танца мы можем познать специфику культуры народов Египта, их жизнь, быт, их интересы и образ мышления. На сцене это позволит исполнителю выглядеть аутентично, так как принято у носителей культуры.

Объектом исследования является арабский танец.

Предметом исследования является становление и развитие классического арабского танца тараб.

Цель работы — раскрыть и описать становление и развитие классического арабского танца тараб.

Методология исследования. В статье применяются дескриптивный метод, с помощью которого описан стиль арабского танца «тараб», а также аналитический метод, с помощью которого рассмотрен вклад Умм Кальсум в становление танцевального творчества в Египте.

История развития классического арабского танцевального направления тараб очень непростая и в тоже время интересная. Изначально тараб воспринимался как вид вокально-музыкального искусства. Тараб означает «весело», «весёлая музыка». В VII веке это был исключительно инструментальный стиль музыки, в котором самое главное место занимал такой музыкальный инструмент, как Уд. Тараб изначально был музыкой для избранных, аристократов и поэтому исполнялся во дворце халифов во время придворных собраний под названием «Маджалис», а сам музыкальный концерт назывался «Маджалис Ат-Тараб», что означает «Веселое Собрание». Сами халифы, особенно из династии Аббасидов, были не только поклонниками творчества тараб, но и его исполнителями, при дворах они сами пели, сочиняли музыку, играли на инструментах, что говорило об их образованности и избранности. Творчество халифов дало начало понятию «АТ-ТАРАБ», что переводится как «весёлая музыка».

Как танцевальное направление классического арабского танца тараб появился в 1950-1960-е годы и, конечно же, это связано с творчеством великой певицы Умм Кальсум.

Тараб — это сложное, многогранное музыкальное произведение в исполнении живого оркестра, певицы и танцовщицы. Тараб называют стилем зрелых женщин. Впервые тараб исполнила на публике Сухер Заки. В классической песенной арабской культуре тараб стоит обособленно и считается в исполнении таких авторов, как Умм Кульсум, Абдель Халима, Фейруз, Варды, Сабах, Сабах Фахри [1] «золотым фондом», высшим наследием культуры. Одна композиция может длиться от 30 минут до полутора часов, поэтому ранее концерты исполнителей длились по несколько часов. Зрители приходили и, можно сказать, растворялись в том, что происходило на сцене. Тараб считается одним из самых сложных направлений танцевального искусства, но не из-за сложности техники исполнения, а именно из-за эмоциональной чувствительности исполнительницы, её способности пережить и пропустить через себя смысл произведения. Но всё же определённые навыки исполнения тараба под живой оркестр есть [2]. Под звуки флейты танцовщица может двигать руками, кистями; под аккомпанемент скрипки могут быть движения плечами, грудной клеткой; под звуки аккордеона хорошо подходят плавные, но затянутые на мышцах

движения животом и бедрами; за ударными, которые держат ритм как скелет всего произведения, следуют движения ногами, возможны акценты бедрами и неакцентированные мягкие тряски.

Очень непросто дать научное понятие тараба. «Слияние музыки и эмоционального состояния и является тараб», — писал доктор А. Рейси в своей книге «Создание музыки в арабском мире. Культура и искусство Тараб» [3]. В его же книге мы можем увидеть анализ-сравнение влияния на публику западной и восточной музыки. Гийом Андре Виллото главный в музыковедческой команде, которая была частью научной миссии Наполеона в Египет в 1798-1799 годах. По наблюдениям Виллото, арабская музыка пробуждала сильные эмоции у слушателей. Через 35 лет арабский писатель Ахмад Фарис Аль-Шидяк во время своего путешествия по Европе попытался объяснить разницу между западной и восточной музыками. В своих описаниях он делал заметки о том, как публика реагирует на западную музыку. Также, сравнивая западную музыку с его собственным опытом прослушивания арабской, он подметил, что первая подходит для представления образов, в то время как арабская музыка вызывала более неоднозначные эмоции у публики. Как мы говорили ранее, невозможно представить развитие как музыкального, так и танцевального искусства тараба без певицы Умм Кальсум.

Умм Кальсум — великая певица Египта, жизнь которой стала легендой. Родилась 4 мая 1904 года в бедной семье. Отец ее был имамом местной мечети. Будучи ребёнком она наизусть знала Коран и тайно начала подражать пению отца духовных текстов. Отец впоследствии стал брать дочь с собой выступать на праздники, за счет которых жила их семья, при этом отец вынужден был переодевать её в мальчика, т. к. девочкам запрещено петь там, где есть мужчины. В 16 лет Умм Кальсум заметил популярный певец Мохамед Абул Эла, который обучал девочку классическому репертуару, а впоследствии она переехала в Каир, где обучилась игре на Удде (музыкальный инструмент, главный в исполнении музыки тараба). Она стала самой популярной певицей Египта. В 1932 году Умм Кульсум отправилась на первые международные гастроли — она посетила Дамаск, Багдад, Бейрут и Триполи. Она снималась в музыкальных фильмах, стала прекрасной актрисой, но главным для неё стало то, что она выступала перед королевской семьёй, и первая была награждена наградами и высшим знаком отличия наравне с политиками и членами королевской семьи. Конечно, её творческое развитие поддерживали определённые политические силы. Именно поэтому в 1970 году не смогли состояться гастроли Умм Кальсум в СССР. Умерла певица 3 февраля 1975 года. Её вокальные произведения являются величайшим достоянием не только Египта, но и всего мира. Умм Кальсум обладала феноменальной силой голоса, примерно равной 2,5 атмосферного давления, от ее голоса разбивалось стекло или микрофоны, если они оказывались слишком близко [4]. Её исполнение могло длиться

шесть часов. Именно в её исполнении звучали вокальные произведения в характере тараб, и под её песни танцовщицы демонстрируют стиль тараб на фестивалях и конкурсах, концертах.

Выводы. Подводя итог, можно сказать, что тараб представляет собой процесс, в котором танцор, в тандеме с музыкой Умм Кальсум, взаимодействует с аудиторией, чтобы пережить глубоко эмоциональное состояние, порождённое вызовом личных, культурных и общественных воспоминаний, которые переживаются коллективно, через танцовщицу, музыканты и зрители.

Литература

1. Буонавентура, В. Рожденная в танце. Энциклопедия танца. Женщина и танец в арабском мире / Венди Буонавентура. — М. : ID Press, 2005. — 156 с.
2. Ингхэм, Б. Арабские страны: обычаи и этикет / Ингхэм Брюс, Файад Дж. — 2009 г. — URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1015846>.
3. Racy, A. J. Making music in the Arab world: The culture and artistry of Tarab / A. J. Racy. — Cambridge University Press, 2004. — №. 17.
4. Умм Кальсум — великая певица Египта. — URL: <https://www.last.fm/ru/music/Oum+Kalthoum/+wiki>.

Оптимизация учебного репертуара будущих эстрадно-джазовых исполнителей

С. О. Остапенко

*магистрант 3-го курса
направления подготовки «Вокальное искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. В. Донская

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

Репертуар является основой учебно-творческого процесса и важным средством воспитания вокалиста. Одна из основных проблем подготовки эстрадного певца связана именно с выбором учебного

репертуара, который должен быть направлен не только на развитие голоса, но и на освоение стилистического многообразия эстрадно-джазовой музыки, на формирование художественного вкуса [1, с. 58].

На начальном этапе обучения певцов, когда они еще не овладели в полной мере основами правильного звуковедения и певческого дыхания, рекомендуется применять произведения с ограниченным диапазоном: на средней тесситуре голоса, в умеренном темпе, с удобными интервалами и несложным музыкальным языком. Применение непосильного вокального репертуара для студента может привести к негативным последствиям в работе: к травме его голосового аппарата, если произведение требует большой силы звучания голоса или построено в неудобной для вокалиста тесситуре, а также к моральной подавленности, вызванной регулярными неудачами и трудностями, которые студент на данном этапе не может преодолеть.

Бывает и другой исход, на который указывает в своей работе профессор Д. Л. Аспелунд: «Длительная повторность однотипных трудности заданий убивает заинтересованность ученика и часто является причиной контрабандного (разучиваемого без педагога), непосильного репертуара, который утомляет, а зачастую травмирует голосовой аппарат молодого певца. Общий дидактический принцип движения от простого и доступного к более сложному, от знакомого, привычного к незнакомому, непрерывность этого движения — залог здорового развития» [2, с. 164].

В работе со старшекурсниками иногда полезно разучивать усложнённые произведения. Такой педагогический прием позволит определить уровень вокального развития студента и выявить его основные недостатки, над которыми необходимо работать на данном этапе обучения. Однако этот прием требует определенного педагогического опыта от педагога, и его следует применять осторожно, чтобы не повредить голос певца.

Степень эмоциональной отзывчивости студента также влияет на процесс формирования вокального репертуара. Если студент от природы эмоционально пассивный, то в задачи педагога входит разбудить недостающую эмоциональность путем подбора соответствующего репертуара, и, наоборот, репертуар экспансивного студента необходимо ограничивать спокойными произведениями до тех пор, пока он не научится контролировать свои эмоции [3, с. 271].

Репертуар эстрадного певца должен быть разнообразен по тематике и стилистике. К сожалению, педагоги зачастую составляют учебно-репертуарный план на единой стилистической основе, сознательно ограничивая творческий процесс исполнением популярных произведений определенного стиля. Это противоречит специфическим особенностям эстрадного искусства и приводит к односторонности развития вокалиста, однообразию его выразительных средств, копированию исполнительских манер.

Литература

1. Арутюнова, А. Б. Совершенствование профессиональной подготовки эстрадного исполнителя (вокалиста) на современном этапе: дисс. канд. пед. наук, 13. 00. 02 — теория и методика обучения и воспитания (музыка) / Аревик Борисовна Арутюнова, Москва, 2013. — 192 с.
2. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса [Текст] / Д. Л. Аспелунд. — М. : Музгиз, 1952. — С. 164.
3. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский; под ред. В. В. Давыдова. — М. : АСТ: Астрель: Люкс, 2005. — 671 с.

Стилевые особенности балетных произведений в исполнении М. М. Плисецкой

А. Ю. Парфентьева

*магистрант 3-го курса
направления подготовки «Хореографическое искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. Л. Кабачек

*научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры хореографии,
декан факультета художественного творчества
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассматриваются стилиевые особенности в творчестве М. М. Плисецкой. Проанализированы балетные спектакли: «Чайка», «Дама с собачкой», «Анна Каренина» на музыку Р. К. Щедрина.

Ключевые слова: балет, М. М. Плисецкая, Р. К. Щедрин, «Чайка», «Дама с собачкой», «Анна Каренина».

Актуальность темы заключается в том, что М. М. Плисецкая является уникальной фигурой в балетном пространстве. Изучение ее балетмейстерского опыта — важная и неотъемлемая часть в создании целостной картины творческой личности.

Объект исследования — балетные произведения в исполнении М. М. Плисецкой.

Предметом исследования являются стилиевые особенности балетных спектаклей созданных в творческом союзе М. М. Плисецкой и Р. К. Щедрина.

Цель исследования — рассмотреть стилиевые особенности балетных произведений в исполнении М. М. Плисецкой, поставленных на музыку композитора Р. Щедрина.

Майя Михайловна Плисецкая — выдающаяся личность XX-XXI века, балерина, известная во всем мире как пример исключительного творческого долголетия.

М. М. Плисецкая — непревзойденная танцовщица и актриса, обладающая уникальным и неповторимым стилем, грацией и манерой исполнения. Каждое отдельное движение М. М. Плисецкой обладает остротой и законченностью поз и жестов, наполнено глубоким содержанием. Техническая виртуозность, выразительность и манера исполнения балерины восхищали отечественного и зарубежного зрителя. Отличительной особенностью является феноменальная музыкальность, острота ощущения ритма.

Душа и мировоззрение М. М. Плисецкой были очень высоки. Она являлась гениальной балериной и нестандартным балетмейстером. Именно стилиевые особенности исполнения М. Плисецкой (жажда творчества, талант и мастерство) позволили стать ей всемирно известной личностью. М. Плисецкая обладала исключительной музыкальностью. В музыке М. Плисецкая «прочитывает» характеры своих героинь — всегда разных, всегда непохожих друг на друга.

М. М. Плисецкая выступила балетмейстером балетов «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» и исполнила в них главные роли.

Премьера балета «Анна Каренина» состоялась в 1971 году в Большом театре. Музыка написана композитором Р. Щедриным. В балет «Анна Каренина» Р. Щедрин включил аппликации Петра Чайковского для создания атмосферы времени. В партитуре много находок, которые передают самобытность спектакля и эмоциональный накал, несмотря на то, что все персонажи должны были олицетворять сдержанность чувств, ведь все события происходили в театральных и балетных залах. М. М. Плисецкая не боялась придирок со стороны приверженцев суровых канонов.

Отображая художественный образ «Анны» М. Плисецкая все делала «через край», находя свои собственные законы пластической гармонии. Интерпретации классических партий М. Плисецкой обладали глубоким драматизмом и особой страстностью.

В написании партитуры для балета Р. Щедрин использовал тему из кинофильма. Основопологающим фактором в истории создания музыкальных произведений Р. Щедрина являются тематические элементы и формообразования. В создании балета прослеживается лирико-психологическая линия романа, где цитируется музыка П. И. Чайковского. Жанр балета определен автором как «лирические сцены». Балет «Анна

Каренина» состоит из трех действий — двадцать два номера балета. Для воссоздания обстановки и образов героев Р. Щедрина использовал разнообразные звуковые средства и приемы. Композитор сумел передать образ главной героини, не уступающей оригиналу, воссоздав самый сложный характер посредством музыкальной выразительности. Неподражаемая пластика тела и острота взгляда М. Плисецкой демонстрируют особый драматизм всех сцен спектакля. Костюмы для балерины создал французский модельер Пьер Карден.

«Я твердо знаю, что благодаря костюмам П. Кардена получили признание мои балеты «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой». Без его истонченной фантазии, достоверно передавшей зрителю аромат эпох Л. Толстого и А. Чехова, мне не удалось бы осуществить свою мечту» [3, с. 121], — писала балерина.

Хореография балета не отличалась оригинальностью, но помогла создать глубокие образы, наполненные романтизмом. Спектакль долго сохранялся в репертуаре Большого театра (более 100 представлений) и был экранизирован.

«В работе над балетом мы пытались найти особую сдержанность танцевального рисунка. К этому обязывает эпоха, среда, изображенная в романе, правила внешнего поведения, обязательные для общества, которое рисует Л. Толстой, и глубина внутренних состояний всех героев романа, сложность подтекстов, пластических раздумий» [3, с. 122].

Балет «Чайка» был исполнен на сцене Большого театра в мае 1980 года. Пьеса «Чайка» является одной из самых трудных Чеховских пьес: романтическая и поэтичная, подвластная только музыке и хореографии. «Чайка» представляется на редкость хореографической пьесой — тончайшие движения, полет фантазии и настроение передается танцем куда реалистичней, чем через литературное прочтение. Партитура «Чайки» Р. Щедрина включает двадцать четыре прелюдии, три интерлюдии и постлюдию. Прелюдии составляют цельное музыкальное повествование, органично связаны и переходят одна в другую. Р. Щедрин и М. Плисецкая стремились к внутреннему смыслу сценического действия. Такой подход определил структуру их драматического произведения — балета «Чайка». М. М. Плисецкая создала символический образ «Чайки», сыграв Нину Заречную. «Я станцевала Чайку около шестидесяти раз — в этом первом полете ощущаю свое сродство со стихией, с вечностью, с водой, с небом» [4, с. 187].

В балете «Чайка» композитор Р. Щедрин средствами оркестра создал экспрессивный «крик чайки», который стал лейтмотивом всего произведения, придав ему повышенную трагичность. М. М. Плисецкая также выделила музыкальную основу спектакля. Все персонажи были объединены не симметрией движений, а музыкой. Это их внутренний мир, каждый танцует свое, ведет свою линию, рассказывая свою судьбу.

О балете «Чайка» дирижёр Евгений Светланов написал: «Тончайшие краски в оркестре, хрупкость, прозрачность звучания, большие сольные эпизоды, исполняемые преимущественно деревянными духовыми инструментами и арфами — все это создает определенный настрой спектакля. Лишь изредка словно выплескиваются мощные, наполненные экспрессией оркестровые эпизоды».

Премьера балета «Дама с собачкой» состоялась 20 ноября 1985 году в Большом театре в день рождения Майи Плисецкой. Хореографический текст создавался в содружестве с Б. Мягковым. Балет «Дама с собачкой» создан по принципу предыдущих балетов Р. Щедрина — взаимодействие музыки с движением и пластикой. Хореография балета построена, в основном, на дуэтом танце. В «Даме с собачкой» воплотились такие эмоциональные составляющие, как грусть и сентиментальность. Критика неоднозначно откликнулась о балете, говоря о том, что М. Плисецкая не танцует, а принимает позы, и ее носят по сцене. Музыка, созданная Р. Щедриным в балете, может по праву считаться самостоятельным симфоническим произведением. «Дама с собачкой» является одноактным балетом, состоящим из трех частей: «Ялта», «Москва», «Город С». В этом балете два действующих лица — Анна Сергеевна и Гуров. Балет обладает глубокой лиричностью и интимностью.

В балете «Дама с собачкой» музыка, созданная композитором Р. Щедриным, тесно связала между собой движения, пластику в единое целое, но в то же время музыкальное оформление имело самостоятельную ценность.

Весь балет — «поэма» о взаимоотношениях двух влюбленных. Основнополагающую структуру балета составили пять дуэтов: «Дуэт — пролог», «Прогулка», «Любовь», «Видение», «Встреча». Балет «Дама с собачкой» — последний балет М. М. Плисецкой.

«М. Плисецкая ищет в своих ролях яркие противоречия, внутренние бури, трагические или иронические парадоксы. В ее танцах присутствует не только гармония, но часто возникают и резко дисгармонические, пластические «аккорды» и «пассажи», — писал балетный критик Б. Львов-Анохин [2, с. 121].

Весь драматизм образов подчеркивала и музыка Р. Щедрина. С точностью подобрано музыкальное оформление для каждого героя, для каждой сцены, чтобы передать настроение — оно могло быть как «взрывной вспышкой», так и глубоким отчаянием. Романтическая музыка, по художественному методу, несомненно, является эстетической сутью балетов М. М. Плисецкой и Р. К. Щедрина.

М. М. Плисецкая и в этом балете предстала как оригинальный балетмейстер. Все действия балета сосредотачиваются на взаимоотношениях двух героев, а все остальные — своего рода антураж, который не имел никакого значения в воображаемом мире двух влюбленных.

Балеты, поставленные М. М. Плисецкой в творческом союзе с композитором Р. К. Щедриным, являются доказательством слияния му-

зыки и пластики движений в единую целостную систему, где музыка «диктовала» эмоциональную окраску, настроение произведения, а движение и пластика передавали образы героев.

Литература

1. *Жданов, Л. Т.* Майя Плисецкая: фотоальбом / съемка и фотокомпозиция Л. Жданова; текст В. Комиссаржевского. — Москва: Планета, 1980. — 37 с. : ил., 90 л. ил.
2. *Львов-Анохин Б. А.* Мастера Большого балета // Львов-Анохин Б. А. — М. : Искусство, 1976. — 200 с.
3. *Обоймина Е. Н.* Майя Плисецкая. Богиня русского балета / Е. Н. Обоймина. — М. : Издательство «Алгоритм», 2017г. — 336 с.
4. *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая / М. М. Плисецкая. — М. : Новости, 2008. — 490 с.

Развитие домрового искусства начала XX столетия

Е. О. Патрушева

*магистрант 2-го курса
направления подготовки «Музыкально-
инструментальное искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. В. Донская

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

Возрождение домры в 1896 г. можно смело считать отправной точкой в развитии ее современного репертуара и исполнительства. На сегодняшний день достаточно источников, в которых можно найти интересующую информацию, связанную с ее историей и первыми шагами на концертной эстраде. Но до 1945 г. домра использовалась, в основном, в качестве оркестрового инструмента. Конечно, были и от-

дельные исполнители (А. Александров, А. Симоненков), и отдельные сочинения, но, так как была явная проблема с оригинальным репертуаром, то существенного следа они не оставили. Поэтому и принято считать, что история сольного исполнительства на домре началась в 1945 г., когда Николай Будашкин написал первый концерт, где соло было отдано домре — концерт для домры с оркестром русских народных инструментов g-moll [3, с. 94].

Одной из ведущих специалистов, развивающих домровое искусство, является Тамара Вольская. Ее музыкальный талант, объединенный с большой эмоциональной глубиной, безупречным вкусом и виртуозным владением инструментом, сделал ее непревзойденным исполнителем в своем жанре. Тамара Ильинична — профессор Уральской Государственной консерватории. Она выпустила много талантливых учеников, которые занимают призовые места на международных конкурсах. По словам профессора, один из путей развития искусства игры на домре состоит в максимальном расширении своего кругозора и умения чувствовать инструмент. Но наиболее эффективным, со слов Тамары Ильиничны, является такой путь развития, чтобы уже с обучения в музыкальной школе изучать и трехструнную и четырехструнную домру [4, с. 82].

Колоссальную работу по развитию домрового искусства проделал народный артист России, композитор, профессор Академии музыки имени Гнесиных — Александр Цыганков. Симбиоз яркой природной одаренности, трудолюбия, высокой эрудиции и музыкальной образованности способствовал созданию уникального исполнительского стиля, который поставил домру в один ряд с фортепиано, виолончелью, скрипкой и другими классическими инструментами. Как композитор, Цыганков создал фундаментальный репертуар для домры, обогатив исполнительскую технику новыми виртуозными приемами, которые до него не принял никто. Его произведения входят в репертуар любого домриста, начиная с учеников музыкальной школы и заканчивая концертирующими музыкантами [1, с. 59].

Осваивая виртуозный, но удобный репертуар, домристы повышают свой технический и творческий потенциал.

В списке ведущих педагогов, композиторов и деятелей искусства, которые развивают домровое искусство, обязательно присутствует имя Бориса Михеева. Сегодня он заслуженно возглавляет Харьковскую школу и является одним из лидеров профессиональной культуры домрового исполнительства искусства Украины. Борис Александрович — член Союза композиторов Украины. Его многочисленные произведения для домры и оркестра народных инструментов вошли в концертный репертуар ведущих исполнителей, их постоянно включают в качестве обязательных произведений на международных и национальных конкурсах. Борис Александрович часто проводит мастер-классы и лекции в училищах, музыкальных школах [3, с. 142].

Очевидно, что современная домра представляет результат труда многих исполнителей, композиторов, начиная с рубежа XIX —

XX веков. Но, в то же время, этот инструмент унаследовал многие черты, свойственные древнему прототипу, и тем самым выступает в качестве одного из признаков самобытной национальной культуры. Сама же музыка, которая исполняется на домре, соединяет в себе и особую часть отечественной культуры: и классику, и фольклоризм, и неофольклоризм, а также некоторые тенденции послевоенного авангарда и поставангарда. И если в 1950-1960-х гг. считалось, что домра создана только для исполнения народных произведений на малых сценах, то сейчас все с трепетом наблюдают, как она покоряет все новые вершины. Уже сейчас искусство игры на домре вышло за пределы нашей страны. В Японии функционирует Токийский оркестр русских народных инструментов; в Америке создана ассоциация любителей игры на русских народных инструментах [4, с. 92].

Обращаясь к истории, можно смело утверждать, что домра проходит тот же путь, который в свое время прошла скрипка, баян и гитара. Из инструмента, который в своё время звучал в деревнях на свадьбах, застольях, домра уверенно превращается в инструмент академической сцены [5, с. 57].

Литература

1. *Андреев В. В.* К вопросу о русской народной музыке / В. В. Андреев // Максимов, Е. И. Русские народные оркестры и ансамбли. Изд. перераб. и доп. Ч. 1 — М. : Композитор, 1997. — 164 с.
2. *Асафьев Б. В.* Русская музыка: XIX и начало XX века. 2-е изд. / Б. В. Асафьев — Л. : Музыка, 1979. — 344 с.
3. *Будашкин Н. П.* Николай Будашкин / Н. П. Будашкин // Музыканты комсомольцы Москвы. — М. : Искусство, 1938. — С. 8–12.
4. *Имханицкий М. И.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пособие / М. И. Имханицкий — М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. — 370 с.
5. *Махан В. В.* Загадка древнерусской домры / В. В. Махан // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. — 2015. — № 1. — С. 52–61.

Характерные тенденции в жанре концерта для саксофона современных композиторов

А. М. Понькина

*кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры оркестровых инструментов
ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств
и культуры»*

Концерт для саксофона, в свете общеисторических эволюционных процессов, занимает лидирующие позиции в мировой музыкальной практике третьего тысячелетия по оригинальности воплощения авторских замыслов и идей. Подобные тенденции, прежде всего, связаны с особенностями бытования и спецификой употребления самого инструмента, который в силу своих универсальных возможностей в одинаковой мере ярко используется как в академическом, так и джазовом искусстве. Такая трактовка саксофона нашла отражение во всех жанрах. Однако наиболее интересно она проявилась в концерте для саксофона.

В XXI веке можно наблюдать расширение границ жанра концерта для саксофона благодаря введению элементов джазовой, камерной и церковной музыки, а также бытовой музыки и фольклора различных народов, в том числе Востока и Средней Азии, со свойственной для них четвертитоновой системой [5]. Происходит переосмысление жанровой модели концертов предшествующих периодов, в основном, nasledующих тенденции барочного и романтического циклов. Весьма распространённым становится джазовый концерт для саксофона [4]. Жанровые взаимопроникновения привели к своеобразной трактовке виртуозности и усложнению партии солирующего инструмента, что позволило воплотить новый круг музыкальных образов. В результате произошедших трансформаций на первый план выдвигаются сочинения, демонстрирующие иное, по сравнению с прошлыми годами, художественное мировоззрение авторов [2; 3].

Типичными для произведений концертного жанра становятся такие черты, как оригинальный выбор солирующих инструментов, варьирование тембров инструментального сопровождения, своеобразная трактовка виртуозности, свободное оперирование каденциями, совмещение различных стилевых элементов и нескольких, подчас абсолютно разных, жанровых моделей. Поэтому, опусы отечественных и зарубежных композиторов пестрят новациями в сфере структуры цикла, формообразования частей, динамического профиля формы, компо-

зиционного развития материала (усиление импровизационного начала, увеличение числа каденций, введение алеаторических приёмов) и т. д., а также применяемых технических и выразительных средств (в том числе и специфических или, так называемых, нетрадиционных исполнительских приёмов) [1].

Именно поэтому, помимо широкого распространения концерта для одного солирующего саксофона с оркестром (опусов такого плана большинство) или ансамблем, создаются концерты для нескольких саксофонов или саксофона и инструментов других групп (духовой, струнной, ударной). Причём, количество солистов в случаях подобного рода не регламентируется. Наряду с сочинениями, в которых представлен традиционный состав сопровождающего оркестра (симфонического, камерного, духового, эстрадно-симфонического, джазового) и ансамбля (струнного, духового, эстрадного), появляются и экспериментальные. В них саксофон солирует на фоне оркестра народных или ансамбля ударных инструментов [1].

Таким образом, можно сделать следующие выводы. В эволюции жанра концерта для саксофона достаточно ярко обозначились тенденции, связанные не только со сложными историческими процессами, происходящими в музыкальном искусстве третьего тысячелетия, но и особенностями саксофонной исполнительской практики.

Литература

1. *Понькина А.* Новые тенденции в концерте для саксофона 70-х — 90-х годов XX столетия // *Культурная жизнь Юга России.* — 2017. — № 2 (65). — С. 23-28.
2. *Ames E.* Writing a Piano Reduction for Henry Brant's Concerto for Alto Saxophone and Orchestra : A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. — Arizona, 2013. — 59 p.
3. *Cohen P.* The Saxophone Redefined Henry Brant: Composing For The Saxophone // *Saxophone Journal.* — 2000. — March/April. — P. 16-21.
4. *Pérez B. N.* African-american composers for the Concert saxophone: a look at three prolific composers : Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. — Maryland, 2014. — 96 p.
5. *Weston R. R.* A Performance Practice Guide for Paul Chihara's «Concerto for Saxophone and Orchestra» : A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. — Los Angeles, 2013. — 80 p.

Концепт дискурса и коммуникативный потенциал искусства

Н. Г. Попович

*доктор политических наук, доцент,
профессор кафедры иностранных языков
и межъязыковых коммуникаций*

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

В области современного искусства отмечаются эволюционные процессы — так называемый «социальный поворот», в котором современное искусство начинает уделять больше внимания социальным формам и содержанию. Тем самым очевидно, что принципы и идеи, лежащие в основе современного искусства, не могут быть основаны на методах и знаниях, которые лежат в основе традиционного искусства.

Концепт дискурса является одним из наиболее употребляемых в постмодернистской науке прежде всего для характеристики объединяющих принципов коммуникативной и когнитивной деятельности, поскольку он дает возможность совместить знаково-смысловые, ценностно-целеполагательный и деятельностные аспекты наиболее разнообразных культурных феноменов.

Когда искусство является сложным для понимания или незнакомым, может оказаться, что использовать подходящие коммуникативные возможности достаточно сложно. Тогда потребуется больше языковых знаний. Искусство и речь — это различные способы значимости, но способы использования слов для формулирования подхода к произведениям искусства, не являющиеся неразрешимой проблемой. Проблема заключается не в том, что слова не согласуются с образами, а в том, что слова, взятые для понимания образов, потенциально слабы.

Поиск оптимальной модели выстраивания понимания в коммуникации длится не одно десятилетие, однако с появлением теории дискурса и его предложений по конструированию различных версий культурных явлений и активным распространением в парадигмах современных наук дискурсивного подхода, он получает новые возможности и приобретает иную направленность.

Понятие дискурса имеет достаточно давнюю историю использования как методологический инструмент исследования социальных и гуманитарных проблем. Считается, что в системе гуманитарного знания в этой роли термин впервые использован Р. Декартом в работе «Рассуждение о методе». В современных условиях наиболее распространенное использование понятия дискурса в научной парадигме гу-

манитарных наук связано с характеристиками языка или особого типа коммуникаций. Тенденция обращения к языку или дискурсу как методологической основе научного анализа является одной из ведущих тенденций современной философии науки, а следовательно, и многочисленных научных дисциплин, которые пользуются ею как методологией исследования.

Изучение теоретических источников по проблеме свидетельствует, что термин «дискурс» активно используется применительно к различным сферам человеческой коммуникации; изучено дискурсивное поведение личности в культурно значимых ситуациях, специфика ее дискурсивной деятельности; исследованы различные объекты; лингвистическому анализу подвергнуты когнитивно-функциональный и коммуникативно-прагматический аспекты дискурса. В рамках современной постмодернистской идеологии многое отождествляется с языком, а формирование идентичности связывается с влиянием языка. И если признавать в человеке наличие особой индивидуальности как составляющей, то ее выражение всегда обращается к языку, который приходит извне.

В частности, следует отметить позицию относительно этого феномена когнитологов Н. Арутюновой и О. Кубряковой, которые считают: «По своей сути дискурс — явление когнитивное, то есть такое, которое имеет дело с передачей знаний, оперирует знаниями особого порядка и главное — создает новые знания» [1, с. 23], «Дискурс — это связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими и другими факторами; текст, взятый в аспекте события, речи, рассматриваемый как целенаправленное воздействие, как компонент, участвующий во взаимодействиях людей и механизмах их создания (когнитивных процессах)» [3, с. 136].

Примером удачного применения указанных методологических подходов к проблемам различного рода коммуникаций следует считать работу исследователя П. Серио [2]. В современном виде проблема четко сформулирована в работе Ю. Хабермаса «Философский дискурс современности: 12 лекций» (современное название — «Философский дискурс о Модерне»), где он противопоставляет дискурсивное мышление, разворачивающееся в последовательности понятий или суждений, интуитивному, которое схватывает целое независимо и вне всякого последовательного развертывания [4]; отмечает, что существует три мира человека, и к третьему миру он относит эстетико-этический дискурс, осуществив переход от речевых актов к функции языка.

Очевидно, что наибольший методологический потенциал понятия дискурса проявляется в том, что оно интегрирует коммуникативные и когнитивные процессы с точки зрения организации культурологических практик.

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс: Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / Н. Д. Арутюнова. — М. : СЭ, 1990. — 682 с.

2. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса [Текст] / Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. П. Серио; предисл. Ю. С. Степанова; Ред. П. Серио. — М. : ОАО ИГ «Прогресс», 1999. — 416 с.
3. Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике [Текст] / Е. С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. — М. : б. и., 2000. — С. 7-25.
4. Хабермас Ю. Философский дискурс о Модерне [Текст] / Ю. Хабермас. — М. : Изд-во «Весь мир», 2003. — 416 с.

Художественная культура постмодерна и её характерные черты

О. С. Празднова

аспирант 3-го курса

направления подготовки «Культурология»

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

Культура эпохи постмодерна привлекает интерес многих исследователей своим противоречивым характером и специфическим искусством. Изучение художественной культуры и ее основных направлений позволяет определить ее характерные черты, благодаря которым она значительно выделяется на фоне предшествующих эпох.

Говоря в целом, искусство эпохи постмодерна пронизано человеческим негодованием, причиной чему послужило значительное число событий эпохи постмодерна: Вторая мировая война, неуважение прав человека, утвержденных Женевской конвенцией, атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, ужасы концлагерей и холокоста, бомбардировки Дрездена и Токио, начало Холодной войны, движение за гражданские права в США, постколониализм, появление персонального компьютера (киберпанк и гипертекстовая литература) [1].

Наиболее яркими художественными направлениями постмодерна являются: неореализм, где авторы стремились к изображению реальной жизни во всех ее красках, привлечению внимания к социальному неравенству (Р. Росселини, М. Антониони, С. Крамер); абстрактный экспрессионизм, представляющий собой школу художников, для которых важна быстрота рисования как способ передачи мгновенных

эмоций (Джексон Поллок); абстрактный сюрреализм, передающий мир иллюзий и грез, он же являлся начальной фазой движения абстрактного экспрессионизма (Марк Ротко, Виллем де Кунинг); живописная абстракция, главной особенностью которой является созерцательно-меланхолический склад живописи, аскетичность (Элен Франкентален, Кеннед Ноланд, Морис Луис). Пережитки искусства авангарда проявились в таком течении искусства, как процесс-арт, в котором найдут свое отражение идеи минималистского искусства и искусства перформанса (Брюс Науман, Роберт Моррис, Ричард Серр).

В эпоху постмодерна в художественной культуре также возникли новые формы искусств, в которых ярко проявили себя ключевые признаки художественной культуры постмодерна. Именно таковым является перформанс — форма современного искусства, где произведение составляют действия художника или группы в определенное время в определенном месте (В. Аккончи, Г. Нитч, К. Бурден, Й. Бойс). В конце 1950-х годов сформировалось такое направление искусства, как хэппенинг — вид театрального представления, который не имеет сценария, включает импровизацию и содействие зрителя (А. Капроу, Д. Дайн, Р. Раушенберг). Ближе к 80-м годам XX века произошло зарождение такой формы современного искусства как инсталляция. Инсталляция представляет собой форму современного искусства, оформленную в пространственную композицию (Й. Бойс, Э. Кинхольц, Д. Кошут).

Изучив состояние художественной культуры эпохи постмодерна, мы можем выделить ее наиболее значимые критерии, и первым из них является смысл. Для искусства эпохи постмодерна характерна утрата смысла. Здесь же отражаются пережитки модернизма (дадаизм), когда создание произведений происходило без вложения в него определенного смысла — «просто так».

Вторым критерием является цель — конечный результат, на который преднамеренно направлен процесс, то, что необходимо осуществить в первую очередь. Целью художественной культуры постмодерна являлось устремление к безобразному — противоположной эстетической категории прекрасного. Понятие «безобразное» автоматически обозначает отсутствие образа, то есть нечто хаотичное и бесформенное.

Следующим критерием художественной культуры является социальная зависимость. Для художественной культуры эпохи постмодерна свойственно «омассовление» культуры, тиражирование и активное распространение ее продуктов.

Важным критерием является технология создания произведений художественной культуры. В эпоху постмодерна понятием, объясняющим технологии создания в целом, является эклектика, подразумевающая смешение и соединение определенных стилей, элементов, идей и взглядов. Активно развивающиеся технологии приводят к вынужденному синтезу, что повлекло за собой становление такого явления,

как технокультура. Наблюдается плюрализм, смешивание различных стилей в одном произведении, пастиш, коллаж. Имеет место фабуляция, отказ от жизнеподобия и мимесиса, когда реальность смешивается с вымышленным. Для создания произведений авторы используют нетрадиционные материалы, а иногда из обыденных вещей создают полноценные, по их мнению, произведения.

Последним не менее важным критерием следует выделить трактовку результата. В эпоху постмодерна трактовка результата находилась полностью в руках зрителя — аудитория активна и имеет право самостоятельно создавать произведения. Результатом искусства в данном контексте являются не только готовое произведение, но и сам процесс создания (как пример, перформанс). В эпоху постмодерна произошла «смерть автора» (Ролан Барт).

Подводя итоги, стоит сказать, что искусство эпохи постмодерна значительно отличалось от предшествующих форм. С активно распространяющимися идеями неудовлетворенности жизнью в период постмодерна общество стремилось отказаться от прежних идеалов. Эта ситуация породила поиск новых выразительных средств так как существовавшие ранее классические и романтические стили в искусстве уже не могли выразить весь спектр новых красок. Все перечисленные художественные направления и выделенные на их основании критерии позволяют сделать вывод о том, что художественная культура постмодерна является новой и радикально отличающейся от культуры предшествующих эпох.

Литература

1. *Ковальчук, Д.* Постмодернизм в искусстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://aofpm.blogspot.com/>
2. *Лиотар, Ж. Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. Шмако Н. А. — СПб. : Алетейя, 1998. — 160 с.
3. *Ротко, М.* Художники. Современное искусство [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sovremennoe-iskusstvo.ru/hudozhniki/mark-rothko/>.
4. *Петров, В. О.* Перформанс и хэппенинг — основные жанры акционизма в искусстве XX века / В. О. Петров // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сб. материалов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года / Ред.-сост. Г. Р. Консон. — М. : Liteo, 2014. — С. 348–357.
5. *Hassan, I.* The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism / I. Hassan. — Lewisburg, 1980. — pp. 117-126.

Роль цвета в интерьере XXI века

Е. Ю. Пунтус

преподаватель кафедры дизайна

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

В XXI веке наше понимание интерьера носит преимущественно визуальный характер. Это, без сомнения, усугубляется медиа-культурой, когда мы наблюдаем внутреннее пространство на глянцевых цветных фотографиях в журнале, книге, брошюре или веб-сайте. Восприятие интерьера как плоского двумерного изображения дает нам ограниченное понимание пространства.

Целью данной статьи является осмысление современного интерьера через аспекты его внутренней среды и цветовые решения.

Учитывая, что история интерьеров основана на двумерных изображениях, её взаимодействие с временным аспектом внутренней среды теряется. Потерян также диапазон сенсорных явлений за пределами визуального — звуки и запахи (или их отсутствие), прикосновение и масса материалов. Включив эти дополнительные аспекты интерьера — временные и феноменологические — во внутреннюю историю, мы можем увидеть, как он становится неотъемлемой частью среды, а не обычным архитектурным явлением [1, с. 115].

Рассматривая фотографии современных интерьеров, обращаем внимание, что фиксированность фотографий, как правило, усиливает идею интерьера как «идеального» или чистого пространства, содержащего серию абстрактных форм, линий, цвета и предметов, таких, как мебель и светильники. Одним из основных элементов, усиливающих идею пространства интерьера, выступает цвет. Цвет — это международный визуальный язык, понятный всем. Поэтому, пытаясь общаться или передавать что-то через дизайн интерьера, нет способа сделать это лучше, чем через цвет [2, с. 96]. Для этого, необходимо понять, как себя ведут цвета, как они меняют свой характер и как влияют на наше настроение.

По цветовой гамме, интерьер характеризуется слабой интенсивностью цвета, монотонными цветовыми контрастами или очень насыщенными цветами и сильными контрастами. Цвета, в основном, ведут себя тремя способами. Они могут быть активными, пассивными или нейтральными. Нейтральные включают черный, серый, белый и коричневый, эти цвета часто используются для установления баланса в декоре, который включает как активные, так и пассивные оттенки.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что интерьер XXI века — это совокупность традиционных методов решения про-

странства с новейшими. В каждом интерьере можно найти классические или инновационные идеи создания предметно-пространственной среды, также современный интерьер обладает своими уникальными свойствами и функциями. Роль цвета в этом аспекте чрезвычайно важна, так как он является одним из самых значимых средств выразительности. Сочетая все композиционные средства воедино, можно достичь необходимой гармонизации пространства, где каждый сможет найти что-то свое.

Литература

1. *Михайлов С. М.* Основы дизайна: учебник / С. М. Михайлов, Л. М. Кулеева. — Казань: Новое знание, 1999. — 240 с.
2. *Хоппен К.* Золотые правила дизайна / Келли Хоппен. — М.: Арт-родник, 2005. — 178 с.

В. В. Кандинский: теория и практика «символических форм» искусства XX века

В. А. Путра

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

О. Б. Элькан

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

Теоретическое направление в творчестве В. Кандинского — значимое явление культуры Серебряного века. Художником создан ряд работ, ведущим является трактат «О духовном в искусстве», в котором получила свое освещение проблема духовности искусства и его символического характера [1].

В. Кандинский утверждает «бескрылость» «материалистического-реалистического направления», особое внимание уделяя способности художника к интуитивному творчеству, обусловленному «внутренней необходимостью».

В теоретических работах В. Кандинского разработана проблема «символического языка» искусства на основе литературы, драматургии, музыки, живописи («мелодически звучная красота живописи»). Обоснована мысль о самоценном значении живописи (форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке), о бесцельности копирования предметного мира.

В. Кандинским подробно разработана символика цвета, имеющая метафизические основания и являющаяся основой семиосферы творчества художника. Иное, нетрадиционное, осмысление получило понимание «гармонии», что отразило мироощущение переходной эпохи (принцип «антилогик»).

Проблема синтеза искусств нашла свою теоретическую и практическую разработку в творчестве В. Кандинского, который рассматривал её в рамках одной символической формы или семиосферы в целом. Наиболее значительное соотношение искусств художник-мыслитель видел в живописи и музыке (Р. Вагнер, А. Шёнберг и другие). Кроме трактата «О духовном в искусстве», Кандинский рассмотрел эту проблему в работе «Архитектура как синтетическое искусство» и других трудах.

Впервые в книге «О духовном в искусстве» целостно сформулированы проблемы изобразительного искусства, которые впоследствии уточнялись в теоретических работах («Точка и линия на плоскости» [3], «О понимании искусства», «Ступени. Текст художника» [2] и других). Практически они решались непосредственно в художественном творчестве, отличавшемся универсальностью, свойственной эпохе модерна.

Три цикла произведений В. Кандинского — «Импрессии», «Импровизации», «Композиции» — явились своеобразными стадиями приближения к абсолютной беспредметности:

- импрессии — прямое впечатление от «внешней природы» в «рисуночно-живописной форме»;
- импровизации — впечатления от «внутренней природы»: бессознательное, «внезапно возникшее выражение процессов внутреннего характера»;
- композиции — произведения, созданные путём длительной подготовки, в которой участвуют не только процессы интуитивно-го, но и разумного начала.

Наиболее масштабные полотна — «Импровизация. Потоп» (1913), «Композиция VII» (1913) воплотили библейские эсхатологические темы — Потоп, Воскресение, Страшный Суд, Трубный глас, Всадники Апокалипсиса средствами символического абстрактного живописного языка, что характеризует своеобразие семиосферы В. Кандинского.

Новаторское развитие идеи символики цвета и синтеза музыки и живописи В. Кандинского нашли в творчестве выдающегося немецкого художника XX века Т. Гроховьяка. В символических формах абстрактной живописи он воплощал «вибрации души», рассматривая создание произведения искусства как процесс рождения мироздания

[4]. Наиболее яркие произведения этого плана связаны с музыкой В. А. Моцарта, К. Дебюсси, Р. Вагнера. Цикл абстрактных композиций «Реквием» представляет живописное воплощение музыкальных впечатлений, рождённых музыкой Моцарта. Подобный пример позволяет говорить об органичном продолжении традиций В. Кандинского в современном искусстве.

Литература

1. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве / Василий Васильевич Кандинский. — М. : Архимед, 1992 — 110 с.
2. *Кандинский В. В.* Ступени. Текст художника / Василий Васильевич Кандинский // Точка и линия на плоскости. — СПб: Азбука классики, 2005. — 240 с.
3. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости / Василий Васильевич Кандинский. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 240 с.
4. *Grochowiak T.* Bilder wie Musik [Электронный ресурс] / Thomas Grochowiak. — Режим доступа: http://www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_tg_bilder_wie_musik_rastatt_2000.html (дата обращения 11.10.2018).

Закономерности и средства композиции в художественном проектировании интерьера. Единство формы и содержания, образность

Г. Ф. Савченко

*Член Союза художников СССР и России,
БОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Человеку свойственно стремление к эстетическому формированию предметно-пространственной среды, в том числе и интерьера. Создание удобного и красивого внутреннего пространства всегда было высшей целью творческой личности. Человек, создавая окружающий его мир вещей, проектируя интерьер, необходимый для его жизнедеятельности, может делать это, ориентируясь на законы природы. Именно поэтому принципы построения художественного произведения или законы композиции складываются в процессе эстетического познания действительности и являются отражением объективной закономерности реального мира.

Единство формы и содержания — один из важнейших законов художественного творчества. Понятие единства складывается в функциональном плане из соответствия формы и содержания, в эксплуатационном плане — из соответствия формы окружающей среде, в эмоциональном — из соответствия формы определенному образу. Для архитектурных объектов и интерьеров функциональная целесообразность выходит на первый план и является существенным элементом в принятии художественно-образного решения. Единство формы и содержания, прежде всего, означает максимальное раскрытие через соответствующую форму функционального назначения объекта, утилитарной сущности изделия, его социальной значимости. Утилитарное здесь остается доминирующим и определяющим форму, поскольку вещь, изделие должны быть нужными, полезными, удобными и, конечно, красивыми.

Очень часто при создании проектов интерьеров бывает необходимо композиционными средствами передать ощущения силы, тяжести, массивности, монотонности или наоборот, легкости, невесомости, парения в воздухе, создать ощущение торжественности, праздничности, парадности, направленности, устремленности или наоборот, ощущения статичности. Такого эмоционального воздействия можно добиться, используя при создании предметных форм в интерьере различные средства композиции [1].

Одним из важнейших средств приведения многообразных элементов формы к единству, упорядочения расположения, является ритм. В дизайне ритм является основой композиционных построений, он используется как выразительный прием, который придает форме эмоциональность, динамику, обозначает четкий порядок или наоборот ломает монотонность и однообразие. Ритм выполняет организующую и эстетическую роль в композиции. Он может быть организован не только масштабами предметов (большой, маленький), но и тональными или цветовыми контрастами. Ритм удачной композиции одновременно как разделяет компоненты произведения (проявляется действие закона контраста), так и объединяет их, тем самым создавая целостное композиционное решение.

Существенную роль в структуре образного решения интерьера играет цвет. Цвет может в значительной степени повлиять не только на создание определенного эмоционального настроения, но и подчеркнуть и выявить характер различных по назначению и по функциональной сущности объектов.

Ассоциативно-символическое значение цвета также играет определенную роль, что должно учитываться в процессе проектирования интерьера. Однако любые цветовые ассоциации должны анализироваться в этнокультурном контексте.

Для формирования художественно-образного решения интерьера большое значение играют собственные объективные свойства формы предмета, обусловленные ее геометрией, размерами, положением в

пространстве, пропорциональным соотношением элементов формы, их взаимосвязями [2].

Используя только формальные признаки массы, можно передать ощущения массивности, тяжести или легкости изделия.

Средства композиции включают также пространство, композиционный центр, равновесие, динамику и статику, симметрию и асимметрию, открытость и замкнутость, целостность.

Таким образом, средства композиции — это то, что необходимо для её создания, в том числе разнообразные приемы и правила, которые являются выразительными средствами композиции. Образное решение интерьера означает создание художественными средствами удобного, функционального, красивого пространства, необходимого для полноценной жизнедеятельности человека.

Литература

1. *Быков З. Н.* Проектирование и моделирование промышленных изделий: учебник / З. Н. Быков, Г. В. Крюков, Г. Б. Минервин и др. — М. : Высшая школа, 1986. — 239 с.
2. *Устин В. Б.* Художественное проектирование интерьеров: учебник / В. Б. Устин. — М. : АСТ: Полиграфиздат, 2010. — 288 с.

Творческая деятельность Ивана Вальберха — первого русского балетмейстера

Т. А. Седнева

магистрант 1 курса

направления подготовки «Хореографическое искусство»

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

Л. Д. Лесова

научный руководитель

кандидат биологических наук, доцент,

профессор кафедры хореографии

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

Статья включает автобиографические данные Ивана Вальберха, анализирует его вклад в становление и развитие русской хореографии. В процессе

исследования выявлены ступени развития русского балета, толчок которому дал Иван Вальберх, ставший первым русским педагогом и балетмейстером.

Ключевые слова: Иван Вальберх, сентиментализм, хореография, русский балет, дивертисмент, нравственные балеты.

Актуальность данной работы состоит в определении значения творческой деятельности Ивана Вальберха — первого русского балетмейстера и педагога — в развитии русской хореографии.

Объект исследования — русское балетное искусство.

Предметом исследования является творческая деятельность Ивана Вальберха в русском балетном искусстве.

Цель исследования: показать специфику творческой деятельности Ивана Вальберха.

Методы исследования. В работе использован биографический метод исследования для характеристики Ивана Вальберха как первого русского балетмейстера и педагога русской школы, а также искусствоведческий метод — для выявления творческих особенностей балетмейстера.

Русский балет — наивысшая ступень хореографии, где танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально-сценического представления и является визитной карточкой страны и русского искусства. В XXI веке русский балет сохраняет и пропагандирует свое классическое наследие.

Иван Иванович Вальберх родился в 1766 г. в Москве, в семье театрального портного. Сам Иван Вальберх считал себя русским, но был шведского происхождения. Немецкая фамилия — псевдоним, который дали ему для большего успеха на русской сцене. Настоящая его фамилия — Лесогоров. Иван Вальберх окончил Петербургскую театральную школу в 1786 г. Благодаря стараниям и упорству, Иван стал весьма образованным и начитанным человеком, владел свободно немецким, французским, итальянским языками, вследствие чего был зачислен в придворную труппу солистом [3, с. 159].

Из-за сложившейся в конце XVIII в. напряженной политической обстановки в Европе и буржуазной революции во Франции Екатерина II приняла решение уволить всех иностранных подданных. Благодаря этому перед русскими деятелями балета открылись новые возможности. В школе начались преобразования, в результате которых решено было обучать учеников музыкальному, малярно-живописному, певческому делу. Во главе школы встал русский педагог Иван Вальберх, целью которого было создать «нравственный балет» [4, с. 214].

На смену классицизму пришло новое направление — сентиментализм. Главным для балетмейстера Ивана Вальберха было морализующее начало. Он перенес в балет идеи сентиментализма, стремясь пробудить в зрителях только лучшие чувства, которые

способствовали бы исправлению нравов. Принцип выразительности и действенности танца он утверждал в собственном творчестве и на этом принципе воспитал много выдающихся исполнителей, среди которых были Евгения Колосова, ставшая впоследствии первой русской женщиной-балетным педагогом, Адам Глушковский, со временем ставший балетмейстером, Арина Тукманова, Настасья Берилова.

В своих постановках Иван Вальберх стремился к осмысленности и содержательности, создавая художественную целостность спектакля.

Балетмейстерский дебют Ивана Вальберха состоялся в 1795 г. и носил название «Счастливое раскаяние». В 1802 г. в Санкт-Петербург приезжает балетмейстер Шарль-Луи Дидло. Пообщавшись с ним, Иван Вальберх уезжает в Париж с целью увидеть балеты, комедии, театры и перенять богатейший опыт французов. В результате он высказывает суждение о том, что русский балет имеет право не только конкурировать с парижским, но и превосходит его: «Вальберх имел право произнести свои горькие суждения о легковесных балетах, виденных им в Париже, ибо к тому времени русская хореография была самой ищущей и дерзающей. Совершенствуя все слагаемые хореографического творчества, приучая зрителя ценить балет как серьезное и содержательное искусство, он тем самым расчищал путь для балетов Дидло» [2, с. 118].

В его репертуар входили многоактные пантомимные балеты: «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства», «Клара, или Обращение к добродетели», «Генрих IV, или Награда добродетели».

Иван Вальберх, создавая балеты по литературным произведениям, обратил внимание на повесть Гёте «Страдания юного Вертера» и решил на её основе поставить балет, который назывался «Новый Вертер». Особенностью этого балета были не только костюмы, действующих лиц, делавшие его более современным, но и оформление. Балет «Новый Вертер» имел огромное значение в его творчестве и стал важным событием культурной жизни России. В репертуар Ивана Вальберха входили также и другие балеты, поставленные по литературным произведениям, которые имели большое значение для развития культурной жизни: балеты «Ромео и Юлия» по трагедии Вильяма Шекспира, «Поль и Виргиния» по роману Бернарден де Сен-Пьера, а также «Новый Стерн» по роману Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие».

Нашествие Наполеоновской армии вдохновило Ивана Вальберха на создание балетов патриотической тематики, первым из которых стал одноактный балет на музыку Кавоса «Любовь к Отечеству», включающий помимо танца хор и пение. За этим балетом последовали другие, такие, как «Праздник в лагере», «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству», «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», «Казак в Лондоне», «Торжество России, или Русские в Париже».

Появляется постановка нового типа, такая, как дивертисмент-интермедия «Русский деревенский праздник» в 1812 г. Он включал в себя пение, русские и цыганские пляски. Благодаря Ивану Вальберху дивертисмент как разновидность хореографического спектакля, воспроизводящая сцены из народной жизни, утвердился на отечественной сцене достаточно надолго [1, с. 75].

После окончания войны русский балет вернулся к мирным сюжетам. Интерес к балету стремительно рос по всей России.

На основе вышеизложенного материала можно прийти к заключению, что главным принцип Ивана Вальберха: балет — это не последовательность эффектных приемов. Балет должен иметь содержание и быть действенным. Творчество Ивана Вальберха сыграло огромную роль в становлении русской хореографии и благодаря его трудам появляется на сцене постановка нового типа — дивертисмент, который утвердился на отечественной сцене надолго.

Литература

1. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. / Ю. А. Бахрушин. — 4-е изд. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2009. — 336 с.
2. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. — 2-е изд. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2008. — 384 с.
3. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. / И. И. Вальберх. — 2-е изд. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2010. — 336 с.
4. *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленинградскому хореографическому училищу. / М. Борисоглебский. — Том 1. — СПб. : Издание Ленинградского хореографического училища, 1938. — 391 с.

Влияние творчества Уильяма Морриса на развитие современного дизайна

О. С. Сельникова

*магистрант 1-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

*научный руководитель
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

В работе рассматривается влияние творчества Уильяма Морриса на развитие современного дизайна. В частности, представлены аспекты воздействия Уильяма Морриса на формирование нового стиля — модерн. Растительные мотивы Морриса актуальны и на сегодняшний день, активно используются при разработке тканей, обоев, одежды и других предметов декора.

***Ключевые слова:** Уильям Моррис, современное искусство, «Моррис и К», интерьер, «Клубничный воршика», дизайн.*

Актуальность темы. Творчество Уильяма Морриса является неиссякаемым источником вдохновения современного дизайнера. Узоры по мотивам Уильяма Морриса используют на самых различных предметах, таких, как обои, мебель, ткани, керамика, одежда и многое другое.

Моррис родился в 1834 в Британии. Он — поэт, художник, философ, типограф, теоретик, политик, и, возможно, самый знаменитый дизайнер в области ремесел. Он стремился защитить и возродить традиционные методы ручного производства, которые заменяли машины во время промышленной революции в Британии. Видел в искусстве средство преобразования общества и эстетического воспитания народа, верил, что искусство способно изменить образ жизни и психику человека, также был убежден, что только художественное ремесло может быть предпосылкой развития всех творческих возможностей человека. Именно поэтому Моррис стремился возродить традиции ручного труда, народные ремесла, индивидуальное художественное творчество в декоративно-прикладном искусстве [4].

Моррис занимался вышивкой, ковроткачеством, поэзией, литературой, также овладел ксилографией и создал одни из самых узнаваемых текстильных узоров XIX века [5]. Он рос в обстановке комфорта, торжественности, порядочности, что характерно для викторианской эпохи. Дом, в котором формировался художник, находился в живописном и зеленом пригороде Лондона, поэтому Уильям много времени провел, созерцая окрестные красоты. Он унаследовал восхищение своего отца перед Средневековьем, которым они наслаждались, посещая церкви в Эссексе, Кентерберийский кафедральный собор. Визиты в охотничий замок королевы Елизаветы I в Чингфорд Хатч пробудили в молодом Уильяме интерес к традиционному английскому убранству интерьера. И можно сказать, что его неповторимый стиль сформировался уже в детстве.

Развив свой особый вкус с юного детства, он понял, что единственным способом иметь красивый дом, тот, который он хочет — это разработать каждую деталь самостоятельно. Однажды он сказал: «Не держите в своих домах то, что вы не считаете полезным или прекрасным» [1, с. 80].

В 1859 году Моррис женился, и в обстановке дома, который для него построил его друг, архитектор Филипп Уэбб, воплотил все свои представления о прекрасном. Вместе с друзьями он создавал мебель, витражи, фрески, гобелены по собственным эскизам. В 1860 году его дом получил название «Красный дом». Главной идеей было строительство дома по типу английского деревенского коттеджа, здание выстроено из красного кирпича и поэтому его впоследствии окрестили «красным». На сегодняшний день «Красный дом» является одним из самых значительных зданий эпохи искусств и ремесел [1, с. 162].

В 1861 г. Моррис вместе с друзьями решили основать бизнес в сфере декора. Первоначально компания была известна под брендом «Моррис, Маршалл энд Фолкнер», позже название сократилось до «Моррис и К». Эта художественно-промышленная компания производила удивительные предметы интерьера ручной работы, а Моррис горел желанием предоставить публике «доступное искусство для всех». Ткани, обои, гобелены, стекло и предметы интерьера — все в мастерской создавалось вручную. Моррис возродил старинный ткацкий станок и окраску тканей натуральными красками [5].

Основная идея Морриса и его сотрудников состояла в том, чтобы объединить изящные формы, простоту изделия и функциональность каждого предмета декоративно-прикладного искусства. Самый известный предмет мебели — это «сассекские стулья», которые также называли «мебелью добропорядочных горожан». Эти стулья стоили дешево и пользовались популярностью у семей с небольшим достатком, желавших создать оригинальный интерьер [4].

Ковры и шпалеры ткались вручную, и даже красители использовались только натуральные, так как Моррис не доверял бурно развивающейся химии [3].

Главным, что определяло его путь в искусстве и авторский стиль, было Средневековье, которое он изучал и боготворил. Орнаменты на обоях, тканях, коврах Морриса напоминают средневековые гобелены, витражи и росписи по дереву — готические аналоги: «Любое украшательство бессмысленно, если оно не вызывает приятных воспоминаний. Не лучше ли иметь обои или шторы, навевающие мысли о лугах Пикардии или виноградных лозах в вашем саду, чем унылые ряды фальшивых цветочков и листочков, которые остается только пересчитывать от скуки?» [1, с. 79].

Моррис также увлекался книгопечатанием. В 1890 г. было организовано предприятие по производству и продаже книг под названием «Келмскотт Пресс». В образцовом графическом оформлении, в переплетах, изготовленных ручным способом, небольшими тиражами издавались сочинения Чосера, Шекспира, Кольриджа, стихи Россетти. Он в ручную делал бумагу из чистых льняных волокон, достигнув редкого в Европе качества. Моррис обращал свое внимание на «следующие компоненты издания: бумагу, форму букв, определение интервалов между буквами, отдельными словами и строками в зависимости от обстоятельств и, наконец, на расположение текста на странице». Шрифт должен быть оригинальным по рисунку. «Предметом моих поисков, — писал Моррис, — были литеры ясной формы: строгие и цельные, без ненужных украшений, без контраста между утолщениями и тонкими штрихами... и, наконец, не слишком убористые...». Он создал три вида шрифта: золотой, тройский и чосерский [6].

Простому народу продукция фирмы «Моррис и К» была недоступна, так как издания оказались дорогими. И очень поздно ему с горечью пришлось осознать, что он потратил свою жизнь, обслуживая роскошь богачей.

Сегодня Морриса признают одним из духовных и интеллектуальных лидеров возрождения средневековых ремесел, а его фирму оценивают как первый шаг к возникновению движения «Искусства и ремесла», которое к концу XIX века приобрело европейских размах, став предвестником стиля модерн.

Дизайнерские идеи Морриса и его компании живы до сих пор. Эскизы дизайнера используют и в наши дни в производстве тканей, портьер, обоев, посуды, одежды — знаменитые узоры можно найти на всех этих вещах. Можно привести много примеров цитирования растительных узоров Морриса. Так, в проекте «Взгляни на свои стены» Кристофера Пирсона использован рисунок Уильяма Морриса «Ветви ивы» (1887), который с помощью новейших технологий получил новое звучание [2].

Другим примером может служить коллекция обоев от производителя Фултона (Fulton) [2] под названием «Моррис и К.» по мотивам рисунка «Клубничный воришка». Это наиболее популярный паттерн, который не только цитируется, но и вдохновляет дизайнеров на создание новых орнаментов в стилистике «Клубничного воришки». По такому пути пошла Британская дизайн-студия художественной керами-

Екатерина Вазем — муза Мариуса Петипа

Т. О. Сорокина

*магистрант 3-го курса
направления подготовки «Хореографическое искусство»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

О. М. Минина

*научный руководитель
Заслуженный работник культуры Украины,
заведующая кафедрой хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

ки Муркрофт (Moorecroft), которая декорировала свою посуду узорами с животными и растительными мотивами.

«Клубничный воришка» (Strawberry Thief) используется многими дизайнерами современности, и не только в интерьере: так, он стал темой линеек британских фэшн-брендов Барбоур (Barbour) и Либерти Лондон (Liberty London). А совместный проект Либерти Лондон (Liberty London) и Доктор Мартинс (Dr. Martens) отличился весьма ироничной подачей рисунка: ягодно-цветочный узор с птицами украсил брутальные ботинки — «мартенсы» [2].

В дизайне одежды продолжателем идей Морриса можно назвать Джо Ричарда. Его называют восходящей звездой моды — он прошел стажировку у Александра Маккуина (Alexander McQueen), Бёрберри (Burberry), Ланвин (Lanvin), Диор (Dior). Работая над своей коллекцией весна/лето 2016, он не просто вдохновлялся работами Морриса, но буквально исследовал архивы мастерских «Моррис и К», перебрав свыше тысячи крупных бумажных образцов узора. Приглашения на показ также были украшены паттернами Морриса, сделанными с помощью трафаретной печати — ему хотелось добавить элемент ручной работы [2].

Из вышеизложенного делаем **вывод**, что Уильям Моррис оказал большое влияние на формирование нового стиля — модерн. Он был сторонником традиционных методов ручного производства. Растительные мотивы Морриса актуальны и в XXI веке, активно используются при разработке тканей, обоев, одежды и других предметов декора.

Литература

1. *Ковешникова Н. А.* Дизайн: История и теория : учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / Н. А. Ковешникова. — 5-е изд., стер. — М. : «Омега-Л», 2009. — 224 с.
2. Патерны Уильяма Морриса в продуктах современного дизайна [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://design-mate.ru/read/an-experience/patterns-by-william-morris-in-modern-design>.
3. Работы William Morris и Alfons Mucha как источник вдохновения дизайнеров по тканям [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.live-master.ru/topic/1067945-raboty-william-morris-i-alfons-mucha-kak-istochnik-vдохновения-dizajnerov-po-tkanyam>.
4. Уильям Моррис и Ко: Полтора века дизайна, орнаменты, мебель [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/community/3843635/post281784743/>.
5. Уильям Моррис, самый влиятельный дизайнер XIX века [Электронный ресурс]/ Уильям Моррис. — Режим доступа: <http://www.izbrannoe.com/news/iskusstvo/uilyam-morris-samyu-vliyatelnyy-dizayner-xix-veka/>.
6. Уильям Моррис: поиск гармонии оформления книги [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://compuart.ru/article/8786>.

Введение. Екатерина Вазем — ведущая балерина 1870-х годов. Будучи ученицей Евгения Гюге, она строго соблюдала дисциплину и всегда сохраняла безукоризненную сценическую форму, обладала филигранной техникой танца и выразительным актерским мастерством. Белокурая, голубоглазая, стройная, обладавшая благородной сдержанной манерой танца, она являлась эталоном классического танца своего времени. Это мастерство подготавливало возможность воплощения таких музыкально-хореографических полотен, как «Спящая красавица» и «Раймонда». Именно она вдохновляла Мариуса Петипа на создание таких шедевров, как «Бабочка», «Баядерка», «Зорайя, мавританка в Испании».

Актуальность темы исследования определяется интересом к личности балерины, которая стала источником вдохновения великого балетмейстера. Роль личности в искусстве представлена достаточно широко в современной науке, однако именно связь с балетом представлена периферийно. Проследить взаимосвязь замысла и воплощения сценического образа на конкретных фигурах — вот цель данной работы.

Для её достижения были использованы следующие методы: исторический; описания; библиографический.

Обучаясь в Санкт-Петербургском театральном училище, Екатерина Вазем была ученицей таких известных педагогов, как Волкова, Лев Иванов и Алексей Богданов, которые заложили основу хореографического мастерства. Педагогом, оставившим в судьбе начинающей балерины значительный след, стал Евгений Гюге. Именно он отшлифовал технику её танца и актёрское мастерство и довёл их до совершенства.

Дебют Екатерины на сцене Большого театра в Петербурге состоялся 10 сентября 1867 г. в спектакле Ж. Перро «Наяда и рыбак», партнером её был Павел Герд, с которым она танцевала со школьной скамьи и на протяжении всей своей сценической жизни.

До встречи с Петипа Е. Вазем танцевала в балетах выдающихся балетмейстеров, таких как Ж. Перро и А. Сен-Леон. Конечно, лично Перро она не знала, так как он уехал за границу в тот момент, когда юная балерина еще училась в Театральном училище. Но ей посчастливилось застать Сен-Леона и танцевать в его балетах «Теолинда, или Дух долины» и «Золотая рыбка», исполняя в обоих балетах главные партии.

Первый балет, поставленный М. Петипа специально для Е. Вазем — «Бабочка», где она сыграла главную роль. Примечательно, что в окончании одной вариации она выполнила подскакивание на одной ноге на пуантах, что до неё не делала ни одна балерина, впоследствии она не раз использовала этот приём. Балетоманы сразу же окрестили это па «вариацией Вазем».

«Баядерка» — одна из вершин творчества М. Петипа, балет, сыгравший большую роль в творческой судьбе балерины. Вазем была первой Никией, она, как никто другой, смогла передать все задуманные хореографом чувства и эмоции. В ее хореографической партии не было пустых мест: каждая поза, движение, жест выражали тот или иной душевный порыв, объясняли ту или иную черту характера. Её танец начинался гибкой, певучей фразой. Медленно заведя одну ногу за другую, прочно стоящую на земле, танцовщица сгибалась в одну сторону, другую; поднявшись на пальцах с заломленными над головой руками, простиралась в низком арабеске. Вытянутые руки и нога проводили стелющуюся по земле линию. Никая раскачивалась, словно гибкое, сильное дерево. Арабеск преобладал и во второй, быстрой части танца Никии. Но там он возникал уже в иной, мажорной, тональности, в порывистом, бешеном темпе. Танец балерины, предельно виртуозный по форме, воспринимался как зримая музыка — тревожная и страстная, печальная и нежная, хотя ни одно из движений в отдельности не несло определенного содержания, и лишь весь комплекс их создавал эмоциональную насыщенность танца. Стремящиеся вверх движения, улетающие акценты поз сливались с взлетами музыки. Вершиной драмы был танец со змеей. На зрителя этот балет произвел колоссальное впечатление.

В один из приездов в Испанию Е. Вазем была поражена памятниками культуры Гренады. У танцовщицы родилась идея о постановке балета, действие которого бы происходило в этом необыкновенном месте. Вернувшись в Россию, она поделилась этой идеей с либреттистом С. Н. Худековым и балетмейстером М. Петипа. Худеков составил программу балета «Зорайя, мавританка в Испании», а Петипа очинил превосходную хореографию. Сама балерина тоже приняла участие в разработке балета. Петипа ставил «Зорайю» с трепетом. Она

раскрывала перед ним широкое поле для применения его познаний об Испании, где он провел часть своей молодости. Балет был поставлен удачно, умело соединив испанскую и восточную хореографии, и имел очень большой успех у публики.

Критики называли партию Вазем весьма интересной и разнообразной. По мнению критиков конца XIX века, Екатерина Вазем была эталоном классического танца для своего времени. А. Плещеев отметил, что она обладала «точностью и необычайной силой в танцах, самоуверенностью в двойных турах, безукоризненными стальными пуантами и художественною отделкой мельчайших деталей» [4].

Выводы. Е. Вазем была не только центральной солисткой, но и вдохновительницей хореографа. Она одновременно являлась и послушным, гибким материалом, и виртуозом, безусловно владеющим этим материалом. Их совместная работа с М. Петипа позволила ей воплотить любой творческий замысел великого балетмейстера. Мастерство Вазем имело большое значение для русского балета. Являясь эталоном классического танца своего времени, она предвосхищала воплощение таких музыкально-хореографических полотен, как «Спящая красавица» и «Раймонда».

Литература

1. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского большого театра. 1867 — 1884. Букинистическое издание. — Спб., Лань, 2009. — 472 с.
2. *Ванслов В.* Статьи о балете / букинистическое издание. — М. : Музыка. 1980. — 192 с.
3. *Гаевский В.* Дивертисмент / букинистическое издание. — М. : Музыка. 1981. — 386 с.
4. *Плещеев А. А.* Наш балет. 1673-1899. Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года : учебн.-метод. пособ. — Спб., Лань, 2009. — 576 с.
5. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века : учебн.-метод. пособ. / В. М. Красовская. — Спб., Лань, 2008. — 688 с.
6. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета: учебн.-метод. пособ. — М. : Планета музыки, 2009. — 275с.

Профессиональный праздник как событийная основа корпоративной программы

Е. В. Тараторин

*кандидат педагогических наук,
доцент кафедры социально-культурной деятельности,
начальник творческо-исполнительского центра
ФБГОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»*

В данной статье рассматривается технология формирования корпоративной культуры организации средствами профессионального праздника. Особый акцент делается на событийной основе праздника, его функциональном назначении в современном обществе, а также в жизни профессионального сообщества в целом и отдельного специалиста, в частности. Автор статьи представляет достаточно ёмкое определение понятия «профессиональный праздник», характеризует его с точки зрения художественно-организационного аспекта технологии организации корпоративного досуга.

***Ключевые слова:** организация, корпорация, корпоративный досуг, корпоративная культура, профессиональный праздник, трудовой праздник, технология формирования корпоративной культуры.*

В последние годы в нашей стране активно формируется организационная культура предприятий, наращивает обороты малый и средний бизнес, вследствие чего термин «профессиональный праздник» приобретает большую актуальность, расширяет свое функциональное назначение. В социально-культурной практике появляются новые корпоративные торжества, праздничные акции рекламного характера — другими словами, творческие мероприятия, направленные на достижение практического или коммерческого эффекта. На сегодняшний день налицо востребованность профессионального праздника, так как он является показателем ценностных установок, связанных с духовным осмыслением трудовой деятельности, оказывает воздействие на развитие предпринимательского дела. Он полезен тем, кто ведет собственный бизнес и заинтересован в его популяризации.

Ещё в советское время известный теоретик и практик массовых театрализованных представлений и праздников А. А. Конович признавал, что «стремление многократно усилить и передать через реально действующих лиц чувство солидарности, радости, скорби — важная социально-психологическая тенденция праздника.

Она требует превращения самой празднующей общности в коллективного героя театрализации» [2, с. 155]. На этапе разработки замысла сценария праздника режиссер программирует обязательное участие в нем всех присутствующих, прописывая необходимые способы активизации и привлечения внимания зрительской аудитории. Чувство сопричастности зрителя к празднуемому событию, разделение и принятие его ценностей, символов, смыслов — залог успеха будущего праздничного события.

Возникновение «коллективной эмоции» напрямую связано с синтезом документального характера праздничной культуры и художественной основы. Сюжетная основа любого праздника всегда связана с реальными героями, с использованием в сценарии необходимых «фактов жизни» и «фактов искусства». На этапе разработки сценария эти документы и факты творчески и образно осмысливаются, художественно оформляются различными средствами выразительности социально-культурной деятельности и получают дополнительную эмоциональную нагрузку, вызывающую живой отклик участников и зрителей праздничного события.

В профессиональном празднике особенно важна логичность выстраивания событийно-образного ряда, так как он диктует вариативность действия, позволяет уйти от стереотипов «чествования передовиков производства», сложившихся еще в советские времена. Процесс проведения профессиональных праздников позитивным образом влияет как на формирование ценностных установок специалиста, так и на формирование культуры современного общества. Праздник существует в общей системе ценностей культуры, при этом актуализируя специфические ценности в сфере хозяйственной деятельности человека.

В настоящее время профессиональные праздники выступают ключевым моментом в организации досуга той или иной компании, организации, фирмы или же коллектива. Праздники профессий, отмечаемые в различных странах мира людьми различных профессий и сфер человеческой деятельности, на фоне интенсивного развития праздничной культуры современной России приобретают особую значимость. По мнению культуролога Е. В. Алексеевой, праздники профессиональных сообществ фиксируют успехи и достижения, вносят игровое начало, «карнавальную перевернутость», стимулируют свободу творчества и созидательную активность. При этом отмечаются как празднества, возникшие и ставшие традиционными в советское время, так и новые, установившиеся в период рыночных отношений» [1, с. 11].

Традиция отмечать профессиональные праздники зародилась в нашей стране в советские годы. Каждый профессиональный праздник обладает определенным колоритом, который в очередной раз «дарит» работнику один из поводов организовать коллективную встречу, на которой будет возможно подвести итоги выполненной работы за конкретный период времени и оценить значимость вы-

полнения поставленных целей. Это в свою очередь поднимет престиж и продемонстрирует востребованность выбранной профессии. В большинстве случаев эти дни не являются официальными выходными днями, многие из них празднуются в конкретной стране, некоторые имеют статус международного праздника. В последнее время в календаре нашей страны наметилась положительная тенденция появления профессиональных праздников, посвященных новым профессиям, появившимся сравнительно недавно, но уже прочно зарекомендовавших себя в трудовой сфере.

Главной функцией профессиональных праздников является передача накопленного опыта, создание новых социальных групп и изменение социального пространства, формирование профессионального сообщества, объединение сотрудников в команду, что позволяет им в максимально неформальной обстановке познакомиться друг с другом.

Другими словами, профессиональный праздник — это своеобразное подведение итогов, обозначение основных путей будущего развития компании, награждение лучших и отличившихся в своем деле, достигших определенных показателей.

По своей природе профессиональный праздник глубже, чем другие праздничные события, влияет на эмоциональное самоощущение человека, поскольку в нём присутствует проявление глубинных чаяний личности: самореализации, достижений, признания заслуг, для многих смысла жизни. Поэтому в сценарии профессионального праздника основной темой выступает личность, индивидуальность конкретного человека. Идея праздника обычно отражает потребность личностного общения, признания ближайшего окружения, свидетелей поощрения: коллег, друзей и товарищей. Праздник в сфере корпоративной культуры призван не только содействовать утверждению и корректировке системы ценностей, но и созданию межкорпоративной культуры. Здесь праздник выступает как интегрирующее начало, объединяющее всех участников, декларирующее миссию организации и определяющее основные ценности, воссоздающее чувство сопричастности к коллективу, фирме, стандарты поведения сотрудников компании, объясняющее традиции и символику.

На сегодняшний день профессиональный праздник представляет собой художественно оформленное театрализованное действие, отражающее ценностные ориентации определённой сферы трудовой деятельности человека, демонстрирующее вершины его мастерства и утверждающее чувство профессиональной гордости. Понятие «праздник профессиональных сообществ» включает в себя как традиционные формы: Дни профессий, юбилеи предприятий и учебных заведений, посвящение в профессию, так и новые формы: выставки, ярмарки и конкурсы профессионального мастерства, оформленные праздничным способом, корпоративные праздники, а также праздники различных видов продукции, представляющей профессиональную гордость производителя [3, с. 86].

Функциональное назначение современного профессионального праздника состоит в пропаганде исконных идеалов труда, демонстрации высокой роли профессионализма в системе трудовой культуры страны, повышении уважения к коллективному объединению, убеждённости в востребованности труда конкретного профессионального сообщества, официальному признанию заслуг на государственном уровне.

Профессиональный праздник помогает увидеть результаты своих трудов, себя со стороны в оценке других людей, утвердиться в достигнутых успехах, позволяет человеку убедить себя в том, что он не зря выбрал данную рабочую специальность, с одной стороны, и членом единого профессионального сообщества, своего рода «посвященным», с другой. Он призван удовлетворять особые, отличные от будничных, культурные потребности людей, а также реализовывать природную тягу человека к самосовершенствованию и воспитанию других.

Сегодня праздники профессий выполняют ряд значимых функций, среди которых регулятивная, рекреативная, социально-психологическая и ценностно-созидательная. Особого внимания заслуживает профориентационная функция, которая адресована молодёжи, студентам средних специальных и высших учебных заведений, планирующих в дальнейшем начать свою производственную деятельность в конкретном профессиональном сообществе.

Трудовые праздники, показывая возможности в сфере хозяйственной культуры, раскрывая суть новых профессий, демонстрируя новейшие технологии, могут содействовать осознанию человеком своих профессиональных возможностей в новых экономических условиях. Системные, пластичные, многогранные профессиональные праздники пробуждают творческие возможности человека, содействуют восприятию идей праздника через ценности, которым он посвящен, утверждают ценностные ориентиры профессионального сообщества, подчиняют им повседневный способ бытия. Этот факт позволяет утверждать, что в сфере профессиональной деятельности людей праздник может служить одним из институтов, осмысливающих полученные результаты, подчиняющих цели труда общекультурным ценностям и нравственным идеалам, может регламентировать значимое и должное поведение человека в хозяйственной практике.

На сегодняшний день в мире есть тысячи профессий, о существовании которых многие люди даже не догадываются, эти профессии мало кому известны, но в то же время их значение нельзя недооценивать, так как каждое дело играет важную роль в формировании общественно-социальной структуры современного общества. Во все времена люди признавали престижность практически любого занятия — все зависит от того, как человек работает. Каждая профессия неповторима и уникальна по-своему.

Среди появившихся сравнительно недавно профессиональных праздников России можно выделить день хостинг-провайдера в России, отмечаемый ежегодно 1 марта, день фрилансера в России (14 мая), день системного администратора (последняя пятница июля), день PR-специалиста в России (28 июля), день дизайнера-графика в России (9 сентября), день HR-менеджера в России (третья среда сентября) и другие.

В праздничном календаре нашей страны профессиональными праздниками работников сферы культуры и искусства являются: День работника культуры (25 марта), Всемирный день театра (27 марта), День радио (7 мая), Международный день музеев (18 мая), Общероссийский день библиотек (27 мая), День российского кино (27 августа) и многие другие.

Многообразие профессиональных праздников доказывает, что они, несомненно, становятся неотъемлемой частью современной культуры России. Развиваясь в русле праздничной культуры, испытывая на себе все присущие ей воздействия, профессиональные праздники имеют собственную специфику организации и проведения, закономерности развития, обусловленные ценностно-событийными критериями, присущими организационной культуре, при этом популяризируют профессии, находящиеся в дефиците, воспитывают и утверждают у человека профессиональную гордость. Процесс возникновения новых профессиональных праздников позволяет в наглядной творческой форме пропагандировать результаты труда людей малоизвестных или относительно молодых профессий, утверждать идеи их мастеровитости и профессионализма. Создание системы профессиональных праздников позволяет молодому человеку, целенаправленно добиваясь успеха, включиться в выбранное им дело еще со студенческой скамьи.

Литература

1. *Алексеева Е. В.* Тенденции развития профессиональных праздников в современной культуре: автореф... канд. культурологии. — СПб., 2008.
2. *Конович А. А.* Театрализованные праздники и обряды в СССР: науч.-попул. — М., 1990.
3. *Тараторин Е. В.* Технология корпоративного досуга: учебное пособие. — Орёл: Орловский гос. ин-т культуры, 2018.

Этимология слова «китч» как стиля в интерьере

М. Г. Турбина

*магистрант 1-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

*научный руководитель, кандидат педагогических наук,
доцент, доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Актуальность. Последнее время все чаще появляются интерьеры, отличающиеся необычным сочетанием предметов, цветов, материалов, которые явно не соответствуют друг другу. Это не только выполненные по желанию заказчиков и в соответствии с их вкусами и предпочтениями проекты. Часто телевизионные передачи или интернет-издания демонстрируют такого типа эклектичные интерьеры как пример удачного проекта. Причем бюджет подобного рода проектов не однозначен: он варьируется от «скромного» до весьма затратного. В таких интерьерах можно обнаружить роскошь классики по соседству с простотой функционализма и яркой декоративностью поп-арта.

Понятие «китч» долгое время имело негативный оттенок, однако все чаще это понятие используется в контексте стиля современного интерьера и приобретает совсем другой смысл — стиль интерьера индивидуального, творческого и эпатажного. Поэтому проблема использования китча в интерьере требует своего решения и, прежде всего, ответа на вопрос: «Китч в интерьере — это искусство или псевдоискусство?».

Постановка проблемы. Поскольку использование китча в интерьере становится всё более популярным, считаем необходимым уточнить само понятие «китч» и определить грань, которая отделяет стильный интерьер от безвкусного. Для решения данной проблемы считаем необходимым рассмотреть понятие «стиль интерьера», изучить этимологию слова «китч» и исследовать правомерность использования этого термина в контексте дизайн-проекта интерьера.

Изложение основного материала. Когда мы говорим «стильный интерьер», как правило, подразумеваем «модный интерьер», а мода, как известно, весьма переменчива. Однако существуют культурно-исторические устоявшиеся художественные формы, которые вполне узнавае-

мы в архитектуре, интерьере, предметах быта, одежде — это классицизм, барокко, ампири и т. д. С другой стороны, дизайн интерьера должен, прежде всего, соответствовать вкусам и предпочтениям владельцев помещений, их социальному статусу и финансовым возможностям. К тому же, дизайн жилого интерьера всегда нужно рассматривать в культурном контексте — на жилое пространство накладывают свой отпечаток традиции страны, региона или этноса. Цвет, освещение, особенности пространственных форм, традиционные строительные материалы — всё это также составляющие того или иного стиля интерьера. В наш век глобализации и информатизации наблюдается взаимопроникновение различных стилей друг в друга, их интеграция с одновременной дифференциацией. В современном российском доме можно встретить элементы любых национальных интерьеров: средиземноморского, восточного, скандинавского и других, к сожалению, только не русского. С другой стороны, торжество эстетических ценностей общества потребления вызвало небывалый интерес к китчу. Китч — это не просто стиль, это тенденция современного искусства, архитектуры, моды.

Этимология слова «китч» достаточно спорная. Есть несколько версий его происхождения. Первая версия — первоисточником указывают немецкий музыкальный жаргон: kitsch — «халтура», «делать кое-как», «подделка», его использовали в конце XIX века в Германии для обозначения предметов, которые производились для американских покупателей и представляли собой имитацию старинной (антикварной) мебели. Второй вариант, также немецкого происхождения, глагол verkitschen, имеющий значение «удешевлять» (продавать совсем не то, что заказано). Еще одна версия — английское for the kitchen — «для кухни», при этом подразумевались предметы безвкусные, которым не место в «приличном помещении» [2].

Термином «китч» изначально определяли «халтуру», то есть работу, сделанную небрежно, на скорую руку, некачественную продукцию в любой области человеческой деятельности. Китч сразу же стал оппозицией дорогому, высокому, аристократическому искусству и имел негативный смысл — «дешёвка».

Со временем это понятие стало означать «состряпывание (произведения искусства) наскоро». Китч стали определять как эстетически обеднённый объект массового производства, чаще всего представляющий собой имитацию художественного изделия [1].

В любом случае, понятие «китч» имеет негативный смысл, поэтому принято употреблять его как противоположность хорошему дизайну.

Однако существует и другое мнение, которое необходимо учесть, когда мы исследуем использование принципов китча в современном интерьере. Так, Г. В. Варакина считает, что китч не просто часть современной культуры, а её неотъемлемый атрибут, поскольку является «ведущей тенденцией эпохи кризиса» [4].

Этот же автор, анализируя китч как эстетическое явление современной культуры постмодернизма, указывает на то, что в современ-

ных реалиях китч претерпевает трансформацию и является собой «не подделку под устоявшиеся образцы» и «не объект массовой культуры», а необычный взгляд на обычные вещи [4].

С другой стороны, в настоящее время ещё «живо» первоначальное содержание китча как «подделки»: линолеум под мрамор, стекло под хрусталь, пластиковые галтели под гипс, синтетические шкуры животных, магниты на холодильнике — это и есть китч, которому свойственны такие характеристики, как массовость, тиражирование, дешёвизна, безвкусица [1].

Китчем можно назвать типовой интерьер советской квартиры, современные евроремонт — любые безвкусные пространства, которые современному дизайнеру интерьеров приходится наполнять гармонией, красотой, уютом и энергией.

Мода на китч возникает в эпоху перемен, когда старое изжило себя, а на создание нового необходимо ещё время. Поиски нового стиля — это всегда череда экспериментов. Чтобы согласиться на такой эксперимент, необходимо быть смелым, оригинальным, незаурядным и экстравагантным человеком. Такие люди бросают вызов традициям в дизайне. Это не массово и не банально. Для такого рода экспериментов по созданию нового стиля свойственен отказ от правил и сочетание несочетаемых между собой элементов, вызывающих экспрессию.

Можно выделить такие основные принципы использования китча в интерьере:

1. Какофония цвета, его избыток и дисгармония.
2. Одновременное присутствие предметов различных взаимоисключающих стилей, например, классического и кантри.
3. Использование материалов «под»: «под золото», «под мрамор» и т. д.
4. Слишком большое разнообразие текстур в интерьере.
5. Избыточная декоративность.

Если подводить итоги по основополагающим принципам использования китча в современном интерьере, то можно было бы выразить это одним словом — «слишком». Однако поиски продолжаются, и, возможно, из этого «коктейля», благодаря усилиям дизайнеров, родится новый стиль, соответствующий духу времени и людям, которые предпочитают динамику, энергию, эпатаж, иронию, способных по-новому взглянуть не только на день сегодняшний, но и вчерашний.

Литература

1. Поляков А. Ф. Китч как феномен массовой культуры : Дис...канд. культурологических наук: 24.00.01/ А. Ф. Поляков. — Улан-Удэ, 2005. — 147 с.
2. Чегодаева М. А. Китч, Китч, Китч / М. А. Чегодаева. — М. : Знание, 1990. — 55 с.
3. Чернецова Е. М. Китч: Искусство или культурный мусор? / Е. М. Чернецова. — М. : Этерна, 2015. — 128 с.
4. Варакина Г. В. Китч как норма современной культуры / Г. В. Варакина // Культура и цивилизация. — 2014. — № 5. — С. 10-19.

«Гамлет» на балетной сцене: XX — начало XXI века

Н. Б. Шахаратова

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

А. Ю. Микитинец

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

Статья посвящена изучению опыта мирового балета в сценическом воплощении образов великого английского драматурга У. Шекспира, созданных в его трагедии «Гамлет». В хронологической последовательности рассмотрена история балетных постановок по мотивам трагедии в XX— XXI вв. Прослеживаются основные черты индивидуального воплощения тем и сюжетов балетмейстерами на разных этапах развития балетного искусства. Проводится анализ сценической интерпретации и выразительных средств в данных балетах.

Ключевые слова: балет, танец, Шекспир, Гамлет, трагедия, хореограф.

Актуальность темы. Уже более четырехсот лет сочинения У. Шекспира занимают особое место в мировой культуре. Как и прежде, они привлекают пристальное внимание исследователей. И одно из главных мест в шекспировском наследии принадлежит его трагедии «Гамлет», внутреннее содержание которой охватывает глубочайшие вопросы человеческого существования, и поэтому интерес к ней не ослабевает и в наши дни. Не остается в стороне и балет.

Актуальность обращения балетмейстеров к пьесе «Гамлет» подтверждается живыми обсуждениями и дискуссиями, которые сопровождают поставленные балеты. Спектакли о принце Датском исторически эволюционируют. В каждую новую эпоху обязательно возникает свой, современный Гамлет. И объективно оценить шекспировский спектакль помогает только понимание специфики каждого конкретного времени.

Предметом исследования являются балетные постановки «Гамлета», осуществленные в XX — начале XXI века.

Целью работы является осмысление балетных сценических интерпретаций трагедии У. Шекспира «Гамлет» и их стилевых особен-

ностей (на примере спектаклей Б. Нижинской, Р. Хелпмана, В. Гзовского, Д. Ноймайера, Б. Эйфмана и телебалета С. Евлахишвили).

В ходе работы использовались следующие **методы**: описание, аналогия и систематизация.

Материалом для работы послужили постановки ведущих зарубежных и отечественных балетмейстеров 1930–2016-х гг. (репертуарные спектакли в исполнении различных трупп, видеозаписи, архивные записи и реконструкции балетов); работы В. Ванслоа, В. Гаевского, А. Смирновой, публикации из журналов «Балет» и «Огонёк».

В различные периоды времени «Гамлет» притягивал к себе творческих людей, вникающих в глубину и самобытность произведений У. Шекспира. Различные эпохи имели своё видение Истины, Добра и Красоты и трактовали произведение драматурга с характерных данному времени позиций [1].

В сравнении с другими видами театрального искусства, в воплощении образов трагедии У. Шекспира хореография находится в наиболее сложном положении: необходимо пластикой человеческого тела выразить главный вопрос: «Быть или не быть?», раскрыть глубокую философскую мысль Шекспира, точно передать танцем многочисленные монологи героев. Эти задачи стояли перед балетмейстерами, которые брались за работу над хореографической интерпретацией великого произведения [2].

Балетные постановки по мотивам «Гамлета» имеют долгую историю. При этом для балета подобного глубоко философского произведения выбор музыкального сопровождения и сюжета часто становились основными проблемами [6].

В 1934 году сестрой Вацлава Нижинского, Брониславой, для Парижской оперы поставлен балет «Гамлет» на музыку Ференца Листа. Главную роль в нем исполнила сама Нижинская [8]. Тогда этот балет называли «мимодрамой», «ибо психологическая трагедия больной души датского принца не может быть предметом пластической интерпретации. Поэтому созданный образ кажется "безмолвной тенью" Гамлета», — писала русская эмигрантская газета "Возрождение" [5].

В 1942 году Р. Хелпманн, партнер легендарной М. Фонтейн, в Английской национальной опере поставил пантомимный балет «Гамлет» на музыку П. И. Чайковского. Это был одноактный балет, сюжет которого не соответствовал сюжету шекспировского произведения, но был детальным портретом умирающего Гамлета, перед которым проплывали эпизоды из его жизни. Гамлет, в основном, не танцевал, а жестикулировал. В 1964 году этот балет был заново поставлен для Королевского балета. Исполнителями главных ролей в нем стали Р. Нуреев и Л. Сеймур.

В 1950 году в Мюнхене педагог и хореограф Виктор Гзовский вместе с женой Татьяной, яркой фигурой немецкого балета XX века, поставили «Гамлета» в Баварской государственной опере. В качестве композитора ими был выбран авангардист Б. Блахер, из-за чего случился конфликт с руководством ГДР. Постановку в итоге запретили,

так как она не соответствовала стилю социалистического реализма, а сами Гзовские переехали в Западную часть Берлина [4].

В 1969 году Марис Лиэпа сыграл роль Гамлета в одноименном телебалете, музыку для которого написал Д. Шостакович. Хореографом выступил В. Камков, а кинорежиссером — С. Евлахишвили. В получившейся хореографической сюите причудливо и органично переплелись классические балетные движения и элементы современного на тот момент танца.

Практически при отсутствии декораций (использовался только фон и лестница), благодаря яркому таланту и высочайшему уровню исполнительского мастерства всех исполнителей этой балетной истории, необычных и интересных находок режиссера, замечательного постановочного замысла и потрясающей музыки Д. Шостаковича, перед нами предстаёт настоящий Гамлет — влюблённый, одолеваемый сомнениями, глубоко страдающий, мятущийся, сражающийся. Мы видим и тень отца Гамлета, рассказывающего сыну о злодействе, которое против него совершили. Этот момент решён очень интересно: «Кровь из красной материи на ступенях лестницы». В спектакде были и многие другие любопытные придумки. Нельзя не отметить музыку Д. Шостаковича, торжественную, бравурную, тревожную, лирическую, печальную. Она поражает множеством оттенков, которые отражают настроенные каждого из героев и придают выразительный музыкальный окрас всем событиям и душевным состояниям персонажей [6].

Хореограф Дж. Ноймайер в разное время и для разных балетных трупп поставил четыре разных балета о Гамлете. В 1985 году им был поставлен балет «Гамлет» на музыку М. Типпетта. Он вошёл в число балетов, созданных специально для возглавляемой Дж. Ноймайером гамбургской труппы — так называемых гамбургских балетов. Спектакль Дж. Ноймайера — это не пересказ сюжета, это его осмысление. Гамлет из нескладного, но светлого и открытого миру мальчика превращается в жесткого неврастеника, безжалостно относящегося к людям, человека на грани помешательства. Это «нащупывание» смерти у Дж. Ноймайера показано очень явно [7].

В 1999 году Б. Эйфман поставил балет «Русский Гамлет» на музыку Г. Малера и Л. ван Бетховена. Премьера спектакля состоялась в Варшаве. В феврале 2000 года балет показали в Большом театре России.

В своем спектакле Б. Эйфман обратился к фигуре Павла I — одной из самых противоречивых и загадочных личностей отечественной истории. Трагическое противостояние душевно хрупкой и неординарной личности окружающему вероломному миру, построенному на лжи, вражде и насилии, изображено хореографом в присущей ему блестящей манере.

В 2016 году на сцене Александринского театра Б. Эйфман представил новую версию балета «Русский Гамлет». И это была не реставрация старой постановки, а новая версия, учитывающая современные профессиональные и технические возможности его театра.

«Русский Гамлет» — очень мощный трагедийный спектакль, который можно оценивать и по законам драматического, и по законам балетного искусства.

Но он не является инсценировкой исторического сюжета, это размышление о том, как отношения между самыми близкими людьми разрушаются под влиянием власти.

Замысел балета Б. Эйфмана заключается в представлении исторических фигур во всей полноте, показе их внутреннего конфликта — и с обществом. Собственно, события, в основном, разворачиваются в первой части. Второй акт преимущественно сосредоточен на внутреннем мире Павла и кошмарных видениях внешне несгибаемой Екатерины. Дворцовая история показана, талантливым и образным балетным языком — хореография Б. Эйфмана изощренная, умная, ни на что не похожая. Проникновение во внутренний мир героя, претворение эмоций в танец — один из излюбленных приемов балетмейстера. Также удачна и сценография, величественная и многосмысловая. Музыка Малера привносит в этот балет особый привкус торжества трагедии.

Описанные выше примеры — всего лишь небольшая часть существующего разнообразия воплощения трагедии «Гамлет» У. Шекспира в мире балета.

Выдающийся балетмейстер Л. Якобсон надеялся увидеть развитие хореографического и драматического танца в таких композициях, где балетмейстер покажет себя и философом, и мудрецом, и наблюдателем жизни, и произведет такое впечатление на зрителей, какое производит настоящее, высокое искусство [3]. И спектакли по мотивам «Гамлета», в каком бы веке они ни ставились, производят на зрителя именно такое глубокое, эмоциональное впечатление.

Литература

1. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета [Текст] / В. В. Ванслов. — Л. : Музыка, 1980. — 192 с.
2. Ванслов В. В. «Гамлету» в балете быть! [Текст] / В. В. Ванслов // СМ. — 1974. — № 3.
3. Звездочкин В. А. Творчество Леонида Якобсона [Текст] / В. А. Звездочкин. — СПб. : СПбГУП, 2007. — 220 с.
4. Гаевский В. М. Хореографические портреты [Текст] / В. М. Гаевский. — М. : Аргист. Режиссер. Театр, 2008. — 608 с.
5. Кравцун Е. Тени Гамлета [Текст] / Е. Кравцун // Огонёк. — 2015. — №9.
6. Абызова Л. Замахнувшись на Шекспира [Текст] / Л. Абызова // Балет. — 2013. — № 1 [178]. Январь-февр.
7. Смирнова А. И. Мастера русской хореографии. Словарь [Текст] / А. И. Смирнова. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2009. — 206 с.
8. Балет: энциклопедия [Текст] / Энциклопедия [под ред. Ю. Н. Григоровича]. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.

«Символические формы» как фактор семиосферы

О. Б. Элькан

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

Проблема символа — его специфики, роли в формировании искусства — одна из важнейших в культурологии. Актуальность ее решения обусловлена сложностью социокультурной обстановки XX — XXI вв., связанной с процессами глобализации, поликультурного плюрализма, процессами «экологии культуры».

Художественный символ, являясь внутренне завершенным, индивидуально неповторимым миром, предстает в то же время как неисчерпаемая смысловая глубина, что означает возможность постоянного насыщения его новыми смыслами, заключенными в новых явлениях действительности. Континуум символов образует «символические формы», концепция которых разработана немецким мыслителем Э. Кассирером в работах: «Философия символических форм» [2] и «Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры» [1].

Рассматривая формы культурной жизни, Э. Кассирер определяет их как «символические»: «символическое мышление и поведение», а родовую сущность человека — как «animal symbolicum». Основными символическими формами, неотделимыми от направлений духовного творчества, Э. Кассирер считает «язык, миф, искусство, религию».

Резко отрицая попытки свести суть произведения искусства к «одному начальному и единому конечному пункту», Э. Кассирер утверждал необходимость «множества различных уровней рассмотрения», символической интерпретации, воссоздания путем «духовного формообразования» эстетической реальности.

Опираясь на теорию Э. Кассирера, австрийский мыслитель В. Хофман развивает концепцию «символических форм» в работе «Основы современного искусства. Введение в его символические формы» [4]. Обращаясь к творчеству П. Пикассо, В. Кандинского, П. Мондриана, к анализу эпох Средневековья, Ренессанса и Маньеризма, мыслитель утверждает наличие и противостояние двух феноменов: великой Реалистики и великой Абстракции. На этой основе он делает вывод о своеобразии искусства XX века, отличающегося «плюрализмом формы и плюрализмом мысли». Специфику этого многослойного феноме-

на он видит в символическом начале, которое находит воплощение в символических формах.

Ю. Лотман разработал концепцию семиотической системы культуры — семиосферы. Семиосфера как ядро культуры представляет гибкую структуру, обладающую способностью генерировать новые тексты и новые смыслы. Соприкосновение семиосфер, имеющих различную конфигурацию, приводит к «созданию некой новой семиосферы более высокого порядка», новой «структурной модели». Так осуществляется процесс «смыслопорождения», который решает фундаментальный вопрос семиотики [3].

Согласно Ю. Лотману, к основным признакам семиосферы относятся:

- отграниченность, связанная с понятием границы, соотносительным с «семиотической индивидуальностью»;
- семиотическая неравномерность, активное взаимодействие между различными уровнями семиосферы;
- сочетание симметрии и асимметрии.

Семиосфера — «некий семиотический континуум», который включает все, созданное культурой.

Ю. Лотман рассматривает категории «текста» и «языка» в плане семиотики культуры. Текст культуры можно определить как картину мира данной культуры. Значительна также роль контекста в анализе явлений культуры. Искусство Лотман определяет как «особую моделированную деятельность», воплощение знака модели, включенной в реальную систему отношений и получающей «более чем одно значение».

Концепция «символических форм» Э. Кассирера и теория семиосферы, сформулированная Ю. Лотманом, являются (для нас) методологией анализа символического мира культуры XX века, в частности, искусства экспрессионизма, получившего наиболее яркое развитие в культуре Германии первой трети прошлого столетия и нашедшего отклик в других странах Европы. В основе этого явления лежало новое мировосприятие, основанное на отрицании «отжившей», как считали экспрессионисты, цивилизации и культуры, исчерпавшей свой потенциал.

Литература

1. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Эрнст Кассирер [электронный ресурс]. — Режим доступа <http://www.liblife.ru>. — 155 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. — Т. 1. Язык. — М., СПб. : Университетская книга, 2001. — 271 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968 — 1992) / Юрий Михайлович Лотман. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — 704 с.
4. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Вернер Хофман [пер. с нем. А. Белобратова]. — СПб. : Академический проект, 2004. — 560 с.

Трансформация выразительных средств в хореографии

Е. Л. Яновская

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

О. И. Микитинец

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

В статье рассматриваются принципы эволюции выразительных средств в хореографии от классического балетного спектакля до постановок современных форм танца. Рассмотрены принципы, которые закладываются в основу понимания танца как феномена современного искусства, для которого интересны совсем другие аспекты взаимодействия с телом, пространством и зрителем, зачастую выступающего в роли соучастника процесса создания танца. Следует отметить, что некоторые из выразительных средств пересекаются, но часто имеют в основе другой подтекст высказывания, а другие, теряя актуальность, перестают играть свою роль в создании художественного образа.

Ключевые слова: *классический танец, балетный спектакль, современный танец, балетмейстер, хореограф, выразительные средства, зрительское восприятие, тело, хореография.*

Актуальность данной работы заключается в том, что в настоящее время происходит критика современных форм танца, корни непонимания которого идут от самого принципа его рассмотрения. В статье разобраны основные моменты, связанные с проблемами восприятия современного танца с точки зрения классического подхода к хореографии. Несмотря на то, что основные вопросы человеческой жизни, являющие собой фундамент искусства, остались прежними, в настоящее время они рассматриваются и реализуются через широкий спектр современных инструментов взаимодействия личности с окружающим миром и с субъективными образами автора. Критериальный аппарат классического наследия не актуален для оценки того действия, что

предлагают нам современные тела, пластические формы и перформативные практики. Выразительные средства эволюционировали, при этом, произошел отказ от прямолинейности и условности внешнего оформления танца в угоду внутренним процессам художника.

В связи с этим необходима принципиально новая модель восприятия смыслов для корректной интерпретации предлагаемого зрителю действия. Нужен определенный «угол обзора», под которым современный танец не будет казаться чем-то абстрактным и непонятным.

Объектом данного исследования является современный танец. В качестве предмета представлена трансформация выразительных средств в хореографии.

Цель исследования: рассмотреть трансформацию выразительных средств в хореографии, с помощью которых современный танец станет понятнее для зрителя.

Методы исследования. Методологию исследования составляет совокупность способов, нацеленных на понимание принципов современного танца. В работе использовался метод описания для характеристики основных видов выразительных средств, а также сравнительный метод для понимания их эволюции от балетного спектакля до постановки с использованием современных форм танца.

Исследованием выразительных средств и пониманием зрительского восприятия занимались критики балетных спектаклей, такие как В. Ванслово, О. Петров, В. Красовская. Современный танец изучают западные и американские теоретики и философы Хосе Жилье, Сюзан Ли Фостер, Рудольф Фон Лабан, перевод их статей и книг осуществляют К. Ганюшина и её портал о современном танце ROOM FOR, И. Сироткина, Дж. Баттерворт.

XX в. истории искусства направлен на поиски новых форм, смыслов и проявлений. Танец не является исключением. Поэтому в той привычной форме, которую предлагает нам классическое наследие, современный танец сложно понять неподготовленному зрителю. Время не стоит на месте и многое подвергается изменениям: язык, место представления, роль зрителя, сюжеты и сам интерес к движению, как форме проявления себя.

В данной работе мы рассматриваем современный танец — то его воплощение, которое родилось из свободного танца А. Дункан, танца модерн и постмодерн, танцевального театра. Танец представлен как феномен современного искусства, отражающий дух эпохи, показывающий и выявляющий её интересы и поиски.

Мы сравниваем выразительные средства в спектакле с использованием классического танца и современного.

Балетное искусство, особенно в нашей стране, приравнивается к искусству танцевальному в целом. И его законы, и принципы являются идеалом в представлении человека о хореографии. Данный подход стремительно теряет актуальность в современном мире.

Балет — искусство синтетическое. В основе, зачастую, лежит литературный сюжет, по которому составляется либретто, и действие разво-

рачивается по принципам драматического спектакля. Движения тесно связаны с музыкой через темп, ритм. Изобразительное искусство используется для создания художественного образа в костюме и оформлении сцены. Воплощение замысла происходит средствами хореографии при помощи лексики, гармонических движений и форм, пространственного рисунка, мимики, пантомимы и композиции. Задача танца — создать художественный образ, понятный и точный, чтобы с его помощью донести главную идею и тему, которую закладывал балетмейстер, исходя из либретто произведения или истории, взятой за основу спектакля [2].

Зритель в данном виде танцевального искусства является созерцателем происходящего действия, имея четкое представление о том, что он смотрит: знакомый сюжет, привычная пластика исполнителей, актерская игра. Все пространство сцены дает ему дополнительную помощь в понимании и осмыслении происходящего. Ему лишь остается решить, нравится ему это действие или нет. Из этого следует такая важная составляющая балетного спектакля, как критика [4]. По прописанной годами истории балета схеме, следуя определенным пунктам, можно сложить «свое» мнение об увиденном: соответствие сюжету; раскрытие художественного образа; соблюдение законов драмы; наличие завязки, кульминация, развязка; соответствие костюмов и декораций заданной теме; красота линий и четкое исполнение движений, установленных базой классического танца.

Если рассматривать спектакль с точки зрения современных форм танца, то его осмысление будет иметь более широкий спектр подтекстов и смыслов. Часто современные спектакли не просто бессюжетны или не имеют костюмов и либретто, но и сами по себе являются исследованием, происходящем в настоящем времени на сцене. Фокус внимания с сюжета и классического антуража переносится в область звуковых, цветовых или эмоциональных восприятий. Формы и образы, используемые в действии, продиктованы субъективным видением автора и реализованы через тела танцоров, которые являются инструментом выражения.

Сугубо развлекательная функция танцевального искусства с течением времени, под влиянием исторических событий и благодаря новым техническим средствам отошла на второй план. Хореографы в балетном спектакле также ставили перед собой задачи отражения современного состояния общества, но осуществляли это средствами классического танца. На примере изобразительного искусства в начале XX в. наглядно видны перемены. Эксперименты были направлены на работу с цветом, формой и другими средствами художественной выразительности. Менялся и сам материал, которым создавались произведения живописи. Изменился даже источник вдохновения — извне внутрь, вглубь человеческих переживаний и эмоций, ощущений в моменте. Человек с его особенностями мировосприятия стал центром искусства.

Что же произошло с танцем? Аутентичное движение человеческого тела, его жесты, возможности подвижности, взаимодействия между танцорами, пространством и другими предметами; умение через

пластику рассказать эмоции телом, а не пантомимой — вот что настоящему интересуется исследователей современного танца.

В связи с этим эволюционировали выразительные средства в современной хореографии. В первую очередь, произошел отказ от всего, что ранее работало на создание художественного образа: декораций, костюмов, драматических законов, иногда даже музыки. Центром всего становится само движение. Применение в западной культуре танца восточных принципов работы с телом, анатомические исследования, разработка принципов телесной психологии, научные изыскания в области кинезиологии помогают раскрепостить тело. К примеру, Айседоре Дункан было достаточно одной туники и пластики тела, для того чтобы её искусство было понято и признано зрителем. Никогда еще жизнь тела в рамках сценического пространства не была в центре всеобщего внимания. Ранее, в философском осмыслении жизни, сознание главенствовало над физиологией, телесными паттернами поведения. Теперь же обычный бытовой жест является предметом исследования, так как несет в себе сакральный смысл. Танец — язык тела, который пытается выстроить свои принципы и структуру, хореографические коды.

Исследователь танца Сюзан ли Фостер обратилась к литературоведению и с помощью основных законов попыталась осмыслить хореографические формы современного танца. Она определила четыре «хореографических проекта», соотносящиеся с определенными хореографами, чья деятельность в полной мере отражала какую-либо идеологию:

— «метафоре» Фостер сопоставила подход Дэборы Хэй к танцу.

Задача хореографа в такой парадигме — преобразовать мировые события в движение, создав с помощью танца своего рода аналогию;

— «метонимия» — подход, характерный для Джорджа Балanchина. В рамках такой модели хореограф воспроизводит мир, предлагая зрителю его улучшенную версию;

— в «синекдохе», в которой работала Марта Грэм, хореограф преобразовывает свой личный опыт в некое универсальное обстоятельство;

— в рамках «иронии» танец транслирует множество сообщений, и себя мыслит лишь одной из множества деятельностей, из которых складывается мир. Приверженцем такой парадигмы, по мнению Фостер, был Мёрс Каннингем [5].

Сообразуясь с этим разделением, она исследовала такие понятия, как смысл искусства, миссия хореографа, задача танцевальной техники, концепция высказывания, тело танцора, сущность танцора, ответ зрителя.

Из этого следует вывод, что задача создания художественного образа и раскрытия с его помощью темы и идеи, заложенных в постановке, больше не ставится во главу угла современного танца. Глобальная цель — создать новый язык, язык тела, который наравне с привычными для нас словами может рассказывать интересные постановщика вещи. Но такая же задача стоит перед любыми формами танца. В чем же особенность выразительных средств современных спектак-

клей, которые, зачастую, кажутся непонятными и бессмысленными? Ответ следует искать в том, что изменились предмет и объект; поменялась лексика от универсальной к разнообразной. Прodelала обратный путь от понятных всем символов к абстрактному индивидуальному послы каждой отдельной личности. Возможность высказаться так, как чувствуешь, через свое конкретное тело со своими ощущениями и посылом. Теперь каждый балетмейстер является создателем своей лексики, своей хореографической выразительности, понимание которой становится сложной детективной задачей. Пластика тела, жесты настолько связаны с создателем, что для него зрительское восприятие часто становится лишь частью задумки самого действия.

Рисунок танца из области сценического пространства переместился в пространство тела. Рудольф Лабан, разрабатывая теорию современного танца, представлял пространство тела в форме невидимого полидрона с двадцатью гранями, вершины которого обозначают возможные движения танцора. Пространственное направление задается гранями, а энергетическое воздействие на тело, находящееся в центре, происходит из вершины [1].

Хосе Жиль, португальский философ и исследователь танца, в своей статье «Парадоксальное тело» говорит о том, как танец преобразует пространство самого исполнителя, создавая субъективное окружение, которое может становиться чем угодно, взаимодействовать с предметами и другими телами [3]. Так, привычные нам линии построения, их смена, в классическом танце, обычно несущие условный характер, то есть повторяющие бытовые сцены или направленные на порядок и создание «красивой» картинки, для современного танца уже выполняют задачу взаимодействия пространственных тел и энергетических потоков. Поэтому часто место действия переносится с привычной сцены на другие площадки, которые в большей мере отвечают запросам современного танца.

Вывод. В основе выразительных средств балетного спектакля и современной постановки лежат альтернативные принципы и паттерны поведения танцоров, они имеют различные задачи воздействия на зрителя. В связи с этим для понимания современного танца необходимо изучение его основ, так как меняется сам предмет, интересующий современных хореографов: тело, цвет, звук, объем, пространство, эмоция и др. — все то, что составляет выразительные средства хореографии.

Литература

1. Contemp Stringer. Рудольф фон Лабан. URL: <http://contemp.me/rudolf-fon-laban/>.
2. Ванслов, В. А. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. Ванслов. — М. : Музыка, 1980. — 192 с.
3. Перевод статьи Хосе Жилия «Парадоксальное тело». — URL: <http://roomfor.ru/paradoxical-body/>.
4. Петров, О. А. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века / О. Петров. — М. : Искусство, 1982. — 319 с.
5. Теория танца Сюзан Ли Фостер. — URL: <http://roomfor.ru/susan-leigh-foster/>.

БИБЛИОТЕЧНОЕ И МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

Сущность и основные принципы библиотечно-информационного обслуживания

С. Л. Бравая

*магистрант 1-го курса направления подготовки
«Библиотечно-информационная деятельность»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

А. А. Шелягова

*научный руководитель, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музеологии
и библиотечно-информационной деятельности
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

Одна из основных функций библиотеки, которая определяет задачи всех структурных подразделений — это библиотечно-информационное обслуживание пользователей.

Основываясь на социальном предназначении библиотек, Ю. Н. Столяров выделил определённый спектр библиотечно-информационного обслуживания: «Предоставление абоненту в пользование библиотечного фонда, справочно-поискового аппарата, библиотечных помещений, оборудования и мебели; оказание помощи абоненту в поиске необходимых сведений о документах; поиск и доставка требуемых документов, информирование абонентов о соответствующих его потребностям документах; обобщение абонентов в области интересующих их источников между собой и со специалистами; воспитание библиотечной грамотности и культуры чтения» [4, с. 17].

Таким образом, библиотечно-информационное обслуживание — это деятельность, осуществляемая специально созданными для этой цели структурными подразделениями библиотеки, которые предоставляют пользователям библиографическую и фактографическую информацию, сами документы или их копии, составляют аналитические обзоры и другие библиотечные услуги, обеспечивающие удовлетворение духовных, производственных, образовательных и других потребностей [3, с. 87].

Термин «библиотечно-информационное обслуживание» на сегодняшний день не в полной мере раскрывает всё содержание разнообразной деятельности, осуществляемой библиотекой для удовлетворения потребностей пользователей в получении информации.

Автоматизация процессов библиотечно-информационного обслуживания, как одно из проявлений процесса информатизации общества, обеспечивает быстрый доступ пользователей к источникам информации, одновременно повышая эффективность производственного процесса обслуживания читателей.

В процессе развития информационных коммуникаций сформированы три вида библиотечно-информационного обслуживания:

- документальное обслуживание (позволяет пользователю, используя первичные документы, самостоятельно удовлетворить информационные потребности);
- фактографическое обслуживание (позволяет пользователю получить сведения, не используя первичные документы);
- концептографическое обслуживание (позволяет пользователю получить интерпретированные сведения из первичных документов) [1, с. 106].

Для пользователей библиотеками составляются аналитические и тематические подборки, сочетающие в себе признаки документального, фактографического и концептографического обслуживания. Этот комплексный процесс также можем определить как библиотечно-информационное обслуживание.

Комплектование библиотечного фонда, использование электронных информационных ресурсов призваны обеспечивать качественную работу отделов обслуживания, поэтому изучение деятельности этих отделов должно корректировать деятельность других подразделений библиотеки для удовлетворения текущих и перспективных потребностей читателей.

Огромную роль в определении стратегических (долгосрочных) практических целей библиотечно-информационного обслуживания имеют нормативное обеспечение и научные принципы.

Так, например, используя дифференцированный подход к пользователям библиотеки, библиотекарь, который имеет дело с пользователями, различными по возрасту, образованию, профессии, потребностям, интересам и т. д., может и должен повлиять на вы-

бор книги конкретным читателем. Реализация этого принципа ставит перед библиотекарями задачу изучать пользователей и вести с ними работу.

Использование принципа систематичности, основанного на взаимосвязи библиотечной и читательской деятельности, позволит создать четкую, отлаженную систему библиотечно-информационного обслуживания в целом и в каждой библиотеке отдельно.

Таким образом, библиотека, выполняя свою функцию по библиотечно-информационному обслуживанию, должна быть активной в оказании помощи пользователям по поиску необходимых сведений во всевозрастающем объеме информации и предоставлять свободный доступ к необходимым ресурсам.

Литература

1. *Брежнева В. В.* Информационное обслуживание: продукты и услуги, предоставляемые библиотеками и службами информации предприятий [Текст] / В. В. Брежнева, А. А. Минкина. 2-е изд. перераб. — СПб., Профессия, 2008. — 304 с.
2. *Савельева Н. Ю.* — Настольная книга библиотекаря [Текст] / Н. Ю. Савельева, 3-е изд. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. — 380 с. (профессиональное мастерство).
3. Справочник библиотекаря [Текст] / науч. ред. А. Н. Ванеев, А. В. Минкина. — СПб., Профессия, 2000. — 432 с. — (серия «Библиотека»).
4. *Столяров, Ю. Н.* Критерий оценки библиотечного обслуживания [Текст]: учеб. пособие / Ю. Н. Столяров. — М., 1982. — 147 с.

Проектная деятельность как инструмент модернизации библиотек

А. А. Киселева

магистрант 3-го курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

А. А. Шелягова

научный руководитель, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма»

Рассматривается проектная деятельность как стратегия развития и как один из факторов модернизации развития библиотек и профессионального роста библиотечных работников в современных условиях. Также в статье определены главные ценности, на которых базируется любая современная библиотека.

Ключевые слова: библиотека, инновации, модернизация, библиотечные услуги, проектная деятельность, грант.

Введение. Современное состояние развития общества выдвигает перед библиотеками новые требования, призывает пересматривать существующие подходы к устоявшейся деятельности, осуществляя инновационные изменения, в частности, инициировать социальные проекты, брать на себя рычаги влияния в качестве центров общественной активности содействия развитию региона.

Проектная деятельность библиотек сегодня становится одним из значительных направлений её инновационной деятельности, ведь именно она предполагает процессы социального партнерства и получение средств (использование возможностей фандрейзинга) на реализацию идей с решением проблем в обществе [1, с. 15]. Грантовые проекты позволяют получить дополнительные ресурсы как для развития библиотек и внедрения новых услуг для своих пользователей, так и для улучшения качества жизни общества путем объединения партнерских усилий с другими организациями, заведениями, органами государственной власти и местного самоуправления. Создание центров свободного доступа к сети Интернет позволяет говорить об измене-

нии профессионального сознания библиотечных работников, которое побуждает их к поиску реальных возможностей в решении насущных проблем, к освоению новых знаний, умений и навыков в сфере проектного менеджмента.

Цель работы проанализировать влияние проектной деятельности на модернизацию библиотек и профессиональный рост библиотекарей.

Результаты исследования. Проектная деятельность в ракурсе последнего десятилетия стала движущей силой для развития большинства библиотек регионов России и способствовала внедрению новых информационных технологий. Библиотечные проекты — это, в первую очередь, ответы на те проблемы, которые возникают перед библиотеками и пользователями под влиянием факторов социально-политического, экономического, технологического характера [6, с. 28]. Ход реформ, обусловленных глобализационными процессами в цивилизованном мире (прежде всего нас интересует введение реформы децентрализации власти и создание объединенных территориальных общин) все больше и больше актуализирует освоение и введение проектной деятельности в библиотеках.

В этом контексте крымские библиотеки имеют значительный опыт проектной деятельности. Первые проекты связаны с участием в программе «Библиомост», которая предоставляла бесплатный публичный доступ к глобальной информации, предлагаемой интернет-ресурсами. Этой программой были созданы прекрасные условия для различных преобразований. Главная задача программы — модернизация библиотек, где «модернизация» — это платформа для общественно-экономического развития учреждения, эффект работы от которых выражается в социальный эффект. Библиотеки, в данном случае, помогают в развитии малого и среднего бизнеса, сельского хозяйства, медицины, предоставляя доступ к электронным услугам, управлению, трудоустройству, образованию, привлекая дополнительные ресурсы для развития общества [5, с. 73]. После успешного старта республиканские крымские библиотеки расширяют собственный опыт проектной деятельности по развитию библиотечных учреждений региона, используя методические консультации, поездки, вовлекая библиотекарей в творческую работу.

В современном мире библиотеки уже не рассматриваются как просто пункты выдачи книг. Они, безусловно — информационная основа высокоразвитого демократического общества, без них невозможно представить развитие науки, образования или культуры. Публичные библиотеки также необходимы для развития информированных граждан, поскольку предоставляют безопасное пространство, различную информацию, технические ресурсы и

подготовленных библиотекарей, проводят тренинги, презентации, видео-конференции и другие виды работ.

Крымские библиотеки имеют положительный опыт в реализации некоторых региональных, и федеральных проектов, а именно: большой поддержкой пользуется продолжающийся проект «Читающий Крым», включающий более 60 мероприятий, участниками которых стали около 2,5 тыс. читателей; арт-проект «Профессия. Творчество. Успех», эколого-краеведческий интернет-проект «Экоша советует» Крымской республиканской детской библиотеки им. В. Н. Орлова. В Республиканской крымскотатарской библиотеке им. И. Гаспринского с целью продвижения чтения, содействия возрождению семейных ценностей, организации семейного досуга и сохранения культурных традиций разработан социально-ориентированный проект «Аиле» («Семья»). Крымской республиканской библиотекой для молодежи реализовывались социально значимые проекты: МІСЕ-проект «STOPдеградация#читаяразвивайся#», историко-патриотический проект «Помним. Храним. Дорожим», проект «АИФ: актуально, информативно, фактографично», социальный проект «ДОБРО» (действие, объединение, благотворительность, развитие, одаренность), социальный проект «Хочу быть стилистом!», интернет-проект «Крым в один клик», проекты «Молодая семья в библиотеке», «Книга по росту», «Креатив-лаборатория» и др. [4, с. 64-65]. Благодаря реализации этих проектов многие библиотеки смогли улучшить материально-техническую базу, провели капитальный ремонт помещений, получили программное обеспечение и оформили подписку на российские и международные журналы и т. д.

Как правило, центрами проектного менеджмента становятся крупные библиотеки регионов, которые непосредственно выступают как организаторами, так и исполнителями многих проектов Крыма. К примеру, в Государственном бюджетном учреждении культуры Республики Крым «Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко» часто проходят различные тренинги, мастер-классы, обучение компьютерной грамотности и др. В Централизованной библиотечной системе г. Армянск внедрили несколько проектов (Центр компьютерной грамотности, «Библиотека — центр семейного чтения»), которые сегодня пользуются большой популярностью и нашли своих пользователей. Тренинги по обучению фандрейзингу, навыкам фотошопа, создания видеороликов, написанию проектных заявок, деловому общению и использованию электронных услуг также присутствуют в практике работы библиотек. Пользователям библиотек помогают созданные в рамках проектов электронные ресурсы: сайт, блог, группы в социальных сетях. Таким образом, «современные компьютеризированные» библиотеки могут предложить своим пользователям

электронное информационное обслуживание, online-доступ к документам и целым библиотекам, помощь по подготовке и составлению заявок и ведения «диалога» с различными государственными учреждениями.

В последние годы наблюдается расширение библиотечных услуг и повышение их качества, значительное улучшение материально-технической базы, профессиональный рост библиотекарей. Внедрение новейших информационных технологий открыло возможности использования ресурсов сети Интернет в проведении нетрадиционных мероприятий (интернет-путешествий, скайп-конференций, виртуальных выставок, веб-обзоров и др.). Широко используются и законодательные базы для предоставления бесплатных юридических консультаций, поиска работы и т. д. Поэтому мы приходим к выводу, что, безусловно, большую роль играет подготовленный специалист, который не только выполняет роль информационного менеджера, но и генератора и реализатора своих идей в жизнь через проекты, которые будут полезны и поддержаны обществом.

Выводы. Подводя итоги, определим главные принципы, на которых базируется любая современная библиотека: это ориентация на пользователя (предоставление возможности выбора), свободный доступ (обеспечение каждому читателю доступа к информации) и трансформационные изменения (превращение библиотек в жизненно необходимые для общества центры путем повышения престижа и профессионализма библиотечных работников). Целью же проектной деятельности библиотек становится улучшение жизни людей путем предоставления высококачественных, востребованных обществом информационных услуг, способствуя их материальному, духовному и культурному благосостоянию. В результате вышеуказанной деятельности библиотеки:

- выполняют новые функции динамических общественных центров;
- выступают инструментами общественной активности;
- предоставляют качественные услуги, которые являются доступными, бесплатными, соответствующими потребностям общества;
- обновляют свой имидж;
- развивают партнерские отношения с органами государственной и муниципальной власти, спонсорами, СМИ и другими библиотеками.

Именно благодаря активному участию граждан в социальной жизни, открытости процесса принятия решения в реализации общих интересов библиотеки способствуют демократизации и развитию общества.

Литература

1. *Басов С. А.* Программно-целевое управление деятельностью централизованных библиотечных систем [Текст] / С. А. Басов. — Саратов, 2009. — 36 с.
2. *Горшков Ю. А.* Введение в политэкономия библиотечно-информационной деятельности [Текст] / Ю. А. Горшков. — М., 2015. — С. 57–58.
3. *Дворкина М. Я.* Информационное обслуживание : социокультурный подход [Текст] / М. Я. Дворкина. — М. : Профиздат, 2011. — 112 с.
4. Ежегодный доклад о деятельности общедоступных библиотек Республики Крым в 2017 году [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://clrf.nlr.ru/tmp_librf/338EF872-8D7F-4E7C-8BE3-AAA83EE77F55.pdf. — Дата обращения : 07.10.2018.
5. *Жадько Н. В.* Проектное развитие библиотек [Текст] / Н. В. Жадько. — М. : Елена, 2010. — 96 с.
6. *Курбатов В. И.* Социальное проектирование : учеб. пособие [Текст] / В. И. Курбатов, О. В. Курбатова. — Ростов н/Д: Феникс, 2016. — 401 с.

Историческая реконструкция как форма патриотического воспитания

Н. В. Корчева

*магистрант 3-го курса
направления подготовки*

*«Библиотечно-информационная деятельность»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

А. А. Шелягова

*научный руководитель, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музеологии
и библиотечно-информационной деятельности
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

В исследовании рассматривается понятие «историческая реконструкция», определяются возможности организации исторической реконструкции в работе библиотеки по патриотическому воспитанию. А также рассма-

триваются приоритетные направления деятельности детских библиотек города Севастополя.

Ключевые слова: историческая реконструкция, патриотическое сознание, библиотека, г. Севастополь, детские библиотеки, культура.

Актуальность темы связана с тем, что историческая реконструкция становится всё более узнаваемым явлением современной социальной и культурной жизни, о чём свидетельствуют ежегодные исторические фестивали во многих регионах России, ближнего и дальнего зарубежья [1, с. 15].

Цель исследования: рассмотреть значение исторической реконструкции в формировании патриотического сознания пользователей библиотеки.

Введение. Историческая реконструкция оказывает особое влияние на формирование чувства принадлежности к значимым событиям национальной истории у молодого поколения. Аспект патриотической идентификации реализует проблему научных исследований исторической реконструкции как формы патриотического воспитания, чтобы лучше понять ценность исторической литературы и раскрыть её влияние на умы молодых людей для формирования высоких моральных качеств.

Данная тема связана с вопросом утраты и сохранения культурной идентичности, которая во многом апеллирует к ценностям нематериального наследия прошлого. Для исторической реконструкции в решении обозначенных проблем необходим научный анализ собственного опыта и применяемых методов воссоздания исторического прошлого, а также поиск опорных точек в создании модели сохранения культурного наследия. Причём, речь должна идти о сохранении подлинных ценностей, законов и типов ощущений, которые не обусловлены только формами выражения прошлого, а проявляются как свойство и содержание сознания культурного человека.

Патриотическое воспитание в современном понимании — систематическая и целенаправленная деятельность государственных органов и общественных организаций в формировании патриотизма среди граждан, чувства верности Родине, готовности выполнить свой гражданский долг [2, с. 72].

Результаты исследования. Историческая реконструкция — это процесс восстановления материальной или духовной культуры определенной исторической эпохи и региона или воспроизведения исторического события [5, с. 139].

Исследования, связанные с исторической реконструкцией как инновационной формой патриотического воспитания, стали предметом исследования многих ученых (А. И. Уваров, А. К. Уйбо, Н. С. Бо-

жок, И. В. Глухарев и др.) и педагогов (А. А. Горин, А. В. Демина, В. В. Хабаров и др.). В научных трудах выделяются три подхода к пониманию исторических реконструкций: исторической науки, области культуры и досуга, хобби, основанное на общих интересах и объединяющее людей в формализованные или неформальные субкультуры.

Историческая реконструкция как форма патриотического воспитания детей и подростков прекрасно отражает принцип исторической и социальной памяти, осуществляет связь времён, выполняет функцию сохранения духовно-нравственного и культурно-исторического наследия народа.

Важность использования элементов исторической реконструкции в работе библиотеки обусловлена постоянным вниманием к этой форме патриотического воспитания растущего числа регионов России, вовлечённых в данное направление работы. Отметим также, что историческая реконструкция в работе библиотеки может касаться любого периода мировой культуры и истории. Ценности культуры в контексте исторической реконструкции не считаются бесспорными данными, а рассматриваются как бытие, которое нужно понимать. Это наследие можно пересмотреть в соответствии с современными потребностями культуры, и поэтому интерпретации и визуализации прошлого так важны. Возрождение духовных традиций, технологий и других элементов прошлого в связи с настоящим создаёт ощущение неразрывной связи между поколениями и даёт нам другое представление о современной культуре и стратегиях её будущего развития.

Приоритетными направлениями деятельности детских библиотек Севастополя являются патриотическое, духовно-нравственное воспитание юных севастопольцев, популяризация литературы о родном городе, историко-культурных традициях России, народов Крыма. Деятельность библиотек города направлена на сохранение и передачу исторической памяти подрастающему поколению через систему информационно-библиотечных мероприятий.

На протяжении нескольких лет в Центральной городской детской библиотеке им. А. П. Гайдара действует долгосрочный проект «Исторический клуб морских путешествий» [4, с. 21]. В 2018 году он вошёл в Комплексный план мероприятий по духовно-нравственному, гражданско-патриотическому и военно-патриотическому воспитанию граждан в г. Севастополь, утверждённый распоряжением губернатора города.

В рамках проекта активно проводятся онлайн-турниры между кадетами Севастопольской детской морской флотилии им. Н. Г. Кузнецова и читателями детских библиотек городов России — Кронштадта, Волгограда, Рязани, Архангельска, Ярославля. Темы таких турниров, как правило, разные. Это и история России, её мор-

ских побед, история родных городов и обсуждение последних книжных новинок.

Работники библиотеки рассказывают ребятам об истории, чтобы сохранить в них любовь к своему Отечеству и, конечно же, к своему городу. Подводя итоги еженедельных занятий по истории Севастополя, России, флота, сотрудники отдела новых информационно-библиотечных технологий проводят с читателями литературно-исторические квесты «Листая страницы истории» и «Дорогами Крымской войны».

События Великой Отечественной войны находят отражение в реконструкции подвигов защитников Севастополя в рамках проекта «Исторический клуб морских путешествий». В 2018 году сотрудники отдела новых информационно-библиотечных технологий ЦГДБ им. А. П. Гайдара сняли художественный ролик-реконструкцию по мотивам рассказов С. Алексеева из сборника «Оборона Севастополя». Это не первый эксперимент со съемками видеороликов. Читатели библиотеки, участвуя в исторических боях, проживают жизнь своих прадедов. Таким образом формируется патриотическое сознание у молодого поколения. Реконструкция эпизодов войны школьниками даёт возможность прочувствовать трагические моменты истории, позволяет ощутить свою сопричастность к страшному прошлому нашей страны и прийти к неизбежному выводу о необходимости сохранения мира.

Поэтому необходимо постоянно разрабатывать и осуществлять деятельность, которая максимизирует вовлечённость детей и подростков в процесс чтения, поддерживать интерес к чтению, любовь к книгам и литературе. Проекты библиотеки по изучению истории через историческую реконструкцию должны быть ориентированы на все возрастные группы детей и подростков и определять основные способы обеспечения их стабильного интереса к чтению, книге и литературе. Проекты должны основываться на прошлом опыте и достижениях современного общества в целом и индивидуальных возрастных характеристиках развития учащихся.

Выводы. Дальнейшие исследования в этом направлении являются многообещающими с точки зрения формирования патриотического сознания молодёжи и изучения истории Родины. Поскольку в процессе исследования дети и подростки не только приобретают знания, но и усваивают общечеловеческие ценности, приобщаются к культуре своей страны, своего родного края, к мировому культурному и историческому наследию в стенах библиотеки, указанная форма работы в библиотеке является перспективной.

Таким образом, историческая реконструкция, став частью культурного целого, реализует различные задачи в отношении отдельного индивида (стимулирование познания и саморазвития, поддержание моральных норм, помощь в формировании мировоз-

зрения, развитие творческого потенциала), но главное — она поддерживает общественную память, что важно для всего общества и культуры в целом.

Литература

1. *Божок Н. С.* Движение исторической реконструкции как феномен молодежной культуры [Текст]: автореферат дис. канд. социол. наук / Н. С. Божок — Саратов, 2013. — 32 с.
2. *Быков А. В.* Историческая реконструкция [Текст] / А. В. Быков // Внешкольник. — 2015. — № 6. — С. 72–74.
3. *Глухарев И. В.* Движение военно-исторической реконструкции как социокультурный феномен: дис. канд. культурол. наук [Текст] / И. В. Глухарев — М. : 2000. — 125 с.
4. Информационно-аналитический отчёт ЦГДБ им. А. П. Гайдара [Текст]. — Севастополь, 2017. — 31 с.
5. *Милоков А. Н.* Использование исторической реконструкции как наглядного метода изучения истории [Текст] / А. Н. Милоков // Педагогика: традиции и инновации : сб. — 2011. — С. 139–140.

Библиотечно-библиографическая работа и организационная деятельность Самарской областной универсальной научной библиотеки

Д. А. Овдиенко

*магистрант 2-го курса направления подготовки «История»
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»*

А. А. Шелягова

*научный руководитель, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музеологии
и библиотечно-информационной деятельности
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

В связи с переходом Республики Крым в состав Российской Федерации становится актуальным изучение работы российских муниципальных учреждений, в частности, библиотек. В данной статье предлагается озна-

комиться с основными видами деятельности Самарской областной универсальной научной библиотеки, оптимизацией ее работы и определить текущее состояние библиотечной системы Самарской области; изучить и перенять опыт проектной и краеведческой деятельности.

Ключевые слова: Самарская областная универсальная научная библиотека, Самарская муниципальная информационно-библиотечная система, Единая областная методическая служба, организационно-методическая работа, автоматизация библиотечных процессов, справочно-библиографический аппарат, справочно-библиографическое обслуживание, продвижение чтения, проект.

Введение. В статье представлены аналитические материалы по основным направлениям развития муниципальных библиотек Самарской области на основе данных статистического анализа и информационных отчетов за 2014-2017 гг. в соответствии с методическими рекомендациями научно-методического отдела Российской национальной библиотеки.

В Год литературы в Российской Федерации Самарский регион был объявлен библиотечной столицей России. 17–22 мая 2015 года на самарской земле состоялся Всероссийский библиотечный конгресс: Юбилейная XX Ежегодная Конференция РБА, приуроченная к 20-летию РБА, 20-летию Общероссийского дня библиотек и 155-летию Самарской областной универсальной научной библиотеки. Тема конгресса: «Библиотеки в Год литературы в Российской Федерации» [1].

Цель исследования: выявить основные направления деятельности Самарской областной универсальной научной библиотеки и акцентировать внимание на инновационных проектах, осуществляемых ею.

Библиотечная сеть. Сеть общедоступных (публичных) библиотек системы Министерства культуры РФ в Самарской области на 1.01.2017 г. составила 772 ед., в т. ч.:

— 4 государственные библиотеки: ГБУК «Самарская областная универсальная научная библиотека», (далее — СОУНБ), совместно с ГБУК «Самарская областная детская библиотека» (далее — СОДБ), ГБУК «Самарская областная юношеская библиотека», ГБУК «Самарская областная библиотека для слепых», проводящая работу по следующим направлениям библиотечной деятельности:

- библиотечные фонды;
- каталогизация и оцифровка библиотечного фонда;
- организация и содержание библиотечного обслуживания пользователей;
- справочно-библиографическое, информационное и социально-правовое обслуживание пользователей;

- краеведческая деятельность библиотек;
- автоматизация библиотечных процессов;
- организационно-методическая деятельность;
- библиотечные кадры; материально-технические ресурсы

библиотек;

— 768 муниципальных библиотек, из них: 483 библиотеки — самостоятельные юридические лица, часть — структурные подразделения учреждений культурно-досугового типа или управлений культуры, осуществляющих библиотечную деятельность; 565 библиотек расположены в сельской местности;

— 91 детская библиотека.

Вся информация о деятельности данных структур представлена на Портале библиотек Самарской области. Портал создан в 2006 году при поддержке Министерства культуры Самарской области с целью поддержки процессов информатизации и модернизации системы методического обеспечения информационно-библиотечной деятельности. Является корпоративным ресурсом и объединяет сообщество областных и муниципальных библиотек региона. Техническое сопровождение Портала осуществляет ГБУК «Самарская областная универсальная научная библиотека». В работе Портала принимают участие все областные и муниципальные библиотеки Самарской области. Положительный опыт в деятельности портала заключается в том, что он формирует единое информационное пространство библиотечного сообщества; предоставляет доступ к информации о библиотеках и событиях библиотечной жизни региона; координирует профессиональную деятельность библиотек области; знакомит с библиотечным законодательством, нормативными и регламентирующими документами и предоставляет другие сведения, необходимые сотрудникам библиотек. В этом мы видим новизну и значимость данного опыта для крымских библиотек.

Ведется большая работа по разработке электронных сетевых ресурсов других баз данных. СОУНБ продолжила работу по созданию единого информационного банка данных корпоративного электронного каталога (далее — КЭК) библиотек Самарской области. В течение года по данному направлению проведено 5 семинаров-практикумов для муниципальных библиотек по редактированию электронного каталога (далее — ЭК).

Единая областная методическая служба библиотек (далее — ЕОМСБ), как методический центр, организует профессиональную подготовку специалистов по организации и содержанию библиотечного обслуживания пользователей: проведено 4 семинара на базе СОУНБ, организовано 4 выездных семинара, 8 скайп-конференций, оказано 407 консультаций. Для работников сельских библиотек работает Межрегиональная выездная школа директоров. Также ЕОМСБ был проведен цикл вебинаров «Живая выставка» с привлечением в качестве спикеров специалистов г. Москвы, «Библиотеки в социальных сетях» и мн. др.

Состоялся Круглый стол с руководителями государственных и муниципальных библиотек: «Проблемы и приоритеты развития муниципальных библиотек Самарской области в 2017 году», различные практикумы, и т. д. Примером формата по повышению уровня компетентности библиотекарей является проект «Biblioэксперт».

Положительной тенденцией в деятельности библиотек по формированию локального социокультурного пространства стало укрепление позиций библиотек просветительских и творческих центров. Этому способствовали литературные фестивали, общероссийские акции, которые не только объединяют творческих людей, но и привлекают к участию творческие союзы областного и общероссийского уровня.

Форматы мероприятий разбиты по целевым группам: для детей (для учащихся младших классов — проекты по ведению электронных читательских дневников летнего чтения с помощью онлайн-сервисов); для юношества (выставки, литературные и литературно-музыкальные вечера, уроки и часы мужества, игровые интерактивные формы, квест-игры, брейн-ринги, аукционы, лото, конкурсы знатоков библиографии, театрализованные экскурсии) и взрослого населения (крупные мероприятия — акции, митинги, праздники). В рамках благотворительной программы 2016 г. Регионального благотворительного фонда Самарской губернии «Статус: онлайн. Компьютерная грамотность для людей старшего поколения и совершеннолетних людей с ограниченными возможностями» многие пользователи освоили компьютер.

Для специалистов библиотек Крыма интересным новшеством является такая форма библиотечного обслуживания, как книгоношество — обслуживание на дому пенсионеров, инвалидов.

Что касается справочно-библиографической и информационной деятельности, то мы видим, что осуществляя информационные функции в обслуживании пользователей, библиотеки реализовали основные направления: актуализация справочно-библиографического аппарата (СБА): справочно-библиографическое и информационно-библиографическое обслуживание, формирование информационной культуры пользователей.

Избирательное распространение информации (ИРИ). Умение грамотно работать с информацией — качество, активно формируемое сегодня библиотеками у своих пользователей. Библиотеки обозначают свое присутствие в медийном пространстве: печатные СМИ, телевидение, радио, Интернет (сайты, социальные сети). Новинки книг представляются на страницах сайтов библиотек в социальных сетях, SMS-рассылках, рассылках по электронной почте, что является отличительной чертой последнего времени.

Программно-проектная деятельность библиотек. Среди наиболее значимых проектов — Седьмая межрегиональная академическая

книжная выставка издательской деятельности «Университет-Наука-Город-2016».

Актуальной для библиотек региона остаётся тема Великой Отечественной войны. Центральным мероприятием данной тематики стала VII Международная акция «Читаем детям о войне». Среди крупных региональных событий также следует упомянуть VIII Межрегиональный литературный турнир «Библиотека открывает таланты», областные мероприятия: фестиваль детского чтения «Страна читающего детства», конкурс скоростного чтения «Книжное ГТО», конкурс рассказа «Сестра таланта», Фестивальная неделя кино о детях с ограниченными возможностями здоровья «ОТЛИЧНЫЕ ДЕТИ», проекты «Молодежный проспект» и «108 минут на библиотечной орбите»; акция «Понять! Помочь! Дружить!» и ряд других.

В Год кино практически все муниципальные библиотеки региона провели мероприятия различных форматов, посвященные кинематографу. Среди них — выставочный проект «Кино как жизнь»; проект «Книгокадр: киносеанс в библиотеке»; программа «Великий иллюзион, или с восхищением о кино».

Также был реализован инновационный проект «Без галстука» — детям читали свои любимые книги депутаты Думы г. о. Самара.

Библиотеки области активно участвовали в праздновании 165-летия Самарской губернии. Проведен фестиваль вокального творчества «Перезвон талантов».

Также организованы и проведены: передвижная фотовыставка книжных натюрмортов «Дорога НатюрЛИТа»; I Межрегиональные литературно-краеведческие чтения «Аксаковская осень» и др. Созданы проекты «Литературная карта астронома»; «Один дома» (работа с одинокими инвалидами и пенсионерами). Поддержку получили проекты Жигулевской Центральной библиотечной системы (ЦБС), совместно с центром инвалидов «Союз», направленные на развитие интеграции инвалидов в общество и социальной адаптации воспитанников реабилитационного центра: «Мир другими глазами». Также реализован проект «Тольятти — мой город! Интерактивный путеводитель для подростков». Открыт электронно-вычислительный центр «Гнездо», где проводились лектории, практикумы и экологические акции.

Продвижению книги и чтения муниципальные библиотеки уделяют большое внимание, так, например, создаются семейные информационные центры, деятельность которых направлена на формирование педагогической культуры родителей, информационной помощи семье в психологических, правовых вопросах, в формировании здорового образа жизни, организации семейного досуга и т. п. Среди наиболее крупных мероприятий по поддержке и развитию чтения в муниципальных библиотеках назовём I Всероссийскую акцию «Читаем Ак-

сакова всей Россией» и XIV Открытый библиотечный конкурс чтецов «Родная речь-2016».

Читательская программа «Литературные пятницы» (к 165-летию Самарской губернии) — это литературные встречи-знакомства с произведениями самарских писателей. Программа летних чтений «Путешествие по Книжной Вселенной» включает в себя эрудит-турнир и конкурс «Суперчитатель года», организованный при финансовой поддержке Отдела по развитию туризма МКУ «Управление культуры, туризма и молодежной политики». Все перечисленные программы разрабатывались библиотеками с учетом разных возрастных групп читателей.

Музеи и дома культуры проводят ежегодную акцию «Ночь искусств», к ним присоединились все библиотеки муниципальных образований области и приняли участие в Международной сетевой акции «Библионочь-2016». Грандиозным событием в Тольятти стал фестиваль «Медiateкст ТХТ», в рамках которого состоялась встреча с московскими поэтами и руководителями издательств.

По итогам 2016 г. можно отметить, что библиотеки смело используют в работе по продвижению чтения электронные читательские дневники, проводят квизы и сиквейны, литературные онлайн-игры по скайпу. Инновационной формой работы можно назвать модную сегодня акцию «Книжный фримаркет», в рамках которой происходит свободный обмен книгами, мнениями о них, эмоциями.

Одним из важных приоритетов библиотечной деятельности считается работа с детьми. В области реализуются проекты СОДБ «Книжный караван» и «Книга на каникулах», которые увеличивают посещаемость детей и книговыдачу.

В библиотечном обслуживании юношества можно выделить программу «Библиотека и молодежь: надежды, мечты, желания на 2014-2016 гг.». На молодежную аудиторию также рассчитаны проекты «Молодежная пятница», Лаборатория «Микрополиса», «Горжусь тобой, моя губерния», и мн. др.

Среди инновационных форм работы с молодежью — акция «Читательская ленточка». Она прошла в маленькой хуторской Ганчуковской библиотеке Пролетарского района Самарской области с сентября по октябрь. Цель акции — повышение интереса к книге и чтению, выявление читательских предпочтений. Юным читателям предлагалось украсить «Чудо-дерево» разноцветными ленточками, цвет которых обозначал определенный жанр литературы. Любители сказок, книжек о природе и животных привязывали зеленую ленточку; те, кто любит приключения — красную; поэзию — розовую; историческую литературу — коричневую; детективы — белую, фантастику — голубую. Таким образом, можно узнать, каким произведениям юные читатели отдают предпочтение. Эта акция проходила в рамках проекта «Год литературы — время читать!»

Библиотечному обслуживанию людей с ограниченными возможностями здоровья библиотечные специалисты также придают огромное значение и разрабатывают увлекательные мероприятия. Основными пользователями ГБУК «Самарская областная библиотека для слепых» (СОБС) являются инвалиды по зрению и лица, не имеющие возможности по состоянию здоровья читать обычный текст. СОБС является методическим центром по информационному обеспечению незрячих, осуществляющим консультационную деятельность организаций и учреждений по вопросам реабилитационного и информационного обслуживания инвалидов по зрению.

Самара отличается высоким уровнем выпуска библиографической продукции. Опыт издательской деятельности был транслирован на III областном конкурсе библиографической продукции и услуг муниципальных библиотек «Библиографический креатив». Были представлены фрагменты библиографического контента на сайтах, портфолио библиографа с перечнем, в т. ч. печатных и электронных изданий, проекты и методические разработки по формированию информационно-коммуникативной культуры читателей.

Отдельного упоминания заслуживает информационный бюллетень «Библиосфера. 63», в частности, выпуск №16 для специалистов муниципальных и государственных библиотек, содержащий статьи и материалы, подготовленные к XX Ежегодной Конференции Российской библиотечной ассоциации, проходившей с 17 по 22 мая 2015 г. в Самарской области. В нем затронуты темы 20 секций и круглых столов, представлены результаты научно-исследовательской и методической работы, опыт работы библиотечных специалистов региона. Во второй части бюллетеня представлена информация о профессиональных достижениях библиотечных специалистов региона в 2015 году, перечень основных мероприятий библиотечного сообщества на 2016 год и другие материалы.

Основные направления краеведческой деятельности библиотек Самарской области: тематика и формы работы. В 2016 г. муниципальные библиотеки работали по традиционным направлениям краеведческой деятельности: историческое, литературное и экологическое. Разработка и реализация краеведческих проектов и программ по истории Самарского края стала одной из основных тенденций в деятельности библиотек. Проект «Победный май» удостоен губернской премии в области культуры и искусства. Проходила также научная конференция «Юрий Федорович Самарин и его деятельность на благо России и Самарской губернии», первые Покровские чтения, где одним из главных организаторов была библиотека. По итогам чтений выпущен сборник «Во имя веры, добра и любви»; прошла презентация проекта «Самара-город трудовой и боевой славы», посвященного присвоению г. о. Самара почетного звания «Город трудовой и боевой славы».

Анализ состояния автоматизации библиотечных процессов в муниципальных библиотеках. Библиотечные процессы в разной степени автоматизированы в муниципальных и областных библиотеках. Библиотеки региона используют в работе современные автоматизированные библиотечные информационные системы (АБИС) — «Марк-SQL», «МегаПро» и «БИК2». Все основные библиотечные процессы всех областных библиотеках выполняются в автоматизированном режиме. Обработка поступлений новых изданий в фонд библиотек автоматизирована во всех центральных библиотеках всех муниципальных образований области.

Организационно-методическая деятельность в СОУНБ. Основной акцент в методической работе сделан на управление инновационными процессами, поддержку стратегического развития муниципальных библиотек, развитие профессиональных компетенций библиотечных специалистов, обучение информационно-коммуникационным технологиям.

Характеристика функционирования системы методического сопровождения. Особенностью региона по организации методической работы является наличие консультативного методического органа — ЕОМСБ Самарской области, объединившей ресурсы всех 4-х государственных библиотек. Она определяет стратегические направления развития библиотечной отрасли региона и реализует их через общий план по развитию библиотечной отрасли. Управление развитием библиотечной отрасли в Самарской области осуществляется через стратегии развития общедоступных библиотек, которые опираются на Концепцию развития муниципальных библиотек Самарской области на 2014 — 2020 гг. Основным инструментом анализа количественных и качественных показателей является система региональных мониторингов.

Результаты исследования и их обсуждение. В данной статье раскрываются структура библиотечной сети Самарской области, понятие ЕОМСБ, приводятся сведения о портале библиотек самарской области и самарской региональной библиотечной системы. 2016 год для библиотечного сообщества региона отмечен активностью в плане организации и проведения мероприятий, направленных на продвижение книги и чтения. Основные направления работы были связаны с Годом кино, патриотическим воспитанием, увековечиванию подвига российского народа в годы Великой Отечественной войны, популяризацией краеведческих знаний. Были разработаны эффективные масштабные проекты и целевые программы, направленные как на различные возрастные категории, так и на различные тематические направления библиотечного дела. Описан опыт работы по обслуживанию инвалидов и пенсионеров. Муниципальные библиотеки, с одной стороны, сохраняют традиционный формат проведения мероприятий, с другой, внедряют инновационные формы. Вместе с

тем, делается акцент на необходимости новых продуманных подходов к оптимизации сети библиотек.

Выводы. На основании анализа библиотечно-библиографической деятельности можно отметить, что Самарская областная научная универсальная библиотека достигла высоких результатов. Её опыт необходимо анализировать и внедрять в практику работы крымских библиотек.

Литература

1. Библиосфера. 63: Информационный бюллетень для специалистов муниципальных и государственных библиотек. Вып. № 16 / СОУНБ [и др.]; отв. ред. Н. М. Малкова; отв. за вып. Н. В. Литягина, сост. М. А. Лазунина, Ю. А. Однорядцева; ред. О. В. Клипикова. — Самара : ГБУК «СОУНБ», 2015. — 256 с.
2. Ганчуковский отдел МБУК МЦБ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ok.ru/ganchukovs/topic/64432263741500>.
3. Ежегодный доклад о деятельности муниципальных библиотек Самарской области за 2016 год [Текст] / ГБУК «Самар. обл. универс. науч. б-ка»; сост. Н. М. Малкова и др. — Самара, 2017. — 82 с.
4. *Ересько Л. В.* Анализ использования МБА ГБУК «СОУНБ» муниципальными библиотеками Самарской области в 2015 году. — Самара, 2015. — 7 с.
5. Положение об Общественном центре доступа к государственной и социально значимой информации, действующем в структуре общедоступной библиотеки [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://studydoc.ru/doc/3669374/polozhenie-ob-obshhestvennom-centre-dostupa>.
6. Портал библиотек Самарской области [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://libsmr.ru/portal/>.

Проблемы снижения интереса к чтению в современном обществе (результаты исследования)

О. С. Приходько

*магистрант 3-го курса направления подготовки
«Библиотечно-информационная деятельность»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

А. А. Шелягова

*научный руководитель, кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музеологии
и библиотечно-информационной деятельности
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

Данное исследование позволяет взглянуть глубже на проблему чтения и престижа библиотеки с точки зрения обычных читателей, не пользователей библиотеки. Для поднятия статуса и престижа как профессии, так и библиотечного учреждения, необходимо сформировать, в первую очередь, профессиональное сознание самих специалистов, направить деятельность на возможность обеспечения информацией пользователей. В статье предложены решения данной проблемы.

***Ключевые слова:** чтение, библиотека, книга, интересы, мероприятия, потребность в чтении, престиж библиотеки.*

Введение. Зависимость современного общества от технического обеспечения отодвигает интересы к чтению бумажных носителей на задний план. Специалисты в области библиотечно-информационной деятельности ошибочно полагают, что пользователи информационных сетей перестают читать и не посещают библиотеки и культурно-просветительские центры, а значит — не становятся полноценными членами общества.

Несмотря на разнообразие предоставляемой библиотекой информации и спектра услуг, большинство людей склонны игнорировать ее помощь и продолжают пользоваться непроверенными источниками, тем самым дезинформировать себя и окружающих. Причина же падения интереса к библиотекам и чтению зависит не столько от «нелюбви» современного общества к чтению, проведения времени в Интернете, как ошибочно предполагает большинство спе-

циалистов, сколько от того, что многие библиотеки не видят своего потенциального читателя и не умеют найти к нему подход. Это одна из самых значимых проблем библиотечного обслуживания потребителей информации.

Для выявления основных причин восприятия библиотеки как непрестижного заведения, не вызывающего у большинства современных людей, в том числе и молодежи, интереса, было проведено данное социологическое исследование.

Цель исследования — определение факторов, влияющих на снижение интереса современного общества к книге, чтению, библиотекам. Основной проблемой в данном направлении выступает падение престижа чтения и библиотеки, а также потребность в чтении и библиотеках.

Методы, применяемые в исследовании — опрос, построенный на анкете открытой формы (возможность рассуждать и отвечать на вопрос самостоятельно, без предложенных и подготовленных заранее ответов), или беседа, анкетирование. В зависимости от предпочтений опрашиваемого, опрос проводился с помощью составленной анкеты лично или в социальной сети «ВКонтакте». Анкета состояла из открытых вопросов:

1. Как Вы относитесь к книгам и чтению?
2. Что повлияло на ваше отношение к книге и чтению?
3. Знали ли Вы о том, что библиотеки каждую неделю проводят ряд интересных мероприятий, в которых Вы могли бы принять участие и получить призы (и все это абсолютно бесплатно)?
4. Можете ли Вы вспомнить, какую книгу прочитали последний: кто был автором, как она называлась, сюжет, имена главных героев?

В ходе социологического исследования было опрошено 50 пользователей сети Интернет.

Результаты исследования. Отвечая на вопрос: «Как вы относитесь к книгам и чтению?», пользователи единогласно ответили «положительно». Также было выявлено, что большая часть покупает книги или берет из домашней библиотеки. Около 32% пользователей предпочитают электронные книги традиционным, которым отдали предпочтение остальные 68%.

В целях поиска книги библиотеку посещают 16% опрошенных пользователей, около 30% пользователей узнают о новинках и интересных для них книгах через книжные рекомендательные центры, на которых зарегистрированы. Оставшиеся 54 % узнают о новинках через рекомендации своих знакомых.

Вопрос: «Что повлияло на ваше отношение к книге и чтению?» получил следующие варианты ответов:

- 70 % — большинство пользователей видели пример людей из близкого окружения: семья, родители.
- 15 % опрошенных назвали социальную среду, в которой выросли.

8 % выделили личностей (ученые, писатели, философы, политические деятели), которые повлияли на их желание читать и узнавать больше.

Оставшиеся 7% сообщили, что им просто это интересно.

Ни один из опрошенных пользователей не назвал библиотеку (!).

Вопросы ставились следующие образы: «Знали ли Вы о том, что библиотеки каждую неделю проводят ряд интересных мероприятий, в которых Вы могли бы принять участие и получить призы (и все это абсолютно бесплатно)?», «Может, слышали о проведении в городе “Библионочи-2016”?»

Последний вопрос был задан потому, что «Библионочь» — одна из самых масштабных библиотечных акций, направленных на продвижение чтения. Результаты опроса шокировали. 42 человека отрицательно ответили на поставленный вопрос.

Также некоторым пользователям задали дополнительный вопрос, связанный с потерей интереса к библиотеке и её дальнейшей судьбой. Большинство пользователей сошлись во мнении, что будущее за электронными книгами. Информационный прогресс и постоянное обновление, появление источников литературы по различным отраслям сыграли огромную роль в предпочтениях современного пользователя, его способах получения доступа к нужной информации. Современному человеку проще достать необходимую литературу в электронном формате или приобрести за денежную сумму самостоятельно, чем найти информацию в библиотеках.

Такое отношение читателей к библиотеке позволяет сделать определенные выводы о работе библиотечных специалистов и неправильном имидже современной библиотеки. Ни один из опрошенных пользователей не слышал о масштабной всероссийской библиотечной акции «Библионочь», которая ежегодно славится проведением ярких мероприятий для своих читателей.

При этом, каждый опрошенный положительно относится к книгам и чтению, но не пользуется услугами библиотек. Данные предположения и выводы могут стать причиной переосмысления деятельности библиотечных учреждений с целью повышения посещаемости и функциональности. На данный момент складывается мнение, что библиотеки являются местом, которое не нужно обществу.

На последний вопрос: «Можете ли вы вспомнить, какую книгу прочитали последней: кто был автором, как она называлась, сюжет, имена главных героев?», 88 % пользователей с удовольствием поделились тем, что читали и читают на данный момент. Среди предпочтений пользователи 56% выделили классические произведения зарубежных авторов, 10 % предпочли отечественную литературу. В среднем 24% пользователей выделили специализированную литературу по направлениям философии, этики, этнографии и истории. Оставшиеся 10 % сообщили, что читают всё подряд. Это говорит о читательской культуре, отсутствии руководства чтением, что ранее входило в прямые обязанности отечественных библиотекарей [2].

Среди опрашиваемых было равное количество мужчин и женщин, различных возрастных категорий, а также пользователи с разными социальными статусами и из разных городов России. Пользователи выбирались в случайном порядке с помощью поисковика социальной сети «ВКонтакте».

Таким образом, можно с точностью сказать, что чтение играет важную роль в жизни россиян. Опрос показал благоприятные результаты по развитию интереса граждан к книгам. Также вследствие опроса была выявлена низкая роль библиотеки в жизни современного общества.

Недочеты, с которыми столкнулся исследователь во время проведения социологического опроса:

1. Вопросы анкеты. Исследователь отметил, что некоторые вопросы нуждались в раскрытии, в самой анкете не хватало ещё нескольких пунктов. Некоторым пользователям задавались наводящие вопросы.

2. Условия проведения. Так как в социальной сети возникли проблемы с ответами — следует проработать данный момент, проводить исследование в течение большего времени и опрашивать ещё большее количество пользователей. Возможно, используя несколько социальных сетей.

3. Неподготовленность и отсутствие практических навыков в проведении опроса. Проведение подобного рода мероприятий позволяет анализировать свои действия и полученные результаты, определять допущенные ошибки, чтобы в дальнейшем устранить их и проводить исследования более качественно.

Выводы. В заключение стоит отметить, что чтение играет важную роль в жизни современного общества. Современный читатель считает процесс чтения одним из важнейших процессов жизнедеятельности, необходимый для самореализации человека как личности в обществе. Вместе с тем определена низкая роль и статус библиотеки, отсутствие необходимости обращения к культурно-просветительским учреждениям подобного типа [1]. Для поднятия статуса и престижа как профессии, так и библиотечного учреждения, необходимо сформировать, в первую очередь, профессиональное сознание самих специалистов, направить деятельность на обеспечение информацией своих пользователей. Данную проблему, соответственно, следует решить в несколько этапов. Из них наиболее важные:

а) переход от традиционных методов работы к современным: библиотека обладает соответствующим информационным ресурсам — сайтом, на котором отображается полезная информация, онлайн-справка от консультирующего специалиста, возможность войти в личный кабинет для просмотра своего электронного формуляра, возможность использовать электронный каталог, базы данных библиотеки;

б) популяризация деятельности библиотеки через рекламу, сайты, регулярно просматриваемые пользователями;

в) уменьшения количества проводимых массовых мероприятий, но повышения их качества и эффективности;

д) пополнение новой литературы должно основываться на предпочтениях и интересах основной читательской группы библиотеки;

е) подготовка квалифицированных специалистов библиотечного дела, умеющих использовать опыт из других сфер деятельности для продвижения книги, чтения и библиотеки в современном обществе.

Литература

1. *Майстрович Т. В.* Библиотека в социальном институте чтения [Текст] / Т. В. Майстрович // Библиосфера. — 2015. — № 1. — С. 58–61.
2. *Маркова Ю. П.* О культуре чтения: что нужно знать каждому [Текст] / М. Д. Смородинская, Ю. П. Маркова (Мелентьева). — М., 1984. — 87 с.
3. *Поварнин С. И.* Как читать книги [Текст]: брошюра. — М.: Книга, 1978. — 52 с.

Роль рекламы в формировании имиджа библиотек

А. И. Третьякова

магистрант 3-го курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

А. А. Шелягова

научный руководитель, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма»

Статья посвящена формированию имиджа библиотеки посредством рекламы. Рассматриваются новые возможности рекламной деятельности по привлечению читателей, развитию познавательной культуры чтения, формированию позитивного мировоззрения пользователей библиотек. Так-

же перечислены основные показатели имиджа, рекламные средства, задачи, стоящие перед библиотекой в настоящее время.

Ключевые слова: реклама, имидж, библиотека, культура чтения, рекламная деятельность, привлечение читателей.

Введение. На сегодняшний день вопрос имиджа библиотеки приобретает немаловажное значение. Под имиджем мы можем понимать впечатление, которое формируется в обществе организацией, это «визитная карточка». В переводе с английского имидж («image» — «образ», «представление») — это комплекс представлений, по поводу того, как должны вести себя работники организации (библиотеки) исходя из своего статуса. Имидж всегда взаимосвязан с рекламой. А цель имиджа — это сформировать в массовом сознании определенное отношение к объекту. Библиотечный имидж формируется благодаря качеству услуг, внешнему виду персонала и мер, направленных на его улучшение. Впервые в современном значении термин «имидж» был употреблен известным психологом З. Фрейдом. Данный термин стал названием журнала, издававшегося в 1930 году. Начиная с 1940 года, термин «имидж» начал использоваться в рекламе и паблик рилейшенз [1, с. 5].

Цель исследования: раскрыть влияние рекламы на формирование положительного имиджа библиотеки.

Библиотекарь, выстраивая свой имидж, формирует такие характеристики личности, как внимание, настойчивость, дисциплинированность, память, уравновешенность, коммуникативность, активность, четкая грамотная речь, умение логически мыслить.

Методы исследования: общенаучный метод теоретического и эмпирического анализа, с помощью которого исследовалось влияние рекламы на имидж библиотеки и метод теоретического анализа литературы.

Результаты исследования. Имидж библиотеки — это формирующийся в массовом сознании образ, который создается благодаря отношению общества к библиотеке, ее услугам, ресурсам. Образ библиотеки видоизменчив. Изменения имиджа библиотеки может определяться деятельностью коллектива, руководством библиотеки, которые формируют имидж благодаря имеющимся ресурсам.

Выделяют такие показатели имиджа по степени их значимости для библиотеки:

- общая известность и репутация;
- скорость реагирования на заказы;
- соблюдение сроков и условий;
- инновационность;
- объем сервиса;
- престиж товара;

- конкурентный статус (наличие ценных библиотечных фондов и их полнота);
- рекламная политика;
- финансовая устойчивость;
- уровень зарубежных связей.

Имидж библиотеки формируется благодаря рекламной деятельности. Рекламная деятельность определяет общественное мнение при помощи создания системы мероприятий, формирующих связь с разными категориями читателей.

Под рекламой нужно понимать информацию, распространяемую любыми способами, любыми формами и средствами, направленную на неопределенный круг лиц и на мобилизацию внимания к объекту рекламирования, поддержание интереса к нему и его выдвижение на рынке [2, с. 50].

Имидж и реклама библиотеки имеют определенную тесную взаимосвязь. Имидж библиотеки повышает эффективность рекламы и других мероприятий по учебному процессу в вузе, услуг библиотеки, формирует подготовку пользователей к приобретению услуги, тем самым повышая конкурентоспособность библиотеки. Создание определенного имиджа должно помогать пользователям в определении услуги библиотеки как нового, отличающегося от других аналогичных предложений продукта. При всем множестве определений понятия рекламы можно выделить два противоположных подхода. С одной стороны, рекламой является любое обращение производителя к потенциальному потребителю. А с другой, реклама — это только платные, опосредованные и неличные обращения, определяющие пользу конкретного товара.

Задачи рекламы следующие:

- формирование у потребителей положительного мнения о библиотеке;
- убежденность, что деятельность библиотеки несет пользу обществу;
- создание мнения о компании как о крупной, преуспевающей фирме.

Внедрение рекламных технологий при формировании имиджа — это многогранное использование рекламных средств, единая концепция и общий план влияния на отношения людей в целях поддержания репутации, создания и популяризации имиджа.

При формировании положительного образа библиотеки используют следующие рекламные средства:

- реклама на телевидении;
- радиореклама;
- наружная реклама;
- реклама в популярных газетах и журналах;
- сувенирная реклама (продукция);

- интернет-реклама;
- благотворительность и спонсорство [1, с. 16].

Теперь проанализируем рекламные средства, чтобы более точно сопоставить и сравнить каждые в отдельности и выявить из них наиболее эффективные для формирования имиджа библиотеки.

Основным видом рекламной деятельности библиотеки является печатная реклама. Это различного рода рекламные издания, содержащие сведения о структуре библиотеки, составе ее фондов, предлагаемых услугах. Преимущества печатных средств рекламы — долговременный характер использования.

Из основных задач, которые стоят перед библиотекой сегодня, можно выделить создание комфортной среды; продуманное расположение к читателю; разрешение пользователю библиотеки открытого свободного доступа к информации; бесконфликтная, интеллектуально-эмоциональная и духовная коммуникация читателя с библиотекарем; благоприятные условия для самоопределения и реализации творческих способностей.

В формировании положительного образа большое значение отводится оформлению интерьера здания. Пребывание в библиотеке должно включать элементы расслабления. Тишина, удобная мебель, цветы, хорошее освещение, чистота — все это формирует благоприятное отношение читателя к библиотеке, тем самым привлекая его.

Выставочная деятельность формирует положительный образ библиотеки. Выставки, к которым обеспечен свободный доступ посетителей, играют значительную роль в формировании общественного мнения и, следовательно, в привлечении потенциальных читателей. Внимание пользователей привлекают на выставочных экспозициях не только актуальность и значимость выбранных для обозрения тем, но также форма предоставления материала — красочное оформление, множество новинок. Преимущество у тематических выставок, который создают профессиональный, учебный и досуговый интерес, обуславливает динамику развития [2, с. 52].

Информационно-коммуникационные технологии открывают новые возможности для реализации активных форм работы с читателями: творческие вечера, читательские конференции, литературно-музыкальные композиции, презентации.

Успешно развивается такая форма представления библиотеки, как День библиотеки. К этому мероприятию готовятся выставки и обзоры новой литературы, консультации по правилам составления библиографического описания документов, оформлению списков литературы, использованию ресурсов библиотеки.

Отсюда следует, что реклама формирует имидж библиотек. Рекламная кампания позволяет создавать положительный имидж у потребителей и формировать возможность выделения среди конкурентов. Поэтому самым эффективным способом рекламной

кампании является реклама на телевидении. Для нее характерна достаточная эффективность влияния, благодаря визуальным и аудиальным аспектам восприятия, при этом формируя известность библиотеки.

Главным рекламным средством при формировании положительного имиджа любой библиотеки будет являться улыбающийся, умеющий оказать помощь, не навязывая ее, и при этом внимательно наблюдающий за поведением читателя сотрудник библиотеки. Сейчас мы видим нового пользователя библиотеки, его потребности меняются, и мы идем в ногу со временем: все библиотеки стараются выходить на новый уровень благодаря приобретению современных компьютеров с выходом в Интернет, копировальных устройств, сканеров. Все это позволяет создавать качественно новое информационное обслуживание пользователей библиотеки [2, с. 16].

Таким образом, имиджевая реклама формирует положительный образ библиотеки и ее ресурсов в сознании широкого круга людей и общества в целом.

Литература

1. *Паршукова Г. Б.* Маркетинговые основания в библиотечной деятельности : учеб. пособие [Текст] / Г. Б. Паршукова; ГПНТБ СО РАН. — Новосибирск, 2005. — 151 с.
2. *Рекламная деятельность: учебник для вузов [Текст] / Ф. Г. Панкратов, Ю. К. Баженов, Т. К. Серегина, В. Г. Шухарин.* — 6-е изд., перераб. и доп. — М. : Дашков и К, 2003. — 364 с.

Опыт организации внестационарного библиотечного обслуживания в библиотеках Крыма

Н. Д. Юраметова

магистрант 3-го курса направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

А. А. Шелягова

научный руководитель, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма»

В статье рассматриваются особенности организации внестационарного библиотечного обслуживания в библиотеках Крыма. Автором проведен анализ работы пунктов внестационарного обслуживания, а также рассмотрение работы библиобусов в Республике Крым. Значительное внимание уделяется мероприятиям, которые проводятся в Республике Крым по решению проблемы внестационарного обслуживания населения.

Ключевые слова: *библиотечное обслуживание, книгоношество, библиобус, мобильные библиотеки, пользователи-центрированная концепция.*

Введение. В данное время ощутимой становится такая проблема, как обслуживание труднодоступных местностей с немногочисленным населением. Задача современной библиотеки состоит в том, чтобы обеспечить удаленные объекты внестационарного обслуживания, тем самым приблизив книгу к читателю, основываясь на вкусе и пожеланиях каждого пользователя.

Обслуживая население внестационарно, библиотекари решают одну из важных социальных проблем — те пользователи, которые не имеют возможности посещать библиотеку самостоятельно, могут в полной мере воспользоваться дистанционными услугами.

Возможность обслуживаться внестационарно впервые начала применяться с появлением первых публичных библиотек открытого доступа. Со временем оно совершенствовалось, начиная с книгонош и конных экипажей, постепенно преобразалось во всяческие автобиблиотеки. За последнее двадцатилетие современные библиомобили

и библиобусы оборудовали компьютерной техникой и беспроводной системой Интернет.

Результаты исследования. Несмотря на то, что в современном мире каждый школьник имеет гаджеты (планшеты, смартфоны, ноутбуки) со свободным и беспроводным выходом в Интернет, библиотеки тоже не стоят на месте и развиваются. Любой читатель в удобное для него время может воспользоваться услугой так называемой «Электронной библиотеки», чтобы найти необходимый ему материал. В настоящее время эта услуга является очень удобной, так как, не выходя из дома, можно узнать, есть ли в библиотеке определенная книга, журнал, а также можно прочитать или оставить отзыв об интересующей (или прочитанной) книге.

В книге Л. И. Алешина «Внестационарное библиотечное обслуживание» приводится такое высказывание, что библиотека должна концентрироваться вокруг жизни и потребностей пользователя, стать «третьим местом», а технологии должны помогать ей в этом. Такое мнение получило название «пользователецентристская концепция» [1, с. 5].

В современном мире общество нуждается в получении всякого рода информации и ресурсов, и абсолютно неважно, кто эти услуги может предоставить. Библиотеки же, наоборот, стараются закрепить, увеличить и всячески развивать свои позиции, и внестационарные формы обслуживания им в этом помогают в полном объеме.

По состоянию на 30.09.2018 г., сеть библиотек системы Министерства культуры Республики Крым состоит из 663 библиотек, из них 4 республиканские библиотеки (ГБУК РК «КРУНБ И. Я. Франко», ГБУК РК «РКБ им. И. Гаспринского», ГБУК РК «Молодежная библиотека», ГБУК РК «КРДБ им. В. Н. Орлова») и 659 публичных библиотек (в том числе 10 центральных городских, 14 центральных районных, 85 городских и поселковых, 3 юношеских, 47 детских и 500 сельских библиотек). Всего 409 бюджетных библиотеки и 254 казенных [8].

Библиотеки Республики обслуживают своих пользователей как стационарно, так и внестационарно. Внестационарные формы обслуживания населения являются важнейшим способом информирования как отдаленных участков, так и муниципальных городских библиотек. Такая работа особенно важна для пенсионеров и людей с ограничениями в жизнедеятельности.

В целях формирования единого информационного пространства в Республике Крым, чтобы добиться выравнивания условий доступа к услугам библиотек для любого читателя согласно его вкусу и пожеланиям, на полуострове в 2017 году действовало 29 пунктов внестационарного обслуживания читателей — это на 4 единицы больше, чем в 2016 г. Открыто 10 пунктов внестационарного обслуживания: в Республиканской крымскотатарской библиотеке им. И. Гаспринского, Крымской республиканской би-

блиотеке для молодежи, Крымской республиканской детской библиотеке им. В. Н. Орлова, Керченской, Судакской, Ялтинской, Советской ЦБС [9].

В то же время, в 2017 г. произошло уменьшение пунктов внестационарного обслуживания на 8 единиц: в Кировской ЦБС (1 ед.), Сакской районной ЦБС (7 ед.) по причине отсутствия помещений для осуществления деятельности пунктов (Таблица 1).

Таблица 1

**Пункты внестационарного обслуживания
в Республике Крым (2015 — 2017 гг.)**

2015–2017 гг.	Количество пунктов внестационарного обслуживания	Динамика количества пунктов внестационарного обслуживания
2015 г.	47	— 7
2016 г.	25	— 22
2017 г.	29	+ 4

Работа действующих пунктов устроена в помещениях, условия которых гарантируют обеспечение документооборота пользователей и сохранность библиотечного фонда. Среди услуг, которые можно получить на пунктах внестационарного обслуживания, документооборота печатных изданий и материалов из фондов общедоступных библиотек, консультации или справки, помощь в поиске литературы, уточнения о наличии в библиотеке печатных изданий, а также аудио-, видео- и др. материалов.

Неприспособленные помещения и нехватка транспорта — основная проблема для внестационарного обслуживания населения. Библиотеки, имеющие свой автотранспорт, нуждаются в дополнительных средствах на его содержание.

По состоянию на 01.01.2018 г. в общедоступных библиотеках Крыма числилось 9 единиц автотранспортных средств, в т. ч. 2 библиобуса: 2 ед. в Центральной районной библиотеке им. А. С. Пушкина Бахчисарайской ЦБС, в том числе 1 библиобус; 1 ед. в Ленинской центральной районной библиотеке, 1 ед. в Центральной районной библиотеке Симферопольской районной ЦБС, 2 ед. в Крымской республиканской универсальной научной библиотеке им. И. Я. Франко, 2 ед. в Республиканской крымскотатарской библиотеке им. И. Гаспринского, 1 библиобус в Крымской республиканской детской библиотеке им. В. Н. Орлова. Важно заметить, что лишь 3 автомобиля являются полностью пригодными к дальнейшей эксплуатации. Требуют списания из-за неудовлетворительного состояния 6 транспортных средств. Процедура списания имущества в настоящее время находится в стадии разработки на региональном уровне [9].

В первом полугодии 2018 года число пунктов внестанционарного обслуживания составляло 32 единицы (Таблица 2).

Таблица 2

**Пункты внестанционарного обслуживания
(1-е полугодие 2018 года)**

Количество пунктов	Библиотеки	Пункты внестанционарного обслуживания
1	2	3
1 пункт	Крымская республиканская универсальная научная библиотека им. И. Я. Франко	Пункт выдачи на территории завода Общества с ограниченной ответственностью «Симферопольское производственное объединение Крымпласт» предприятия Общероссийской общественной организации инвалидов «Всероссийское ордена Трудового Красного Знамени общество слепых»
1 пункт	Республиканская крымскотатарская библиотека им. И. Гаспринского	Пункт выдачи при Региональной общественной организации старейшин крымскотатарского народа «НАМУС» г. Симферополь
4 пункта	Крымская республиканская детская библиотека им. В. Н. Орлова	2 пункта выдачи в МБОУ «Специальная (коррекционная) общеобразовательная школа № 16» г. Симферополь и Отделение хирургического лечения ОП Центра кардиологии и кардиохирургии ГБУЗ РК «РКБ им. Н. А. Семашко», 1 пункт выдачи в МБДОУ № 54 «Олененок» с. Украинка Симферопольского района, 1 пункт выдачи в ГБОУ РК «Симферопольская специальная школа-интернат № 1»
2 пункта	Крымская республиканская библиотека для молодежи	Пункт выдачи в ГБУ РК «Республиканский социально-реабилитационный центр для несовершеннолетних», выездной читальный зал в Центре социального обслуживания граждан пожилого возраста и инвалидов Центрального района г. Симферополь

Окончание таблицы 2

1	2	3
5 пунктов	Керченская ЦБС	3 — в ГБУ РК «Крымский центр социального обслуживания граждан города Керчь», 1 — в МДОУ г. Керчь Республики Крым «Детский сад № 60 "Радуга"», 1 — в МБОУ г. Керчь РК «Школа № 28»
2 пункта	Судакская ЦБС	ГБУ РК «Центр социального обслуживания г. Судак»
1 пункт	Ялтинская ЦБС	Библиотека Социально-трудового комплекса Всероссийского общества слепых в г. Ялта
6 пунктов	Красноперекопская ЦБС	с. Сватово, с. Шатры, с. Пролетарка, с. Трактовое, с. Курганное, с. Карпова Балка
1 пункт	Кировская ЦБС	с. Пруды
6 пунктов	Ленинская ЦБС	с. Заводское, с. Семеновка, с. Мысовое, с. Вулкановка, с. Осовино, с. Юркино
3 пункта	Советская ЦБС	с. Хлебное, с. Марково, с. Ровенки

С начала 2018 года крымскими библиотеками республики осуществлено 77 выездов библиобусов: Крымская республиканская детская библиотека им. В. Н. Орлова — 18 выездов (г. Симферополь, с. Украинка и с. Доброе Симферопольского района); Бахчисарайская ЦБС — 59 выездов (пгт Научное, с. Трудолюбовка, с. Растущее, с. Глубокий Яр, с. Некрасовка, с. Фурмановка).

В 1-м полугодии 2018 года в рамках выездов библиобусов проведено 27 мероприятий, которые посетили 789 человек, выдано 3724 экз. документов [7].

Выводы. Таким образом, мобильная система библиотечного обслуживания позволяет улучшить качество социальной среды, разнообразить культурную жизнь и обеспечить доступ к информационным и культурным ресурсам жителей населённых пунктов и городских районов, не имеющих стационарных библиотек, а также граждан с ограничениями в жизнедеятельности и других социальных групп.

Литература

1. *Алешин Л. И.* Внестационарное библиотечное обслуживание : учеб.-практ. пособие / Л. И. Алешин. — Москва : Литера, 2014. — 287 с.
2. *Демкина Т.* Жители просят: приезжайте еще! : внестационарное обслуживание сельчан / Т. Демкина // Библиополе. — 2017. — № 4. — С. 41–43.
3. *Дурина Л.* Маршрут необычного автобуса, или Обслуживание на колёсах : за пределами стационара / Л. Дурина // Библиотека. — 2015. — № 3. — С. 25–28.
4. *Игошева Н.* Далеко ли, близко ли — информацию получают все : Организация внестационарного и других форм библиотечного обслуживания в условиях реформы местного самоуправления / Н. Игошева // Библиополе. — 2006. — № 5. — С. 34–39.
5. *Игошева Н.* Куда едет библиобус? / Н. Игошева // Библиополе. — 2005. — № 2. — С. 34–36.
6. *Мелентьева Ю. П.* Традиционные и новые формы внестационарного библиотечного обслуживания: опыт российских и зарубежных библиотек / Ю. П. Мелентьева // Мелентьева Ю. П. Чтение, читатель, библиотека в изменяющемся мире / Ю. П. Мелентьева. — Москва : Наука, 2007. — С. 222–227.
7. Отчет о выполнении государственного задания за I полугодие 2018 г. — Электронный режим доступа: <http://franco.crimealib.ru/dokumenty/otchet-opolnenii-gosudarstvennogo-2.html>. — (дата обращения 5.10.2018 г.)
8. Отчет о деятельности Министерства культуры Республики Крым на 30.09.2018. — Электронный режим доступа: https://mkult.rk.gov.ru/ru/structure/2018_10_15_11_21_otchet_o_deiatelnosti_na_30_09_2018. — (дата обращения 1.10.2018 г.)
9. Свод годовых сведений об общедоступных (публичных) библиотеках за 2017 г. — Электронный режим доступа: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://franco.crimealib.ru/wp-content/uploads/2018/01/KRUNB-im-I.YA.-Franko-SVOD_OKRUGL.pdf&hl=en. — (дата обращения 1.10.2018 г.)

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ

Методы совершенствования вокального мастерства у студентов (на примере жанра оперетты)

Н. С. Безкоровайная

*заслуженная артистка Украины, доцент,
профессор кафедры музыкального искусства
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*

Разработанные и презентуемые в данной работе методические рекомендации предполагают рассмотрение технологии совершенствования вокального мастерства исполнителя при работе над произведениями жанра оперетты. Данные технологии неоднократно и результативно были апробированы автором при работе с учащимися (студентами кафедры музыкального искусства КУКИиТ).

Ключевые слова: *вокальное мастерство, оперетта, обучение студентов, ритмопластические навыки.*

Вокальное мастерство отсается одним из самых сложных и востребованных аспектов современной культуры. Студенты творческих вузов получают различную подготовку отдельных музыкальных навыков.

Одним из самых востребованных жанров и в XXI веке — остаётся оперетта.

Надо выделить три этапа при работе над произведением: 1) формирование вокальных умений и навыков, преодоление вокальных трудностей, возникающих при исполнении; 2) формирование ритмопластических навыков, необходимых для исполнения в спектакле оперетты; 3) развитие сценического мастерства, артистизма, оригинальности исполнения и элементов сценического движения.

Достижение поставленной цели на **первом этапе** предполагает осознание закономерностей вокальной работы, а также овладение на-

выками правильного дыхания, голосообразования, звукоизвлечения, дикции, артикуляции.

Для практического освоения изложенного выше историко-теоретического материала, углубленного проникновения в смысл и художественный образ рассматриваемого вокального фрагмента оперетты целесообразно использовать методы исторических параллелей, сравнительные методики вокального исполнения различных временных периодов и исполнительские интерпретации конкретного произведения [3].

Занятие, как правило, включает: 1) анализ и оценку произведения; 2) составление репетиционного плана; 3) работу над вокальными трудностями.

Анализ произведения предполагает выявление связей между: а) художественным образом и средствами вокальной выразительности; б) воплощением образа произведения и средствами регулирования вокального звука; в) прогнозированием вокально-технических трудностей и состоянием голосового аппарата.

Репетиционный план составляет планирование занятий, распределение заданий на каждый этап работы, определение методов и приемов работы, контроля и коррекции вокального исполнения, моделирование возможных трудностей исполнения на различных этапах работы.

Работа над вокальными трудностями направлена на достижение позитивной динамики развития голоса и эмоциональной свободы исполнителя. Для преодоления вокальных трудностей следует применять такие методы и приемы работы: 1) метод выразительного интонирования текста вокального произведения; 2) метод работы над достижением единства фразировки и певческого дыхания; 3) метод работы над единством метrorитмической организации произведения и художественным образом; 4) метод работы над образной интерпретацией тонального плана и динамики произведения.

Второй этап — формирование ритмопластических навыков, необходимых для исполнения в спектакле оперетты. На данном этапе студентам предлагаются упражнения на развитие ритмопластических навыков, танцевальные элементы для развития ассоциативно-образного мышления при передаче сценического образа. Для этого могут использоваться методы «погружения» в сферу художественного образа, метод стимулирования к активному освоению ритмопластических движений в процессе работы над вокальным произведением, метод изменения исполнительских характеристик.

Для овладения ритмопластическими навыками используют упражнения на развитие пространственно-временной ориентации, хореографические и ритмичные упражнения танцевального характера. Необходимо также обратить внимание и на возможные психологические барьеры при овладении студентами танцевальных и ритмопластических элементов и создавать творческую атмосферу.

Третий этап — развитие сценического мастерства, артистизма, оригинальности исполнения и элементов сценического движения. Для

достижения этой цели используются методы творческого моделирования — воссоздание миниатюрных сцен-ситуаций в пластике и движении, которые способствуют раскрытию сюжетной линии вокального произведения.

На данном этапе применение образно-пластических приёмов, этюдов для развития мимических и пантомимических способностей, использование упражнений для пластики рук и осанки обеспечивает выражение экспрессии и свободу сценического самовыражения. Педагогу следует развивать сценическую культуру, артистизм и «театральность» у исполнителя опереточного репертуара.

Таким образом, рекомендованные технологии представляют собой этапы совершенствования мастерства в процессе овладения опытом вокального исполнения опереточного репертуара, ритмопластической деятельности, а также развития сценической культуры, театральности и артистизма.

Литература

1. *Гонтаренко Н. Б.* Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. — Изд. 2-е. — Ростов-на-Дону: «Феникс», 2007. — 336 с.
2. *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной техники и теории / В. П. Морозов. — М.: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — 324 с.
3. *Чистова Т. Ю.* Тенденции развития оперетты в советской культуре Автореферат диссертации, специальность 24.00.01 «Теория и история культуры». — 2012. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/tendentsii-razvitiya-operetty-v-sovetskoy-kulture#ixzz5FOaPKTsL>.
4. *Юшманов В. И.* Вокальная техника и её парадоксы, изд. 2-е. / В. И. Юшманов. — СПб.: ДЕАН. 2002. — 264 с.

Надёжность музыканта-исполнителя: принципы формирования и развития

Е. В. Новицкая

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

Процесс обучения игре на музыкальных инструментах связан с необходимостью интерпретации обучающимися произведений на концертной эстраде. Однако «страх сцены» свойственен подавляющему большинству

будущих исполнителей. Следовательно, формированию надёжности музыканта-исполнителя необходимо уделять особое внимание. Определены причины возникновения эстрадного волнения (положительные и негативные показатели), факторы, детерминирующие процесс формирования данного исполнительского качества, представлена инновационная образовательная модель.

Ключевые слова: *надёжность музыканта-исполнителя, образовательный процесс, концертная эстрада, свойства нервной системы, саморефлексия, саморегуляция, мотивация, музыкальность.*

Процесс обучения музыкантов-исполнителей в учебных заведениях всех уровней, начиная от учреждений, входящих в систему дополнительного предпрофессионального образования, заканчивая периодом «оттачивания» ими профессионального мастерства в высших учебных заведениях, невозможно представить в отрыве от концертно-исполнительской практики. Отношение к учебному процессу, проявляющееся в показателях мотивированности, уверенности в собственных силах, стремлении к самосовершенствованию и т. д., детерминировано именно показателями успешности реализации профессиональных компетенций в процессе подготовки и выступления на эстраде.

Проблема исполнительской выносливости (психоэмоциональные и психофизиологические показатели) и надёжности музыканта-исполнителя активно изучается методистами и исследователями (психологами, психологами, педагогами и т. д.) уже на протяжении нескольких столетий. Первые попытки проанализировать ситуацию встречаются в трактатах методистов-клавиристов. Воззрения представителей эпохи классицизма и романтизма заложили фундамент для развития музыкальной педагогики и стали базой для организации процесса обучения игре на инструменте на профессиональном уровне. Обоснование же природы двигательного акта, музыкальных способностей, в том числе психомоторных, и механизмов обучения игре на фортепиано на разных этапах онтогенетического развития индивида выдвинуло перед преподавателями и будущими специалистами новые задачи и цели. Одна из них — формирование готовности обучающихся к концертно-исполнительской деятельности с целью реализации компетентностного подхода в рамках существующих ФГОС ВО.

Общие аспекты понятия «надёжность» рассмотрены в исследованиях В. Д. Небылицина, Б. Ф. Ломова [1;2;3], частнонаучные — в работах В. П. Озерова [4], Ю. А. Цагарелли, Р. Ф. Сулейманова, С. Г. Корляковой [5;6;7].

Так, под надёжностью музыканта-исполнителя принято считать свойство субъекта «безошибочно, устойчиво и с необходимой точностью исполнять музыкальные произведения в условиях концертного выступления» [5, с. 265].

Субъекты образовательного процесса начинают активно работать с понятиями «исполнительская надежность», «исполнительская выносливость», «эстрадное волнение» на теоретическом и практическом уровне, т. е. как в рамках изучения дисциплин «Психология», «Музыкальная педагогика и психология», так и на этапе подготовки к публичным выступлениям (к зачетам, академическим прослушиваниям, конкурсам, отчетным концертам, мастер-классам и т. д.).

Для понимания природы рассматриваемого явления выделим субъективные (далее «С»), объективные (далее «О») и субъективно-объективные (далее «С-О») факторы, влияющие на способность индивида решать задачи музыкально-исполнительского характера в стрессовой ситуации (т. е., в рамках концертно-исполнительской деятельности). К фактору «О» отнесём акустику и исходные технические особенности инструмента; к фактору «С» — свойства нервной системы и реакция на стресс, психическое состояние индивида, возраст, уровень ответственности и притязаний, показатели критического отношения к себе и к критике со стороны «значимых» для субъекта людей, опыт прошлых выступлений, система установок и идеалов, показатели развития когнитивной сферы, осознанность исполнительских задач, уверенность в нотном тексте и т. д.; «С-О» — способность: а) решать художественно-исполнительские задачи в условиях, отличных от обычных или б) справляться с решением задач на более высоком качественном уровне при равных исходных условиях в сравнении с окружающими (конкурентами) и т. д.

Множественность факторов, оказывающих непосредственное влияние на деятельность музыканта-исполнителя, приводит к возникновению и закреплению у последнего положительного или негативного опыта, что соответствующим образом отражается на психологическом состоянии музыканта на эстраде.

В связи с этим детально остановимся на выявлении факторов, способствующих формированию надёжности обучающихся, которые сталкивались с неудачами в процессе концертно-исполнительской деятельности на протяжении достаточно длительного времени.

В процессе обучения студенты-исполнители имеют различные количественные показатели участия в концертных мероприятиях, что отражается на:

— объёме осваиваемого и исполняемого на эстраде репертуара (например, исполнитель «одного произведения»);

— качестве выступлений (формальное, безразличное отношение к процессу, направленность на решение задач технологического характера и т. д.);

— способности к саморефлексии, саморегуляции и самоконтролю [5], а, следовательно, на умении справляться с возникающими трудностями в стрессовых ситуациях (например, решение задач акустического, тембрального характера, педализация и т. д.);

— показателях помехоустойчивости и стабильности [5];

— готовности к активной деятельности, направленной на преодоление имеющих место деструктивных/дестабилизирующих состояний и т. д.

С целью формирования данного исполнительского качества необходимо как проанализировать образовательную ситуацию, так и внедрить в образовательный процесс следующий комплекс мероприятий:

1. Проведение процедуры диагностического и корректирующего характера с целью определения показателей сформированности:

— свойств нервной системы (сила, подвижность, уравновешенность);

— личности (свойства, качества и направленность; выявление профессионально важных качеств в структуре профессиональной направленности личности);

— психических процессов (внимание, память, мышление) и психического состояния;

— исполнительского и психомоторного аппарата;

— структурных компонентов музыкальности и т. д.

2. Акцент на формирование общих и специальных компетенций музыканта. Усиление блока дисциплин музыкально-психологической направленности с элементами тренинга или закрепления умений на практике, позволяющих углубленно изучить механизмы обучения игре на музыкальных инструментах и преодоления возникающих трудностей.

3. Организация урока инновационного характера с учетом выявленных индивидуальных особенностей обучающихся. Цель — изменение последовательности изложения материала, трансформация этапов работы над произведением в зависимости от СНС, роли и места музыкальных ассоциаций, эмоциональности и мышления в структуре музыкальности и т. д.

4. Разработка и внедрение программы «Тренинг уверенности», направленной на осознание обучающимися причин неуверенности на эстраде и методов их преодоления.

5. Работа над осознанием содержания и формы музыкального произведения, психомоторный охват опуса (осознание целостности музыкального произведения с помощью дирижерского жеста, использование методов работы: без инструмента и с нотами, без инструмента и без нот и т. д.). Формирование эргономичной двигательной схемы.

5. Активизация концертно-исполнительской практики. Анализ ситуации и создание плана корректирующих мероприятий на каждом из этапов работы над музыкальным произведением.

6. Формирование навыков саморефлексии, т. е. саморегуляции и самоконтроля в процессе репетиционной работы.

7. Повышение профессиональной компетентности преподавателя, ознакомление с результатами исследований в сфере психологии и педагогики.

Таким образом, процесс музыкального развития и обучения — это всесторонний и комплексный процесс формирования структурных компонентов профессиональной компетентности музыканта, где значимым условием формирования надёжности музыканта-исполнителя является создание соответствующих условий.

Литература

1. *Небылицын В. Д.* К изучению надёжности работы человека-оператора в автоматизированных системах // Вопросы психологии. — 1961. — № 6. — С. 9-18.
2. *Ломов Б. Ф.* Методологические и теоретические проблемы психологии. — М.: Наука, 1984. — 444 с.
3. *Ломов Б. Ф.* О системном подходе в психологии // Вопросы психологии. — 1975. — № 2. — С. 31-45.
4. *Озеров В. П.* Психомоторные способности человека. — Дубна: Феникс, 2002. — 320 с.
5. *Цагарелли Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. — СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. — 368 с.
6. *Сулейманов Р. Ф.* Психология профессионального мастерства музыканта-инструменталиста: Дисс. ... докт. психол. наук: 19.00.03. — СПб., 2005. — 422 с.
7. *Корлякова С. Г.* Генезис и формирование психомоторных способностей музыкантов: Дисс. ... д-ра психол. наук: 19.00.07. — М., 2009. — 431 с.

Особенности самовыражения, самоутверждения и самореализации в подростковом и юношеском возрасте

А. А. Печерская

*кандидат психологических наук,
доцент кафедры психологии и педагогики
ГБОУ РК «Крымский республиканский институт
постдипломного педагогического образования»*

В подростковом и юношеском возрасте проблема самовыражения, самоутверждения и самореализации стоит очень остро. Причина в том, что это способ не только проявления своего «Я», характерного для всех возрастных стадий, но также важное условие адекватного и гармоничного развития личности.

Потребность в самовыражении личности может проявляться в различных формах — явных (например, самолюбование) или подразумеваемых. Чем слабее способность человека оппонировать своему внутреннему «Я», чем ниже самооценка, тем более значима внешняя выразительность. Потребность в самовыражении возникает еще в детстве, но активно меняется, наполняется новым содержанием в подростковом и юношеском возрасте. Эта проблема очень важна, и ей придают особое значение психологи и педагоги, потому что самовыражение личности становится основой самоутверждения, самореализации процессов, определяющих жизнедеятельность человека.

Потребность в самовыражении может быть скрытой во внутренней сущности личности, если она не была реализована на данном этапе жизни. Нереализованная потребность способна «возродиться» на новых этапах жизни и очень часто в новом качестве. Конечно, иногда эта потребность была подавлена окружением. Если так случилось, то самовыражение переходит во внутреннюю сущность личности, но превращается в тот или иной комплекс, в нереализованное «Я». Так появляются комплексы самолюбования, неполноценности, неадекватности самооценки, низкий уровень притязаний и др. По сути, происходит рассогласование между «Я-концепцией» и реальным поведением, что и порождает страдания личности.

Как внутренняя доминанта человеческой жизнедеятельности, самоутверждение играет большую роль в процессе становления личности. Правда, сам термин «самоутверждение» применяется, по крайней мере, в двух значениях. Первое — это попытка личности завоевать социальную позицию, найти место в своем окружении в социуме. В противном случае, «самоутверждение» отождествляется с «самореализацией» как стремление реализовать себя в объективном мире. Однако эти понятия нетождественные, и каждое из них имеет свои характеристики. Стремление к реализации своей индивидуальности, своего «Я» особенно ярко проявляется в юношеском возрасте, когда личное «осуществляется», выступает как внутренняя необходимость, как нужда. Поэтому, характеризуя стремление юности, следует иметь в виду, что юность — тот период созревания личности, когда в сознании закладываются фундаментальные установки, оказывающиеся впоследствии ценностными ориентирами практической деятельности. А. Н. Леонтьев отмечал, что «настоящее человеческое в человеке характеризуется тем, что у него формируются высокие жизненные цели, мотивы, подчиняющие все остальные, и ради этих высших жизненных целей человек способен жертвовать всем, даже самой жизнью» [1, с. 193]. Личность наиболее многогранна до тех пор, пока руководствуется будущим, имея в виду конкретную цель.

На ранних этапах жизнедеятельность индивида происходит по формуле «действовать, чтобы существовать», то есть первоочередной доминантой выступает инстинкт самосохранения (сознательно или бессознательно). На более поздних этапах развития — в подростко-

вом и юношеском возрасте — с развитием индивидуального сознания появляется новое интегративное стремление «существовать, чтобы действовать», которое начинает доминировать в регуляции поведения личности. Такое стремление, пожалуй, и является проявлением потребности в самоутверждении. Сущность самоутверждения раскрывается через направленность личности на удовлетворение наиболее фундаментальных потребностей — в труде, творчестве, уважении.

Потребность в творческой самореализации — важная характеристика личности. Самореализация имеет большое значение для развития личности, поскольку усвоенный жизненный опыт, который прошел сквозь призму внутреннего мира личности, оценивается критически, перерабатывается и переходит в действующую позицию. Как «аккумулятор» индивидуального опыта, механизмы саморегуляции придают деятельности и поведению человека личностные смыслы, что находит свое выражение в преобразовании общественных требований и оценочных критериев нормы в самооценку и самоконтроль. Для успешного действия внутренних механизмов самореализации необходима высокая нравственность личности, то есть высокий уровень его духовного развития. Недостаточный уровень нравственности может привести к негативной самореализации личности.

При этом, следует помнить, что жизнедеятельность личности является, прежде всего, социальным творчеством, стремлением реализовать себя. Расхождение между социально желаемыми и индивидуальными устремлениями порождает ситуацию неполной самореализации, как в отдельных видах деятельности, так и в личности в целом.

Самореализация, по сути, есть «самоконструирование», в процессе которого приобретает жизненный опыт. Самореализация может быть не только положительной, но и отрицательной, в результате чего имеет место антисоциальное поведение личности. Если проанализировать негативную самореализацию в подростковом возрасте, то необходимо отметить, что в этом периоде онтогенетического развития подросток часто нарушает общепринятые нормы, становится «неуправляемым». Для него нет авторитетов, кроме компании друзей. В основе негативных форм самореализации лежат специфические для подростков особенности личности: противоречивое развитие личностных образований, недостаточная критичность к себе и завышенные требования к другим, неадекватно высокий уровень притязаний и малый жизненный опыт, стремление к риску, самостоятельности и одновременно бессознательная подчиненность авторитетному человеку, психологическое растворение в группе сверстников. Важной стороной самореализации личности является самоопределение, благодаря которому личность включается в те или иные структуры общественной жизни через индивидуальный выбор.

Таким образом, проблема самовыражения, самоутверждения и самореализации в подростковом и юношеском возрасте имеет чрезвычайное значение для гармоничного развития личности.

Литература

1. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. — М. : Политиздат, 1975. — 304 с.
2. Психологические проблемы самореализации личности / Под ред. Л. А. Головей, А. А. Коростылёвой. Сб. науч. ст. — СПб. : Изд-во СПб. университета, 1999. — 245 с.
3. *Харламенкова Н. Е.* Самоутверждение подростка / Н. Е. Харламенкова. — М. : Институт психологии РАН, 2007. — 384 с.

К вопросу проектирования содержания учебной дисциплины «Основы производственного мастерства»

Д. Р. Рузикулов

*магистрант 1-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

*научный руководитель
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данном исследовании рассматривается понятие «производственное мастерство». Также проведен анализ полноты представления профессиональных задач графического дизайнера в тематическом содержании рабочих программ по дисциплине «Основы производственного мастерства» для направления подготовки «Дизайн» профиля подготовки «Графический дизайн» в ВУЗах.

Ключевые слова: графический дизайн, учебная дисциплина, Основы производственного мастерства, рабочие программы, ВГСПУ, КГИК, РЭУ им. Г. В. Плеханова, ЮРГИ, КУКИиТ.

Актуальность исследования. Дисциплина «Основы производственного мастерства» занимает особое место в содержании профессиональной подготовки графических дизайнеров. Данная дисциплина

готовит студентов к выполнению всего спектра профессиональных задач по видам деятельности, определенных государственным образовательным стандартом высшего образования: художественной, проектной, информационно-технологической, организационно-управленческой, педагогической. Она является значимой наряду с другими дисциплинами профессионального цикла, но более практико-ориентирована, что определяет ее в качестве базовой для отбора содержания и педагогических методов формирования творческой самостоятельности студентов-дизайнеров. Основная проблема, которая возникает при разработке учебной дисциплины — это оценка качества её содержания.

Разработанность проблемы. Проблема оценки качества рабочей программы по учебной дисциплине является предметом пристального внимания как педагогов-практиков, так и ученых. Конечно, существуют формальные принципы оценки качества рабочей программы: удовлетворены ли требования по логической структуре программы; включены ли необходимые компетенции, которыми должны овладеть студенты в результате освоения программы; осуществлено ли тематическое планирование; указаны ли педагогические технологии, использованные при обучении по этой программе; указаны ли лекции, практические и иные формы учебной деятельности студентов; предложены ли контрольные процедуры по этой дисциплине и т. д. Однако даже удовлетворение всех формальных требований к рабочей программе по дисциплине не обеспечивает стопроцентной полезности учебной информации для практического использования. Основной задачей в данном случае считаем исследование комплекса профессиональных задач, которые придется решать графическому дизайнеру на рабочем месте. Они могут быть отражены в содержании рабочей программы по дисциплине «Основы производственного мастерства» [1, с. 106-107].

Цель статьи. Определение полноты представления профессиональных задач графического дизайнера в тематическом содержании рабочей программы «Основы производственного мастерства» для студентов профиля подготовки «Графический дизайн».

Результаты исследования. Для начала попробуем уточнить определение «производственное мастерство». Оно состоит из двух понятий — производство и мастерство. Рассмотрим различные трактовки понятия «мастерство». Одно из них: «Мастерство (нем. — ремесло) — высокий уровень владения техникой и технологией какого-либо вида деятельности. Мастерство — это искусное владение изготовлением чего-либо» [4, с. 445]. Понятие «производство» имеет экономическое содержание и в основном определяется как процесс создания материальных благ или услуг для удовлетворения потребностей человека. Вместе эти два понятия отсылают нас к конкретным социально-экономическим реалиям, в которых осуществляется деятельность графического дизайнера. Сферы деятельности графического дизайнера довольно обширны: полиграфия, упаковка, веб-дизайн, графическое обеспечение брендинга (маркетинг), наружная реклама, педагогическая деятельность. Очевидно, что про-

фессиональные задачи графического дизайнера будут соответствовать вышеперечисленным сферам деятельности.

Проведем анализ существующих рабочих программ по дисциплине «Основы производственного мастерства» для направления подготовки «Дизайн» профиля подготовки «Графический дизайн» следующих ВУЗов: Волгоградский государственный социально-педагогический университет (ВГСПУ, Институт художественного образования), Краснодарский государственный институт культуры (КГИК, Факультет телерадиовещания, театрального и изобразительных искусств), Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова (РЭУ им. Г. В. Плеханова, Факультет прикладного бакалавриата), Южно-Российский гуманитарный институт (ЮРГИ) и Крымский университет культуры, искусств и туризма (КУКИИТ). Исследуемые рабочие программы взяты с сайтов соответствующих образовательных учреждений, где они представлены в открытом доступе [2, 3, 5, 6, 7].

Для этого составим таблицу 1 «Сравнительный анализ рабочих программ по дисциплине «Основы производственного мастерства».

Таблица 1

Сравнительный анализ рабочих программ по дисциплине «Основы производственного мастерства»

№	ВУЗы	Бюджет времени, ч	Цель	Формула компетенций	Сферы приложения компетенций	Образовательные технологии
1	2	3	4	5	6	7
1.	ВГСПУ	576	Применение знаний полиграфических технологий, освоение методов создания полиграфической продукции	ОК-11, ОПК-4, ПК-4, ПК-5, ПК-6, ПК-7	Полиграфическое производство; художественно-техническое редактирование	Технология разноуровневого (дифференцированного) обучения
2.	КГИК	72	Создавать графическую продукцию и средства визуальной коммуникации, разрабатывать	ОК-3, ОК-11, ОПК-1, ПК-2, ПК-3, ПК-4, ПК-7, ПК-9	Полиграфическое производство; художественно-техническое редактирование	Технология коммуникативного обучения, модульного обучения, проектная технология

Окончание таблицы 1

1	2	3	4	5	6	7
			проектную идею, концепцию по печатным и от-делочным ма-териалам для издательского задания; грамот-но осуществлять дизайнерскую и допечатную под-готовку издания			
3.	РЭУ им. Г.В. Пле-ханова	108	Создание эстетически выразительной предметно-про-странственной среды	ОК-1, ПК-2	Проекти-рование предметно-простран-ственной среды	Проектная технология, разноуровне-вого (диф-ференци-рованного) обучения
4.	ЮРГИ	504	Применение знаний полиграфиче-ских техноло-гий, освоение методов соз-дания поли-графической продукции	ОК-1, ОК-6, ОК-8, ОК-14; ПК-1, ПК-2, ПК-3, ПК-4, ПК-5, ПК-6	Полиграфи-ческое про-изводство; художе-ственно-техническое редактирова-ние	Технология коммуника-тивного об-учения, раз-ноуровневого (дифферен-цированного) обучения, об-учения в со-трудничестве
5.	КУКИиТ	720	Создавать средства визуальной коммуникации, осуществлять дизайнерскую и допечатную подготовку изданий для воспроизве-дения различ-ным способом (виды печати, Интернет, мультимедиа)	ОК-10; ОК-11; ОПК-1; ОПК-2; ОПК-3; ОПК-6; ПК-1; ПК-2; ПК-3; ПК-5; ПК-6	Электрон-ные, печат-ные, мультимедийные издания	Технология коммуника-тивного обучения, проектная технология

Выводы. Из вышеприведённой таблицы видно, что рабочие про-граммы дисциплины «Основы производственного мастерства», раз-работанные разными образовательными учреждениями, отличаются друг от друга не только по трудоёмкости (количеству часов), заяв-ленным компетенциям, но и по сферам приложения компетенций. Основной акцент в рабочих программах разработчики делают на подготовку к решению профессиональных задач в области полигра-фии и издательского дела. Таким образом, проанализировав рабочие программы, можно сделать выводы о недостаточной полноте содер-жания рабочих программ: они не в полной мере отражают професси-ональные задачи вышеперечисленных сфер деятельности графиче-ского дизайнера.

Литература

1. Безрукова В. С. Основы духовной культуры (энциклопедический сло-варь педагога) [Текст] / В. С. Безрукова. — Екатеринбург: Деловая кни-га, 2000. — 937 с.
2. Волгоградский государственный социально-педагогический университет [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.vspu.ru/> (дата обра-щения: 19.10.2018).
3. Краснодарский государственный институт культуры [Электронный ре-сурс] — Режим доступа: <http://kguki.com/> (дата обращения: 19.10.2018).
4. Кузнецов А. Н. Компетентностный потенциал дисциплины (на примере образовательной области «Иностранный язык»): Монография / А. Н. Куз-нецов. — М. : ФГБОУ ВПО МГАУ, 2014. — 114 с.
5. Крымский университет культуры, искусств и туризма [Электронный ре-сурс] — Режим доступа: <http://kukiit.ru/> (дата обращения: 19.10.2018).
6. Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова [Электрон-ный ресурс] — Режим доступа: <https://www.rea.ru/> (дата обращения: 19.10.2018).
7. Южно-Российский гуманитарный институт [Электронный ресурс] — Ре-жим доступа: <http://www.urgi.info/> (дата обращения: 19.10.2018).

Музыкально-интонационное развитие детей дошкольного возраста на занятиях в группе раннего эстетического развития ДМШ

Е. В. Сокольская

магистрант 2-го курса

направления подготовки «Психология»

Института педагогики и психологии

ФГБОУ ВО «Костромской государственный университет»

Т. В. Луданова

научный руководитель, к. п. н., доцент

доцент кафедры музыки

Института педагогики и психологии

ФГБОУ ВО «Костромской государственный университет»

Музыкально-интонационное развитие детей дошкольного возраста является неотъемлемой составляющей становления общей музыкальной культуры и совершенствования музыкальных способностей учащихся. Без формирования интонационно-слуховых представлений невозможно освоение музыки, поскольку данный вид искусства имеет интонационную природу. Открытие интонации как наименьшей частицы музыки принадлежит Б. Л. Яворскому, работа «Строение музыкальной речи» которого вышла в 1908 году [2, с. 167]. Тем не менее, в отечественном музыковедении учение об интонации принято ассоциировать с именем Б. В. Асафьева, автором книги «Интонация», написанной в 1947 году и представляющей собой вторую часть труда «Музыкальная форма как процесс».

Теория интонации Б. В. Асафьева получила своё воплощение в теории и практике музыкального воспитания дошкольников и музыкального образования в целом. Среди исследователей, изучавших данную проблему, мы отмечаем Б. Р. Йофиса и Е. А. Дубровскую. В нашем исследовании интонационная теория Б. В. Асафьева занимает особое место, поскольку лишь опираясь на фундаментальные теоретические знания и руководствуясь эффективными методами воздействия, педагог-музыкант может добиться значительного уровня развития интонационного слуха у детей дошкольного возраста.

Результатом аналитической работы с различными теоретическими источниками по теме стало создание собственной модели интонационного развития детей дошкольного возраста. Мы опирались на ис-

следования, статьи, монографии, программы и учебно-методические пособия известных педагогов-музыкантов (Е. Ю. Волчегорской, З. С. Воскерчьян, А. Г. Гогоберидзе, И. В. Груздовой, Е. А. Дубровской, З. Кодая, Э. П. Костиной, О. А. Ногиной и др.), на адаптированные для дошкольного возраста закономерности в работе по усвоению музыки, как процесса интонирования, названные Б. В. Асафьевым, и собственный опыт в области музыкально-педагогической деятельности. Разработанная нами модель содержит в себе три подраздела: интонационное развитие детей младшего дошкольного возраста (3-4 года), среднего (4-5 лет) и старшего (5-7 лет).

На данном этапе мы приступили к реализации первого подраздела модели и провели диагностику в начале учебного года, в основу которой легли методики В. П. Анисимова и О. П. Радыновой. На диагностическом этапе учащимся группы раннего эстетического развития предложены следующие музыкально-дидактические задания:

1. Подпевание знакомой мелодии с сопровождением — определение уровня музыкально-интонационного развития (методика О. П. Радыновой). Детям было предложено воспроизвести русскую народную песню «Весёлые гуси».

2. Воспринимающий тест «Кот и котёнок» — выявление уровня сформированности звуковысотного чувства — адекватного ощущения соотношений высоты звуков (методика В. П. Анисимова).

3. «Куда идёт мелодия?» — выявление уровня развития звуковысотного чувства по показателю — определение направления мелодии (методика В. П. Анисимова).

Результаты опытной работы представлены в таблице 1.

Таблица 1

Уровни и показатели музыкально-интонационного развития дошкольников

	Уровни музыкально-интонационного развития		
	Низкий	Средний	Высокий
Задание 1	Подпевание знакомой мелодии с сопровождением		
Показатель	1-2 балла — интонирование крайне неточно, приблизительно.	3-4 балла — интонирование характеризуется частичной или почти полной точностью воспроизведения.	5 баллов — точное (безошибочное) воспроизведение мелодического рисунка, чистое, безошибочное интонирование.
Задание 2	Воспринимающий тест «Кот и котёнок»		
Показатель	1-3 балла	4-6 баллов	7-9 баллов
Задание 3	«Куда идёт мелодия?»		
Показатель	1-3 балла	4-7 баллов	8-10 баллов

Представим результаты диагностики исходного уровня музыкально-интонационного развития в экспериментальной группе (таблица 2).

Таблица 2

**Диагностический этап опытного исследования
в экспериментальной группе
(исходный уровень музыкально-интонационного развития)**

	Задание 1	Задание 2	Задание 3
Учащийся 1	3	7	5
Учащийся 2	3	8	7
Учащийся 3	3	9	5
Учащийся 4	4	8	7
Учащийся 5	4	9	6
Учащийся 6	4	8	7
Учащийся 7	3	9	6
Учащийся 8	4	9	6
Учащийся 9	4	8	7
Учащийся 10	4	8	7
Учащийся 11	3	7	7
Учащийся 12	3	7	5
Средний балл:	3,50	8,08	6,25

Из таблицы 2 мы сделали вывод о том, что на данном диагностическом этапе уровень музыкально-интонационного развития в экспериментальной группе является средним, как и уровень развития звуковысотного чувства по показателю — определение направления мелодии, а уровень сформированности звуковысотного чувства как адекватного ощущения соотношений высоты звуков является высоким.

Литература

1. *Анисимов В. П.* Диагностика музыкальных способностей детей: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 128 с.
2. *Консон Г. Р.* Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — № 1. — С. 165–170.
3. *Радынова О. П.* и др. Музыкальное воспитание дошкольников: Учеб. пособие для студ. фак-ов дошк. воспит. высш. и сред. пед. учеб. заведений. — М. : Издательский центр «Академия», 1998. — 240 с.

Исполнительские штрихи и приемы игры на домре

Ю. И. Цурикова

*старший преподаватель кафедры
музыкального искусства*

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

В данной статье выявлены исполнительские штрихи и приемы игры на домре. Основное внимание в работе автор акцентирует на формулировке понятия штриха, разновидности групп исполнительских штрихов на домре. Также рассматриваются равновидности игровых приемов на домре.

***Ключевые слова:** домра, музыкальное произведение, приемы игры, исполнительские штрихи, группы штрихов, базовые и колористические приемы игры.*

Всякий звук на домре, в независимости от контекста музыкального произведения, может извлекаться определенным игровым приемом (от основного до яркого колористического), артикуляцией и туше: с мягким (–), жестким (>>), а также акцентированным началом (▼). Все звуки, от самого короткого до самого длинного, выписываются нотами с определенной графической символикой над ними.

До последнего времени домристы отождествляли штрихи на домре со скрипичными. Это было обусловлено, во-первых, достаточно широким использованием в практике домрового исполнительства скрипичных произведений; во-вторых, за неимением своей методической литературы домристы вынуждены были искать ответы на некоторые вопросы в других сферах музыкально-исполнительской деятельности [10, с. 42]

И. Браудо, М. Имханицкий, А. Онегин и многие другие музыканты ведут споры о штрихах. Петр Говорушко считает их способами звукоизвлечения, различными по характеру и окраске звучания [2, с. 51]. Г. В. Келдыш рассматривает штрихи, как искусство исполнять музыку, и, в основном, мелодию, с тем или другим уровнем расчленённости или связности её тонов [6, с. 43]. Большинство домровых методик относят штрихи к приёмам игры, способам звукоизвлечения, которые характеризуются, в основном, через описание движений. К примеру, *non legato* часто интерпретируется исключительно как раздельное исполнение вверх и вниз, но возможен вариант его озвучки и с использованием тремоло. В некоторых литературных источниках появляется не совсем корректный термин «штриховая игра», подразумевающий воспроизведение звука одиночными ударами в разные стороны [9, с. 21]. Также вызывает сомнение и термин «дубль-штрих», надёж-

но обосновавшийся у домристов, характеризующийся равномерным чередованием ударов медиатора по струне в разные стороны при повторении одного звука [8, с. 18]. Необъяснимым образом такое же чередование разных по высоте звуков определяется переменным ударом. Исходя из вышеизложенного, мы наблюдаем полное отсутствие единой системы домровых штрихов.

В. Круглов формулирует понятие штриха как звукового художественного результата, полученного определенным игровым приемом и артикуляцией [5, с. 23].

Условно все штрихи на домре делят на четыре группы:

1) *Legato* характеризуется связным звучанием, длительность звуков которого выдерживается полностью [1, с. 86]. Записывается над нотой дугообразной линией. Характер исполнения в большинстве случаев *tremolo*, но возможны случаи приемов *PV*, реже *ПП*. *Legato PV*, в основном, применяется в умеренных и подвижных темпах. Важным условием является сохранение слитности нот. В учебно-методической домровой литературе артикуляционно-штриховое обозначение приема *PV* описывает *П* как удар вниз и *V* — удар вверх. Это не совсем точно, так как ударом характеризуется один из видов туше на домре. Правильно будет рассматривать *PV* по направлению движения медиатора: *П* — вниз, *V* — вверх [5, с. 23];

2) *Non legato* объединяет штрихи с равной степенью расчлененности, но разнообразными туше. К этой группе относятся *detache*, *non legato*, *marcato*. Уделим особое внимание штриху *d'etach'e*, так как его часто зачисляют к разным категориям. Некоторые музыканты его даже относят к области раздельной игры. Например, Б. Егоров [3, с. 126–127] и Ф. Липс [6, с. 36–41] располагают данный штрих между *tenuto* и *marcato*. В *partiture* *unpux detache* записывают чертой над нотой и извлекают приемом *tremolo PV*, туше — нажим. Во всех штрихах этой группы пальцы левой руки зажимают струну на определенном ладу и выдерживают педаль звучащей струны до конца выписанной длительности. Еще один штрих этой группы — *marcato*. Его обозначают знаком над нотой $>$, туше — толчок. Извлечение звука осуществляется *tremolo* или *PV* толчком. Это придает твердость звучанию;

3) *Staccato* сочетает в себе короткое звучание нот до половины и менее выписанной длительности, практически до акустического минимума. Запись осуществляют точкой над нотой. Область применения приема *ПV* и *П*. Штрих *martele* обозначается клином над нотой (*V*), туше акцентированное. Звук извлекается приемом *П* или *PV* резким броском правой руки на струну;

4) Комбинированные или смешанные штрихи: *staccato*, *marcato*, *martele*, *legato leggero*, *legato accento*, *portamento*. Сочетание артикуляции, приемов и туше предоставляет огромные возможности звучания. Исполнителю представляется возможность самостоятельно выбирать штрихи, так как границы этих категорий и зон являются очень условными.

В связи с этим Б. Егоров отмечает, что вблизи условных границ бывает сложно четко определить категорию штриха [4, с. 105]. Ниже приведена таблица штрихов [5, с. 25], которая поможет домристу выбрать наилучший эквивалент звучания. Она классифицирована по трем группам, устанавливающим уровень связности и раздельности звучания (таб. 1).

Как было указано ранее, в зависимости от контекста музыкального произведения, любой звук на домре, может быть извлечен конкретным игровым приемом.

Базовыми приемами игры на домре являются *tremolo* и *PV*. Однако кроме основных существует множество колористических приемов игры:

— *vibrato tremolo* — прием, который применяется для получения чувственного экспрессивного звучания;

— *pizzicato* большим пальцем (*pizz б n*) — ещё один красочный колористический прием, который по своему звучанию на домре похож со звучанием на других щипковых инструментах (например, балалайке);

— *vibrato* правой руки на домре достигается за счет минимального оттягивания и прижатия струны правой рукой;

— натуральные и искусственные флажолеты создают впечатление хрупкого, звонкого колорита, рождающего слуховое ощущение падающих стеклянных капель;

— прием *glissando* обозначается волнообразной чертой между нотами и сокращением *gliss* над линией, а *portamento*, записывается прямой линией между нотами.

Срывы левой рукой обозначаются знаком + над нотой.

Таблица 1

Таблица штрихов
(Круглов, В. П. Искусство игры на домре, 2001)

Группа	Итальянск. термины	Условная форма звука	Нотный пример	Исполнит. прием	Характеристика штриха
L E G A T O	legatissimo			tremolo	очень связно, выдержанно, мягко, певуче
	legato			tremolo ПП, PV	связно, выдержанно, мягко, певуче
	portato			tremolo	связно, выдержанно, слегка подчеркнуто
L E G A T O	legato leggero			П, V	связно, выдержанно, легко
	legato accento			tremolo	связно, выдержанно, акцентированно
	legato accentissimo			tremolo П П	связно, выдержанно, очень акцентированно

Non legato	tenuto			tremolo туше-нажим	раздельно, четко, выдержанно
	detache			пв, пп	раздельно, четко, выдержанно
	marcato			tremolo пп, пв туше-толчок	раздельно, укороченно, акцентированно
	non legato			tremolo пп, пв	выдержанно, ритмически четко, разделяя
Staccato	staccato			пп, пв	коротко, четко
	staccatissimo			пп, пв	очень коротко, четко
	martele			п п	коротко, очень акцентированно туше-удар
	staccato accento			пп, пв	коротко, акцентированно туше-толчок

Литература

1. Браудо, И. А. Артикуляция: о произношении мелодии / И. А. Браудо. — Ленинград: Музгиз, 1961. — 198 с.
2. Говорушко, П. И. Основы игры на баяне / П. И. Говорушко. — М.: Музыка, 1966. — 78 с.
3. Егоров, Б. М. К вопросу о систематизации баянных штрихов / Б. М. Егоров // Баян и баянисты. М., 1984. Вып. 6. С. 104–128.
4. Егоров, Б. М. Средства артикуляции и штрихи на баяне / Б. М. Егоров // Вопросы профессионального воспитания баяниста: тр. ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1980. — Вып. 48. — С. 86–112.
5. Круглов, В. П. Искусство игры на домре / В. П. Круглов. — М.: Композитор, 2001. — 187 с.: ил.
6. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. — М.: Музыка, 1985. — 157 с.
7. Мальтер, Л. И. Таблицы по инструментоведению / Л. И. Мальтер. 3-е изд. — М.: Сов. композитор, 1972. — 135 с.
8. Онегин, А. Е. Школа игры на баяне: учеб. пособие / А. Е. Онегин. — М.: Музыка, 1990. — 226 с.
9. Евдокимов, В. М. Специальный класс трёхструнной домры: программа для детских и вечерних музыкальных школ / В. М. Евдокимов, В. М. Тарасов // Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. — М.: Типография № 19, 1978. — 73 с.
10. Смирнова, Т. Н. Домровые штрихи и их корреляция со штрихами других инструментов / Т. Н. Смирнова // Проблемы музыкальной науки. — Уфа, 2014. — № 3 (16).

ЭКОНОМИКА. ТУРИЗМ

Необходимость развития услуг гостеприимства в туристской индустрии

В. В. Абашева

*магистрант 2-го курса
направления подготовки «Туризм»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Э. Э. Ибрагимов

*научный руководитель
доктор экономических наук, доцент,
заведующий кафедрой туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

Современное развитие отрасли гостеприимства становится эффективным в случае взаимодействия внутренних и внешних социально-экономических процессов, которые повышают необходимость в предоставлении услуг предприятий гостиничной индустрии.

Необходимо отметить, что отельный бизнес работает во взаимосвязи с туристским бизнесом. По методике Всемирной туристской организации, удельный вес доходов от обслуживания потребителей может составлять 60-70% всех доходов отельных учреждений. В связи с этим, данные услуги не разделяют, а идентифицируют их в целом как услуги отельно-туристской отрасли.

Всемирная статистика подтверждает факт развития туристской отрасли на данный момент. Кроме того, можно выявить высокодоходность данной отрасли в мировом хозяйстве и ее быстрое развитие. Данный факт подтверждается тем, что именно туризм занимает примерно 10-12% мирового ВВП, 7% всех инвестиций, 11% расходов клиентов в мире, 5% от общих налоговых поступлений, 30-35% от всех услуг,

и каждый 16-й занятый на рынке труда работает в сфере туризма [1, с. 168]. Необходимо отметить, что отрасль туризма дает существенные валютные поступления в казну стран. Ведь каждый иностранный турист тратит от 300 до 600 у. е. на проживание, питание, экскурсии и покупку различных товаров.

Уровень реализации туров и туризм регулируются правилами современной экономики и экзогенными факторами, включающими демографические и социальные изменения, экономические и правовые достижения, развитие торговли, инфраструктуру транспорта, технологии в сфере информации и качественный рост безопасности в туризме.

Специалисты, занимающиеся вопросами туризма, подчеркивают зависимость между тенденциями развития туризма и состоянием экономики государства в целом. Динамика путешествий достаточно чувствительна к динамике развития экономики конкретного государства. При темпах роста реального потребления в целом на 1% общий объем туров является неизменным, при 2,5% объем туров имеет тенденцию к росту на 4%, а при увеличении потребления на 5% расходы на туры возрастают на 10%. В случае, если темпы роста потребления менее 1%, объем туров уменьшается [2, с. 19].

Согласно прогнозам ВТО, к 2020 г. общее количество международных туров возрастёт почти в три раза и может достичь 1,6 млрд. В данном случае доходы от отельно-туристских услуг будут расти быстрыми темпами и могут повыситься в 2020 г. до 2 трлн. долл. [3, с. 32].

Именно туристская отрасль является основой развития услуг гостеприимства. Важно понимать, что без наличия качественных и доступных услуг в гостиничной сфере невозможно говорить о полном цикле услуг, которые предоставляются туристам.

Литература

1. *Бойко М. Г., Гапало Л. М.* Организация отельного хозяйства: / Учеб. пособие — К. : национальный торгово-экономический университет, 2006. — 448 с.
2. *Сорокина А. В.* Организация обслуживания в гостиницах и туристских комплексах: Учебное пособие. — М. : Альфа, 2014. — 34 с.
3. *Чудновский А. Д., Жукова М. А.* Менеджмент туризма: Учебник. — М. : Финансы и статистика, 2010. — 46 с.

Основные направления роста качества обслуживания клиентов в гостиничной сфере

Н. С. Вовчук,

магистрант 2-го курса

направления подготовки «Туризм»

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

Э. Э. Ибрагимов,

научный руководитель

доктор экономических наук, доцент,

заведующий кафедрой туризма

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,

искусства и туризма»

Проблемам качества гостиничного обслуживания уделяется большое внимание в научных публикациях последних лет. Принято считать их основной составляющей коммерческого успеха организации на рынке услуг. Японские специалисты [1, с. 178-179] определяют обслуживание в отеле такими категориями, как внутреннее качество, проявляющееся в уровне услуг, техническая оснащенность оборудованием, которое применяется в производственной деятельности, работа некоторых отделов и материальное качество. Данный вид качества может быть осуществлен через дизайн помещения отеля, мебели и т. д. Нематериальное качество определяется уровнем комфорта, достоверности рекламы, других сопутствующих услуг. Все это выражается в атмосфере обслуживания с точки зрения эстетики, а также психологического климата, который можно охарактеризовать через проявление гостеприимства, вежливости, доброжелательности персонала, скорости обслуживания клиента.

Согласно теории системного подхода американских ученых [2], достаточный уровень услуг, которые предоставляются в гостиничной отрасли, рассматривается как совокупность возможных свойств и характеристик, вызывающих удовлетворенность у клиентов с точки зрения технического, функционального и этического (социального) качества.

Качество услуг в отеле с технической точки зрения определяется правильными решениями в материальном обеспечении гостеприимства, используемыми «ноу-хау» в процессе обслуживания потребителей, машинной оснащенностью труда и наличием информационных

технологий в управлении гостиничным хозяйством. Функциональное качество можно оценивать как возможность работников выполнять свои профессиональные функции на высоком уровне согласно стандартам обслуживания и реализовывать необходимые свойства гостиничных услуг, а также учитывать определенные особенности в процессе их предоставления.

Этическое (социальное) качество можно определить показателями, которые учитывают опыт деятельности организации, по результатам исследования в сфере социологии и маркетинга, а также изучая общественное мнение. Именно эти данные характеризуют привлекательность организации и её услуг среди клиентов. Весь перечень услуг способствует созданию положительной характеристики отеля у существующих и потенциальных потребителей, что отражается в сравнительном анализе технологии обслуживания.

Необходимо отметить, что в отельном бизнесе достаточно часто используется пятиступенчатая модель качества услуг [3, с. 125]:

— *первая ступень* — пожелания потребителя и действия менеджмента компании. Потребитель желает получить высококачественные услуги. Для контроля данного показателя необходимо проводить постоянные исследования в сфере маркетинга услуг и использование информационных систем в сфере маркетинга;

— *вторая ступень* — восприятие руководства и спецификации качества обслуживания. Эта стадия наступает, когда менеджеры знают пожелания клиентов, но не желают их удовлетворить. Ликвидировать проблемы данной ситуации помогает активное использование маркетинга и творческое мышление;

— *третья ступень* — особенность услуг, которые предоставляются в отеле, с точки зрения их качества. Данная особенность возникает в том случае, когда топ-менеджер учитывает пожелания потребителей услуг и внедряет необходимые спецификации качества в производственный процесс. Но при этом персонал не способен или не хочет предоставлять такой уровень обслуживания. Ошибки данной ступени выявляются в процессе отношений сотрудника и клиента и минимизируются через программы внутреннего маркетинга;

— *четвертая ступень* — предоставление услуг и внешние связи. Данный этап характеризуется тем, что отель обещает больше в области внешних связей, чем может обеспечить. Это негативно влияет на имидж отеля. В дальнейшем требуется оказывать такие услуги, которые обещаны;

— *пятая ступень* — ожидание и восприятие предоставляемых услуг. Они возникают при условии наличия расхождения между ожидаемым и реальным уровнем качества гостиничных услуг. Достижение соответствия реального качества и качества, которое ожидается — главная задача маркетинга гостеприимства.

Литература:

1. Агафонова, Л. Г. Туризм, готельний та ресторанний бізнес: ціноутворення, конкуренція, державне регулювання [Текст]: навч. посібник / Л. Г. Агафонова, О. Є. Агафонова. — К. : Знання України, 2002. — 388 с.
2. Маркетинг. Гостеприимство и туризм: Учебник для вузов / Ф. Котлер, Дж. Боуэн, Дж. Мейкенз / Пер. с англ. под ред. Р. Б. Ноздревой. — М. : ЮНИТИ, 1998. — 787 с.
3. Роглев Х. Й. Основы гостиничного менеджмента: Учебник. — К. : Кондор, 2009. — 408 с.

Особенности современного развития индустрии туризма для людей старшего возраста

М. С. Ершова

*магистрант 1-го курса
направления подготовки «Туризм»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Э. Э. Ибрагимов

*научный руководитель, доктор экономических наук,
доцент, заведующий кафедрой туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

В современном мире туризм оказывает значительное влияние на экономическую, политическую и социальную жизнь общества. Международный туризм является развитой индустрией, обладающей собственными институтами, готовым продуктом, производственным циклом, а также собственными методами и системой управления.

В данный момент туризм обеспечивает 1/10 часть мирового валового национального продукта. Несомненно, туризм можно назвать одной из крупнейших и динамично развивающихся отраслей экономики. В скором времени туризм станет одной из важнейших отраслей.

Главным компонентом туризма можно назвать турпродукт, т. е. совокупность услуг, товаров и работ, которые необходимы для удовлетворения потребностей туриста во время его отдыха. Турпродукт

является базовой частью маркетингового комплекса, на котором основаны все остальные компоненты: цена, продвижение на рынке и пространство.

В данный момент отмечается возросший интерес к туристам третьего возраста. Индустрия туризма к данной категории относит людей старше 60 лет. Такой интерес обусловлен ростом численности населения старших возрастных групп.

В настоящее время общее количество туристов третьего возраста в Российской Федерации составляет 10% от общего числа. Столь низкий процент характеризуется несколькими ключевыми моментами:

1. Отсутствие на рынке туристских услуг специализированных предложений для лиц старшего возраста.
2. Низкая платежеспособность туристов третьего возраста по отношению к высокой стоимости туристского продукта.
3. Незаинтересованность туристских операторов в разработке предложений для туристов третьего возраста.

Поскольку статистика показала, что в ближайшее время намечается активный рост численности людей старшего возраста, то в государстве на лидирующие позиции выдвинулся вопрос поддержания активности пожилых граждан: социальной и гражданской.

С этой целью разработана целевая программа «Развитие внутреннего и въездного туризма в Российской Федерации». Реализация данной программы позволит решить ряд немаловажных задач, которые связаны с удовлетворением потребностей всех слоев населения в комфортном и полноценном отдыхе. Программа предусматривает развитие туризма во всех регионах страны по нескольким направлениям:

1. Активное поддержание и восстановление памятников культуры.
2. Развитие туристской инфраструктуры.
3. Развитие транспортной сети.

Ключевой задачей целевой программы является сделать туризм доступным для граждан со средним доходом, в том числе для лиц третьего возраста.

В настоящий момент среди российских граждан особой популярностью пользуется лечебно-оздоровительный туризм. Для этого активно развиваются курорты Краснодарского края: Минеральные воды, Ессентуки, Сочи. Реставрируются пансионаты и дома отдыха. Привлекаются на работу высококвалифицированные специалисты в области медицины.

На второй план вышел ностальгический туризм. Это своего рода поездки по местам молодости. Как правило, сюда входят страны бывшего СССР. Кроме того, спрос появился на культурно-познавательный туризм, паломнический и сельский. Последний позволяет городским жителям выйти из зоны комфорта, окунуться в мир деревенской жизни, познать все тонкости ведения хозяйства.

Последние несколько лет характеризуются активным спросом на круизы (речные и морские). Данный вид привлекает относительно небольшой стоимостью и выгодой, поскольку позволяет без трат на дорогу и проживание путешествовать в полном комфорте. Статистика показывает, что в данном виде среди общего числа туристов около 60% приходится на туристов третьего возраста.

В заключение можно сказать, что туризм для лиц третьего возраста обладает огромным потенциалом, поскольку сейчас в России все направлено на его развитие. Создаются все большие условия для путешествий: удобная инфраструктура, транспортная доступность, относительно небольшая цена. Появляются новые предложения на рынке туристских услуг, выгодные условия и скидки. Разрабатываются программы, направленные на развитие туризма для лиц старшего возраста.

Литература

1. *Грошев И. В., Корчагин Е. П.* Рынок туристических услуг для людей зрелого возраста: проблемы и перспективы развития // *Маркетинг в России и за рубежом.* — М., 2012. — № 6. — С. 71-80.
2. Виталий Рыжов — «Особенности отдыха людей пожилого возраста»; 24.11.2011 [электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.km.ru/turizm/2011/11/24/turisticheskie-marshruty-i-napravleniya/osobennosti-otdykha-lyudei-pozhilogo-vozra> (дата обращения: 17.10.2018).
3. *Шерешева М. Ю., Полянская Е. Е.* Туризм третьего возраста: предпочтения, требования, ограничения // *Государственное управление. Электронный вестник.* — 2017. — № 61. [электронный ресурс] — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/turizm-tretiego-vozrasta-predpochteniya-trebovaniya-ogranicheniya> (дата обращения: 17.10.2018).

Маркетинговые коммуникации в сфере туризма в современных условиях

В. О. Загурский

*магистрант 1-го курса
направления подготовки «Туризм»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Э. Э. Ибрагимов

*научный руководитель,
доктор экономических наук, доцент,
заведующий кафедрой туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

В настоящее время туризм играет наиболее значимую роль в экономической сфере. Маркетинг занимает лидирующее место в развитии туризма, что даёт возможность получить желаемый результат.

Важным направлением развития туристского предприятия является продвижение его на рынке услуг: реклама и реализация подготовленного турпакета. Маркетинговые исследования в современных условиях позволяют определить: ёмкость рынка услуг, долю на рынке туристских услуг, анализ спроса, каналы сбыта.

Системы коммуникаций в маркетинге должны разрабатываться индивидуально для каждого сегмента рынка и содержать в себе элемент обратной связи покупателя с продавцом товаров и услуг [1, с. 54].

Сеть маркетинговых коммуникаций в туризме должна быть грамотно выстроена. Эффективное планирование и использования рекламы, Public Relations, стимулирование сбыта, прямые продажи, наличие коммуникаций в местах реализации продукта и событийный маркетинг в совокупности с другими элементами данной системы являются необходимыми составляющими маркетинговых коммуникаций [2, с. 86].

Роль коммуникаций в туризме повышается за счет публичных рилейшнз и паблисити, они оказывают значительное влияние на потенциальных клиентов. Реклама также играет ведущую роль в туризме.

Цели маркетинга в туризме — это достижение лидирующих позиций компании, товара, марки, которое может быть реализовано путем координирования усилий всех сотрудников предприятия и слажено работающей маркетинговой системой.

Целями маркетинга могут быть: максимальное повышение качества жизни, предоставление максимально широкого выбора, достижение максимальной потребительской удовлетворённости.

Его задачи:

- изучить базу маркетинга в туризме;
- разработать рекомендации маркетинговой деятельности в туризме;
- определить недостатки маркетинговой деятельности в организации.

Основные средства донесения информации до целевой аудитории: реклама; стимулирование сбыта; личная продажа.

Действенность рекламы в значительной степени зависит от правильного применения соответствующих форм и средств воздействия на потребителя. А это, в свою очередь, требует от руководителей и специалистов туристских предприятий и организаций глубоких знаний, касающихся сущности современной рекламы, ее особенностей индустрии туризма, планирования рекламной деятельности, разработки рекламных обращений, выбора средств распространения рекламы, формирования бюджета и оценки эффективности рекламы.

Реклама — двигатель торговли. Она преподносит информацию, которая представляется в узко выраженной форме, эмоционально окрашена, и каждый потенциальный клиент становится заинтересованным в этом турпродукте. В своей туристской деятельности необходимо использовать только современные технологии, благодаря которым будет повышаться спрос на ваш туристический продукт.

Самый популярный ресурс — Интернет-портал. На сегодняшний день это самый простой метод получить информацию в кратчайшие сроки, поэтому каждая турфирма не может обойтись без интернета. На сайтах турфирмы можно найти и ознакомиться с описанием отелей, ценами, погодой в стране, которую вы хотите посетить, условия заключения договоров, документы, необходимые для получения визы.

Исходя из этого, можно сказать, что под маркетинговыми коммуникациями в сфере туризма в современных условиях понимается управление процессом продвижения товаров и услуг на всех этапах: перед продажей, в момент покупки, во время и по завершении процесса потребления.

Вывод. Маркетинговые коммуникации в сфере туризма в современных условиях являются деятельностью по планированию и разработке туристских услуг и товаров, а также стимулированию на них спроса и ценообразования. Это система взаимосвязанных приемов и мер, позволяющих турфирме добиваться положительных результатов на рынке туристических услуг.

Все элементы маркетинговых коммуникаций взаимосвязаны и оказывают друг на друга взаимное влияние. Большое значение в процессе личных продаж играет общение менеджера с клиентом.

Туристический продукт является не только товаром, но также формой выражения социальной политики государства в сфере организации отдыха и культурного развития.

Таким образом, маркетинговые коммуникации — неотъемлемая часть туристского бизнеса. Реклама, связи с общественностью (PR), прямые продажи, стимулирование продаж, имидж компании — всё это средства, необходимые для осуществления связи между производителем и потребителем туристских услуг в современных условиях.

Литература

1. Дурович, А. П. Реклама в туризме : учеб. пособие / А. П. Дурович. — 4-е изд., стер. — Минск : Новое знание, 2008. — 254 с.
2. Катлип С. М., Сентер А. Х., Брум Г. М. Паблик рилейшнз. Теория и практика, 8-е изд. : Пер. с англ. : Уч. пос. — М. : Издательский дом «Вильямс», 2003. — 624 с.
3. Романов А. А. Панько А. В. Маркетинговые коммуникации / А. А. Романов, А. В. Панько. — М. : Эксмо, 2006. — 432 с.

Формирование конкурентных преимуществ туристских предприятий в условиях глобализации

Э. Э. Ибрагимов

*доктор экономических наук, доцент,
заведующий кафедрой туризма*

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

Глобализация всех сфер жизни побуждает субъектов хозяйствования учитывать национальные интересы и международные тенденции и особенности развития экономической системы и ее составляющих, а также комплементарность национальных экономик. Институциональная среда в современных условиях обуславливает формы, методы и направление создания конкурентных преимуществ и реализации конкурентных стратегий. Конкурентные преимущества предприятий отрасли туризма выступают детерминантами конкурентоспособности предприятия, данной отрасли и страны. Таким образом, понятие конкурентных

преимуществ и конкурентоспособности тесно связаны с формированием и наличием первых, что обуславливает существование вторых. Неотъемлема от конкурентоспособности предприятия, отрасли, страны и конкурентоспособность продукции (товара, услуг). Под глобальной конкуренцией принято понимать борьбу субъектов мирового рынка (в том числе и туристского) за ресурсы и условия устойчивого и безопасного развития на корпоративном, государственном, региональном и межцивилизационном уровнях. Необходимо отметить, что глобальный характер рыночных отношений не нивелирует, а наоборот, даже усиливает борьбу за глобального потребителя и каналы реализации [3].

В нынешних реалиях, которые сопровождаются глобализацией, интеграцией и структурной трансформацией экономик, бизнеса, международных рынков и национальных хозяйств, углублением и совершенствованием конкуренции, развитием технологических и товарных инноваций, на смену сравнительным преимуществам приходит современная парадигма конкурентных преимуществ. Преимущества стали динамичными и перестали быть статичными. Теоретические положения концепций формирования конкурентных преимуществ сводятся, в основном, к трем основным видам: рыночной, ресурсной и институциональной (рис. 1).

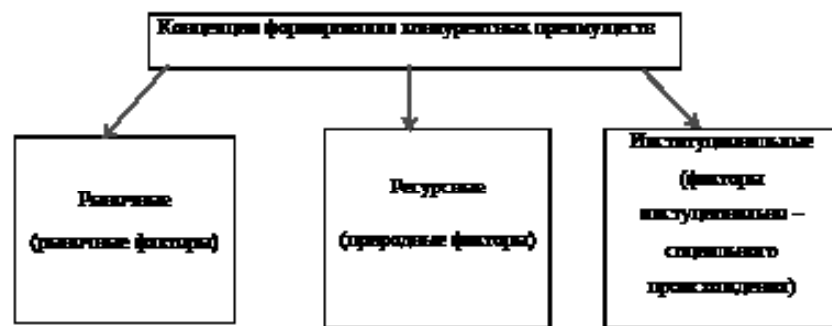


Рис. 1. Концепции формирования конкурентных преимуществ в условиях глобализации мирохозяйственных экономических систем

Главным признаком современности стала способность государства к созданию национального богатства. В этом контексте необходимо отметить Российскую Федерацию, которая имеет богатые природные ресурсы и является одной из крупнейших стран Европы. Однако именно фактор способности страны к экономическому росту вызывает много дискуссий как среди отечественных, так и международных экспертов. В условиях глобализации экономики особое значение и актуальность приобретает проблема конкурентных отношений и формирования конкурентных преимуществ субъектов и объектов национальной экономики России. Следствием жесткой кон-

куренции в отрасли туризма является оптимальное распределение ресурсов в отрасли, выявление наиболее перспективных его видов, развитие инфраструктуры территорий и хозяйствующих субъектов этой сферы. В последующем, как результат, — эффективное функционирование туристских предприятий и абсолютное удовлетворение спроса потребителей.

Обеспечение конкурентных преимуществ субъектов и объектов туризма в рамках национальной экономики возможно при условии определения четкой системы ценностей и ориентиров в условиях национального общественно-экономического состояния и стратегического вектора развития. В контексте мирохозяйственных тенденций для отрасли туризма и национальной экономики в целом целесообразно разработать не только иерархию целей, но и четкую институционально закреплённую общую стратегию развития отрасли, а на ее основе рассмотреть дорожные карты секторальных стратегий.

Стратегическая цель должна сводиться к устойчивому развитию сферы туризма, а как следствие, экономики государства. С теоретико-методологической и научно-практической точки зрения важным является недопущение подмены методов, средств и целей. Тактическими задачами выступают: экономический рост, повышение уровня жизни населения, сохранение природной среды и улучшение экологической ситуации, создание благоприятной институциональной среды с учетом факторов внешней среды. В рамках стратегических и тактических задач должны решаться оперативные задачи, и именно на этом уровне чаще всего происходит становление преимуществ [2].

Формирование и реализация конкурентных преимуществ предприятий отрасли туризма должны базироваться на основе современной общей конкурентной парадигмы с учетом секторальных различий и особенностей. Сочетание рыночной, ресурсной и институциональной концепций обеспечит синергетический эффект и позволит создать устойчивые конкурентные преимущества отрасли туризма. Необходимо также учитывать социально-экономические и общественно-политические особенности стран в контексте традиционно сложившихся формальных и неформальных институтов. Это обусловлено объективными и субъективными обстоятельствами, прежде всего, ускоренными темпами экономической поляризации развития стран в условиях глобализации.

Литература

1. Ермоленко А. А., Лазовская С. В. Сфера услуг: механизмы формирования конкурентных преимуществ / А. А. Ермоленко, С. В. Лазовская // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 5: Экономика. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sfera-uslug-mehanizmy-formirovaniya-konkurentnyh-preimuschestv> (дата обращения: 08.01.2019).
2. Ильин В. Ю. Конкурентные преимущества аграрных предприятий с позиции международного разделения труда / В. Ю. Ильин // Научные труды

Полтавской государственной аграрной академии. — Полтава: ПДАА. — 2012. — Вып. 2(5) — Т. 2. С. 129-134.

3. Швыданенко О. А. Глобальная конкуренция новый исторический феномен / О. А. Швыданенко // Формирование рыночной экономики: научный сборник. / К. : КНЭУ, 2005. Вып. 13. С. 97 — 104.

Современные виды проектов в сфере туризма

Л. С. Ибрагимова

магистрант 1-го курса

направления подготовки «Туризм»

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

Э. Э. Ибрагимов

научный руководитель

доктор экономических наук, доцент,

заведующий кафедрой туризма

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,

искусства и туризма»

На современном рынке туристских услуг в международном туризме создаются новые, более эффективные модели и механизмы управления экономическими отношениями как на государственном уровне, так и на уровне деятельности туристских организаций. При этом достаточно важным является именно улучшение управленческой деятельности фирмы за счет эффективного менеджмента туристскими проектами. В частности, проектный менеджмент позволяет решить следующие задачи:

— определить наиболее перспективные и наиболее прибыльные инвестиционные проекты;

— оптимально планировать проект для его своевременного и качественного воплощения;

— организовать группу из числа работников организации с целью качественной реализации проекта;

— продуктивно организовать процесс самой реализации проекта, чтобы достичь поставленной цели в определенные сроки [3, с. 52].

В ходе решения этих задач организация может столкнуться с вопросами управления туристическими проектами, т. е. с особым процессом, который необходимо выделять и изучать.

В прошлом термин проект понимался как чертеж, пояснительная записка или смета, с помощью которого проектировались объекты, либо это мог быть план, договор или соглашения [2, с. 134].

На данный момент понятие «проект» представлено значительно шире, и проектная деятельность осуществляется как на уровне функционирования всей организации, так и на уровне местного, регионального и государственного управления. Можно выделить следующие проекты в туристской деятельности фирмы:

- 1) проекты вывода на рынок новых туристических продуктов;
- 2) проекты открытия зарубежного представительства;
- 3) проекты развития отельного комплекса, проекты создания торгово-сбытовой сети фирмы за рубежом либо внутри страны;
- 4) проекты создания маркетинговой стратегии;
- 5) проекты осуществления исследований в сфере маркетинга или рекламной кампании;
- 6) проекты выхода фирмы на новые зарубежные рыночные сегменты.

В последнее время актуальными становятся комплексные проекты реструктуризации наряду с субпроектами по изменению продуктового портфеля, организационной и производственной перестройки, внедрения финансового менеджмента, контроллинга и др. [1, с. 78].

Кроме этого, туристские проекты также часто реализуются и органами государственного управления в области туризма на местном, региональном и национальном уровнях. Примерами таких туристических проектов могут быть проекты реставрации объектов историко-культурного наследия страны, проекты создания новых парков, проекты строительства новых оздоровительно-рекреационных и курортных учреждений, а также проекты развития туристической инфраструктуры.

Литература

1. *Вавилова Е. В.* Основы международного туризма. Учебное пособие / Е. В. Вавилова. — М. : Гардарики, 2005. — 166 с.
2. *Кабушкин Н. И.* Менеджмент туризма / Н. И. Кабушкин. — М. : Новое знание, 2002. — 409 с.
3. *Чудновский А. Д., Королев Н. В.* и др. Менеджмент туризма / А. Д. Чудновский, Н. В. Королев. — М. : Федеральное агентство по туризму, 2014. — 576 с.

Роль эффективного развития туристской инфраструктуры в современных условиях

Э. Э. Ибрагимова

*магистрант 1-го курса
направления подготовки «Туризм»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Э. Э. Ибрагимов

*научный руководитель
доктор экономических наук, доцент,
заведующий кафедрой туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

Туристские ресурсы являются важной составляющей процветания туризма в стране. Однако они могут эффективно функционировать лишь при наличии достаточно развитой туристской инфраструктуры.

Данная инфраструктура состоит из организаций средств размещения и обслуживания туристов: гостиниц, туристических баз, пансионатов и профилакториев; предприятий питания, которые задействованы в данной сфере, предприятий. Также к туристской инфраструктуре относятся учреждения, оказывающие услуги экскурсионного обслуживания, специализированные туристские фирмы, обеспечивающие информационное и справочное сопровождение обслуживания туристов и т. д. [1, с. 15].

Итак, под понятием инфраструктуры принято понимать наличие сооружений, зданий, систем и служб, которые необходимы для функционирования туризма.

Во многом, именно с помощью инфраструктуры происходит освоение туристских продуктов, ресурсов, повышаются их привлекательность, доступность для туристов, увеличивается туристская емкость территории (без ущерба для окружающей среды), компенсируется неблагоприятное воздействие природно-климатических условий региона [3, с. 87].

Большинство государств основной целью своей политики рассматривает развитие собственного туризма, так как именно эта сфера дает основу для развития малого бизнеса [2, с. 71]. Именно такие фирмы способны развиваться без значительной бюджетной поддержки и яв-

ляются привлекательными для инвестирования в широких масштабах и в короткие сроки.

Многие сферы экономики, такие как строительство, торговля, сельское хозяйство, производство товаров народного потребления, связь и т. д., развиваются благодаря функционированию отрасли туризма. В туристической инфраструктуре все элементы достаточно тесно взаимосвязаны друг с другом.

Институциональную основу инфраструктуры туристической отрасли формируют институты общего и специального назначения, которые обеспечивают функционирование всех субъектов туристического процесса и движение материальных, финансовых и информационных потоков. Второй составляющей инфраструктуры является информация, а также структуры, обеспечивающие ее потоки.

Информационная составляющая является важным элементом инфраструктуры туристической отрасли, поскольку обеспечивает связь как между подсистемами туристической системы, так и непрерывный взаимный обмен информацией между ней и внешней средой.

Она основывается на законодательных и нормативных актах, регулирующих отношения между субъектами туристического процесса, регламентирующих их деятельность.

Но особое внимание заслуживает анализ ситуации со специализированными институтами в инфраструктуре, которые в настоящее время являются слабо развитыми. Так, на туристическом рынке мало представлены рекламные туристические предприятия, предприятия по особому проектированию туристических путешествий, специализированные туристические маркетинговые службы.

Их функции выполняют частично сами туристские предприятия, а частично — структуры общей институциональной составляющей инфраструктуры.

Литература

1. *Бойко М. Г., Гапало Л. М.* Организация отельного хозяйства: Учеб. пособие / М. Г. Бойко и др. — К. : Национальный торгово-экономический университет, 2006. — 448 с.
2. *Вавилова Е. В.* Основы международного туризма : Учебное пособие / Е. В. Вавилова. — М. : Гардарика, 2005. — 166 с.
3. *Клейман А. А., Евреинов О. Б.* Инфраструктура туризма: стратегия развития: Монография / Под редакцией проф. А. А. Клеймана. — СПб. : Д. А. Р. К., 2014. — 384 с.

Влияние социальных сетей на продвижение турпродукта

И. К. Медведская

магистрант 1-го курса

направления подготовки «Туризм»

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

Э. Э. Ибрагимов

научный руководитель

доктор экономических наук, доцент,

заведующий кафедрой туризма

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

Социальная сеть — это веб-сайт, который помогает объединять людей для того, чтобы общаться и делиться новыми интересными идеями, заводить знакомства. Также социальная сеть — это многопользовательский онлайн-сайт, информационное содержание которого наполняется онлайн-посетителями, где с помощью указания персональных данных человека, его в дальнейшем могут найти другие участники сети.

Продвижение с использованием социальных сетей — это рекламно-информационная деятельность, которая нацелена на популяризацию информации о рекламируемом турпродукте в социальных сетях и блогосфере посредством создания сообществом целевых аудиторий и управления ими. Создание любого сообщества (группы) осуществляется в рамках правил, заявленных социальной сетью. В первую очередь, эти правила направлены на создание среды для комфортного общения пользователей.

На сегодняшний день примерно 79% самых крупных в мире компаний работают с использованием социальных сетей. По сведениям компании «Global Web Index», среднестатистический покупатель обладает 5,8 аккаунтов в социальных сетях и активно пользуется только 2,8 учетных записей [1].

Для продвижения турпродукта используют такие популярные социальные сети как:

— Twitter — это сеть для обмена общественными публикациями в формате микроблогинга;

— Facebook — социальная сеть, которая разрешает создавать профиль с фотографией и информацией о себе, приглашать друзей и своих знакомых, обменивается с ними сообщениями;

— Instagram — это социальная сеть, ориентированная на визуальную информацию;

— Pinterest — социальный фотохостинг, где люди делятся своими изображениями с другими пользователями;

— ВКонтакте — социальная сеть, с помощью которой можно делиться сообщениями, изображениями, видео— и аудиозаписями, тегами, создавать собственные группы и сообщества;

— Tumblr — сеть, при использовании которой контент подразделяется на несколько категорий: чат, рассылка, видеозаписи и аудиозаписи, цитата, фотографии и текст [2, с. 45].

Можно сделать вывод, что социальные сети позволяют более обширно рекламировать и продвигать туристские продукты. С их помощью создаются сообщества для продвижения туристских фирм, объектов размещения, питания, развлекательных заведений с доступной новой информацией; распространяется реклама о туристских предложениях, обновляется информация, информируется и привлекается более обширная аудитория клиентов. Тематическая направленность социальных сетей дает возможность находить единомышленников, знакомиться, обмениваться впечатлениями.

Литература

1. Компания «Global Web Index» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.globalwebindex.com>. (дата обращения: 10.11.2018 г.).
2. *Кремнёв Д.* Продвижение в социальных сетях / Д. Кремнёв. — СПб. : Издательство «Питер», 2011. — 123 с.

Анализ ассортимента сувенирной продукции Белгорода как фактора продвижения туристской территории

Е. В. Мирошниченко

*кандидат педагогических наук,
доцент, доцент кафедры
социально-культурной деятельности и туризма
ГБОУ ВО «Белгородский государственный
институт искусств и культуры»*

Н. В. Посохова

*кандидат социологических наук,
доцент, профессор кафедры социально-культурной
деятельности и туризма
ГБОУ ВО «Белгородский государственный
институт искусств и культуры»,*

М. В. Миронова

*ст. преподаватель кафедры
социально-культурной деятельности и туризма
ГБОУ ВО «Белгородский государственный
институт искусств и культуры»*

Формирование соответствующего имиджа города, узнаваемость его туристской территории зависит от визуализации его объектов, воплощенной на сувенирной продукции. Для того, чтобы правильно сформировать образ туристской территории города Белгорода, необходимо выявить его главные особенности и характеристики — а таких у Белгорода достаточно много, начиная с истории, уходящей далеко в прошлое, и заканчивая культурным наследием города.

Особенности территории, отраженные в сувенирной продукции, способствуют формированию индивидуальности и туристического имиджа региона. Обычно к таким особенностям относят местоположение, достижения города, его исторические и культурные памятники.

Сегодня Белгород — это самый чистый и ухоженный город России с развитой инфраструктурой, это культурный, научный, экономический и духовный центр Центрально-Чернозёмного района и один из крупных транспортных узлов страны. Белгород и область в целом — один

из самых экологически чистых и перспективных регионов России, неоднократно занимавший первые места по чистоте и благоустроенности среди российских городов с численностью населения от 100 до 500 тысяч человек. Город раскинулся на берегах Северского Донца, правого притока Дона. Вдоль живописного берега можно увидеть красивейшие белые утесы, прилегающие к глади воды. В СССР Белгород был первым удостоен звания «Город воинской славы». Большое количество достопримечательностей и просто красивых мест города не оставят туристов равнодушными.

На территории Белгородской области можно отметить те элементы материальной культуры, культурного наследия и уникальную природную территорию, изображение которых часто используется на сувенирной продукции. К элементам материальной культуры относятся различные памятники, объекты культуры и искусства, а также архитектура.

Достопримечательности города Белгорода отражены на сувенирной продукции. Анализ ассортимента сувенирной продукции города Белгорода показал, что ведущее место среди прочих видов занимают сувениры, отражающие жизнь и быт города Белгорода, его культурные и исторические традиции.

Сувенирная продукция города делится на две группы: народные промыслы (ручная работа) и полиграфическая промышленность (отпечатанные магниты, ручки и т. д.).

Относительно Белгорода часто применяются словесные формулы, отражающие историческое своеобразие территории, их мы можем встретить в качестве надписей на сувенирной продукции («город Воинской Славы», «город Первого салюта»). Факты о гербе города, дарованном ему Петром Первым во времена Северной войны за исключительную доблесть на Полтавском поле, некоторые элементы, напоминающие о существовании в Белгороде засечной черты, также отражаются в данном сегменте материальной культуры. При наличии таких элементов в структуре сувенира, как справки на открытках, надписи на кружках, изображения на магнитах и т. д., — сувенирная продукция в таком случае выполняет информативную функцию, заключающую в себе отражение исторической самобытности города. Данная функция сувенирной продукции играет неосценимую роль: узнавая историческое прошлое города, турист может делать выводы о культуре, народах, в далёкие исторические времена населявших территорию, судить об образе всего города в настоящее время.

Функцию передачи внешнего образа города выполняют сувениры с изображениями его достопримечательностей. Во-первых, такие сувениры показывают туристу, что могло бы быть интересным для посещения, а во-вторых, отражают то, чем гордятся и что считают важным жители этого города. Например, изображение на открытке музея-диорамы «Курская дуга. Белгородское направление» («Огненная дуга») в первую очередь дает туристу информацию о туристическом объекте,

его роли и месте в городской культуре, фиксирует внимание на воспитательном содержании представленного объекта.

Особенности географического положения также влияют на формирование туристического имиджа региона. Они могут быть отражены на сувенирной полиграфической продукции. Например, напечатанная карта города на магните или же слова «Белый город», в которых отражены особенности полезных ископаемых региона.

При анализе сувенирной продукции отмечено, что большую группу сувенирной продукции составляют сувениры с изображением святых мест, храмов, церквей г. Белгорода. Например, Смоленский собор — постройка XIX века, Преображенский кафедральный собор — главный храм Белгородско-Старооскольской епархии, освященный в 1813 году и построенный в честь победы русских войск над Наполеоном. Здесь хранится Чудотворная икона Николая Ратного и нетленные мощи святителя Иосафа.

Широкий спектр предложений сувенирной продукции имеет одна из самых популярных компаний г. Белгород — «Дизайнцентр», продвигающая сувениры для туристов через сеть Интернет [Дизайнцентр. URL: <http://www.dizaincentr.ru/city/belgorod/>]. В разделе «Белгородский сувенир» предлагаются такие группы: продукция с православной символикой; сувениры из бронзы и камня, позолота; подстаканники; панно гальванопластика; сувенирные панно, гравюры; сувениры из керамики, стекла и фарфора; сувенирные кружки, чайные пары и наборы; сувенирные тарелки и наборы; текстильная сувенирная продукция; книги, книги в кожаном переплете, открытки, CD и DVD диски; сувенирные магниты; деревянные тарелки и сувениры из дерева; часы и сувениры с часами; сувениры с заливкой полимерной смолой; каталог «Белгородский сувенир»; прочие сувениры; примеры корпоративных решений.

Проведенный анализ сувенирной продукции города Белгорода позволяет сделать следующие выводы. На современном рынке сувенирная продукция Белгорода доступна в широком ассортименте, однако большая часть товаров представляет собой реплики, шаблонные изделия.

Белгородские сувениры преимущественно отражают культурное наследие города, его историю, символику, достопримечательности.

Белгородские сувениры пользуются популярностью как среди россиян, так и гостей из ближнего зарубежья. Близость к украинской границе делает город привлекательным для туристов, через него проходят крупные транспортные магистрали. Практически каждый гость города хочет увезти с собой частичку неповторимой атмосферы города.

Литература

1. *Важенина И.* Имидж и репутация территории как основа продвижения в конкурентной среде [Текст] / И. Важенина // Маркетинг в России и за рубежом. — 2008. — № 6. — С. 70-72.

2. Проект портала Губернатор и Правительство Белгородской области / Белгород / История. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://old.belregion.ru/region/districts/gorod/history/> (дата обращения 17.08.2018).
3. *Фатнева Е. А.* Сценарные условия развития туризма в Белгородской области в среднесрочной и долгосрочной перспективе [Текст] / Е. А. Фатнева, Т. С. Редкокашина // Новое слово в науке: перспективы развития : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 15 янв. 2016 г.). В 2 т. Т. 2 / редкол. : О. Н. Широков [и др.]. — Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2016. — № 1 (7). — С. 309–313. — ISSN 2411-8133.

Тенденции развития международного туризма в современных условиях

А. С. Сулима

*магистрант 2-го курса
направления подготовки «Туризм»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Э. Э. Ибрагимов

*научный руководитель, доктор экономических наук,
доцент, заведующий кафедрой туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

В Российской Федерации в 2017 году существовали негативные тенденции в сфере международного туризма. По статистическим данным, за 6 месяцев текущего года число зарубежных поездок россиян снизилось еще на 13,1% в годовом выражении. Наибольший вклад в это падение внесли Турция (-87,7%) и Египет, в которые туры перестали продаваться еще в конце 2015 года [1].

Однако в вопросе развития международного туризма, в целом, отмечаются положительные тенденции. Динамично растут доходы, которые приходят в государство через индустрию международного туризма. Таким образом, можно отметить растущую поддержку этой отрасли туризма со стороны правительства. Это способствует снятию определенных запретов.

Сегодня мы чётко можем видеть особый подход государства к экологической проблеме, более трепетное и внимательное отношение к охране окружающей среды. Это ещё одна, немаловажная тенденция в туристской индустрии. Европейские страны продолжают занимать видное место в плане уровней развития образования и жизни.

Благодаря этому обеспечивается особый подход к решению вопросов, связанных с рациональным использованием туристической инфраструктуры. Государство систематически рассматривает и решает вопросы, связанные с защитой природы. Эти вопросы также не остаются без внимания масс-медиа, что подталкивает органы государственной власти и население к более ответственному отношению к охране нашей планеты в целом.

Также сегодня можно отметить, что жители густонаселённых районов города всё чаще отдают предпочтение отдыху в сельской местности, где они имеют возможность проживать в апартаментах без обслуживания персонала. Это отражается в намечающейся линии развития туристической сферы [3].

Данная тенденция прослеживается и в международном туризме. В будущем можно ожидать, что в связи с повышенным уровнем комфорта в ряде населённых пунктов, как альтернатива, появится тенденция запросов на путешествия по самым труднодоступным и малоизученным уголкам нашего мира.

В связи с развитием информационной сферы и одновременным падением цен на туристический отдых, в целом, увеличивается количество туристов в разные страны. В результате этого происходит процесс всемирной глобализации, создающий некую монотонность. Поэтому сейчас огромное количество туристов выбирают в качестве отдыха туристские центры, обещающие исключительные условия отдыха. На данном этапе развития туристической сферы большинство курортов делает акцент на потребностях определённого критерия туристского рынка.

Если рассматривать такое направление отдыха, которое включает в себя систему «all inclusive» либо отдых для молодого поколения, то мы понимаем, что этот вид отдыха не даёт исчерпывающей возможности для ознакомления с местной культурой и жителями страны. Также такой отдых не позволяет полностью ощутить прелести нахождения в другом уголке мира. Лишь при самостоятельной организации путешествия становятся доступны подобные аспекты туризма.

Хотя, несмотря на эти нюансы, вышеупомянутое направление отдыха всё ещё популярно среди отдыхающих. Сервис должного уровня, отвечающий требованиям туристов, является главным условием при определении места отдыха. Но важным звеном в этой цепочке спроса и предложения всегда будет оставаться соответствующее соотношение цены и качества [3].

Литература

1. Динамика спроса на туристские услуги в России [Электронный ресурс] / Аналитический центр при правительстве Российской Федерации. — 2016 г. — №19. — Режим доступа: <http://ac.gov.ru/files/publication/a/11063.pdf> (дата обращения: 15.11.2018 г.).
2. «Travel.ru» — сервер туризма и путешествий. Основные цели международных туристских прибытий [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.travel.ru/> (дата обращения: 15.11.2018 г.).
3. Worldtourism. Статистика прибытий туристов по регионам мира [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.world-tourism.org> (дата обращения: 15.11.2018 г.).

Особенности регулирования экскурсионной деятельности в Российской Федерации на современном этапе

Е. А. Тропина

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

Экскурсионная деятельность является неотъемлемой частью индустрии туризма. Экскурсия может существовать как самостоятельная услуга или как часть пакета услуг в турпродукте, сформированном туристским оператором. Экскурсия может быть обязательным условием посещения действующих предприятий, дополнительной услугой в музеях и художественных галереях.

История экскурсионной деятельности в нашей стране насчитывает более 100 лет, но наиболее интенсивным ее развитие было в 70-80 годы прошлого века в СССР, когда экскурсия была не только формой получения новых знаний, но и культурно-просветительской и идеологической деятельностью. Ежегодно в СССР в экскурсиях участвовали около полумиллиона человек, были разработаны десятки тысяч экскурсионных тем, экскурсоводами работали более семи-десяти тысяч человек, в экскурсионную деятельность были вовлечены тысячи организаций (галереи, музеи, транспортные предприятия и др.) [1].

В настоящее время экскурсии играют важную роль в удовлетворении рекреационных потребностей человека, расширяют кругозор и формируют мировоззрение. Экскурсионная деятельность является основой культурно-познавательного туризма.

При этом, в последние десятилетия наметились отрицательные тенденции в организации экскурсионной деятельности: снижение качества экскурсионных услуг, связанное с низкой квалификационной подготовкой экскурсоводов.

Деятельность туристских операторов и туристических агентов достаточно жестко регулируется со стороны государства, а деятельность экскурсионных организаций и экскурсоводов в последние годы практически не регулируется государственными органами управления. Для эффективного развития экскурсионной деятельности и повышения качества обслуживания экскурсантов и туристов необходимо разрабатывать и внедрить в повседневную практику ряд преобразований.

Объектом данного исследования является экскурсионная деятельность и её регулирование, а предметом — особенности регулирования туристской деятельности в РФ.

Вопросами экскурсионной теории и практики занимались такие авторы, как Б. В. Емельянов, З. В. Тимченко и др. Также определение экскурсии, экскурсионных услуг нашло свое отражение в законодательных и нормативных документах Российской Федерации.

Б. В. Емельянов определяет понятие «экскурсия» как сумму знаний, в специфической форме сообщаемых группе людей, и как определенную систему действий по их передаче [1].

З. В. Тимченко трактует понятие «экскурсия» следующим образом: «Экскурсия представляет собой последовательный показ экскурсионных объектов и рассказ о них. Причём показ первичен, а рассказ вторичен. Сочетание показа и рассказа в процентном отношении зависит от состава экскурсионной группы, обеспеченности экскурсионной темы экскурсионными объектами, их сохранностью, объёмом фактического материала» [2].

Национальный стандарт Российской Федерации «Туристские и экскурсионные услуги. Основные положения» дает следующее определение экскурсии: «Экскурсия — это услуга по удовлетворению познавательных потребностей туристов (экскурсантов), заключающаяся в коллективном (или индивидуальном) посещении и изучении определенных исторических, природных, культурных и производственных объектов в сопровождении экскурсовода, гида, гида-переводчика, продолжительностью менее 24 часов без ночевки». Этот же документ определяет экскурсионные услуги как туристские услуги по подготовке, организации и проведению экскурсий [3].

Федеральный Закон РФ от 24.11.1996 г. № 132-ФЗ дает также определение таким основополагающим понятиям, как экскурсовод (гид), трактуя его следующим образом: «Экскурсовод (гид) — профессионально подготовленное лицо, осуществляющее деятельность по оз-

накоплению экскурсантов (туристов) с объектами показа в стране (месте) временного пребывания» и гид-переводчик, соответственно: «профессионально подготовленное лицо, свободно владеющее иностранным языком, знание которого необходимо для перевода и осуществления деятельности по ознакомлению экскурсантов (туристов) с объектами показа в стране (месте) временного пребывания» [4].

Необходимо отметить, что уровень квалификации экскурсовода и гида-переводчика определяет качество экскурсионной услуги. Профессиональный стандарт экскурсовода (гида) содержит требования к образованию и опыту, а также описание трудовых функций. Таким образом, отвечать за уровень квалификации сотрудников в соответствии с требованиями профессионального стандарта должен руководитель экскурсионной организации.

Тем не менее, на практике регулировать качество предоставляемых экскурсионных услуг достаточно проблематично.

Определенные попытки решить эти проблемы предпринимались в тех регионах Российской Федерации, где туристическая деятельность является приоритетным направлением развития. Например, в Республике Крым профильное Министерство курортов и туризма выдавало прошедшим аттестацию экскурсоводам пластиковый бейдж сроком на 3 года. Условиями прохождения аттестации являлись: наличие профессионального или дополнительного образования в сфере туризма и опыт работы, подтвержденные документально. Аттестация экскурсоводов проводилась также в Москве и Санкт-Петербурге, которые являются «культурными столицами» и центрами экскурсионного туризма.

С 2019 года планируется внесение изменений в действующее законодательство в сфере туризма, касающееся регулирования деятельности экскурсионных организаций и экскурсоводов. В частности, в законе будут конкретизированы требования к уровню профессионального образования экскурсоводов (гидов) и гидов-переводчиков. Кроме того, в качестве экскурсовода смогут работать только сотрудники экскурсионных организаций или лица, зарегистрированные в качестве индивидуальных предпринимателей. В проекте закона также рассматривается механизм определения административных границ, в которых смогут работать экскурсоводы, прошедшие аттестацию в том или ином регионе Российской Федерации. Эти меры позволят определить лиц, ответственных за работу экскурсовода и качество экскурсионных услуг.

Таким образом, экскурсионная деятельность, как любая другая деятельность в сфере туризма, должна регулироваться на государственном уровне. Реализация государственной политики по данному направлению должна быть возложена на региональные органы власти в сфере туризма.

Литература

1. *Емельянов Б. В.* Экскурсоведение: учебник [Текст] / Б. В. Емельянов. — М: Советский спорт, 2007. — 216 с.
2. *Тимченко З. В.* Организация экскурсионной деятельности: учебное пособие [Текст] / З. В. Тимченко. — Симферополь: Доля, 2013. — 420 с.
3. Федеральный закон от 24.11.1996 № 132-ФЗ «Об основах туристской деятельности в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/9032907>.
4. Национальный стандарт Российской Федерации ГОСТ Р 53522-2009 Туристские и экскурсионные услуги. Основные положения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/1200077638>.

Особенности военно-исторического туризма как перспективного направления туристской сферы

М. Е. Чеглазова

*кандидат географических наук, доцент,
доцент кафедры туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Военно-исторический туризм давно стал популярным за рубежом и успешно практикуется во многих странах. Чаще всего, как показывает статистика Федерального агентства по туризму, в различных военно-исторических программах-мероприятиях принимают участие такие страны, как Австрия, Бельгия, Австралия, Великобритания, Канада, США, Германия, Чехия, Нидерланды, Китай, Вьетнам, Япония. В настоящее время в этих странах военно-исторические памятники и места сражений представляют большой интерес. Во многих государствах существует потребность в исследовании и применении военно-исторических объектов для туристических и образовательных целей. Таким образом, возникло инновационное и интересное направление туризма [3].

Граждане разных стран посещают места великих битв и сражений в составе организованных групп или в индивидуальном порядке. В Западной Европе популярностью пользуются военно-исторические программы, которые связаны с посещением зон боевых событий: напо-

леоновских мест, Первой и Второй мировых войн. Путешественники посещают Аустерлиц в Чехии, Лейпциг и Дюссельдорф в Германии, Ватерлоо в Бельгии, а также множество других известных военных достопримечательностей.

Европейские страны научились зарабатывать на своей истории. Почти каждая маленькая деревня создает свои оригинальные исторические фестивали и реконструкции, чтобы суметь привлечь не только местных жителей, но и иностранных туристов. А самый известный туристический фестиваль по теме «Первая мировая война» проводится в чешском городе Младеев (военно-исторический фестиваль «Блосдорф»), на который одних только реконструкторов приезжает не менее 1000 человек).

На сегодняшний день самый большой спрос среди туристов на такие исторические события как: Наполеоновские войны, Вторая мировая война, Первая мировая война.

Под определением «военно-исторический туризм» понимается вид туризма, подразумевающий посещение мест военных сражений, памятных мемориалов, музеев истории и краеведения для всех заинтересованных мировой историей и культурой, а также для ветеранов, родственников погибших воинов; посещение существующих и исторических военных объектов и полигонов, боевых морских кораблей, подводных лодок, катание на военной технике [1].

Военно-исторический туризм, по статистике Российского Военно-Исторического Общества, в федеральных округах имеет различный уровень развития. В одних регионах множество маршрутных предложений, а в других данный вид туризма развит слабо.

Актуальность военно-исторического туризма заключается в том, что это совершенно новое направление в туристской индустрии, которое пока что плохо развито и только в последние годы начинает популяризоваться среди населения, ведь эта ниша обладает большим культурным, патриотическим и, самое главное, экономическим потенциалом.

Учитывая вышеуказанные причины, следует уделить внимание рекламе военно-исторического туризма и в нашем регионе.

В 2015 году Ростуризмом принято заключение по продвижению военно-исторического туризма, где главной идеей обязаны стать исторические реконструкции. Руководством ведомства много раз подчеркивалось, что турпродукт необходимо создавать на базе показа боевых событий прошедших лет.

На данном этапе Ростуризм занимается формированием турпродуктов, в которые входит трансфер, размещение, билет на реконструкцию, также Ростуризм поощряет создание востребованной туристской идеи среди туроператоров и турагентств. При этом, Федеральное агентство по туризму уверено, что такие мероприятия могут привлечь туристов из европейских стран, СНГ и Китая.

Между Ростуризмом и Российским военно-историческим обществом подписано соглашение о сотрудничестве в области военно-исторического туризма. На Российское военно-историческое общество возложена функция консультации Ростуризма в вопросе разработки маршрутов и выделения средств на реализацию [2].

По сведениям Российского военно-исторического общества, на данный момент в Российской Федерации проходят более ста военно-исторических реконструкций, из них 15 считаются крупномасштабными. Самые востребованные посвящены Средним векам, эпохе Петра I, наполеоновским войнам, Первой и Второй мировым войнам.

Главным инструментом в продвижении военно-исторического туризма является работа с молодежью, которая должна посещать места военной славы, объекты военно-исторического наследия, воинские захоронения и памятные места не только в пределах России, но и за рубежом, включая прямые встречи с ветеранами войн. Таким образом формируются главные патриотические и исторические ценности.

Литература

1. *Баюра В. Н.* Современные тенденции развития военно-исторического туризма в мире и в России. — Казань: Отечество, 2014. — 120 с.
2. *Беспятова Н. К.* Военно-патриотическое воспитание детей и подростков / Н. К. Беспятова, Д. Е. Яковлев. — М. : Айрис-пресс, 2014. — 36 с.
3. Военный туризм. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://en.wikivoyage.org/wiki/Military_tourism (дата обращения 14.10.18).

Информационные ресурсы интернета в туристской деятельности

С. Д. Черкашин

*магистрант 2-го курса
направления подготовки «Туризм»
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

М. Е. Чеглазова

*научный руководитель, кандидат географических наук, доцент,
доцент кафедры туризма
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Любые коммерческие отношения между субъектами производства и потребления устанавливаются конкретной технологией связи. На протяжении всей истории технологии формирования коммуникационного рынка менялись, менялся и характер рыночных отношений. Электронные технологии впервые в истории позволили участникам рынка одновременно общаться на расстоянии, что открыло новую эру в области маркетинговых коммуникаций. Сеть спутников связи обеспечивает самую быструю передачу информации между частями мира, т. е. путём Интернета. Интернет, как совокупность сетей по всему миру, представляет собой крупнейшую компьютерную систему, которая позволяет получать, обрабатывать и обмениваться информацией миллионам пользователей компьютеров. Интернет-технологии обеспечивают новый способ ведения бизнеса во всех электронных секторах. Интернет-технологии стали важным источником информации, в соответствии с которой формируются различные бизнес-стратегии субъектов туристической отрасли. С помощью интернета у субъектов туристической отрасли появилась новая возможность успешно продвигать, продавать услуги и продукты в соответствии с требованиями, потребностями и желаниями потребителей.

Появление Интернета и невероятно быстрое развитие высокоразвитых компьютерных и телекоммуникационных технологий превратили мир в настоящую глобальную сеть. Сетевые спутники связи обеспечивают самую быструю и доступную передачу данных во все части мира. Развитие информационных технологий и создание компьютерных сетей и Интернета позволило создать новый способ коммуникации [1].

Интернет стал опорой для более сложных и критически важных функций в сфере туризма и гостиничного бизнеса. Также он является достаточно инновационным направлением. В связи с появлением Интернета в бизнесе среди субъектов туризма произошли следующие изменения:

1) каждый субъект туристической и гостеприимства имеет веб-сайт;

2) Интернет предлагает гибкость (веб-сайты всегда могут меняться, изменения сразу видны и не ограничиваются пространством и временем) и быструю передачу данных;

3) Современный бизнес в туризме характеризуется внедрением различных систем бронирования в бизнес-системы туристических агентств, гостиничных сетей, авиакомпаний, компаний по прокату автомобилей и других участников туристического продукта;

4) Затраты на организацию и распределение снижаются в различных туристических подразделениях ведения бизнеса (турагентствах, гостиничных сетях, независимых гостиницах) благодаря Интернету;

5) В современных туристических агентствах и туроператорах Интернет зарекомендовал себя как выгодное средство продвижения и продажи туристических услуг;

6) Рекламная визуализация туристических услуг и продуктов с помощью мультимедийных технологий оказывает большее влияние на потенциального клиента, чем стандартные брошюры, каталоги и листовки;

7) Интернет позволяет улучшать работу туристических агентств и туроператоров, ускоряя коммуникацию и предоставляя всю необходимую информацию;

8) Распространение продукции и услуги агентств уже не зависят от количества печатных каталогов, и информация о них может доходить до миллионов пользователей Интернета;

9) Интернет обеспечивает продажу услуг туристических агентств по запросу.

Использование Интернета в современном бизнесе туристических агентств имеет определенные недостатки: веб-информация не всегда полна и достоверна, платежная безопасность все еще находится на неудовлетворительном уровне, а продажа определенных товаров и услуг требует прямой связи с турагентом [2]. Маркетинг является неотъемлемой частью современного туристического бизнеса, а Интернет — неотъемлемой частью медиапланирования. Интернет предоставляет легкодоступную информацию потенциальным клиентам со всего мира и представляет собой важный «канал маркетинга и коммуникации», что позволяет эффективно соединить темы спроса и предложения в современном туре. Повышение конкурентоспособности на мировом туристском рынке требует от туристического агентства исключительных усилий и инвестиций в продвижение, ресурсы, знания и качество для достижения роста.

Поэтому каждому туристическому агентству крайне важно следить за новыми технологическими тенденциями и иметь знания, необходимые для эффективного реагирования на вызовы глобальной конкуренции. Для реализации маркетинговой концепции в бизнесе туристических агентств необходимо соответствовать определенным требованиям: во-первых, необходимо, чтобы рынок был понятен и принят, в первую очередь, руководящими органами агентства, его отдельными организационными подразделениями, а затем всеми сотрудниками агентства; во-вторых, маркетинг, применяемый как бизнес-концепция, действует через свои функции. Содержание этих функций в агентстве должно быть точно определено до внедрения маркетинговых организаций и создания маркетинговых служб. Современные туристические агентства выделяют маркетинговую деятельность, которая значительно расширяет бизнес через Интернет. Это продвижение туристических услуг через оборотные средства: телевидение, радио, газеты, каталоги, брошюры, плакаты, техника экрана. Совершенствуются рекламный текст, рисунки, фотографии и звук, 3D пространство, 3D фотографии, взаимодействие со СМИ [3]. Продажа туристических услуг связана непосредственно с базой данных, и неограниченная емкость цифровых средств массовой информации, которая предоставляет мгновенный доступ к туристическому рынку бесплатных продуктов для каждого потенциального туриста, значительно совершенствует данный процесс. Бронирование туристических услуг предполагает коммуникации между всеми участниками процесса продаж, что также находит свое отражение в сети Интернет.

Литература

1. Компьютерные сети в сфере социально-культурного сервиса и туризма. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://it-tourism.jimdo.com/тема-6/интернет-технологии-в-туризме/> (дата обращения 12.10.18).
2. Применение Интернета в туризме. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://tourfaq.net/travel-business/internet-v-turizme/> (дата обращения 12.10.18)
3. Шаховалов Н. Н. Интернет-технологии в туризме. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://tourlib.net/books_tourism/shahovalov13.htm (дата обращения 12.10.18)

СОДЕРЖАНИЕ

Культура и искусство

<i>Аблаева Э. С.</i> Современные тенденции развития культурного туризма в Крыму	4
<i>Антонова Е. О., Сленченко А. П., Цимбал А. В.</i> Русские народные промыслы в современных дизайн-проектах	9
<i>Балкин Д. Е. Л.</i> Роль общих принципов композиции в организации художественной реальности	13
<i>Белаи Н. В.</i> Основные подходы к изучению культуры повседневности	15
<i>Белкина С. В.</i> Феномен культурно-исторического наследия в условиях глобализации	20
<i>Бодрых А. О.</i> Коммуникативные характеристики шрифта	23
<i>Габриелян Т. О.</i> Коммуникативно-выразительное средство в графическом дизайне	27
<i>Гнатюк Я. И.</i> Образ Великой Отечественной войны в балете «Ленинградская симфония» балетмейстера И. Д. Бельского на музыку Д. Д. Шостаковича (симфония №7)	30
<i>Донская Е. В., Элькан О. Б.</i> Тенденция к минимизации репрезентации художественных концептов	34
<i>Дуванова Н. В.</i> Сценическая обработка народно-бытовых и фольклорных танцев	36

<i>Емельянова Е. В.</i> Значение хореографического наследия для обучения хореографов в практике высшей школы	39
<i>Занкевич О. Л.</i> Особенности эстетики и музыкального языка романтизма второй половины XIX в.	43
<i>Ибрамова Л. Н.</i> «Послеполуденный отдых фавна»: поиск нового пластического стиля	45
<i>Калашникова Т. А.</i> Актуальные проблемы народной хореографии в системе дополнительного образования	50
<i>Каткова А. М.</i> Балетный академизм Мариуса Петипа	53
<i>Коваленко И. Н.</i> Роль описания народного костюма для характеристики образа героев в произведениях Н. В. Гоголя	58
<i>Коденко И. Ю.</i> Роль сценографии в искусстве XXI века	63
<i>Колесникова М. А.</i> Анализ существующих подходов к оценке дизайн-проектов	66
<i>Корсунский А. Г.</i> Философское осмысление мира	69
<i>Коцур Е. А.</i> Жанровое своеобразие оперного творчества Дж. Пуччини	71
<i>Красовская Н. И.</i> Принципы фитодизайна в интерьере стиля лофт	73
<i>Крыгин Н. Н.</i> Воспитание актёра в студии Московского Камерного театра («Экспериментальные театральные мастерские Камерного театра»)	74
<i>Леонтьев Е. В.</i> Хореографическое искусство в эпоху постмодерна	80
<i>Мандрик М. Л.</i> Литературные произведения как основа хореографических постановок	84
<i>Марманов Р. П.</i> Этапы развития крымской живописи	86

<i>Линчак М. В.</i> «Хореопластика» Леонида Якобсона: проблема поиска танцевального языка	88
<i>Нагорнова Ю. А.</i> Социальные сети как инструмент продвижения бренда города ...	93
<i>Никитенко Ж. В.</i> Тараб как уникальный стиль классического арабского танца: становление и развитие	97
<i>Остапенко С. О.</i> Оптимизация учебного репертуара будущих эстрадно-джазовых исполнителей	100
<i>Парфентьева А. Ю.</i> Стилевые особенности балетных произведений в исполнении М. М. Плисецкой	102
<i>Патрушева Е. О.</i> Развитие домрового искусства начала XX столетия	106
<i>Понькина А. М.</i> Характерные тенденции в жанре концерта для саксофона современных композиторов	109
<i>Попович Н. Г.</i> Концепт дискурса и коммуникативный потенциал искусства	111
<i>Празднова О. С.</i> Художественная культура постмодерна и её характерные черты	113
<i>Пунтус Е. Ю.</i> Роль цвета в интерьере XXI века	116
<i>Путра В. А., Элькан О. Б.</i> В. В. Кандинский: теория и практика «символических форм» искусства XX века	117
<i>Савченко Г. Ф.</i> Закономерности и средства композиции в художественном проектировании интерьера. Единство формы и содержания, образность	119
<i>Седнева Т. А.</i> Творческая деятельность Ивана Вальберха — первого русского балетмейстера	121

<i>Сельникова О. С.</i> Влияние творчества Уильяма Морриса на развитие современного дизайна	125
<i>Сорокина Т. О.</i> Екатерина Вазем — муза Мариуса Петипа	129
<i>Тараторин Е. В.</i> Профессиональный праздник как событийная основа корпоративной программы	132
<i>Турбина М. Г.</i> Этимология слова «китч» как стиля в интерьере	137
<i>Шахаратова Н. Б.</i> «Гамлет» на балетной сцене: XX — начало XXI века	140
<i>Элькан О. Б.</i> «Символические формы» как фактор семиосферы	144
<i>Яновская Е. Л.</i> Трансформация выразительных средств в хореографии	146

Библиотечное и музейное дело

<i>Бравая С. Л.</i> Сущность и основные принципы библиотечно- информационного обслуживания	152
<i>Киселева А. А.</i> Проектная деятельность как инструмент модернизации библиотек	155
<i>Корчева Н. В.</i> Историческая реконструкция как форма патриотического воспитания	159
<i>Овдиенко Д. А.</i> Библиотечно-библиографическая работа и организационная деятельность Самарской областной универсальной научной библиотеки	163
<i>Приходько О. С.</i> Проблемы снижения интереса к чтению в современном обществе (результаты исследования)	172
<i>Третьякова А. И.</i> Роль рекламы в формировании имиджа библиотек	176

<i>Юраметова Н. Д.</i> Опыт организации внестационарного библиотечного обслуживания в библиотеках Крыма	181
--	-----

Педагогика и психология

<i>Безкорвайная Н. С.</i> Методы совершенствования вокального мастерства у студентов (на примере жанра оперетты)	188
---	-----

<i>Новицкая Е. В.</i> Надежность музыканта-исполнителя: принципы формирования и развития	190
---	-----

<i>Печерская А. А.</i> Особенности самовыражения, самоутверждения и самореализации в подростковом и юношеском возрасте	194
---	-----

<i>Рузикулов Д. Р.</i> К вопросу проектирования содержания учебной дисциплины «Основы производственного мастерства»	197
--	-----

<i>Сокольская Е. В.</i> Музыкально-интонационное развитие детей дошкольного возраста на занятиях в группе раннего эстетического развития ДМШ	202
---	-----

<i>Цурикова Ю. И.</i> Исполнительские штрихи и приемы игры на домре	205
--	-----

Экономика. Туризм

<i>Абашева В. В.</i> Необходимость развития услуг гостеприимства в туристской индустрии	210
--	-----

<i>Вовчук Н. С.</i> Основные направления роста качества обслуживания клиентов в гостиничной сфере	212
--	-----

<i>Ершова М. С.</i> Особенности современного развития индустрии туризма для людей старшего возраста	214
--	-----

<i>Загурский В. О.</i> Маркетинговые коммуникации в сфере туризма в современных условиях	217
---	-----

<i>Ибрагимов Э. Э.</i> Формирование конкурентных преимуществ туристских предприятий в условиях глобализации	219
--	-----

<i>Ибрагимова Л. С.</i> Современные виды проектов в сфере туризма	222
--	-----

<i>Ибрагимова Э. Э.</i> Роль эффективного развития туристской инфраструктуры в современных условиях	224
--	-----

<i>Медведская И. К.</i> Влияние социальных сетей на продвижение турпродукта	226
--	-----

<i>Мирошниченко Е. В., Посохова Н. В., Миронова М. В.</i> Анализ ассортимента сувенирной продукции Белгорода как фактора продвижения туристской территории	228
---	-----

<i>Сулима А. С.</i> Тенденции развития международного туризма в современных условиях	231
---	-----

<i>Тропина Е. А.</i> Особенности регулирования экскурсионной деятельности в Российской Федерации на современном этапе	233
--	-----

<i>Чеглазова М. Е.</i> Особенности военно-исторического туризма как перспективного направления туристской сферы	236
--	-----

<i>Черкашин С. Д.</i> Информационные ресурсы интернета в туристской деятельности	239
---	-----

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ

**VII Международной
научно-практической конференции**

**«ИСКУССТВО И НАУКА
ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ»**

Редактор *Г. Н. Гржибовская*
Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашинок*

Подписано к печати 27.02.2019
Формат 60x84 ¹/16
Усл. печ. л. 14,415
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