

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

МАТЕРИАЛЫ

**IX Всероссийская научно-практическая
конференция студентов и молодых ученых**

«КРЫМСКИЙ МИР: КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ»

1 часть



Симферополь
2020

УДК 008(477.75): 061-057.87
К90

*Рекомендовано к изданию Ученым советом
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол № 12 от 30 сентября 2020 г.)*

Редакционная коллегия:

*В. А. Горенкин – главный редактор, кандидат политических наук, доцент
А. Ю. Микитинец – кандидат философских наук, доцент
А. В. Швецова – доктор философских наук, профессор*

Ответственный за выпуск А. Н. Жаворонков
Редактор Г. Н. Гржибовская

К90 **Крымский мир: культурное наследие.** Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции студентов и молодых учёных. 1 часть. – Симферополь : Изд-во ООО «Антиква», 2020. – 340 с.

В сборнике представлены материалы и тезисы докладов IX Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Крымский мир: культурное наследие», состоявшейся 28-29 сентября 2020 г. в Государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

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

УДК 008(477.75): 061-057.87

© ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма», 2020
© Коллектив авторов, 2020
© Оформление. ООО «Антиква», 2020

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Институты культуры как механизмы организации социокультурного пространства Республики Крым

Е. С. Гарькавая

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

Н. Г. Попович

*научный руководитель
доктор политических наук, доцент,
профессор кафедры иностранных языков и
межъязыковых коммуникаций
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье проведен анализ институтов культуры Республики Крым, выделены наиболее эффективные механизмы их развития и особенности их функционирования в процессе трансформации социокультурного пространства региона.

Ключевые слова: *культура, Республика Крым, учреждения культуры, институты культуры, социокультурное пространство.*

В настоящее время в Республике Крым, в период политической и социальной модернизации, осмысление функциональной роли институтов культуры и проблем, возникающих в процессе их функционирования, становится всё более актуальными. Этот процесс поможет оценить уровень социокультурного состояния современного общества, выявить перспективы его развития.

Цель исследования – выявить специфику функционирования институтов культуры и их влияние на формирование нового социокультурного пространства Республики Крым.

18 марта 2014 г. Республика Крым была признана частью России. Политическая, экономическая и социальная модернизация Республики Крым неразрывно связана с совершенствованием механизмов организации социокультурного пространства. Для решения социальных и экономических задач, стоящих перед республикой, формируются новые и улучшаются существующие социальные институты.

Главный вопрос качества культуры в трансформирующемся обществе – баланс целей преобразований с менталитетом социума и гармоничное сочетание традиционных ценностей с существенными переменами в жизни людей.

Обращение к анализу деятельности институтов культуры в аспекте формирования социокультурного пространства продиктовало изучение научно-теоретических и научно-прикладных источников. В научных работах О. Н. Астафьева, М. Б. Глотова, Ю. В. Ирхина, Т. П. Калугина, Ю. М. Резник и др. раскрыта сущность и понятие феномена институтов культуры. В трудах А. А. Зиновьева, С. Г. Кара-Мурза, В. М. Соколова, В. Т. Третьякова, В. М. Шепель, и др. определены роль и значение институтов культуры для внедрения в социум норм и правил поведения, соответствующих изменяющейся социокультурной ситуации. Однако следует отметить, что вопросы, связанные с необходимостью реформирования деятельности институтов культуры в изменяющейся социокультурной ситуации, остаются малоизученными.

Основные направления развития культуры в Республике Крым отражены в «Стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года» от 28 декабря 2016 года. Выделяется развитие направления «Новое культурное пространство» [1, с. 12]. Это направление предусматривает «формирование принципиально новой культурной среды, способствующей развитию культурного потенциала населения Республики Крым за счёт стимулирования его творческой активности и возникновения новых видов и направлений искусств под влиянием постоянного культурного обмена и взаимного проникновения богатейших культур и традиций многонационального Крыма» [1, с. 216].

На данном этапе, в результате обобщения источников авторы выделяют основные институты культуры региона:

- **Учреждения образования** формируют социальные нормы и передают культурный опыт. В республике функционируют 1053 образовательных организации государственной и муниципальной форм собственности. По информации расширенного заседания итоговой коллегии Министерства образования, науки и молодежи Республики Крым 2019 г. для определения механизма реализации части полномочий в отрасли образования за 2015-2019 г.г. принято 7 Законов Республики Крым, более 200 постановлений Совета министров Республики Крым. [6].

- **Религиозные учреждения** объединяют людей для совместного исповедания и распространения веры. В Республике Крым зарегистрировано 750 религиозных организаций пятидесяти конфессий и религиозных направлений. Число зарегистрированных организаций по отношению к 2014 г. сократилось вдвое. 690 культовых зданий находится в пользовании или собственности религиозных организаций. К традиционным конфессиям Крыма относят православие, ислам суннитского толка, иудаизм, караимизм, а также католичество и армянское апостольское христианство.

- **Учреждения культуры** обеспечивают функционирование культуры (народной и профессиональной) и привлекают население к культурным ценностям. В период 2015-2019 г. приняты 4 Закона Республики Крым, более 15 постановлений Совета министров Республики Крым, разработан Проект Закона Республики Крым о культуре [9].

Таблица 1. Основные учреждения культуры Республики Крым и их влияние на социокультурное пространство региона

Учреждения культуры: библиотеки	Реализуют основы государственной культурной политики, создают благоприятную пользовательскую среду для позитивной самореализации, творческого развития и социализации населения республики в целях развития духовно-нравственной культуры, гражданско-патриотического воспитания.
музеи	Наиболее ярко отражают местную специфику и своеобразие региона: собирают, сохраняют, изучают и популяризируют историко-культурное наследие региона; формируют единство исторического сознания, поддерживают культурную идентичность, межнациональное взаимодействие в республике.
Учреждения искусств: театры, цирк, объекты кино-сети, филармония, концертные и выставочные залы	Концентрация и интенсивность культурной жизни региона, гастрольная деятельность создает неповторимое культурное пространство республики: средствами искусства пропагандируются моральные, нравственные, гражданские и духовные идеи и ценности.
Учреждения культурно-досугового типа: клубы	Локализуют местную специфику, делают акцент на сохранение местных традиций. Тематика досуговой деятельности представляет цели региональной политики и интересы населения республики: создают условия для занятий самостоятельным любительским творчеством.

6

Образовательные учреждения: детские школы эстетического воспитания, высшее и среднее профессиональное образование	Организовывают эстетическое воспитание и художественное образование подрастающего поколения, а также научно-исследовательскую деятельность в культурной сфере.
Творческие союзы и ассоциации	Развивают государственные и поддерживают собственные культурные инициативы.

Благодаря региональной политике институты культуры задействуются в качестве механизмов для трансформации социокультурного пространства региона [2-4].

Эти тенденции авторы рассматривают на примере преобразования учреждений культуры республики и их деятельности. На основе статистических данных отчетов о деятельности Министерства культуры Республики Крым, в процессе исследования автором был проведен анализ изменения деятельности учреждений культуры в период модернизации республики (2015-2019 г.г.) [7].

Таблица 2. Основные показатели деятельности учреждений культуры Республики Крым 2015-2019г.г.

	2015	2017	2019
Библиотечные учреждения, ед.	664	663	661
пользователи, чел.	572 682 11	573 996	566 538
выдано изданий, шт.	718 405	11 310 459	10 898 681
доступ библиотек к сети Интернет, ед.	163	387	635
Государственные музейные учреждения, ед.	15	35	34
посетители, чел.	1 995 540	3 054 000	3 500 000
культурные акции и мероприятия, ед.	924	3 086	5 144
охват аудитории мероприятий, чел.	124 493	343 652	424 000
Парки культуры и отдыха, ед	4	2	2
Театры, ед.	4	4	8
Цирк, ед.	1	1	1

7

Продолжение таблицы 2

Объекты киносети, ед.	79	79	87
Концертные организации, ед	1	1	2
Учреждения культурно-досугового типа, ед.	557	553	546
<i>из них:</i>			
- республиканских	2	1	1
- городских	13	27	22
- сельских	527	526	523
- межпоселочных (районных)	15	-	-
количество клубных формирований культурно-досуговых учреждений, ед.	4 786	4 313	4 899
количество занимающихся в них, чел.	66 561	65 567	72 832
образовательные учреждения, ед., из них:	5	3	3
- высшего профессионального образования	2	1	1
- среднего профессионального образования	3	2	2
детские школы эстетического воспитания, ед. (в т.ч., детских школ искусств, музыкальных, художественных, хореографических, хоровых)	67	65	65

Приведенные данные отражают изменения в социокультурном пространстве республики: на фоне сокращения учреждений культуры – увеличение количества акций и мероприятий, их посещаемости и вовлеченного в этот процесс населения.

Однако, стремительное развитие технологий и формирование высоко конкурентной среды со стороны глобальной информационной системы и увеличивающееся число частных организаций обязывают учреждения культуры корректировать свои планы и стратегии развития с учетом современных тенденций. Необходимость оставаться востребованными обуславливает постоянное совершенствование деятельности, внедрение в работу современных технологий, новых услуг и форм обслуживания.

Новое социокультурное пространство Республики Крым формируется под влиянием специфических особенностей региона: воздействие

внешних (политических) и внутренних (процесс модернизации) факторов; дифференциации социально-экономических условий жизни населения районов республики; многонациональность; зависимость от государственной поддержки; слабое развитие материально – технической базы учреждений культуры и др.

Процесс формирования нового социокультурного пространства в Республике Крым, по мнению авторов исследования, происходит через механизмы:

Создание условий для развития культуры в регионе. В рамках федеральной целевой программы «Социально-экономическое развитие Республики Крым и г. Севастополя до 2022 года», в исследуемый период выполнен капитальный ремонт на 50 объектах культуры преимущественно в сельской местности (дома культуры, библиотеки, музеи, детские школы искусств, театры), проводятся ремонтно-реставрационные работы по сохранению 14 объектов культурного наследия.

Также Республика Крым активно реализовывает на региональном уровне Национальный проект «Культура», разработанный в рамках реализации президентского Указа «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года», реализация которого началась 1 января 2019 года. Проект включает в себя три федеральных проекта: «Культурная среда», «Творческие люди» и «Цифровая культура». Цель регионального проекта: обеспечение в Республике Крым к 2024 году условий доступности к лучшим образцам культуры путем создания современной инфраструктуры для творческой самореализации и досуга населения [8]. В ходе оптимизации деятельности учреждений культуры на данном этапе происходит развитие материально-технической базы системы культурно-досуговых учреждений, в некоторых учреждениях проводятся капитальный ремонт, отопление, водоснабжение и канализация мероприятия по противопожарной безопасности.

Создание и реализация творческих и культурных проектов (событийность). В исследуемый период значительно расширились возможности и границы сферы культуры республики. Покоряются новые площадки проведения мероприятий, повышается профессиональный уровень, привлекаются все большее число зрителей. По информации Министерства культуры Республики Крым только за 2019 г. проведено более 30 значимых фестивальных проектов и свыше 700 культурных акций, которые становятся местом притяжения населения и гостей полуострова. Реализованы совместные проекты республиканских музеев с музыкальными и театральными коллективами Республики Крым. Республиканскими театрами и филармонией осуществлено 37 премьерных постановок. Всего учреждения искусств посетило более полумиллиона человек. Проведено более 450 киномероприятий, которые посетили свыше 27 тыс. человек. Оказано содействие свыше 30 компаниям в подготовке и проведении съемок на территории Республики Крым. Культурно-досуговыми учреждениями Республики Крым

проведено более 40 тыс. мероприятий, из них 254 смотров, конкурсов и фестивалей по направлениям народного творчества [5].

Выводы. Возможность институтов культуры производить, распространять, укоренять в общественной среде социокультурный опыт способствует эффективно реализовывать свои цели, а изучение их роли в качестве механизмов, организующих социокультурное пространство, требуют более пристального внимания особенно в региональном аспекте.

В результате политического и социального реформирования, экономического развития, процесс модернизации полуострова привёл к созданию прогрессирующей социокультурной среды, где Республика Крым становится неотъемлемой частью единой системы социо-культурного пространства Российской Федерации.

Литература

1. Закон Республики Крым «О стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года» от 28 декабря 2016 года [https://gk.mn.rk.gov.ru/file/352\(2\).pdf](https://gk.mn.rk.gov.ru/file/352(2).pdf).
2. Закон Республики Крым «О библиотечном деле» от 30 декабря 2015 года №199-ЗРК/2015 <http://base.garant.ru/23710976/>.
3. Закон Республики Крым «О музеях и музейном деле в Республике Крым» от 09 января 2018 года №453 – ЗРК/2018 <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/7/act/453z.pdf>.
4. Закон Республики Крым «Об объектах культурного наследия в Республике Крым» от 11 сентября 2014 года №68-ЗРК <http://base.garant.ru/23707046/>.
5. Информационный отчет культурно-досуговых учреждений Республики Крым 2019г. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mkult.rk.gov.ru>, свободный. – (дата обращения: 02.03.2020).
6. Отчет итоговой коллегии Министерства образования, науки и молодежи Республики Крым 2019г. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mon.rk.gov.ru/ru/index>, свободный. – (дата обращения: 02.03.2020).
7. Отчеты о деятельности Министерства культуры Республики Крым. Статистические данные // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mkult.rk.gov.ru/ru/structure/296>, свободный. – (дата обращения: 02.03.2020).
8. Паспорт регионального проекта «Обеспечение качественно нового уровня развития инфраструктуры культуры» «Культурная среда» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mkult.rk.gov.ru/ru/structure/2143>, свободный. – (дата обращения: 02.03.2020).
9. Проект Закона Республики Крым о культуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/7/project/149.pdf>.

Создатели и потребители современной экранной культуры

О. Ю. Казимирова

*студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Культурология»
Таврической академии (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
им. В. И. Вернадского»*

И. А. Андрющенко

*научный руководитель
кандидат культурологии, доцент,
заведующая кафедрой культурологии
Таврической академии (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
им. В. И. Вернадского»*

В данной статье рассматриваются проблемы современной экранной культуры в контексте самоидентификации и взаимоотношений между потребителями произведений экранной культуры и их авторами, которые возникли вследствие развития техники и условий их использования в процессе создания аудиовизуальных произведений.

Ключевые слова: *экранная культура, аудиовизуальные произведения, самоидентификация, создатель и реципиент, кинематограф.*

О появлении экранной культуры можно говорить в связи с изобретением кинематографа в 1895 году, однако как понятие она стала рассматриваться исследователями позже. Во второй половине XX века изучать экранную культуру как явление стали такие исследователи, как П. К. Огурчиков, Н. Ф. Хилько, И. А. Негодаев, К. Э. Разлогов и др. Таким образом, в теории искусств термин «экранная культура» появился позже, чем кинематограф, и этому есть несколько объяснений. Во-первых, кинематограф на ранних этапах своего развития представлял из себя не более, чем визуальный аттракцион. Ни искусствоведы, ни философы, ни культурологи, ни ученые других гуманитарных наук не воспринимали кинематограф как один из видов искусства. Другой причиной может служить то, что экранная культура не могла ограничиваться лишь кинематографом, иначе эти понятия были бы тождественны. Но появление и распространение телевидения стало поводом к зарождению экранной культуры. И с появлением Интернета она вошла в контекст искусствоведческих и культурологических исследований.

Целью исследования является выявление соотношения роли создателя и потребителя экранной культуры.

Материалы исследования – произведения экранной культуры (фильмы, сериалы, видеоигры).

При написании работы использовались функциональный, антропологический и аксиологический **методы исследования**, а также обзор и анализ работ, посвященных роли создателей и потребителей культуры.

Экранная культура – это не первая и не последняя ступень передачи культурно-исторического опыта. Канадский культуролог Герберт Маршалл Маклюэн в середине прошлого века выделил три типа культуры: дописьменная, письменная и экранная [2]. Эти три типа культуры, в сущности, являются отражением «технологического продолжения» личности [2; 203], и разница между ними заключается лишь в способах коммуникации между людьми. Безусловно, эти способы влияют на сознание человека, его взгляд на мир и образ жизни. Индивидуум дописменной культуры мог полагаться на действия, сопровождаемые речью. В письменной культуре с появлением письменности и в особенности печатного станка Иоганна Гуттенберга (когда письменная культура трансформировалась в книжную) ключевую роль в определении образа мира «индустриального человека» стало играть зрение [3]. В эпоху же развития индустриального общества появился третий тип культуры – экранная культура, – в которой культурно-исторический пласт информации передаётся с помощью экранных образов. Основными признаками экранной культуры являются её динамичность и диалогичный характер, посредством чего между экранным текстом и его реципиентами выстраиваются особые взаимоотношения.

В каждой эпохе главенствует тот вид искусства, который сильнее всех прочих отвечает социокультурному запросу, соответствует «духу времени». Имея возможность создавать собственное время и пространство благодаря своей синтетической природе, кинематограф смог занять главенствующую позицию в художественной иерархии. Более того, в культуре XX века взаимосвязь между техническим прогрессом и искусством стала невероятно актуальной, и потому кинематограф воплотил в себе наисовременнейшую картину мира, которая может существовать в сознании человека. Таким образом, создание кинокультуры (а затем телевидения и Интернета) положило начало следующему культурному типу и новому языку восприятия, которым стал экран.

Любое эстетическое высказывание или образ может воздействовать на человека, который его воспринимает, и этот образ способен трансформировать сознание реципиента. Культуролог Юрий Лотман писал в одной из своих работ, что в любом художественном произведении уже заложен образ идеального читателя или зрителя, и что этот образ влияет на реально существующих реципиентов, становясь некоторым вектором или нормирующим кодом для последних. Из этого следует, что образ идеальной аудитории совершает переход из «текстовой» среды в область реального поведения культурного общества [1].

Таким образом, мы приходим к тезису, что экранная культура стала эффективным способом манипулировать сознанием человека. Индивид, воспринимая художественное произведение, может его интерпретировать и анализировать сквозь призму своего мировоззрения, и это в итоге приводит к трансформации его образа мысли. Однако экранная культура – это продукт коллективного сознания. И это приводит нас к тому, что культура и сознание взаимно влияют друг на друга в равной мере.

В связи с этой ситуацией исследователи столкнулись с рядом новых проблем, требующих рассмотрения и последующего решения, в том числе и проблемный вопрос о возможной однородности экранной культуры, когда нельзя провести чёткую границу между создателями и потребителями этой культуры, потому что каждый индивид является и одним, и вторым одновременно.

Роль создателя произведений экранной культуры предугадать сложно, поскольку с появлением Интернета эти произведения стали общедоступными, и каждый человек имеет доступ к ним в любое время. Это послужило причиной тому, что реципиент чаще всего не отождествляет произведение экранного искусства с личностью его автора. Это происходит потому, что взаимодействие между потребителем и продуктом экранной культуры происходит не напрямую, а через виртуального посредника.

К началу XXI века экранная культура превратилась в многоуровневую систему, включающую в себя множество видов аудиовизуальной информации, такие как кино и телевидение, видео любого формата, видеоигры, устройства и программы для создания аудиовизуальных продуктов, анимационные произведения, видеоинсталляции и многое другое.

Многие из этих видов экранной культуры прочно вошли в жизнь каждого современного человека. Сейчас экранная культура – это новый тип культуры, которая существует наравне с письменной. Киноискусство, например, является одной из форм интерпретации художественного текста, поскольку произведение литературы может лежать в основе экранного произведения. Но лишь текст, видоизменённый авторским взглядом, наполненный идейностью и новаторством, является продуктом настоящим, подлинным.

Хартикова Анна Ивановна отмечает, что автор придаёт тексту целенаправленность, которая должна побуждать читателя к размышлениям в конкретном направлении. Эти ценностные доминанты помогают читателю активизировать и распознавать заложенные автором в текст смыслы. В тот момент, когда реципиент интерпретирует художественную картину мира автора произведения, происходит художественная коммуникация [6].

Учитывая тот факт, что экранные произведения формируют личностное восприятие художественного текста и вкусовые предпочтения аудитории, от качества аудиовизуальной постановки зависит зрительская оценка и восприятие. Поэтому на создателях произведений экранной культуры лежит огромная ответственность за суггестивные

последствия, которые могут возникнуть в будущем. На сегодняшний день важной задачей каждого автора стало создание экранной культуры потребителя. Среди признаков сформированной личности экранной культуры выступают: умение критически мыслить, давать оценку увиденному, селективировать информацию (то есть выбирать необходимое, достоверное и аутентичное для успешного усвоения общечеловеческих ценностей исторического, культурного и общественного опыта в коммуникативной деятельности) [5].

Но в современной экранной культуре наблюдается тенденция размывания границы между автором и потребителем, поскольку появилась иллюзия того, что каждый может быть создателем произведения искусства. Это происходит по нескольким причинам. Во-первых, максимальный эффект «присутствия» в аудиовизуальных произведениях. Во-вторых, доступность технологического «софта» (программ) для создания экранного произведения. В-третьих, общий доступ к потреблению произведений экранной культуры. В-четвёртых, многие создатели оказались в психологической зависимости от технических и функциональных ресурсов, используемых в экранной культуре, и это приводит к нарушению баланса между идеей произведения и его моделированием в пользу последнего.

У этого процесса размывания границ между создателем и потребителем экранной культуры есть как положительная сторона, так и отрицательная. С одной стороны, в глобальной коммуникации открываются новые возможности для творческой реализации. Также есть перспективы развития любительского творчества и его дальнейшей трансформации в профессию. С другой стороны, можно наблюдать деформацию я-представления человека, поскольку любое аудиовизуальное произведение, созданное не профессионалом в домашних условиях, но получившее поддержку аудитории, создает у автора ложное представление о своей работе. Это приводит к понижению критического восприятия автора.

Подводя итоги исследования можно сказать, что развитие техники способствует раскрытию творческого потенциала личности и открывает для неё новые пути к самореализации посредством экрана. Однако далеко не всегда это служит развитию экранной культуры вследствие иллюзии вседоступности.

Экран порождает новую мифологию, которая способствует утверждению моделей поведения культурного человека. Экранная культура не только изменяет реальность, подстраивая её под культурные и социальные запросы, но и порождает мифы общественной сопричастности, которые деформируют представление реципиента о себе [4; 131].

На современном этапе развития экранной культуры сложились как положительные, так и отрицательные тенденции, и потому экранная культура нуждается в новом подходе в исследовании теоретических и практических вопросов, а в особенности в вопросе анализа способов взаимодействия автора и потребителя и их самоидентификации.

Вывод. Таким образом, развитие видео и аудиотехнологий в течение XX и XXI веков способствовали появлению уникальной по своему со-

ставу и структуре культуры, которая гармонично соединяет в себе технические возможности, искусство и личность автора. Аудиовизуальное произведение, созданное при помощи последних технических изобретений, становится частью экранной культуры при условии наличия художественной идеи и реализации авторской сверхзадачи. Именно поэтому на сегодняшний день создание экранной культуры личности – это один из способов разрешения проблемы гармоничного взаимодействия автора произведений экранной культуры и его потребителя.

Литература

1. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т 1 / Ю. М. Лотман. – Таллинн, 1992. – С. 129-132.
2. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Кучково поле, 2003. 464 с.
3. Маклюэн М.: Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн. – Киев, 2004. – С. 160.
4. Огурчиков П.К. Традиции и проблемы экранной культуры в контексте современного коммуникативного пространства // Вестник удмуртского университета. 2010. Выпуск 1.
5. Усов Ю.Н. Основы экранной культуры / Ю.Н. Усов. – М.: Новая школа, 1993. – 90 с.
6. Хартикова А. И. Художественная картина мира автора и текста // Вестник АГУ. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. №4(128). – С. 102-107. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kartina-mira-avtora-i-teksta>. Проверено: 07.03.2020.

Русская музыка в культурно-историческом контексте рубежа XIX-XX веков

Д. М. Поляков

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

О. Б. Элькан

*научный руководитель
кандидат культурологии, доцент,
заведующая кафедрой музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассматривается своеобразие русской музыки в культурно-историческом контексте рубежа XIX-XX веков. Русская музыка являлась важной частью развёртывающегося в это время широкого синтеза искусств. Обмен идеями и образами между музыкой, поэзией, живописью, литературой и философией играл плодотворную роль в развитии каждого из указанных видов искусства.

Ключевые слова: *русская музыка, XIX-XX вв., «Серебряный век», камерно-вокальные произведения, симфонизм, П. Чайковский, С. Прокофьев, музыкальный стиль.*

Рубеж XIX-XX вв. в развитии русской музыкальной культуры был сложным и противоречивым периодом: «Культурно-художественный бум выразился в активном просветительстве, небывало интенсивной переводческой деятельности литераторов, во множестве разнонаправленных группировок, в большом количестве периодических изданий, «синтетический» характер которых отразил динамику параллельного обновления и взаимодействия различных видов искусства. Множество языковых новаций так же показательно для эпохи, как и активизация художественной памяти» [3, с. 9]. Благодаря такому культурному подъёму во всех сферах духовной жизни и возрождению лучших отечественных художественных традиций рубеж XIX-XX вв. часто называют «русским духовным ренессансом» и «Серебряным веком русской культуры, по аналогии с ушедшим классицизмом пушкинской эпохи – «Золотым веком».

С другой стороны, при таком всеобщем подъёме царили и противоположные настроения: философы и художники всё чаще задумывались о «конце света», «закате европейской цивилизации», кризисе

социально-политической ситуации в мире и эстетико-философской ситуации в искусстве. Такие противоречивые тенденции обусловили сложность и многоплановость отечественной культуры рубежа XIX-XX столетий. В России произошёл целый ряд важных событий и существенных перемен: смена политического и государственного строя, поворот от классической культуры XIX века к новой модернистской культуре, постоянное противоборство ориентиров «славянофильства» и «западничества», возникло небывалое многообразие художественных направлений, течений и школ. Важной чертой русской культуры рубежа XIX-XX веков также стала её синтетичность: художники пытались осмыслить целостность и взаимосвязанность всех видов искусства, объединить философию, религию, науку и искусство, прийти к некой глобализации.

Ведущими течениями, господствовавшими в русской культуре рубежа веков, стали реализм, романтизм, символизм, а в дальнейшем модернизм.

Цель работы: изучить жанровые и стилевые особенности русской музыки в культурно-историческом контексте рубежа XIX-XX веков.

Методы исследования включают анализ и обобщение научных источников, методы исторического и сравнительного анализа.

К концу столетия окончательно сформировалась отечественная национальная музыкальная школа и сложились прочные композиторские традиции. Основными центрами музыкальной культуры стали консерватории и музыкальные театры в Москве и Петербурге. Главными сферами музыкальной деятельности были композиторская, педагогическая, дирижёрская, концертная и антрепренёрская. Композиторская деятельность была представлена двумя «школами»: московской и петербургской, причём основу этих школ составляли разные поколения выдающихся музыкантов: к данному периоду относится и позднее творчество Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, Ц. Кюи, и последние годы жизни П. Чайковского, и расцвет деятельности А. Глазунова, С. Танеева, А. Лядова, В. Калинникова, М. Ипполитова-Иванова, и начало становления А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, И. Стравинского. Концертная деятельность была ярко представлена фортепианной (А. Рубинштейн, А. Еспипова, С. Рахманинов), скрипичной (Л. Ауэр), дирижёрской традицией (Э. Направник, В. Сафонов, А. Зилоти, С. Рахманинов, С. Кусевицкий). Очень сильна и уникальна была вокальная школа рубежа XIX-XX веков: мировую славу получили русские артисты огромной силы дарования и высочайшей вокальной культуры – Ф. Шаляпин, А. Нежданова, Л. Собинов, И. Ершов. Соединяя совершенное техническое мастерство с психологизмом и глубоким вживанием в образ, они популяризировали русскую камерно-вокальную музыку, а также утвердили образцовые традиции исполнения ведущих партий отечественной оперной классики в Большом театре в Москве и Мариинском театре в Петербурге. Помимо этих двух лучших русских театров, существовали также очень популярные частные театры: Московская Частная

опера С. Мамонтова, Частная опера С. Зимина. Распространялась русская музыка и за рубежом: антрепренёрская деятельность С. Дягилева, организовавшего серию концертов в европейских городах под названием «Русские сезоны», имела важнейшее значение для распространения русского музыкального искусства на мировой арене, популяризировала за рубежом и сделала знаменитыми многих музыкантов, композиторов, художников, балетных танцовщиков.

Ведущие музыкально-эстетические тенденции рубежа XIX-XX веков были связаны с повышением внимания к реалистичности отображения действительности силами искусства, к «объективизму», к психологическим переживаниям героев и их повседневному быту, а также к тёмным сторонам жизни городской и сельской бедноты. При этом всё ещё сильны были тенденции к романтическому отображению действительности, к лиризации и психологизации, лаконизму высказывания. Разнообразие тематики и жанров показательны для отечественного музыкального искусства на рубеже XIX-XX веков: ведущее значение, бесспорно, сохраняли за собой опера и симфония, несколько уступали им камерно-вокальные и камерно-инструментальные направления. Важными жанрами с прочной исторической и почвенно-национальной основой оставались хоровые (кантаты, оратории, хоры, духовная музыка), также в это время формируется и развивается жанр балета, основы которого заложил чуть ранее П. Чайковский. Отдельную очень яркую жанровую ветвь составляют фортепианные концерты, в частности А. Рубинштейна и С. Рахманинова. Особого внимания также заслуживают камерно-вокальные произведения, романсы и вокальные циклы С. Танеева, С. Рахманинова, Н. Метнера.

В отношении музыкального стиля в русской музыкальной культуре рубежа XIX-XX веков господствует эстетика романтизма: музыка отражает действительность не в объективно-созерцательном плане, а через субъективные, индивидуальные, личные переживания человека во всем диапазоне и богатстве их оттенков. В отличие от литературы и поэзии, «музыканты не манифестировали символизм, но приобщались к нему, вовлекались в него – главным образом через сюжеты, литературные программы и поэтические тексты своих произведений» [3, с. 15].

Симфонизм мышления и интонационная драматургия определяют конфликт – как в симфонических произведениях, так и в операх, крупных хоровых жанрах, камерно-инструментальных циклах. Музыкально-выразительные средства подчинены содержанию и его внутренней динамике становления, причём диапазон их простирается от простых, почти классических – до самых ярких и новаторских. Мелодика в русской музыке всегда прочно опиралась на национальные традиции и фольклорные элементы, отражая особенности широких напевов русской народной песни, декламационную выразительность человеческой речи, танцевально-моторную природу инструментальных и танцевальных жанров. При этом мелодика становится более индивидуализированной, рельефной, у каждого композитора она обретает только

ему присущие особенности развития (например, секвенционность у П. Чайковского, ориентальные обороты у С. Рахманинова).

Важнейшим выразительным средством в это время стала гармония, так как она наиболее активно развивалась за счёт внедрения новых ярких, красочных приёмов – сложных тональных планов, обособлению диссонанса, использованию многозвучных и альтерированных аккордов, обогащению ладовой сферы, появлению политональности и т.д. Существенно обогатились фактурные средства, которые стали допускать большую свободу и разнообразие – от элементов полифонии и сложных аккордовых типов изложения до самых многообразных вариантов гомофонно-гармонической фактуры. Отличительной чертой русской композиторской школы (особенно в традиции Н. Римского-Корсакова) стала богатая и разнообразная оркестровка, с яркими своеобразными находками и красочными деталями, которые усиливают напряжённость и динамизм, непрерывность развития музыки и характерность образов.

Также важно отметить, что для музыки рубежа XIX-XX веков важными средствами выразительности были «исполнительские», «мобильные» элементы музыкального языка, которые в большей степени регулируются исполнителем: динамика, агогика, артикуляционные приёмы. Именно эти средства становятся максимально свободными, контрастными, способствуя воплощению романтического порыва, субъективных переживаний, патетики, драматизма, изменчивости образов.

Итак, рубеж XIX-XX веков во многом заложил основы будущих самых важных и новаторских достижений отечественной музыкальной культуры XX века, связанных с всемирно известными именами С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Н. Мясковского, Г. Свиридова и др.

Литература

1. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века [Текст] / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1979. – 344 с.
2. Варакина, Г. В. Музыка как эстетический феномен : Музыкальная культура на страницах русских художественных журналов рубежа XIX-XX веков [Текст] : Дис. ... канд. культурологии / Галина Владиславовна Варакина / 24.00.02 Историческая культурология. – Москва, 1999. – 192 с.
3. Левая, Т. Н. Русская музыка конца XIX начала XX века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
4. Левашева, О. Е. История русской музыки : Учеб. для муз. вузов [Текст] / [О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский и др.]. – М. : Музыка, 1972. – 596 с.
5. Лобанкова, Е. В. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX-XX веков : на примере творчества Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Скрябина [Текст] : Дис. ... канд. искусствоведения

/ Екатерина Владимировна Лобанкова / 17.00.02 Музыкальное искусство. – Москва, 2009. – 284 с.

6. Орлова, Е. М. Очерки о русских композиторах XIX начала XX века [Текст] / Е. М. Орлова. – М.: Музыка, 1982. – 223 с.

Базовые основания крымской региональной идентичности

С. В. Радченко

*студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Культурология»
Таврической академии (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
им. В. И. Вернадского»*

О. М. Пипия

*студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Культурология»
Таврической академии (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
им. В. И. Вернадского»*

И. А. Андрющенко

*научный руководитель
кандидат культурологии, доцент,
заведующая кафедрой культурологии
Таврической академии (структурное подразделение)
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет
им. В. И. Вернадского»*

Работа посвящена поиску и анализу базовых факторов формирования крымской региональной идентичности. На основе краткого обзора устоявшегося в научном дискурсе представления о региональной идентичности как части культурной идентичности названы и кратко охарактеризованы основные факторы формирования крымской региональной идентичности. Высказано предположение о том, что поликультурность и поликонфессиональность Крымского полуострова, а также геоклиматический фактор в наибольшей степени повлияли на уникальный профиль крымской региональной идентичности.

Ключевые слова: *идентичность, региональная идентичность, Крым, поликультурность, многоконфессиональность, культурно-исторические особенности.*

В современном мире под влиянием процессов глобализации и унификации человек задумывается о поиске и определении своей идентичности, которая представляет собой один из важнейших механизмов адаптации индивида к изменениям окружающей среды. Учёный Э. Эриксон утверждал: «Психосоциальная идентичность необходима как якорь в быстротечном существовании человека «здесь и теперь» [8, с. 215]. Одной из главных, базовых типов идентичности является культурная, она определяет существование и развитие человека в разных сферах его жизни (язык, этническая принадлежность, территория проживания соотносятся с видами идентичности – языковая, этническая и региональная). В данном исследовании мы обратимся к рассмотрению региональной идентичности на примере Республики Крым.

Цель исследования: выделить и охарактеризовать базовые основания крымской региональной идентичности.

Методы исследования: анализ, синтез, функционально-типологический.

Региональная идентичность как часть культурной и социальной идентичности имеет свои характерные особенности. Региональная идентичность – это особое чувство общности людей, проживающих на определённой территории. Исследователь Д. В. Сосновский приводит следующую дефиницию понятия региональная идентичность: «Комплекс факторов, определяющих осознание территориальной, а также особой культурной и политической принадлежности индивида» [6, с. 44].

Большинство исследователей полагают, что региональная идентичность формируется под влиянием целого ряда факторов, самыми значительными из которых являются – исторический, культурный, геоклиматический, политический. Поскольку целью нашей работы является выявление именно базовых оснований крымской региональной идентичности, то попробуем опереться на традиционный подход к анализу региональной идентичности, проиллюстрировав примерами названные нами позиции.

Идея региональной идентичности опирается, во многом, на образ местности, на географическое расположение, предопределяющие некоторую совокупность свойств или особенностей региональной идентичности. Так, крымский локус, если опираться на эту теорию, определяется территориальной замкнутостью, с одной стороны, но с другой, – транзитностью разных народов. Кроме того, Крым – полуостров, его берега омывают Чёрное и Азовское море, несколько климатических зон выражены в многообразии природных ландшафтов – от континентального, равнинного, с недостатком влаги, резким перепадом температур и сезонов, до субтропического, с влажными мягкими зимами, тропическими вечнозелеными растениями, приморским климатом. Вероятно, из этого должен следовать вывод об особых характеристиках крымчан как сообщества. Так, в художественной литературе XIX–XX веков можно часто встретить описание Крыма как южного региона, а его жителей – как южан со свойственным им темперамен-

том, особым отношением ко времени и коммуникациям (неспешность, необязательность социальных связей и т.д.). Отметим, однако, что художественный текст не может в полной мере служить аргументом, его субъективность детерминирована индивидуальными образами, впечатлениями, которые связаны с личностью автора текста. Вместе с тем, содержащиеся в художественных нарративах элементы могут служить отправной точкой для составления некоторого «перечня» элементов, которые составляют крымскую региональную идентичность.

Для выявления особенностей крымской региональной идентичности, безусловно, необходимо обратиться к крымским локальным контекстам. Так, очевидным нам представляется идея о серьезном влиянии на формирование региональной идентичности факта поликультурности локального сообщества. В рамках данной работы мы не предполагали последовательно и полно излагать этническую историю Крыма. Отметим только, что Крым представляет собой прекрасный пример поликультурности населения, его мультиконфессиональности. Издавна полуостров, сменяя друг друга, населяют разные народы. Этноты появлялись, исчезали, растворялись друг в друга, проникали друг в друга и переплетались, создавая неповторимый крымский колорит. В современном Крыму, по данным переписи 2014 года, проживают: «русские, украинцы, крымские татары, татары, белорусы, армяне, азербайджанцы, узбеки, молдаване, евреи, корейцы, греки, поляки, цыгане, чуваша, болгары, немцы, мордва, грузины, таджики, марийцы, караимы, крымчаки и др.» [7]. В 2014 году (как и в 2001 г.) насчитывалось 6 крупных этнических групп, численность которых превышала 10 тыс. человек. Численность трех этносов превышает 200 тыс. человек каждая – это русские, украинцы и крымские татары. По данным первой Всесоюзной переписи населения 1926 г., наиболее многочисленными национальностями в Крыму были русские – 301 тыс. человек, татары (включая татар крымских, т.к. в итогах этой переписи не было разделения на крымских татар и татар) – 179 тыс. человек и украинцы – 77 тыс. человек» [7]. Всего в Республике Крым проживают 175 этносов. Каждый народ, проживающий компактно на территории Крыма имеет свою культуру, исповедует определённую религию, отмечает свои праздники, транслирует обряды и традиции. Однако длительный опыт соседства предполагает тесные связи, постоянные контакты культур. Как следствие, рождается некое новое явление – культура Крыма, вбирающая в себя весь колорит культуры его народов. Как пишет российский исследователь Л. Смирнягин, «... сам факт совместного проживания неминуемо порождает у земляков сходные социальные черты» [5, с. 94]. Это отражается в особом толерантном крымском менталитете, в крымских праздниках, в народных костюмах, в языке и многом другом. Сформировались уникальные этнические группы: крымские немцы, крымские греки, крымские болгары и т.п. Стоит отметить также, что для Крыма характерен именно опыт длительного добрососедства, что не всегда характерно для полиэтни-

ческих регионов. Это, на наш взгляд, также сформировало определенные базовые черты крымской региональной идентичности.

Поликультурность Крыма характеризуется, с одной стороны, общностью проживающих здесь народов, а с другой – стремлением каждого этноса к сохранению национальной самобытности. Подтверждением этому служит, в том числе, многообразие этнических средств массовой информации, издаваемых в Крыму. Ряд редакций национальных газет и журналов, печатающихся на языках народов Крыма, входит в ГАУ РК «Медиацентр им. Исмаила Гаспринского». Это газеты «Янны дюнья», «Мераба», «Йылдыз», «Хофнунг», «Крымский казачий вестник», «Таврика», «Болгарский вестник», «Извор», «Голубь Масиса», «Наш Крым». Помимо этого, в Крыму работает Общественная крымскотатарская телерадиокомпания «Миллет». Все эти СМИ дотируются из республиканского бюджета [2].

В 2019 году в Крыму начало работать ещё одно тематическое СМИ – Межнародный информационный ресурс МИР-Info, учредителем которого является Фонд содействия развитию Науки, Культуры и Кино «Одиссей». Это сетевое издание о народах Крыма, культуре и общественной дипломатии, его цель – популяризация культур всех народов Крыма и сохранение межнационального согласия [3]. По сути, это первый опыт создания в Крыму исключительно за счёт средств частного капитала медиа-площадки, где планируется обеспечить максимальное присутствие национальных и культурных объединений Крыма, республиканских и зарубежных общественных организаций.

Можно сделать вывод, что поликультурность и мультиконфессиональность – это одни из главных уникальных особенностей крымской региональной идентичности.

Язык – ещё один фактор региональной идентификации. Необходимо отметить, что, несмотря на то, что Крым как регион полиэтничен, каждый этнос имеет свой родной язык. На полуострове официально утверждено правительством три государственных языка: русский, украинский, крымско-татарский. Этот факт подтверждает отражение и признание региональной особенности Крыма (в данном случае полиэтничности) на государственном уровне. Тем не менее, в регионе существует один общий язык, формирующий единство крымской региональной идентичности. Это язык общей коммуникации, он способствует межэтническому пониманию. Например, крымские татары в семейном кругу используют крымско-татарский язык для коммуникации, а в широкой социальной коммуникации (на работе, на учёбе, в общественных местах) используют русский язык, понятный всему населению региона. Крымский исследователь Г. Ю. Богданович, отмечает: «Русский язык являлся приоритетным для использования в образовательной и бытовой сферах, а также в различного рода языковых коммуникациях: обучение в большинстве школ и преподавание в вузах ведётся на русском языке. Печатная продукция в большинстве случаев выпускается на русском языке вследствие социального заказа и потребностей общества получать информацию на языке межнационального общения» [1, с.108].

Крымская региональная идентичность проявляется и в исторически сложившемся восприятии Крыма как всесоюзной, а затем все-российской здравницы. Более чем вековая история кинематографа в Крыму подтверждает славу полуострова как уникальной съёмочной площадки под открытым небом, ежегодно привлекая сюда кинематографистов. Здесь проводятся известные международные и всероссийские кинофестивали: Международный телекинофорум «Вместе», Ялтинский Международный кинофестиваль «Евразийский мост», Международный фестиваль кино и телефильмов духовно-нравственного содержания «Святой Владимир». Проводятся и региональные фестивали – Фестиваль короткометражного кино «Крымский Кадр» и Крымский открытый фестиваль документального кино «КрымДок». Это даёт толчок для развития в Крыму особых видов туризма – кинотуризма и этнографического туризма.

Сегодня региональная идентичность полуострова проявляется и в других аспектах. Например, в экономике и торговле. Существуют торговые бренды, которые репрезентируют крымскую идентичность: вина марки «Солнечная долина» и «Новый свет», продукция которых производится в Судаке, «Массандра» (Ялта), «Коктебель» (Феодосия), а также марка «Инкерман», производство которой основано в Севастополе. Косметический бренд, представляющий продукцию из крымских растений «Крымская роза», «Царство ароматов». Молочная продукция марки «Долина легенд». Все эти бренды отражают крымскую специфику, отсылая к крымским региональным особенностям.

Также на формирование и укрепление региональной идентичности в Крыму оказывает влияние региональное правительство. Существует ряд государственных программ Республики Крым, направленных на поддержание полиэтничности, как одной из главных региональных особенностей крымской идентичности. Например, «Государственная программа Республики Крым по укреплению единства российской нации и этнокультурному развитию народов России «Республика Крым – территория межнационального согласия» (2018 г.) [3]. При всех республиканских и муниципальных органах власти созданы профильные структуры – Государственный комитет по делам межнациональных отношений Республики Крым, Комитет Государственного Совета РК по народной дипломатии и межнациональным отношениям, Государственное бюджетное учреждение РК «Дом дружбы народов», отделы по межнациональным отношениям в муниципалитетах и т.д.

Выводы. Таким образом, можно сделать вывод, что в современном мире, в условиях постоянных трансформаций в различных сферах человеческого бытия, особую актуальность для человека приобретают вопросы идентичности. Так, региональная идентичность – это чувство укоренённости и близости с определённой территорией, местом проживания. Если говорить о крымском социокультурном пространстве, то для него характерен целый ряд уникальных черт, которые подтверждают наличие особой крымской региональной идентичности. К

самым главным уникальным чертам крымской региональной идентичности можно отнести следующие: мультикультурность, полиэтничность и многоконфессиональность и геоклиматическую обусловленность (полуостровной характер региона).

Литература

1. Богданович Г.Ю. Русский язык в Крыму: межкультурная коммуникация, образование, медиапространство / Г.Ю. Богданович. – Симферополь: ИП Зуева Т.В., 2016. – 396 с.
2. Государственное автономное учреждение Республики Крым «Медиацентр им. Исмаила Гаспринского». Режим доступа: <https://mediacentr.org.ru/o-nas/>.
3. Межнациональный информационный ресурс МИР-Info. Режим доступа: <http://mir-info.com/o-nas/>.
4. Перепись населения в Крымском федеральном округе. Электронный ресурс, режим доступа: https://www.gks.ru/free_doc/new_site/population/demo/perepis_krim/perepis_krim.html.
5. Смирнягин Л.В. О региональной идентичности // Пространство и время в мировой политике и международных отношениях: материалы IV Конвента РАМИ / Под ред. И.М. Бусыгиной. – М: МГИМО-Университет, 2007. – Т. 2: Идентичность и суверенитет: Новые подходы к осмыслению понятий. – С. 81–107., с. 94.
6. Сосновский Д.В. Процессы формирования региональной идентичности в Крыму в контексте поляризации украинского общества (1991–2014) : дис. канд. полит. наук / Д.В. Сосновский. – М., 2014. – 171 с., с. 44.
7. Федеральная служба государственной статистики: «Итоги переписи населения в Крымском Федеральном Округе. ИИЦ «Статистика России». – М., 2015. Режим доступа: https://www.gks.ru/storage/mediabank/KRUM_2015.pdf.
8. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис: Пер. с англ. / Общ. ред. и предисл. Толстых А. В. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Расширение внутреннего пространства гостиной на основе зрительных иллюзий

А. И. Артюшок

*студент 3-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. В. Котляревская

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

В данной статье рассматриваются возможности использования визуальных приемов и конструктивных способов для расширения внутреннего пространства гостиной с учетом современных тенденций в дизайне интерьера.

***Ключевые слова:** визуальные приемы, зрительные иллюзии, внутреннее пространство, гостиная, интерьер, дизайн.*

Введение. Вопросам по расширению внутреннего пространства помещений посвящено немало исследований, однако данная тема до сих пор остается открытой. Связано это с ежедневным возрастанием мировой урбанизации и спроса людей на увеличение своего жилища, при минимальных затратах – достижение максимального эффекта.

Сегодня дизайн развивается с невероятной скоростью практически во всех направлениях финансово-экономической, эргономической и социокультурной деятельности, внося свои творческие необычайные новшества. Неслучайно, В. Р. Аронов написал: «Дизайн является централь-

ным фактором гуманизации инновационных технологий и решающим фактором культурного и экономического обмена» [1, с. 23].

Дизайнеры создают оригинальные гармоничные проектные решения и в дизайне интерьера, отбрасывая привычные решения и стереотипы, поскольку спрос на увеличение внутреннего пространства возрастает.

На сегодняшний день особенно мало внимания уделяется такому важному помещению, как гостиная. Данная комната – центр притяжения всей квартиры, место, где с удовольствием собираются во время праздников или отдыха ее хозяева, их гости, друзья. В гостиной с уютным интерьером приятно провести даже будничный вечер.

Задача дизайнеров интерьера и архитекторов, заключается в том, чтобы сделать внутреннее пространство жилых помещений многофункциональным и комфортным. В связи с этим, данная тема является актуальной и требует особого внимания и инновационного подхода.

Анализ последних исследований и публикаций. В процессе создания интерьера гостиной возникают вопросы увеличения данного помещения в обычном жилом доме или квартире. Темой разработкой внутреннего пространства занимались и описывали в своих трудах дизайнер Маргарете Шютте-Лихоцки, Томас Физант, Станислав Орехов и другие. Их общая мысль – интерьер должен быть лаконичным, правильным, продуманным, а также вызывать умиротворение. Так, Станислав Орехов однажды сказал: «Уверен, что дизайн – не столько полет фантазии дизайнера, сколько технические выверенные этапы, систематизация процессов и хронологическая последовательность звеньев отделочной цепочки».

Другие дизайнеры также считают, что интерьер должен быть не только просторным и многофункциональным, но и комфортным, и уютным. Дэвид Коллинз выразился: «... для того чтобы отдохнуть, лучшего места, чем дом, не существует». О необходимости использования различных фактур в одном интерьере, упоминали в своих интервью такие креативные дизайнеры как Карим Рашид и Александра Вертинская.

Изучая работы итальянского дизайнера и архитектора Акилле Кастиле можно понять, что важно проектировать пространство так, чтобы ощущалась свобода. А каждые созданные им предметы интерьера демонстрируют нам свои лаконичность и элегантность. Его идеями и мыслями из научных трудов можно пользоваться при разработке интерьера гостиной с учетом расширения внутреннего пространства.

Изучив литературу по данной тематике и рассмотрев известные проекты дизайнеров и архитекторов, можно предположить, что все они стремятся улучшить внутреннее пространство, как жилых, так и не жилых помещений, однако все они мало внимания уделяют гостиной комнате.

Объект исследования – расширение внутреннего пространства архитектурных объектов с учетом тенденций развития дизайна.

Предмет исследования – приемы и способы, позволяющие увеличить внутреннее пространство жилого дома гостиной с помощью зрительных иллюзий.

Цель работы – изучить возможные способы расширения внутреннего пространства гостиной.

Методы исследования: визуальный анализ проектов интерьеров жилых помещений, анализ литературных источников.

Вопросы расширения внутреннего пространства остаются в центре постоянных практиков дизайна и архитекторов. Выполнив анализ некоторых проектов, следует отметить, что мало кто из них прибегал к разработкам по увеличению внутреннего пространства, а именно такого важного помещения жилого помещения, как гостиная.

Гостиная – это центр всего жилого помещения, «сердце всего дома». Одна из главных особенностей гостиной – она является открытой комнатой, в которую могут заходить как все члены семьи, так и посторонние люди. Поскольку гостиная – «лицо» дома и хозяев, то следует с особым вниманием подходить к разработке ее внутреннего пространства.

Внутреннее пространство – это основное поле для работы дизайнера интерьера. В пространстве мы находимся, передвигаемся, видим формы, чувствуем тепло и слышим звуки. «Каждое жилое пространство разделено на функциональные зоны, связано между собой, используется человеком или служит каким-либо целям. Плоскости полов, стен и потолков служат для ограничения и изолирования части внутреннего пространства» [9, с. 58].

Внутреннее пространство, в котором находится человек, влияет на психику и состояние души человека. Интерьер, в свою очередь, напрямую связан с пространством жилого помещения и также влияет на восприятие окружающего мира человеком. Исходя из этого, очень важно уделять внутреннему пространству особое внимание, не бояться выходить за рамки предложенного и смело экспериментировать.

Поскольку сейчас актуально максимальное использование внутреннего пространства помещений, существуют и различные приемы визуального увеличения пространства жилья. Примером этого могут послужить мансарды, террасы, веранды, лоджии, а также визуальные увеличения пространства с помощью зеркал, стекол, цвета и света.

Большим спросом при расширении внутреннего пространства гостиной пользуется применение зеркал. «Они играют две роли: функциональную и декоративную. Кроме того, зеркала обладают способностью скрывать недостатки планировки квартир, являясь зрительными регуляторами пропорциональности помещений и визуально расширять пространство, не раздвигая стены» [2, с. 88]. Вышесказанное Т. С. Барабакиной можно назвать зрительными иллюзиями, которые не только визуально расширяют гостиную, но и скроют неровности стен.

Необходимо учесть, что размещение зеркал преобразует внутреннее пространство по-разному. Установка прямоугольного зеркального панно по вертикали визуально удлинит помещение, а по горизон-

тали – расширит его. Но если пространство требуется вытянуть его в высоту, лучше всего установить зеркало на потолке.

Изюминкой интерьера может стать большое зеркало, которое можно оформить в оконную раму, добавив глубины окружающему пространству. Это создаст впечатление прохода в другое помещение. Важно, чтобы стиль зеркального «проёма» соответствовал стилю всему интерьеру гостиной.

Применение зеркал – это далеко не единственный способ зрительных иллюзий в интерьере гостиной. Существует более легкий, который также отлично справится с задачей увеличения пространства – это применение обоев. Важно правильно подобрать их цвет, фактуру и рисунок.

Простор и уют придают однотонные, светлых оттенков обои с мелким и неброским рисунком. А чтобы сделать комнату выше, следует использовать покрытие с вертикальными полосками. Прекрасно будут смотреться полоски разных цветов близких по гамме, но разных по размеру.

Совсем необязательно применять обои ко всем стенам, достаточно оклеить только одну, остальные – отделать другими облицовочными материалами. В этом случае лучше использовать исключительно светлые оттенки материалов. Это создаст фактурный эффект, который не только декорирует интерьер, но и визуально увеличит пространство.

Следующий способ, который сейчас находится на пике популярности в мире дизайна – это нанесение 3D-рисунков на различные поверхности в интерьере. Рисунок тоннеля, ломанных или линий разных размеров, а также квадратов, кругов и других геометрических фигур можно использовать по-разному. Он может плавно переходить со стенки на потолок или на пол, находиться только на маленькой части стены или просто декорировать мебель. Изображения зрительных иллюзий можно как распечатать и наклеить, так и нарисовать. При использовании данного приема для визуального увеличения гостиной следует не переборщить с рисунком, он не должен занимать большое пространство и не быть слишком сложным.

Следующий способ, который является тенденцией – это световой дизайн. Классические люстры и одиночные лампы с плафонами сменяются на оригинальные осветительно-декоративные приборы из легких и простых материалов.

Для создания зрительных иллюзий, которые также визуально помогут расширить пространство, требуется использовать нескольких источников света. С помощью использования бра, настенных светильников, различных подсветок можно с легкостью поменять угол освещения и степень его насыщенности в зависимости от настроения или потребностей.

Большой популярностью и высоким спросом обладают люстры из пластмассы. Такие изделия – бюджетные, отличаются богатой цветовой палитрой и простые в уходе. Сейчас создаются специальные синтетические материалы высокого качества, которые очень сложно отличить от дерева, металла или стекла.

Необычным решением являются и торшеры в виде скульптуры или какого-либо арт-объекта. Такая дизайнерская вещь не только будет освещать интерьер, но и послужит отличным акцентом в помещении, который очередной раз подчеркнет современный и просторный интерьер гостиной.

Также большой популярностью при создании зрительных иллюзий в интерьере пользуются светодиодные ленты. С их помощью можно не только осветить помещение, но и незаурядно украсить его. Светодиодными лентами декорируют не только потолок, ниши, углубления, а даже стены и лестницы, такой способ будет создавать эффект «парения».

Любой правильно подобранный осветительно-декоративный прибор не только обеспечит прекрасную освещенность помещения, но и визуально расширит пространство и будет способствовать созданию своеобразной архитектуры пространства интерьера.

Важно не забывать и про естественное освещение. Если конструкция дома или квартиры позволяет устанавливать большие окна, то лучше всего использовать панорамные, без лишних перегородок. К сожалению, не всегда планом помещения предусмотрены такие окна, тогда не стоит занавешивать стандартные окна шторами из плотных тканей, достаточно повесить светлую тюль или легкие жалюзи. При монтаже лучше всего выбирать белый цвет пластика или светлое дерево, так рамы не будут резко выделяться, и тем самым не будут препятствовать обзору улицы, а значит, визуально гостиная будет выглядеть свободной и просторной.

Меблировка также влияет на внутреннее пространство в целом. Следовательно, к этому стоит подходить очень внимательно. Мебель нужно выбирать светлую, например, из светлых пород дерева или приближенную к цвету стен. Важно не загромождать пространство. В гостиной будет достаточно стола, несколько стульев, дивана, шкафчика или комода для телевизора. Такого набора мебели хватит для комфортного пребывания в гостиной комнате, и она не украдет квадратные метры. Мебель желательно выбирать на ножках, тем самым увеличивая обзор пола, что позволит визуально расширить пространство.

Выводы. Подводя итог всему вышесказанному, следует упомянуть, что расширение внутреннего пространства – это одна из наиболее актуальных задач современного интерьера, так как в век современных технологий и людям не хватает личного пространства.

Гостиная – главная и общая комната всего жилого помещения. Исходя из этого, необходимо уделять особое внимание при создании её интерьера. Важно заметить, что при использовании перечисленных методов расширения пространства, чтобы добиться полного эффекта следует применять светлые оттенки цветов, мелкий рисунок, легкие фактуры, а также минимальную расстановку мебели, большие окна, отражающие поверхности, зеркала. При соблюдении несложных правил дизайна, гостиная не только визуально увеличится, но и станет комфортной, многофункциональной и эстетически красивой комнатой.

Литература

1. Аронов В. Р. Современная теория дизайна / В. Р. Аронов// Проблемы дизайна-5: сб.статей. – Артпроект, 2009. – 324с.
2. Бабарыкина Т.С. Стекло и зеркала в интерьер. Новейшие дизайнерские решения. – М.: ООО ТД Мир книги, 2008. – 240 с.
3. Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Л. Глазычев. – М. : Искусство,1970. – 191 с.
4. Ёлочкин М. Е. Дизайн-проектирование. Композиция, макетирование, современные концепции в искусстве: учеб. для студ. учреждений сред. проф. образования / М.Е. Ёлочкин. – М.: Академия, 2018. – 160 с.
5. Кропоток В. Н. Отделочные материалы в интерьере/В.Н. Мажура.– Киев: Вища школа, 1981. – 257 с.
6. Медведев В.Ю. Сущность дизайна / В.Ю. Медведев. – СПб. : СПГУТД, 2009. – 110 с.
7. Новоселова Т.А. Современный интерьер / С.А. Павлоградский. – Ростов н/Д. : Феникс, 2004. – 288 с.
8. Робин В.Г. Студия дизайна / В. Г. Робин. – М.: Символ-Плюс, 2008. –280 с.
9. Устин В. Б. Художественное проектирование интерьеров: учебник / В.Б.Устин. –М.:АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. – 288 с.

Линогравюра в современном графическом дизайне

А. А. Безпалова

студент 2-го курса

направления подготовки «Дизайн»

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры дизайна

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Линогравюра в графическом дизайне – уникальная тема, с богатой историей в прошлом и в будущем. Каждый способ печати уникален по своему и развивался как отдельное направление линогравюры. Активное применение она нашла на рубеже XIX–XX вв. Однако, несмотря на это,

линогравюра является до сих пор актуальной для молодых графических дизайнеров по всему миру.

Ключевые слова: *линогравюра, печать, графика, современный дизайн, графический дизайн, иллюстрации, этапы формирования, история.*

Введение. С каждым годом графический дизайн, приобретает все больше различных видов графики. Эта тенденция не обошла стороной и линогравюру. Молодые мастера влюбляются в эту технику и творят интереснейшие вещи. Линогравюра является одной, не только интереснейших, но и наиболее «молодых» графических техник. Данный вид печати играет важнейшую роль в развитии графического дизайна.

Целью исследования является изучение линогравюры как объекта в современном графическом дизайне, рассмотрение методики создания линогравюры.

Материал и методы исследования. Что такое линогравюра? В первую очередь, этот вид графической техники является способом печати, основанный на вырезании рисунка ручным способом на линолеуме. В полиграфии техника линогравюры относится к иллюстрационным печатным видам высокой печати, бывает и плоская, и глубокая печать. Высокая печать отличается от плоской и глубокой тем, что печатающие элементы на форме расположены выше пробельных. Тем самым при печати пробельные элементы не касаются бумаги. Данная техника появилась на рубеже XIX–XX вв., также в это время началась разработка линолеума. Работы, выполненные в линогравюре, лаконичны, содержат явный контраст, четкий штрих, при необходимости, имеется возможность выполнения цветной печати [2].

Линогравюра быстро нашла своё место в графическом дизайне и с каждой новой работой художников и дизайнеров становилась все популярней. Почему этот вид печати стал таким любимым и распространённым? В первую очередь, материалы стали доступней, а, во вторых, благодаря пластическим возможностям линолеума с ним легче работать. Изготовление печатной формы из линолеума намного дешевле, нежели из дерева, металла и камня. Он легко режется и удобен в обработке. Линолеум является мягким материалом, и при механическом воздействии формат может быстро разрушиться и потерять форму. Можно легко создавать разнообразные текстуры с помощью резцов.

Большую популярность линогравюра получает в странах Латинской Америки. В качестве примера можно привести бразильский «Клуб друзей гравюры» (К. Склияра, Р. Кац, В. Праду и др.). Линогравюрой занимались также многие европейские знаменитые художники и дизайнеры, например, Анри Матисс, Пабло Пикассо, Франц Мазерель, Морис Эшер, Карлос Кортес и многие другие. Очень быстро эта техника печати появилась в России. Существует множество интереснейших произведений, выполненных известными мастерами, такими как И. Н. Павлов, К. Е. Костенко, И. А. Соколов, М. В. Маторин и т.д.. Расцвет линогравюрной печати в нашей стране достигла в 50–60-х годах XX столетия.

Особенности техники выполнения гравюры на линолеуме связаны с тем, что штамп или печатная форма выполняется специальными инструментами, такими как штихели. Они имеют разный профиль и диаметр, что это позволяет добиваться различных линий – как тонких, так и толстых, при этом, различной длины. Приступая к работе, нужно знать последовательность выполнения печати. Сначала на форму наносится рисунок, но только «зеркальным способом». Второй шаг не менее важен – художник или дизайнер вырезает рисунок при помощи штихелей, прорезая линолеум на нужную глубину. Затем на поверхность формы наносится краска. И последний шаг, на готовый штамп накладывают лист бумаги, прижимают и прокатывают на офортном станке. У мастера получается оттиск механическим способом. Но если у вас нет станка, вы можете спокойно сделать это в домашних условиях. Нужно на штамп приложить бумагу и прижать его прессом или прокатать резиновым валиком.

Существуют два основных вида линогравюры: черно-белая и цветная. Черно-белая линогравюра – это гравюра, выполненная на основе черной краски. Краска может быть типографской, специальной для линогравюры, акриловой, масляной или можно даже использовать гуашь, главное, чтобы она была умеренно густой и не очень быстро высыхала. Обычно для изготовления формы берётся достаточно толстый линолеум (не менее 2,5 мм) с гладкой поверхностью. Линолеум желательно перед работой хорошо высушить и обезжирить. Хорошо использовать старый линолеум. Главная его особенность, что на нем можно применять штихеля. Предварительно на материал наносится рисунок посредством черной туши. Для тонких линий используется перо, для толстых – кисть.

Цветная линогравюра – более сложная техника, поскольку выполняется с нескольких «досок». В данной технике печати, для каждого цвета создаются отдельные слой и штамп, со своим вырезанным рисунком, затем слои совмещаются, путем последовательного наложения. Такая печать более трудоемкая и требует внимания художника или дизайнера. Сначала накачивают гравюру первого цвета. Далее к ней прижимают бумагу. Затем лист аккуратно поднимают и вытаскивают первую форму. После кладут вторую, и опять поднимают бумагу.

Существует очень много современных мастеров линогравюры, которые используют эту технику и придумывают новые интересные работы. Художник, иллюстратор и аниматор Виктория Эстрем на личном сайте в Instagram показывает свои интереснейшие оттиски в стиле линогравюрной печати. Девушка живет на северном полуострове недалеко от Гетеборга, Швеция. Виктория имеет интернет-магазин Etsy. Как работает мастер? Первые – девушка переводит рисунок с помощью кальки, используя при этом мягкий карандаш 4В. Этот карандаш хорош тем, что он не смазывается на резиновом блоке, когда происходит процесс резьбы. Затем, как только рисунок переносится на резиновый блок, начинается процесс вырезания с помощью резачков. Далее с

помощью чернильной подушки вырезанное тонируется и переносится на бумагу. Иллюстрации, созданные с помощью линогравюры, имеют неповторимый и уникальный стиль. Нельзя забывать, что для создания иллюстрации нужна кропотливая работа. Виктория, помимо черно-белой линогравюры, использует и цветную – для иллюстраций с животным миром. В портфолио мастера присутствуют изображения птиц. Благодаря цветной печати, можно подробно прорабатывать оперение птиц с элементами декоративности.

Еще один художник-самоучка, которая занимается линогравюрой – Афтин Ша. Судьба этого мастера очень печальна. В конце 2013 года автомобильная катастрофа изменила всю ее жизнь. «Счастливым странник», – так называет себя художница Афтин Ша. Она создала проект Rise + Wander. Гравюры, которые художница создает в своей домашней студии, содержат много разнообразных текстур и деталей природного мира. Каждая работа по-своему уникальна и является оригиналом. Много работ в портфолио мастера связано с прекрасными пейзажами, не всегда реальными, так как природа – её вдохновение.

В России также есть популярные мастера линогравюры. Ия и Миша Гаас – семейный и творческий союз из Петербурга. Ия – иллюстратор, дизайнер, мечтатель и вдохновитель. Миша – инженер-конструктор, ответственный за печать на линогравюрном станке, собранном им вручную. [3]. Они родом из Екатеринбурга но, собрав вещи, переехали в Санкт-Петербург. В этом прекрасном, вдохновляющем месте они создали проект «Ия и Миша Гаас». Ия практиковала линогравюру различными способами печати: с помощью ложек, скалки и даже ног. Смотри на это, Миша решил самостоятельно сконструировать домашний пресс. Новых вырезанных персонажей, в какой-то момент, стало много. Пара решила отпечатать открытки и отправить друзьям и знакомым в разные города, так и пришла идея проекта. Девушка создает искренние и непосредственные иллюстрации. В ее портфолио присутствует множество детских принтов, такие как: детские гирлянды из флажков, азбука, множество милых животных, так же иллюстрировал растительный мир. При этом мастера используют как и черно - белую, так и цветную печать, что делает иллюстрации ещё волшебней.

Ещё один не менее увлекательный иллюстратор, использующий линогравюру – Вис – девушка из города Хертогенбос в Нидерландах. Технику линогравюры Вис попробовала несколько лет назад. Неожиданно для себя она сделала штампы, взяв за основу свои наброски разных простых фигур. В работе она совмещает линогравюру с рисунками цветными карандашами. Она говорит, что эти техники прекрасно друг друга дополняют. «Меня вдохновляют обыденные, мирские вещи. И этим своим взглядом на мир я хочу поделиться с другими». Фрукты и овощи, кофе и чай, кухонные весы и формы для выпечки – казалось бы, простые предметы, но эта простота завораживает [5]. В портфолио девушки есть множество работ с животными и много из растительного мира.

Н. Куприянов писал в своей статье: «Выдающийся советский психолог П. Я. Гальперин дал в свое время неожиданно простое определение предмета художественного произведения: «каждое по-настоящему художественное произведение раскрывает чью-нибудь судьбу, судьбу своего «героя». Если согласиться с этим определением, тогда то, что изображается в искусстве – не просто объект, подлежащий описанию, а непременно живой, действующий субъект – даже если его жизнь передается косвенно: через неподвижные вещи в натюрморте или через настроение пейзажа» [1].

Ольга Езова-Денисова – еще один прекраснейший художник-экспериментатор. Девушка работает в разных техниках: коллаж, рисунок, и конечно, линогравюра. Мастер живет в Екатеринбурге и вдохновение черпает из прекрасной природы, которая изображена в ее иллюстрациях. Многие ее рисунки находятся в творческом дневнике «Лесной дневник». Девушка будто дышит лесом и соответственно, в ее творчестве лес занимает большое место. В портфолио Ольги большое количество лесных атрибутов: шишки, иголки, грибы, множество растений и звери. Девушка регулярно делится своими работами и опытом со своим зрителем и рассказывает подробно о процессе создания иллюстраций в своем блоге в Instagram.

Результаты исследования. Линогравюра в современном дизайне является неотъемлемой частью иллюстраций для разных видов печатной деятельности: детские книги, научные книги, листовки, рекламный плакат, буклеты, фирменные стили и т.д.

Вывод. Существует очень много талантливых мастеров линогравюры в современном графическом дизайне. Каждый из них приносит что-то новое в мир иллюстраций и принтов для разных изделий.

Литература

1. Два жанра говорящей графики и художественная педагогика [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://graphic.org.ru/kuprianov-gogr.html#2> Дата обращения (26.02. 2020)
2. Кузнецова М. Р. Техники графики и принципы современного дизайна // Методические указания для студентов специальности 54.03.01 – Дизайн. – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2015. – С. 1–24.
3. Ия и Миша Гаас [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.gaasmi.com/> (дата обращения: 27.02.2020)
4. 8 самых интересных трендов в логотипах [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://tutdesign.ru/cats/brand/1739-8-samyh-interesnyh-trendov-v-logotipah.html> (дата обращения: 25.02.2020)
5. 9 современных мастеров линогравюры [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://seasons-project.ru/life/nmakers/life-design/9-sovremennyih-masterov-linogravyuryi> Дата обращения (27.02. 2020)

Особенности применения орнаментальных композиций Древнего Китая в современном интерьере

А. О. Белоусова

*студент 3-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. И. Красовская

*научный руководитель
старший преподаватель кафедры дизайна
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Древний Китай называют страной цветов, узоров и символики. Многообразие видов стало неиссякаемым источником вдохновения для дизайнеров интерьера. Разнообразные образы цветов, животных и узоров можно встретить на страницах легенд и поверьях.

Ключевые слова: *орнамент, символика цвета, цветочная композиция, орнаментальная композиция, природные композиции.*

В современном мире человек, насытившись новыми технологиями и техническим прогрессом, стремится приблизиться к истокам прошлого. Он объединится с природой и космосом. Поэтому люди в современных интерьерах в качестве декоративных элементов стали применять различные технологии декоративно прикладного искусства основываясь на традициях символики, узоров, а также характерных цветовых сочетаниях.

В творчестве, восходящем в своих истоках древности, складываются устойчивые принципы цвета и формы орнамента, что во многом определяет особенности и национально-художественные традиции Древнего Китая.

Целью данной статьи является рассмотрение особенностей применения орнаментальных композиций Древнего Китая в современном интерьере.

В оформлении современных интерьеров широко применяются различные техники декорирования всевозможных материалов (стекла, древесины, керамики, текстиля, металла и т. д.). При создании декора нужно использовать основные приемы орнаментальных композиций.

Орнаментальные композиции, оказали большое внимание на искусство Древнего Китая. Одними из повлиявших на народ особенностей, являлись символы, узоры и цветовая гамма орнамента. Главными космологическими символами в Китае были: небо, солнце, земля, созвездия и стороны света. За ними проявлялись природные символы, которые делились на зооморфные и растительные [1, с. 15 - 26].

К зооморфным относятся многочисленные изображения насекомых, животных, птиц и рыб, главными из которых являлись дракон, тигр, феникс и черепаха. Дракон считался символом счастья, персонифицировал размножение, плодородие и активность, потому что только он сумел добыть напиток бессмертия. В легендах и сказках он играл доминирующую роль, а в орнаментальных композициях становился основным сюжетом. Количество и цветовая гамма драконов всегда различались в орнаменте, в зависимости от статуса человека в обществе. Только императорам полагалось иметь на одеянии и декоративном искусстве до девяти драконов сине-зеленого цвета, что считалось символом Востока, восхода Солнца и весеннего дождя. Принцам первого и второго рангов позволялось носить эмблему дракона с пятью когтями, в то время как принцам третьего и четвертого – только с четырьмя ногтями. Тем, у кого был статус меньше, разрешено было использовать только змееподобного животного. Тигр символизирует военную доблесть, олицетворяет силу, властолюбие, отвагу, свирепость и суровость. Изображение тигра служило знаком различия у чинов, а также являлось с древних времен оберегом от злых духов. Еще одним главным символом является феникс, который является милосердной, доброй и волшебной птицей. Ее связывают с огнем и солнцем, поэтому она символизирует уют, тепло и сбор хорошего урожая. Последним из четырех главных зооморфных является черепаха, олицетворяющая долголетие, выносливость и силу.

Много образов в Древнем Китае связано с растительным миром: вечнозеленые деревья содержат особенно много животворящих элементов ян, которые обеспечивают сохранение зеленой листвы зимой. Символом долголетия и высокой нравственной души считалась сосна; цветы персика и ива олицетворяли весну. Красота ивы, гибкость и хрупкость воспеты великими китайскими поэтами и воплощены в полотнах выдающихся китайских художников. Это дерево стало также символом прекрасного пола. Цветы пиона приравнивали к национальному символу Китая за благоухание, изысканную элегантную форму, процветание, счастье и мир. Лотос является символом совершенства, чистоты и любви. Третья группа символов – разнообразные узоры. В Древнем Китае облака были объектами поклонения, они всегда переменчивы, и в представлении людей часто служат разными предзнаменованиями. Облачный узор стал популярен еще с древних времен, что было связано с религиозными представлениями, его часто можно видеть на керамике, ткани, вышивке, изделиях из лака и меди, гравировках того периода. Можно сказать, что в произведениях прикладного искусства династии Хань самым важным из узоров был именно об-

лачный. [2, с. 123–186]. Но также очень популярным является водяной узор, что символизирует источник жизни, а это обладает мистическим значением в культуре. Водяной узор может быть разнообразных форм, иметь большое количество значений и смыслов. Он пользуется большой популярностью в современном интерьере, им заполняют пустоты в работах с помощью чего он усиливает общее впечатление изображения и завершает композицию.

Геометрические узоры – это символ дождя, несущего процветание хозяйству. Благодаря тому, что этот узор можно продолжать бесконечно, он стал ассоциироваться с положительными коннотациями бесконечности, протяженности и символизирует длительный отрезок времени или перерождение в буддийском понимании. Это очень распространенный орнамент, он встречается на шелке, в фарфоре и керамике, резьбе, архитектуре и т.д. Закрытая композиция возникла из традиционного китайского узла, и, подобно традиционным узлам, имеет множество подвидов и форм. Она может быть квадратной, круглой или овальной, однако во всех своих модификациях сохраняет эстетическую ценность. Линии этого узора сплетаются подобно веревке в традиционных узлах, создавая ощущение отсутствия начала и конца, имея при этом особую ритмическую композицию. Такой узор был назван диском. Основными растительными сюжетами узоров являются: лоза, пион, лотос, хризантема, слива, орхидея, гриб линчжи, хурма, сосна, бамбук и др.

Из выше изложенного можно сделать вывод, что орнаментальные композиции – это необычный технический приём, который еще был известен с давних времен. Он может стать источником сюжетных линий для всевозможных панно, ширм и декорирования текстиля в современном интерьере. Такие элементы декора способны придать любому помещению уют, добавить ему ярких интересных акцентных пятен.

Литература

1. История Китая с древнейших времен до наших дней. Под редакцией Симоновской Л.В. – Москва: Наука., 1974. – 250с.
2. История мировой культуры: Учебник для вузов/ под. ред. проф. А.Н. Марковой. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ЮНИТИ, 2001. – 600 с.

Технологические особенности пластилиновой анимации

А. В. Блинчик

студент 3-го курса

направления подготовки «Дизайн»

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

И. Г. Матросова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры дизайна

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

Статья раскрывает феномен пластилиновой анимации как инструмент воздействия на воспитание и обучение детей. Дается определение анимации и мультипликации, описываются история и особенности создания пластилиновой анимации, отмечается польза как для зрителей, так и для детей, вовлеченных в процесс её создания. Делается вывод, что пластилиновая анимация не потеряла своей актуальности и обладает не только эстетической привлекательностью, но и является воспитательным инструментом.

Ключевые слова: *искусство, кукольная анимация, пластилиновая анимация, технология, мультфильм, персонаж*

Цель исследования: Изучение особенностей изготовления пластилиновой анимации, её вклад в развитие мировой мультипликации.

Материал исследования: электронные ресурсы, тематическая литература, публикации.

Методы исследования: анализ учебной литературы.

Введение. Вопрос воспитания подрастающего поколения волнует человечество испокон веков. Долг родителя вырастить достойного гражданина и сильную личность, и именно от родителя зависит дальнейшее поведение его ребёнка. Однако, на формирование личности одновременно влияют его окружение и усваиваемая информация. Родители тщательно контролируют общение со сверстниками, места посещения, фильмы, литературу, другими словами, все доступные источники информации. Таким образом, ребёнку прививают моральные устои, предпочитаемые модели поведения и знакомят с ценностями нашего общества. Данный процесс начинается с самого рождения. Тем самым, возникает вопрос: как обучать маленьких детей? Одним из эффективных способов является анимация. Яркие и наглядные об-

разы откладываются в памяти, а содержащая информация вызывает интерес, она проще для усвоения. В следствии этого, анимации уделяется много внимания в современном обществе, а технологический прогресс делает её доступнее и разнообразнее.

Основная часть. В первую очередь, стоит упомянуть, что «анимация» и «мультипликация» – не тождественные понятия. Понятие «анимация» обширно, обозначает создание иллюзии движения путём покадровой съёмки отдельных рисунков или сцен. Это вид искусства пересекается с кино- и индустрией, рекламой, научными сферами и т.д. Анимацией можно назвать как просто движущуюся картинку, так и полнометражный фильм. Под «мультипликацией» понимаются технические приёмы создания данной иллюзии.

Именно в процессе создания анимационных и мультипликационных роликов и кроется их главное отличие. Для мультипликации необходимо создать каждый отдельный кадр исключительно вручную, для работы с анимацией достаточно создания раскадровки, а движение персонажам /объектами и создание промежуточных сцен можно доверить специальному программному обеспечению. Как следствие, создание мультипликации – процесс трудоёмкий и требует наличие режиссёра-мультипликатора – специалиста, распределяющего сцены между художниками, а также назначающего ответственных за фон, объекты и промежуточные сцены.

Чаще всего мультфильмами называют нарисованную анимацию ввиду её распространённости, однако существуют и другие её виды. Пластилиновая анимация является подвидом кукольной анимации, где главные движущиеся объекты (куклы) вручную вылеплены из пластилина. Данная анимация является относительно недорогой, а используемый материал очень распространён. Одно из главных достоинств состоит в том, что дети сами могут придумать и создать мультфильм.

История исследуемой анимации начинается с 1897 года, с момента изобретения пластичной, маслянистой основы. Уильям Харбутт создал специальный невысыхающий сорт глины для своего класса лепки. По сути, это был прообраз пластилина. Глина состояла из солей кальция, вазелина и алифатических кислот и сохраняла пластичность в течение долгого времени. А самым первым опытом пластилиновой анимацией стал «Кошмар скульптора», созданный в США в честь президентских выборов в 1908 году. По сюжету скульптурные бюсты оживали, по своей воле трансформируясь в бюст Тедди Рузвельта. Эксперимент удался, интерес к пластилину возрастал, и в 1917 году аниматор Хелена Смит Дейтон добавила куклам одежду и волосы, придавав реалистичность своим работам по сказкам и классической литературе. Пластилиновая анимация продолжила совершенствоваться, не только в качестве спецэффектов для фильмов («Седьмое путешествие Синдбада» 1958 года и «Ясон и аргонавты» 1963 года Рэймонда Харрихаузена), но и как полноценный проект («10 000 лет до н.э.», созданный в 1916 году американцем Уилли-

сом О' Брайэном). Таким образом, мультипликация, как вид детского творчества существует уже более сорока лет – как в России, так и во многих странах мира.

В данной статье хотелось бы отметить одновременную простоту и трудность технической стороны пластилиновой анимации. Лепка кукол требует усидчивости, а качество фигур зависит от аккуратности и проработки деталей. Об этом упоминается во всех изученных нами литературных источниках, например, в книге «The art of stop-motion animation». Сам процесс лепки развивает мелкую моторику, влияющую на речь и мышление детей. Детям, отличающимся гиперактивностью и возбудимостью, пойдёт на пользу данный вид самовыражения. От правильно выбранного пластилина также зависит качество и лёгкость работы. В книге «Пластилиновый мир своими руками» советуют использовать твёрдый пластилин, желательно глиняно-парафиновый, или скульптурный. Стоит избегать воскового, так как он тает, липнет и размазывается. При съёмке советуют следить, чтобы пластилин от рук не нагревался до расплавления, давать ему, при необходимости, остыть в холодильнике. Также не нужно сильно вдавливать пластилинового героя каждый раз при съёмке в поверхность, добываясь устойчивости. Лучше искать то положение, при котором распределение веса даст ему равновесие всех частей, и он встанет сам. Существует техника перелепки – пластилиновый морфинг, когда по ходу анимации объект деформируется, меняет форму и цвет. Для него лучше использовать более мягкий, детский пластилин на мучной основе, также подходящий для фоновых элементов.

Неподвижный задний фон можно составить из предметов, слепить из пластилина или нарисовать. При помощи расчески, кончиков ножиц, шила или стека, путем продавливания тонких бороздок можно добиться эффекта рельефности некоторых деталей картины. Помимо фона, декораций и камер дополнительная аппаратура не требуется, её использование зависит исключительно от воображения, желания и бюджета. Установка освещения – один из главных элементов создания объёмного или барельефного мультфильма. Светом задаются настроение фильма, пространство, устанавливаются время суток и даже погода. Активно работает цветовая температура ламп. Холодный свет для зимы и помещения, а тёплый – для лета, природы и тёплых помещений.

Не считая создания персонажа, сложность состоит в особенности покадровой анимации. Все объекты и их части передвигаются вручную, фиксируются камерой, и снова передвигаются. В такой последовательности создаются кадры, и чем их больше, тем более плавным будет конечное движение. Правила мультипликации важны как для рисованных мультфильмов, так и пластилиновых, или кукольных. Это касается движения персонажей. Все движения осуществляются по траектории дуги, чтобы не было рывков. В движении следует учитывать ускорение и замедление. Нередко пластилиновые мультфильмы получаются короткими, а движения несложными. Однако,

крупные студии, располагающие большим запасом времени и большим штатом рабочих, с большой радостью создают полнометражные пластилиновые анимации.

В конце, хочется отметить студию «Союзмультфильм», внёсшую большой вклад в развитие советской мультипликации как в целом, так и в сферу пластилиновой анимации, в частности. Яркими представителями отечественной пластилиновой анимации являются «Чебурашка и крокодил Гена» (1969–1983 гг.), «Падал прошлогодний снег» (1983 г.), «Пластилиновая ворона» (1981 г.), «Брэк!» (1985 г.) и «Кот в сапогах» (1995 г.). Среди зарубежных представителей популярны и широко известны «Кошмар перед Рождеством» (1993 г.), «Побег из курятника» (2000 г.), «Труп невесты» (2005 г.), «Каролина в стране кошмаров» (2008 г.) и сериал «Уооллес и Громит» (с 1989 г.). Существует также много современных примеров: «Маленький принц» (2015 г.), «Аномализа» (2015 г.), «Остров собак» (2018г.), «Кубо. Легенда о самурае» и «Жизнь кабачка» (оба 2016 г.) и другие.

Заключение. Создание анимации состоит из нескольких этапов. В первую очередь, продумывается сценарий, внешний вид персонажей и их окружение. Далее следует раскадровка, в которой чётко прописываются эмоции, движение объектов, повороты и углы обзора камеры. Это характерно для любого вида анимации. При создании пластилиновой объёмной анимации следующим этапом станет лепка персонажей, фона и предметов, с которыми будут взаимодействовать главные герои. После, путём деформаций, создаётся иллюзия движения, согласно сценарию. Создание мультфильма таким образом доступно даже детям. Для них – это прекрасный способ самовыражения, общения и развития.

Однако если мультфильм был создан взрослыми профессионалами для детей, анимация станет отличным средством не только развлечения, но и обучения. Пластилиновые герои на экранах ничем не уступают героям других видов анимации, а факт существования современных работ в данной технике подтверждает любовь к пластилиновой анимации. Более того, на фоне компьютеризации всех сфер деятельности, люди особо ценят рукотворные вещи, которыми и являются фигурки из пластилина.

В завершение хочется заметить, что не только качественная визуализация определяет успех анимации. Те мультфильмы, которые запомнились и полюбили нам ещё с детства, и те, которыми мы восхищаемся сейчас, отличаются грамотно прописанными персонажами и историей, а также добрым посылом и поучительной моралью.

Литература

1. Уайтекер Г. Тайминг в анимации / Г. Уайтекер, Д. Галас. – М.: Гаятри, 2002. – 70 с.
2. Почивалов А.В., Сергеева Ю.Е. Пластилиновый мультфильм своими руками/ А. В. Почивалов Ю.Е. Сергеева. – М.: Эксмо, 2015. – 64с.

3. Хитрук Ф.С. Профессия – аниматор (в 2-х т.)/ Ф.С. Хитрук. – М.: Гаятри, 2007. – Т.1. – 304с.
4. Ken A. Priebe. The Advanced Art of Stop-Motion Animation/ Ken A. Priebe. – Boston: Cengage Learning PTR, 2010. – pp. 352.
5. GORLIB.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gorlib.ru/colleag/metod/mult/> (Дата обращения 03.03.2020)
6. 2X2TV [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://2x2tv.ru/blog/couch-plasticine-cartoon/> (Дата обращения: 29.02.2020).
7. INFOUROK.RU [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/statuya-na-temu-plastilinovaya-animaciya-2945131.html> (Дата обращения: 03.03.2020)
8. ABCNEWS.GO. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=116413&page=> (Дата обращения: 29.02.2020)

Визуальное восприятие шрифта в рекламе

А. О. Бодрых

*студент 1-го курса магистратуры
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

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

Данная статья посвящена изучению визуального восприятия шрифта в рекламе. Рассмотрены различие задач шрифтового дизайна в рекламе в зависимости от области рекламы, характеристики целевой аудитории и технологии доставки рекламного сообщения потребителям. Проанализированы ключевые функции, классификация гарнитур шрифтов и их роль в визуальном восприятии рекламных сообщений.

Ключевые слова: *шрифт, рекламное сообщение, гарнитура, стиль, потребитель, восприятие, информация*

Введение. Еще в конце прошлого века многих психологов, дизайнеров, а также филологов привлекала идея изучения воздействия

типографики на читателей и потребителей, исследования коммуникативных, а также психофизиологических, визуальных особенностей восприятия информации потребителями.

Многие теоретические разработки, а также эксперименты психологов и графологов доказывают, что различные начертания шрифтов могут воздействовать на настроение, вызывать определенные визуальные ассоциации, улучшать восприятие информации и даже увеличивать скорость чтения.

Проблемой восприятия шрифтов в рекламе занимались многие отечественные и зарубежные ученые. Одним из наиболее ценных исследований является, по нашему мнению, диссертация О. В. Осетровой. В своей работе «Шрифт в рекламном дизайне: на примере печатной полиграфической и пресс-рекламы» автор диссертации подробно рассмотрела принципы использования шрифта в рекламе, выяснила задачи шрифтового дизайна в рекламе, а также изучила коммуникационный потенциал шрифта в рекламных сообщениях.

Цель статьи – исследование особенностей проектирования шрифтового дизайна в рекламном сообщении.

Методы исследования – системный анализ визуально-графических характеристик шрифта.

Результаты исследования. Для того, чтобы речь оратора успешно воспринималась людьми, он использует множество невербальных приемов. Некоторые из них – правильная интонация и жестикация, которые помогают акцентировать внимание на тех или иных предложениях, привлекая внимание слушателя и вызывая у него доверие к выступающему. В письменной речи использование невербальных методов общения невозможно, поэтому использование адекватной собою гарнитуры шрифта для передачи информации – необходимо. Шрифт – это своеобразная интонация, специфический «тембр голоса», который способен объединить читателя и автора.

Шрифты имеют разную форму, кернинг и размер, поэтому одно и то же слово, набранное разным шрифтом, будет восприниматься по-разному.

Шрифт очень важен для формирования качественного печатного издания. Удобочитаемость шрифта – обязательное условие для печатного издания, которое хочет донести до читателя своё содержание.

Особое влияние на использование шрифта в разного рода изданиях оказало появление гипертекста. Гипертекст представляет собой нелинейный текст, содержание которого раскрывается за счет отсылки к другим текстам. В этом контексте шрифт воспринимается исключительно как носитель информации, а его коммуникационный потенциал зависит от такого качества, как эргономичность. Удобочитаемость шрифта на экране монитора – это совсем другая задача рекламного сообщения. Связано это, прежде всего, с различием движения глаз читателя по строке печатного издания и по экрану монитора. В первом случае движение осуществляется вдоль строки слева направо (за исключением арабской вязи и китайских иероглифов), а во втором – скачкообразно с

левого угла монитора вниз к правому его углу. Повсеместное использование информационных технологий несколько изменили отношение к шрифту как к графическому искусству не только у читателей, но и у многих дизайнеров. Главным качеством шрифта признаётся его утилитарность, т.е. насколько адекватно шрифт передает информационное сообщение. Однако, всю многоуровневую проблему восприятия шрифта в рекламе необходимо разделить на несколько областей.

Первая область – это использование шрифта в логотипе, где он выступает как главный визуальный коммуникатор, обладающий определенными свойствами и влияющий на успешность бренда, который он представляет. Эта область, к сожалению, очень мало изучена, поскольку требует междисциплинарного подхода, совместных исследований психологов, маркетологов, социологов, дизайнеров и культурологов.

Вторая область – наружная реклама. Здесь также однозначных ответов не существует, поскольку проектирование рекламного сообщения для рекламных носителей является задачей многофакторной. При её решении необходимо учитывать размер рекламоносителя, расстояние до потребителя, который будет в состоянии прочитать сообщение, освещенность, динамику (при условии, если это сообщение размещается на поверхности транспорта), угол установки рекламоносителя по отношению к движению транспорта или пешеходов. Естественно, что к шрифту в этом случае будут предъявляться требования, отличные от требований печатных изданий. Необходимым и важным будет высота самих букв, отношение высоты буквы к её ширине, размещение по горизонтали или вертикали, соотношение высоты слов текста и многое другое.

Третья область – это печатная реклама. Первоочередная задача каждого рекламного сообщения – любыми способами привлечь внимание предполагаемого потребителя. О. В. Осетрова определила такие задачи шрифтового дизайна рекламы:

рекламное сообщение должно создавать привлекательный вид и возбуждать интерес предполагаемого потребителя к прочтению рекламного сообщения.

различные выразительные средства, используемые в дизайне, помогают управлять восприятием рекламного сообщения.

шрифтовой дизайн должен способствовать акцентированию и мгновенному запоминанию рекламного образа.

необходимость найти оптимизированные решения: как образные, так и графические, которые сообщат информацию о предмете рекламы потенциальному потребителю [2].

Также в своей работе О. В. Осетрова на основе своих исследований сделала очень важный вывод о том, что коммуникативная функция шрифта выполняется практически в любом печатном издании, а вот в рекламном сообщении огромную роль играет историко-культурная функция. И так как каждый шрифт несет в себе некоторые признаки той или эпохи, то историко-культурную функцию рекламного шрифта можно осуществить с помощью гарнитуры.

Гарнитура шрифта – это единый, композиционный, стилистический и графический образ отдельных символов письменности, которые могут отличаться кеглем, начертанием или насыщенностью.

Обратимся к классификации гарнитур шрифтов, основанной на стилистических схемах документа, предложенной американским дизайнером Р. Паркером:

- традиционный стиль – стиль шрифта, в рисунке которого используются засечки, длинные выносные элементы, а также небольшая высота символа;

- современный стиль – стиль шрифта, в рисунке которого используются рубленая гарнитура, большое поле символов и короткие выносные элементы;

- возвышенный стиль – стиль, в рисунке которого используются засечки, немного сжатое внутрибуквенное пространство, а также вытянутая по вертикали форма символов;

- неформальный стиль – стиль шрифта, в рисунке которого присутствует закругленная форма внутрибуквенного просвета и символов;

- постмодернистский изысканный стиль – стиль шрифта, в котором сильно сжато или деформировано внутрибуквенное пространство, а также удлинена форма символов.

Использование различных стилей шрифта вызывают абсолютно разные ассоциации у реципиентов, и, естественно, порождают различные смыслы представленного рекламного текста. Хочется отметить, что использование шрифта адекватного содержанию текста является очень важным для книжных изданий и может служить им косвенной рекламой. При оформлении книг чаще всего дизайнеры обращают внимание на обложку, которая должна привлекать потенциального читателя, забывая о «временном характере литературы» (В. А. Фаворский), и о том, что стилистика выбранного шрифта для произведения способна создать ту самую «временную» атмосферу, перенести читателя во времени и в пространстве в гущу событий, повествуемых автором.

В настоящее время существует огромное множество компьютерных шрифтов, однако выбор того или иного шрифта для рекламного сообщения зависит чаще всего либо от предпочтений заказчика, либо – дизайнера, без учета особенностей восприятия той или иной целевой группы, для которой это сообщение предназначено. Рассмотрим некоторые «рекламные» характеристики шрифтов.

Прямые вытянутые шрифты без засечек, такие как Open Sans можно считать довольно универсальным. Его активно используют совершенно разных виды компаний для своей рекламы. Они передают деловое настроение, но не подходят для рекламы продукции или услуг, эксклюзивность которых необходимо подчеркнуть.

Строгие, квадратные шрифты (Futura, Pirulen и др.) активно используются для дизайна рекламы новых технологий, в промышленности. Такие шрифты настраивают потребителя на серьезное восприятие предлагаемой информации, создадут эмоциональный окрас

значимости и уверенности, инновационности предлагаемой продукции или услуги.

Группы округлых шрифтов неформального стиля, такие как Calibri, Comfortaa, Luckiest guy, способны вызвать у потребителя чувство комфорта и уюта, позитивный настрой рекламируемого бренда к потребителю.

Курсивные шрифты с виньетками – хорошо подойдут для рекламы продукции, целенаправленной на женскую аудиторию. Это группа легких, красивых шрифтов позволяет легко воспринимать информацию.

Рукописные шрифты вызывают чувство доверия, а также ощущение уникальности рекламируемых продуктов или услуг, но совершенно не подходят для наружной рекламы в виду своей плохой читабельности при большом размере символов.

Декоративные и акцидентные шрифты отлично подойдут для коротких рекламных текстов и будут привлекать внимание потребителя, но только до тех пор, пока определенный шрифт не станет популярным. Благодаря своим необычным формам, такие шрифты достаточно быстро запоминаются и становятся привычными.

В конце хотелось бы упомянуть четвертую область – использование шрифта в Интернет-рекламе. В этой области необходимо проведение обширных экспериментов, поскольку в настоящее время, в основном, такие эксперименты проводятся на Западе по заказам крупных маркетинговых компаний. Интересно, что по результатам этих исследований, наибольшее доверие к рекламным сообщениям у пользователей вызвали объявления, набранные шрифтом Times New Roman, это вопреки утверждениям, распространяемым в Сети о необходимости использования шрифтов без засечек в интернет-рекламе. Конечно, при проведении таких исследований необходимо учитывать не только возраст и пол целевой аудитории, но и национальный, и культурный контекст.

Выводы. Таким образом, проблема восприятия шрифта в рекламе является многоуровневой и многофакторной, её решение требует специализации не только по видам рекламы, целевой аудитории, но и учёта технологии доставки рекламного сообщения до реципиента. В зависимости от последнего необходимо использовать различные методы проектирования шрифтового дизайна, с ориентацией не только на их коммуникативные, технологические функции, но и историко-культурные и эстетические. Дальнейшие перспективы усматриваем в изучении коммуникативных функций шрифта в контексте историко-культурного развития письменности.

Литература

1. Нестеренко С. П. Гарнитура шрифта как фактор регуляции восприятия текста: экспериментальное исследование: Дис... канд. филол. наук : 10.02.19/ Светлана Петровна Нестеренко. – Барнаул, 2003. – 214 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.

Формирование современного сценического костюма на основе образа рок-музыкантов 1980-х годов

К. А. Войтенко

*студент 4-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. В. Котляревская

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

Данное исследование, рассматривает движение металлистов с точки зрения формирования эпатажного сценического образа, отодвигая на второй план протестную составляющую движения, как субкультуру. В статье, рассматриваются характерные элементы эстетики металлистов, причастность к авангарду, и ее влияние на современный образ медийной личности.

Ключевые слова: *Сценический костюм, авангард, эпатаж, мерч, Хэви-метал, глэм-металл, эстетика, панк, субкультура, рок, музыка, новые романтики, Дэвид Боуи, медиа пространство.*

Введение. В поиске себя человек часто обращается к культуре прошлого. Современные бунтари, яркие личности, желающие выделиться из толпы черпают вдохновение в значимых медийных личностях XX века, примеряя на себя образы молодой Мадонны, Элвиса, Боуи, и многих других. Актуальность темы заключается в возможности использования стилистики классического образа рок музыканта в контексте современного эпатажного костюма, не только как сценического авангардного образа, но и как части повседневного образа культурных представителей современной молодежной культуры.

Целью данного исследования является изучение эстетики образа рок музыканта 1980-х годов и выявление ее влияния на современный сценический костюм.

В соответствии с целью поставлены следующие задачи:
- Изучить материалы по теме исследования, анализ приемов для создания современного сценического образа.

- Выявить стилиевые особенности сценического образа в рамках рок музыки 1980х годов

- Определить степень влияния эстетики металлистов на современный сценический образ.

Методы исследования: междисциплинарный, исторический анализ.

На данном этапе развития современной культуры и культа социальных сетей молодым артистам представлено множество возможностей заявить о себе с помощью различных аудио и видео платформ. С одной стороны, большая часть творческой и талантливой молодежи, получает беспрепятственную возможность заявить о себе, с другой стороны, уровень конкуренции возрастает. В музыкальной истории последних веков, не редки случаи, когда слушатель интересуется красивой картинкой. Удачно подобранный сценический образ музыканта, является одним из важнейших элементов грамотного пиара и менеджмента. Конечно, некоторые именитые музыканты могут позволить себе выйти на сцену в довольно простом наряде, ведь их творчество, проверенное десятилетиями, не нуждается в дополнительном акцентировании макияжем или авангардным нарядом. Однако это большая редкость. Даже для довольно статусных личностей это непозволительная роскошь. В стремлении выделиться из общей массы огромного количества исполнителей в медийном пространстве, артисты прибегают к инструментам визуального восприятия.

В большинстве случаев выбор сценического костюма происходит по принципу соответствия музыкальному жанру, чтобы не вызывать диссонанса у зрителя. Хотя в некоторых случаях артисты идут на риск, ставя в конфронтацию внешний облик и творчество, порой получая совершенно неожиданный результат. Одним из ярких примеров последних лет является американская исполнительница Поппи. Мория Роуз Перейра, (настоящее имя девушки) начала свою карьеру в жанре синт-поп, однако, заключив контракт с Sumerian Records, стала выпускать тяжелую музыку, смешивая различные направления, но не изменяя своего внешнего образа миловидной и мечтательной девушки. В контрасте с жанром ню-метал Поппи быстро оказалась в центре внимания любителей рок музыки.

При изучении сценического костюма чаще всего рассматриваются театральные образы в рамках определенного времени действия сюжета. В создании же сценического костюма, как части образа музыканта, хоть и присутствует определенная театральность, но действуют совсем другие принципы. Костюм может быть как частью долгоиграющего образа, так и частью разового шоу. В практике встречаются случаи заимствования артистами культовых образов прошлых десятилетий для постановок или промо кампаний. В разных случаях копирование вызывает то волну одобрения, то волну ненависти, однако данный прием никого не оставляет равнодушным. Примером, когда копия по своей популярности приблизилась к оригиналу, можно назвать один из ранних образов Мадонны, подражающей Мерлин Монро.

Формирование и развитие стилистики сценического образа в рамках того или иного жанра зачастую происходило параллельно с самой музыкой. На протяжении второй половины двадцатого века сценический костюм находился под влиянием сменяющихся модных тенденций и различных молодежных движений – субкультур. Изначально использование эпатажа и авангардных образов на сцене было исключительно уделом рок-музыкантов. Бунтарской музыке – «бунтарская обертка». Сформированные в период 70-х – 80-х годов двадцатого века эксцентричные образы Дэвида Боуи, Боя Джорджа, Фредди Меркьюри, Элиса Купера, Роба Хэлфорда, Никки Сикса и многих других со временем приобрели культовый статус.

Первые элементы протеста не только в музыке, но и во внешнем виде, вызвавшие культурный шок на сцене, были «панки» и «новые романтики». Первые вышли с улиц со своими протестными лозунгами в песнях и на футболках, а вторые – в перьях, ярком макияже и туфлях «казаки» – вышли из ночных клубов Лондона.

Вивьен Вествуд, со своим магазином для поклонников жанра и сотрудничеством с культовыми музыкантами «Sex Pistols» заявила о панках в модной индустрии. Несмотря на то, что у панков был свой именитый дизайнер, андеграунд сцена на тот момент была под влиянием «DIY» движения: «Мы, панки, сами можем устраивать концерты, проводить демонстрации и участвовать в них, выпускать записи, издавать книги и фэнзины, организовывать системы дистрибуции своей продукции, открывать музыкальные магазины».

В след за панками появилась альтернатива – новые романтики. Это уже не рваные джинсы и лозунги на футболках. Новая романтика – это предвестник революции в западной культуре, это воспевание гламура и ярких фасонов. Новое авангардное течение моды подхватила все та же Вивьен Вествуд. Ее коллекции «Новые романтики» 1981 года и «Пираты» 1982 года отражали всю суть нового течения «павлиньих панков». Прежде всего – это полет фантазии и эклектика, сочетание ретро и футуризма, экзотического и исторического костюма, образы пиратов, русалок, космических существ, и принцесс востока. Образ сочетал в себе элементы ретро и новаторства. Яркие представители музыкальной сцены неоромантизма «Duran Duran» и «Ultravox» во времена своего раннего творчества появлялись перед публикой в образах романтических пиратов: кружевные блузы и куртки с аксельбантами, шейные платки, головные повязки и тельняшки. Однако самым экстравагантным и неоднозначным персонажем того времени стал Бой Джордж, чьи образы начала 1980-х напоминали современный «драг квин».

Несмотря на достаточную смелость «новых романтиков», эксперименты с макияжем, мужчины на каблуках и прочее, главными «модными бунтовщиками» за всю историю стали глэм-металлисты. Задачей музыкантов было шокировать зрителя любой ценой, и дело касалось как музыки, так и декораций, использования пиротехники и авангардных костюмов. Клишированный сценический образ рокера 80-х не одинож-

ды подвергался критике, становился объектом насмешек и пародий, несмотря на оказанное им огромное влияние, как на само представление о сценическом костюме, так и на культуру в целом. Сами же музыканты порой вздрагивают, вспоминая свои образы в начале карьеры.

Человек, придумавший и воплотивший в жизнь все эти невероятные, безумные образы – австралийский портной и модный рок-дизайнер Рэй Браун. Переехав в конце 1970-х годов в Лос-Анджелес, Браун начал шить джинсы на взятой в аренду швейной машине, но вскоре после знакомства с группой Стикс началась его карьера в качестве дизайнера. В 1981 году группа отправилась в тур «Paradise Theatre», костюмы для которого полностью разработал Браун. Среди последующих клиентов Брауна были такие легенды рока, как Лита Форд, Оззи Осборн, группы «Judas Priest», «Motley Crue», «Guns N' Roses» и другие.

В своем деле Рэй Браун по праву считается новатором. Его авторству принадлежат многочисленные ныне узнаваемые элементы знаменитых образов, среди которых кожаные штаны с кружевной вставкой по центру для Джона Бон Джови и с боковой шнуровкой для «Motley Crue». Также его авторству принадлежат полностью покрытые шипами и заклепками кожаные костюмы «Judas Priest», сливающиеся с гитарой костюмы Никки Сикса, имитирующий смирительную рубашку костюм Элиса Купера. Помимо сценических костюмов, Браун создал свадебные костюмы для все тех же рокеров – Джона Бон Джови, Винса Нила, Томми Ли и Джона Мелленкампа.

На данный момент в рамках созданного бренда «Ray Brown Fashion», Браун по-прежнему работает со множеством музыкантов, среди которых Леди Гага, «Muse», «The Killers», Алекс Тернер, Джаред Лето, Гарри Стайлз, и другие. Несмотря на индивидуальный подход к каждому из артистов, в современных работах дизайнера, как и прежде, прослеживается стилистика его ранних неординарных рок образов, и не теряет своей актуальности в рамках сцены.

Эстетика металлистов переросла в настоящий феномен, не выходящий из моды, но при этом никогда не становящийся мейнстримом. Отдельного внимания заслуживает определенная стилистика мерча культовых групп, многообразии готических шрифтов, и индивидуальные наиболее узнаваемые шрифты – «Metallica» «AC/DC» и «Iron Maiden». В 2013 году художник Уэса Лэнга использовал шрифт логотипа Metallica для тура Канье Уэста «Yeezus». В последующем музыкант неоднократно примерял на себя мерч различных команд тяжелого металла, таких как «Cradle of Filth», «Megadeth» и «Testament». Однако Канье – далеко не единственный хип-хоп или реп исполнитель, примеряющий на себя элементы рок культуры без причастности к музыкальному движению. Среди любителей рок атрибутики АСАП Роки, Лил Вэйн, Трэвис Скотт, Лил Пип, и другие. Помимо классической футболки с логотипом, в образах современных хип-хоп исполнителей встречаются косухи в заклепках поверх рубашек и футболок с анима-

листическими принтами. Также всевозможные цепи на ремнях, платки, повязанные на шлевки, и многое другое.

Помимо Уэста, металлические шрифты использовали для своих туров рэпер Pusha T, и поп-исполнитель Джастин Бибер. Дизайнер Джерри Лоренцо и художник Марк Риддик работая с последним получили волну неодобрения в свой адрес со стороны металхэдов за эксплуатацию их эстетики. И такое открытое недовольство выражали не только обычные слушатели. В 2014 году, на вручении музыкальных наград «MuchMusic Video Awards» модель и участница реалити шоу «Кардашьян» Кэндал Дженер появилась в футболке Slayer, на что музыканты отреагировали довольно жестко. На одном из концертов гитарист группы вышел на сцену в футболке с надписью: «Kill the Kardashians» – «Убей Кардашьянов».

Вслед за хип-хоп сценой атрибутика хеви-метала ворвалась и на подиумы. В марте 2016 года модельер Демна Гвасалия представил коллекцию осень-зима дома «Vetements», при создании которой вдохновлялся сценическими образами британской группы «The Sisters of Mercy», стоявшей у истоков хэви-метала.

После «Vetements», метал-движение поддержали «Supreme» – бренд выпустил совместный продукт с группой «Black Sabbath». Лонгсливы, худи и футболки с надписями «Black Sabbath» и «Sabbath Bloody Sabbath». Другим путем изначально пошли «H&M» со своей коллекцией мерча вымышленных хеви-метал групп, позже все же заключившие контракты с такими группами, как «Metallica», «Guns N' Roses» и «Slayer».

Заключение. Изучив и проанализировав материалы по данному исследованию, можно сделать вывод, что сценический костюм, как часть образа музыканта в целом, является важным элементом в привлечении аудитории. Грамотно выстроенный сценический образ является благоприятной почвой для грамотного пиара и продвижения артиста.

Выявив стилевые особенности сценического образа рок музыкантов 1980-х годов, мы выяснили, что данный период стал поворотным в западной культуре и привнес чрезмерный эпатаж и авангардные образы в сценический костюм, ставший неотъемлемой частью концертных постановок. Рассмотрев на наглядных примерах различные уровни влияния эстетики металлистов на современный сценический образ, мы можем сделать вывод, что в современной культуре, эстетика «тяжелой» музыки оказала огромное влияние и на другие жанры искусства.

Литература

1. О'Хара К. Философия панка: больше, чем шум / К. О'Хара. – М. : Нота-Р, 2004. – 213 с.
2. Жизнь за металл [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://lenta.ru/articles/2018/08/20/heavy_metal_style/
3. Heavy metal fashion: человек, который одел глэм-рокеров и Роба Хэлфорда [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.hitkiller.com/heavy-metal-fashion-chelovek-kotoryj-odel-roba-xelforda.html>

Творчество М. Латри как феномен синтеза искусств

А. Р. Гафаров

*студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Декоративно-прикладное искусство
и народные промыслы»
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический
университет имени Февзи Якубова»*

В. Г. Шевчук

*научный руководитель
кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры декоративного искусства
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический
университет имени Февзи Якубова»*

В статье рассматривается художественное наследие крымского художника М. П. Латри, одного из внуков знаменитого мариниста И. К. Айвазовского. Особое внимание уделяется определению синтеза искусств в культурном пространстве Серебряного века и синтетичности как характерной особенности декоративного творчества М. П. Латри, в первую очередь, его художественной керамики.

Ключевые слова: феномен, М. Латри, синтез искусств, синтетичность, керамика, живопись, ар-деко, Серебряный век русской культуры.

Введение. Период рубежа XIX–XX вв. характеризуется кардинальными переменами в политической и художественной жизни в России, формированием различных художественных объединений и обществ, имеющих различные, порой противоположные, направления в искусстве, например: «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мир искусства» и другие. Концепция синтетичности, синтеза искусств получила обоснование как в теоретических разработках, так и в художественном творчестве (П. Флоренский, А. Кандинский, А. Белый, Вяч. Иванов, Н. Евреинов, А. Блок, А. Скрыбин и другие деятели культуры Серебряного века). Например, В. Кандинский в своём творчестве воспринял и развил представления о синтетичности искусств, об их глубокой внутренней связи и взаимопроникновении. Синтез поэтического, музыкального и живописного начал воплотил он в своей работе «Звуки» (1913).

Многие живописцы того времени занимались различными видами декоративно-прикладного искусства, некоторые из них работали в мастерской в Амбрамцево, основанной известным меценатом

С. Морозовым. Их творчество, в том числе и Михаила Латри, в этой области искусства – яркое явление в отечественном культурном пространстве конца XIX – начала XX в.

Обращение к декоративному искусству крымского художника М. Латри (1875, Одесса–1942, Париж), внука И. Айвазовского, позволяет обосновать синтетическую направленность в его творчестве: он был не только живописцем, графиком, но увлекался и художественной керамикой. Эта область в художественной практике М. Латри пока недостаточно исследована, поэтому анализ его керамического творчества имеет актуальное значение.

Цель статьи – охарактеризовать синтетичность как характерную особенность многогранного творчества М. Латри.

Методы исследования. При исследовании синтетического творчества М. Латри применялись методы искусствоведческого и культурологического анализа.

Изложение основного материала. Творческому восприятию юного Михаила Латри способствовала обстановка художественной жизни и творчества знаменитого деда – мариниста И. Айвазовского, по рекомендации которого он поступил в Петербургскую Академию художеств в 1896 году. Несомненно, большое влияние на художественное мировоззрение Михаила оказал его преподаватель-художник Архип Куинджи, бывший ученик Айвазовского.

Произведения раннего периода творчества М. Латри, посвящённые крымской природе, написаны в различной технике: маслом, темперой и акварелью и характеризуются импрессионистической направленностью. Исследователи называют художника представителем Киммерийской школы, как и К. Богаевского, который был его сокурсником и другом. Также М. Латри является одним из первых русских импрессионистов наряду со знаменитым живописцем К. Коровиным, воспевавшим крымскую природу [См. : 5].

Работы, написанные темперой в Греции, куда художник направился в археологическую экспедицию, открывают декоративный дар живописца. Этому способствовало решение художника заняться искусством керамики в мастерской, построенной им в имении Боран-Эли (недалеко от Феодосии), подаренном матерью. М. Латри одновременно работал в двух видах искусства: живописи и керамики, применяя взаимодействие их принципов в своих произведениях, что и предопределило их синтетический характер. Живопись приобретает декоративный вид, а керамика становится живописной. Н. С. Барсамов, бывший директор Феодосийской галереи им. И. К. Айвазовского, анализируя творчество М. Латри, отметил его как одного из первых живописцев в дореволюционном Крыму, который серьёзно занимался керамикой как одним из видов искусства, а не ремесла [1, с. 94]. М. Латри лепил декоративные вазочки, статуэтки, пепельницы и другие изделия. Его любовь к Крыму и интерес к художественной керамике отметил русский художник Николай Рерих, соученик и друг Михаила Латри:

«Элегия и величавость запечатлена в его картинах, в глубоком тоне и покое очертаний. Слышно было, что Латри в Париже увлекался и прикладным искусством. Едино искусство и всюду должно внести красоту жизни. Привет Латри» [4, с. 99].

С 1912 года М. Латри активно занимается выставочной деятельностью: участвует в выставках Академии Художеств, «Нового общества художников» (1912–1913) и в составе творческого объединения художников – «Мир искусства». Вместе с другом К. Богаевским экспонирует произведения на выставках Мюнхенского Сецессиона, а также является участником выставки «Искусство в Крыму» (1918).

Стоит отметить, что М. Латри на выставках «Салона Издебского» (1900–1910) демонстрировал только керамические изделия, отразившие декоративные качества «стиля модерн» и Ар-деко. «Салоны Издебского» были известны по всей Европе, в них проводились выставки иностранных и русских художников, зачастую, с новыми направлениями в русском и западном искусстве. Европейская публика и художественная критика обращали особое внимание на предметы русского декоративно-прикладного искусства, а не только на живопись русских и европейских художников различных направлений – от кубизма до сюрреализма.

М. Латри серьёзно занимался технологическим процессом обработки керамических изделий. В течение нескольких лет он обращался к художнику К. Кандаурову с запросами, которые касались целого керамического производства, а также о пересылке новых материалов для цветных глазурей [1, с. 94]. М. Латри послал на выставку в Москву три ящика с керамикой, что свидетельствует о необычайной плодovitости художника. Он пишет другу К. Кандаурову: «Я сделал до 80 образцов пельнички с зверями, птицами и цветами, три образца подсвечников и два камина... В дальнейшем намечены, кроме каминов, цветочные горшки (художественные), вплоть до громадных размеров, затем садовые вазы, всякие изразцы и т.д.» [Цит. по : 1, с. 94].

Для нашего исследования важны воспоминания Ариадны Арндт, племянницы жены Михаила Латри, которая в детстве часто бывала в мастерской дяди. Она настолько вдохновилась керамикой художника, что позже стала известным скульптором и построила дом с мастерской в Коктебеле. А. Арндт писала о том, как постоянно наблюдала в керамической мастерской дяди Михаила чудесное появление горшков и ваз на гончарном круге, и как в печи «... видела произведения керамики, раскалённые, почти прозрачные, необычайной красоты, когда же они остывали, покрытые разноцветными глазурями, становились еще красивей». Для Ариадны это казалось «... дивным волшебством, так же как и живопись, возникавшая на пустом холсте» [2, с. 20]. Интересно её воспоминание о том, что художники «Миша» и Коля Беляев «делали разные художественные модели: вазы и человеческие фигуры». Это были татарин с корзиной фруктов, смешной толстый турок в виде остова лампы, на которую надевался абажур [2, с. 50].

В эпоху Серебряного века, в кругу художников разных направлений – и авангардистов, и «мира искусников» – возрос интерес к народному искусству. Этому предшествовали мастерские Абрамцево, Талашкино и другие. Например, выдающийся художник М. Врубель, работая с художественной керамикой, увлекался народным эпосом. Михаил Латри также интересовался народным искусством. Обращает на себя внимание серия, отражающая сцены из народной жизни, исполненная гуашью художником в духе стилизации с ярко-выраженным цветовым контрастом. Среди керамических изделий, исполненных им в крымской мастерской, также встречаются народные образы. Например, фигурки «Крымские старцы» из коллекции Феодосийской галереи им. И. К. Айвазовского, покрытые жёлтой, зелёной и чёрной глазурью, отличаются особой пластикой без излишней детализации.

Там же, в галерее, хранятся другие керамические фигурки в виде животных: пингвин, мартышка в скрюченной позе и другие; различные вазы, подсвечники и кувшины, расписанные крупными орнаментами. Обращает на себя внимание «Бирюзовая ваза с бордовыми цветами и узким горлом» (майолика), выполненная в нарочито декоративно-грубоватой манере, напоминающей стиль Матисса. Интересен момент, что в некоторых работах М. Латри использует чёрную краску не только в качестве заливки, но и как обводку, как, например, в сером кувшине с несколькими маленькими отверстиями, на котором трава и цветы грубо обведены толстой чёрной линией.

Художник любил расписывать шкатулки растительными орнаментами, для украшения которых он позаимствовал элементы русского лубка, с отпечатыванием характерных сюжетов. Греческие и персидские мотивы отражены в небольших расписных амфорах и фигурках в виде пожилых старцев. Латри создавал эскизы, по которым вручную выполнял прекрасные изделия, предметы дизайна на заказ и коллекционные украшения ручной работы, и декоративные панно с крымскими сюжетами, решётчатые экраны для каминов с нанесением эмали, фонтаны, а также покрытые лаком ширмы с керамическими элементами.

Главной особенностью всех этих керамических изделий является их обобщённо-живописный характер, что свидетельствует о синтетичности искусства М. Латри. Керамика художника, приобретая живописные свойства, становится именно художественной, а не изделием ремесла.

После того, когда в 1920 году художник перебрался в Грецию, поработав управляющим Королевского керамического завода в Афинах, в 1924 году он переехал в Париж – столицу мира культуры. Там художник открыл художественную мастерскую по декоративно-прикладному искусству, где создавал эскизы для расписных ваз, коллекционных сервизных наборов, керамических панно и ширм с керамическими элементами. Мастерская была просторной, в ней работали тридцать рабочих из России. Керамические изделия выполнялись по эскизам М. Латри и отправлялись на основной художественный рынок в Америку.

Зарубежные источники отметили оригинальность керамики М. Латри, выполненной в стилях Ар-Деко и модерна, а также увлечение его персидскими и греческими мотивами, воплотившихся на вазах, сервизах, лакированных ширмах и настольных украшениях. В эмиграции Михаил Латри остался приверженным своему стилю и старался не подражать современным французским художникам. Он избегал прессы и публичности, его плодотворное творчество известно небольшому кругу любителей западного искусства.

Феномен искусства М. Латри заключается в способности видеть мир целостно, осваивать его симультанно (от фр. *simultané* – одновременно), с чем связан характер его художественного мышления, способного восполнять узость рассудочно расчленённой мысли, основываясь на высокой эстетической избирательности, ассоциативности и метафоричности.

Перспектива дальнейших исследований. В настоящее время в искусствоведении отсутствует глубокий анализ керамики М. П. Латри, что и предполагает широкий круг исследований его творчества не только крымского периода, но и зарубежного.

Вывод. Синтез искусств является самой характерной чертой художественного пространства Серебряного века. Выдающийся представитель русской культуры первой трети XX в Михаил Латри мог проявить себя в нескольких видах искусства, в том числе и декоративно-прикладном, смело пробуя свои силы в творческих экспериментах. Он стремился воплотить синтез живописных и графических свойств в керамических произведениях, а в живописные работы вносил декоративные элементы и стилизацию. Все эти стилистические особенности характеризуют феномен синтетического характера многогранного творчества Михаила Латри.

Литература

1. Барсамов Н. С. Айвазовский в Крыму / Н. С. Барсамов. – Симферополь, 1970. – 104 с.
2. «Искусство никуда не уйдёт...»: Ариадна Арндт в кругу московских скульпторов. Воспоминания, письма / сост. Н. Ю. Менчинская, Ю. А. Арндт, Н. Ю. Арндт, М. Ю. Арндт; вступ.ст. М. А. Силиной. – М. : Фонд «Связь Эпох», 2018. – 464 с.
3. Латри Михаил Пелопидович. Живописец, график, керамист – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum_gallery_latry_02.htm, (дата обращения: 20.12.19).
4. Рерих Р. К. Зажигайте сердца / Р. К. Рерих. – М. : Молодая гвардия, 1978. – 207 с.
5. Сиренко А. Латри Михаил Пелопидович – художник киммерийской школы живописи / А. Сиренко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2012. – № 5. – Ч.2. – С. 171-174.
6. Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре : монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 201

Проблема манипулятивных механик монетизации в современном геймдизайне

В. С. Гончаренко

студент 5-го курса

направления подготовки «Дизайн»

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

И. Г. Матросова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры дизайна

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Данная статья посвящена анализу проблемы микротранзакций в геймдизайне и причин их огромного количества в современных крупнобюджетных видеоиграх.

Ключевые слова: *микротранзакции, микроплатежи, манипулятивные механики монетизации, геймдизайн, видеоигры, игровая индустрия.*

Часто из уст разработчиков видеоигр и тех, кого им удалось заманить в порочный круг беспотопных трат немалого количества денег, можно услышать такие оправдания: «Это совершенно не влияет на геймплей», «Разработка видеоигр стоит очень дорого, а их стоимость не меняется с 80-х годов прошлого столетия», «Разработчики просто предоставляют возможность ускорить часть игрового процесса, не хочешь – не делай этого», «Мы предоставляем игру в виде сервиса, чтобы вы могли наслаждаться ей, и новым контентом в ней, как можно дольше». В современном геймдизайне и игровой индустрии в целом проблем хватает, но проблема микроплатежей особенно острая и ярко отражается в околоигровой культуре последние несколько лет [4]. Целью данного исследования является анализ самой проблемы микротранзакций и того, чем же их оправдывают разработчики и мнительные игроки.

Для начала, определимся с ключевой фигурой статьи: что же такое микротранзакции/микроплатежи в видеоиграх?

Микротранзакции, или микроплатежи (англ. *Microtransactions*) – это популярная в игровой индустрии бизнес-модель распространения загружаемого контента или доступа к предоставляемым услугам по небольшим ценам (обычно в пределах 10 \$). Она является частью так называемой «системы дополнительной монетизации контента» [3].

Описание звучит не страшно, верно? Но если добавить к этому описанию то, что в нынешнее время почти все крупные игроки на рынке разработки видеоигр стараются подчинить практически все элементы игрового процесса очередной части знаменитой франшизы манипуляциям вокруг микротранзакций, то становится куда «веселее».

Так называемые «косметические» улучшения для персонажей в многопользовательских и одиночных играх, как элемент дополнительной монетизации, достойны отдельной огромной статьи, поскольку сама суть их существования очень сильно опирается на психологию игрока как в отношении «игрок-игра», так и в отношении «игрок-игрок» [2, 483 с.]. Потому подробный анализ данного аспекта было решено опустить, но меньшее влияние косметических предметов на целостность и честность игры не делает их «меньшим злом», они – лишь часть зла большего. На гипотетических примерах же предлагаю рассмотреть те ситуации, когда манипулятивные механики монетизации затрагивают игровой процесс напрямую.

Допустим, вы купили одиночную приключенческую игру с элементами ролевого отыгрыша от знаменитого разработчика. Так как она считается игрой «AAA-класса» (высокобюджетные игры), стоит она на нашем рынке 2000-2500 рублей для ПК и 3800-4500 рублей для игровых приставок (консолей). Достаточно немалые деньги, но такого рода игры проходятся сейчас не менее 20-25 часов в неспешном темпе, а значит «стоимость вполне оправдана», тем более, визуально игра, как минимум, не разочаровывает – крупные студии не скупятся на красивую картинку (почти). В игру, на первый взгляд, вполне грамотно имплементирована система прогрессии: получение уровней и предметов, развитие персонажа и его способностей происходят своевременно, а битвы с противниками столь сложны, сколь и поощряющи. Однако, исследуя игровой интерфейс, мы натываемся на занимательный раздел, именуемый скромно: «Магазин». Хотите получать больше опыта от уничтожения врагов и тем самым «прокачать» своего персонажа быстрее? Пожалуйста, приобретите 1500 единиц «премиумной» игровой валюты за 650 рублей, и получаемый игроком опыт увеличится на 50% навсегда. Вам нужна внутриигровая валюта, но вы не хотите выполнять задания, сражаться с врагами или исследовать мир? Милости просим, сколько захотите, только заплатите реальные деньги. Ресурсы для строительства или создания брони/оружия/расходников? Всё есть – деньги. Хотите еще больше? Да пожалуйста: местоположения всех секретных подземелий на карте, сокровищ и прочего, просто заплатите еще немного. Помните, что вы уже отдали за игру так называемый «полный ценник» в 2000 рублей или 60 долларов США? Возникает здравый вопрос: «Если человек пришел насладиться игрой, зачем ему платить, чтобы по итогу поиграть в игру меньше и разрушить себе удовольствие, за которое он уже заплатил при покупке?». Вопрос здравый, и здравый человек действительно не станет тратить на подобное деньги. Но как мы знаем, если грамотный продавец вы-

ставил что-то на витрину, то он сделает всё, чтобы незаметно подтолкнуть человека к покупке и оставить у него приятное «послевкусие», заставляя его вернуться снова. Это можно делать честным путём, производя качественный товар, но можно идти по пути современных разработчиков видеоигр. Игрок, который отказывается платить, рано или поздно столкнется с тем, что он попросту не может одолеть очередного «босса» а, чтобы изготовить новую броню и меч, ему нужно потратить несколько, а то и десятков, часов на утомляющий «гринд» (добычу внутриигровой валюты, опыта или ресурсов). А в Магазине столь соблазнительно располагается симпатичная иконка с горой ресурсов для создания предметов, еще и со скидкой, просто нужно немного заплатить. Проходя игру дальше, игрока настигает следующая напасть: его персонаж все еще 15-го уровня, но сюжетное задание, которое ему выдали – 17-го. После тщетных попыток одолеть супостатов, что на два уровня выше, игрок столкнется с дилеммой: исследование мира практически никак не поощряется в контексте развития персонажа и опыта для получения нового уровня, можно потратить 2-4 часа на бесплодные и скучные сражения с рядовыми противниками и выполнение плохо продуманных дополнительных заданий, или просто заплатить 20 долларов, и вы сможете не только заполучить крутое новое снаряжение без особых усилий, но и время на получение нового уровня сократится в полтора раза.

А теперь представим, что вы – любитель многопользовательских около-соревновательных «шутеров» (стрелялок). Ощущение себя в эпицентре военных действий, адреналиновые сражения с другими игроками – воплощенная мечта «взрослого мальчишки». В игре есть косметические предметы, ничего особенного – камуфляжи для бойцов да кислотные раскраски для оружия. «Кому это нужно?». Если кратко, то большинству детей/подростков и тем, для кого визуальная «помпезность» или количество затраченных на это денег является одним из средств самовыражения или повышения самооценки. Но дьявол кроется в деталях, вот игрок купил за 1500 рублей огромный «чемодан» косметических предметов, и тут уже игра «абсолютно случайным образом» помещает его в матч, в котором почти все игроки оказываются намного менее опытными «бойцами», и игрок просто «в шепки» разносит их. А еще в темных углах карты можно куда лучше спрятаться, если приобрести за реальные деньги черную матовую окраску для оружия и такой же темный камуфляж для персонажа, и игровые пространства просто в изобилии предоставляют вам такие темные углы, чтобы персонажа в обычном облике было видно прекрасно, а в платном – нет. В этой же игре, если игрок начинает играть слишком хорошо, – игра начинает «забывать» про некоторые выпущенные им пули и требовать куда большей точности, в то же время даруя новичкам побольше «брони» и побольше урона, и всё это разработчиками нигде не указывается очевидным образом, ведь зачем игроку знать о том, что его пытаются всеми силами удержать в

игре как можно дольше, заставляя платить всё больше денег? За эту игру вы тоже отдали от 2000 до 4500 рублей, и это мы еще не рассматриваем всевозможные «Ultra Premium Deluxe Enhanced» издания стоимостью в 6000 рублей и более.

Возможно, приведенные выше примеры покажутся дикостью, собранием всего негатива в один клубок для того, чтобы излишне драматизировать проблему, но это были реально существующие игры: первой была описана Assassin's Creed: Odyssey 2018 года от Ubisoft, а второй – Call of Duty: Modern Warfare 2019 года от Activision. За Activision же значится далеко не один патент, связанный с подталкиванием игрока к покупке микроплатежей.

Стоит ли говорить, что подобное происходит и в играх, целевая аудитория которых – дети? Повлиять на ребенка системой наград невероятно просто – имеем несколько прецедентов, когда дети, без ведома родителей, связывали их банковские карты со своими игровыми аккаунтами и тратили сотни, а то и тысячи долларов на внутриигровые предметы, порой попросту не осознавая, что они делают. В малых же масштабах это приводит к тому, что сравнительно низкогокачественный продукт, способный, однако, впечатлить ребенка, оказывается невероятно коммерчески успешным именно за счет микроплатежей, что ведет к разработке еще одного такого низкогокачественного продукта и продолжению погони за сиюминутной легкой прибылью за счет практически открытого обмана [3].

В общих чертах мы ознакомились с причинами, по которым игроки тратят деньги на микроплатежи, но что же заставляет разработчиков со всё большей наглостью включать их в свои проекты? Ответ прост: отсутствие государственного регулирования, отсутствие качественной системы возрастных ограничений, высокий спрос, достигнутый эффектом капиталистического снежного кома и манипуляциями с игровым процессом и психологией игрока. И самое главное – алчность, безграничная и неприкрытая алчность, позволяющая управленцам доить молодую и плохо регулируемую индустрию, зарабатывая сотни миллионов в год [1].

Как мы видим, даже чуть более подробное, но все еще поверхностное объяснение базовых манипулятивных механик дополнительной монетизации на простых примерах, позволяет взглянуть на современную игровую индустрию немного под иным углом. Проблема становится очевидной, пусть и не столь очевидны пути ее решения. Но одно простое, пусть и почти неисполнимое, решение все же есть: каждый игрок волен делать выбор, и если большинство проголосует деньгами за качественный продукт, а не за очередной «ускоритель получения опыта», то компании-разработчики задумаются над своими решениями, а мир станет немного лучше и справедливее.

Литература

1. Шрейер Д. Кровь, пот и пиксели. Обратная сторона индустрии видеоигр / Д. Шрейер. – М.: Бомбора, 2018. – 368 с.

2. Шелл Д. Геймдизайн. Как создать игру, в которую будут играть все / Д. Шелл. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 640 с.
3. Agarwal P. Economics Of Microtransactions In Video Games [Электронный ресурс]/P. Agarwal // Intelligent Economics – 2011-2019. – URL: <https://www.intelligenteconomist.com/economics-of-microtransactions/>
4. You Love Microtransactions: EA Earns \$1.297 billion in FY 2017 [Электронный ресурс]// Techpowerup.com. – 2017. – Режим доступа: <https://www.techpowerup.com/233184/you-love-microtransactions-ea-earns-usd-1-297-billion-in-fy-2017>
5. System and method for driving microtransactions in multiplayer video games [Электронный ресурс]// Patent Full Text and Image Database. – 2015. – Режим доступа: <http://patft.uspto.gov/netacgi/nph-Parser?Sect2=PTO1&Sect2=HTOFF&p=1&u=/netahhtml/PTO/search-bool.html&r=1&f=G&l=50&d=PAL.L&RefSrch=yes&Query=PN/9789406>

Коммуникативные аспекты работы дизайнера с заказчиком

О. А. Гордеева

студент 4-го курса

направления подготовки «Дизайн»

*ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры дизайна

*ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье изложены цель, принципы и функции коммуникации дизайнера с заказчиком.

Ключевые слова: заказчик, бизнес, клиент, решение, аудитория, реклама, коммуникация, рынок, брифинг, психология, макет, технология, маркетинг.

Актуальность темы вызвана тем, что и начинающий дизайнер, и профессионал хочет добиться успешного результата в каждом проекте, над которым он будет работать. Неотъемлемым аспектом в достижении этой цели является взаимопонимание с заказчиком. У каждого дизайнера есть естественное желание сделать так, чтобы клиенту понравился проект. Ведь заказчик сможет рекомендовать

дизайнера своим знакомым, коллегам от чего прибавятся клиенты. Но всё же в общении дизайнера и заказчика есть некие моменты, которые нужно обсуждать.

Слепое желание угодить заказчику может привести к бездумному исполнению прихотей, что неминуемо приведет к некачественному результату. Даже если у заказчика безупречный вкус, нельзя сразу проектировать макет так, как он этого хочет. Во-первых, изначально не получится удивить или открыть для заказчика те варианты, о которых он возможно никогда не задумывался. Во-вторых, если человек обратился к дизайнеру, значит, несмотря на свою четкую позицию, он ждет помощи и дизайнерского компетентного мнения. Ну, и, в-третьих, не стоит забывать о том, что профессия дизайнера – это не только о красоте, это еще и о пользе. Именно на дизайнера ложится ответственность за дальнейшую судьбу спроектированного им пространства.

Целью исследования является определение аспектов, которые должен учитывать дизайнер при общении с заказчиком.

Главными методами исследования являются теоретический, практический, а также метод анализа. Каждый из методов помог точно определить необходимые аспекты, которые необходимо знать дизайнеру.

Одним из главных аспектов взаимной коммуникации дизайнера с заказчиком является живое общение в приятной атмосфере. Именно такое общение создаст комфортную среду, в которой заказчик сможет быть честен с вами. При первых минутах общения не нужно превращать встречу в опрос по анкете. Пусть это будут лишь наводящие вопросы, необходимо предоставить заказчику возможность рассказать о себе как можно больше. За час-полтора первой встречи важно узнать всё о заказчике, понять его психологические особенности, образ жизни, привычки и принципы. Порой даже мелочь может сказать многое о человеке и повлиять на его выбор. Задача дизайнера – уловить эти мелочи и помнить о них на протяжении всего проекта. Внимательность и чуткость позволят понять человека, наладить с ним отношения, и, как следствие, вам будет проще донести ваши идеи, решения и приемы.

Также одним из ключевых факторов является индивидуальный подход. Каждый человек особенный, и важно к каждому заказчику найти подход: подобрать удобный график работы, комфортный формат встреч, подходящий для него формат презентаций результатов. Здесь можно задействовать самые современные технологии: встречи по skype, презентации, групповые чаты в мессенджерах – всё, что делает ход проекта легким, а клиенту поможет вписать работу с вами в свой привычный ритм жизни.

Каждый дизайнер на первых этапах работы с заказчиком должен поставить себя на место клиента. Дизайнер должен понять, что движет человеком, который хочет видеть в проекте *такой объект, такой шрифт* или *такую композицию*. Профессионал сможет отбросить свой опыт и свои желания. Когда понимаешь откуда берутся такие капризы заказчика, то с лёгкостью находишь способ, как сделать его довольным и счастливым.

Существует несколько этапов, которые также помогут наладить контакт дизайнеру с заказчиком. Изначально необходимо наладить ментальную связь, расположить заказчика к себе. Далее дизайнеру необходимо понимать, что его портфолио – это лицо, это первая точка соприкосновения с заказчиком. На данном этапе идёт коммуникация с клиентом, обе стороны должны уловить, подходят они друг другу или нет. Необходимо показывать портфолио заказчикам до начала брифования. Это поможет избежать правок, расхождения мнений насчёт решений. Дизайнеру нужно понимать, что портфолио производит общее целостное впечатление, отражает сферы, с которыми предпочитает работать дизайнер.

Дизайнеру не нужно систематизировать общение с живым заказчиком. Желательно уйти от количества, а прийти к качеству. Необходимо уметь отвечать креативно, ведь к живому, заинтересованному исполнителю клиенты идут охотно, отдача лучше. Дизайнер должен конспектировать все сказанное клиентом, анализировать, резюмировать задачу так, как он сам её понял. Необходимо задавать настроение, возвращать работу в нужное русло.

Следующим этапом является брифинг. Дизайнеру нужно осознавать, что важно говорить с заказчиком на языке бизнеса, а не дизайна. Если придерживаться этого правила, то можно смело ожидать, что будет более понятны задача и ожидаемый результат; можно получить больше тонкой информации; получить аргументы для обоснования такого решения в макете. Идёт контроль над работой с самого начала – правок в макете намного меньше, а дизайнера воспринимают как специалиста, его рекомендуют всем, так как клиенты уверены в его работе. Например, клиент просит разработать дизайн акционной листовки для мебельного магазина, который находится в торговом центре, на пятом этаже. Заказчик объясняет, что раздача листовок будет осуществляться на первом этаже, так как там поток людей больше. Дизайнеру необходимо предложить инструмент, который будет намного эффективнее, а также идеальное решение в макете. Из слов заказчика дизайнер должен понять всю ситуацию и обосновать более разумный вариант. Если мебельный магазин находится на пятом этаже, а листовки будут раздавать на первом, то эффективности в таком случае не будет, наоборот это будет затратный способ. Люди получили листовку на первом этаже и пока дошли до пятого, под воздействием других магазинов и бутиков, уже вовсе забыли про существование мебельного магазина. Эффективным и правильным решением будет разработать макет плаката или баннера и разместить его в лифте или на лестнице торгового центра. Даже если разработать самую правильную и красивую листовку в мире, она может быть неэффективна, а самый простой баннер может привлечь внимание аудитории. Именно в таком русле необходимо работать с заказчиком.

Таким образом, в конце каждого проекта необходимо делать выводы, анализировать работу с заказчиком. Выделять аспекты, которые помогли добиться успеха во взаимопонимании с клиентом. Необходи-

мо в каждом новом проекте усердно прорабатывать все моменты, находить общий язык с заказчиком, уметь правильно преподнести свою точку зрения и решения его капризов. Дизайнер – это и создатель стиля, и бизнесмен, и маркетолог, и психолог. Основные коммуникативные аспекты работы дизайнера с заказчиком принесут удовольствие от конечного результата и клиенту, и самому дизайнеру.

Литература

1. Глинтерник Э. Графический дизайн как средство массовой художественной коммуникации, сб.: Дизайн в России: проблемы теории и практики. Материалы Первой Всероссийской научно-практической конференции. – СПб., 1998 г. – 505 с.
2. Кантор К.М. Красота и польза. – М., 1967 г. – 278 с.
3. Темпорал П. Эффективный бренд менеджмент. – Спб., 2003 г. – 319с.
4. Линдстром М. Вынос мозга! Как маркетологи манипулируют нашим сознанием и заставляют нас покупать то, что им хочется / М. Линдстром. – М.: Альпина Бизнес Букс., 2012. – 301 с.
5. Как общаться с заказчиком при работе над проектом [электронный ресурс] режим доступа: <http://www.4living.ru/items/article/kak-obshchatsia-s-zakazchikom/> Дата обращения (05. 03. 2020).

Использование витражного искусства во внутреннем пространстве интерьера кондитерской

М. Е. Ершова

студент 4-го курса

направления подготовки «Дизайн»

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. В. Котляревская

научный руководитель

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры дизайна

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье рассматривается вопрос о применении старинного витражного искусства в современной трактовке на примере его использования во внутреннем пространстве интерьера кондитерской. Подчерки-

вается, что данное применение представляет сочетание старинных технологий с наиболее современными, тем самым сохраняя древнейшие знания о данном виде монументального искусства, таким образом, выводя его из привычных рамок и порождая новую тенденцию в дизайне. Исследуются основные этапы зарождения витражного искусства, а также стилистические особенности предприятий общественного питания, где предполагается использование витражных технологий. В работе освещается проблема сохранения древнейшего искусства в новом современном виде.

Ключевые слова: витражное искусство, Средневековье, готический стиль, внутреннее пространство, интерьер кондитерской, стилистика, дизайн.

Актуальность данной работы обусловлена тщательным изучением и поиском новых тенденций в современном дизайне с помощью сочетания многовекового витражного искусства с современным интерьером предприятий общественного питания.

Объектом данного исследования являются история зарождения витражного искусства и варианты обустройства интерьера кондитерской. В качестве предмета выступают способы применения витражного искусства во внутреннем пространстве интерьера кондитерской.

Такой вид монументального искусства, как витраж, по праву является заслугой Средневековья и наиболее ярким олицетворением католической ветви христианской религии. Высокие оконные проёмы, заполненные витражным стеклом и озаряемые лучами солнца, давно зарекомендовали себя визитной карточкой европейских готических соборов.

Витраж (от франц.vitre) представляет собой произведение изобразительного декоративного искусства или орнаментального характера из цветного стекла, как правило, предназначенное для заполнения оконного проёма в архитектурном сооружении, рассчитанное на сквозное освещение.

Впервые он стал использоваться в католических храмах. Один из самых первых витражей был обнаружен в монастыре Св. Павла в Англии. Он датируется 686 г. н.э. Однако стоит отметить, что более ранние попытки создать нечто похожее на витраж предпринимались в раннехристианских базиликах V-VI вв., где окна заполнялись тончайшими прозрачными пластинами из алебастра или селенита таким образом, чтобы в итоге образовался нужный орнамент.

В 1930 г. археологами при раскопках были обнаружены три стеклянных фрагмента Иисуса Христа с крестообразным нимбом. Дату изготовления этих фрагментов относят к 540 г. н.э. А самым древним из уцелевших образцов считается голова Христа из Вейссембургского аббатства в Эльзасе, Германия.

В начале первого тысячелетия нашей эры – Романского периода. Соборы представляли собой строения из толстого камня, что вынуждало архитекторов вырезать более просторные окна для лучшей освещённости. Позже их стали заполнять витражными стёклами. Традиционным ансамблем был витраж, состоящий из трёх окон, символизирующий

Святую Троицу. Изначально в нём использовался растительный орнамент, с преобладанием красно-синей цветовой гаммы. Постепенно рисунки усложнялись, дополняя антропоморфными элементами.

Однако наибольшего развития витражные технологии достигли в эпоху Средневековья, в готических соборах. Прежде всего, этому поспособствовал новый вид архитектуры. Храмы представляли собой каркасную систему, что в свою очередь, позволило увеличить размер сооружений и саму зону остекления.

Во всемирной истории Средневековья – одна из самых мрачных эпох – тёмный и холодный мир, где царит горе, смерть и жестокие распри, где ничто не подаёт надежды, кроме Бога в святом храме. Исходя из этого, религиозным сооружениям отводилась особая роль – это было место успокоения, место, где несчастные молили о помощи, пытаясь воссоединиться с Богом. Строя храмы, люди воспевали Господа, тем самым упоывая на его благосклонность и демонстрируя преданность вере. Поэтому каждая деталь и мелочь в соборе являлись отдельным символом Божьей силы и библейских сказаний. Как правило, витраж отображал религиозные сюжеты и образы святых.

Витраж имел не только декоративное предназначение, но и несёт сакральный смысл, служа «проводником» между миром смертных и самим Богом. Считалось, что игра солнечных лучей, проходящих сквозь цветное стекло, освещая храм изнутри, создавала особую атмосферу, располагающую к откровению и исповедям. Среди невзрачного серого холодного камня, из которого, как правило, возводились соборы, он был единственной отрадой для глаз.

Витражное дело развивалось постепенно, но уже в 1100 г. было отнесено к изящным видам искусств. Монах Теофил в своем трактате посвятил огромный раздел технологии изготовления цветных стекол и законам создания изображений из них. Также ярким примером работ являются витражи готических соборов во французских городах Бурже, Суассоне, Шартре, и Кентербери в Англии. Размеры и богатство окон в этих величественных сооружениях поражают и вызывают настоящий восторг.

Несмотря на то, что сегодня нравы Средневековья считаются откровенным пережитком прошлого, напоминания о том страшном времени сохранились внутри стен и витражных проёмов готических соборов, которые ныне считаются культурными достопримечательностями.

Готика, как отдельная эпоха в искусстве, оказала сильнейшее влияние на все возможные течения, и даже спустя столетия остаётся востребованной. В современной архитектуре готический стиль находит более скромное воплощение, однако его главные отличительные черты, включая и витражную технику, сохраняются внутри инновационного пространства.

Благодаря существенному разнообразию, внесённому в сюжет и материал, сегодня витраж является самостоятельным видом искусства и вправе существовать вне готического стиля. Он прекрасно сочетается со многими стилевыми направлениями, создавая неповторимый интерьер.

Современные дизайнерские тенденции диктуют полную свободу, призывая отступить от привычных канонов. Они требуют применять неприменимое. Так витраж, который ранее использовался исключительно в католических соборах и считался признаком роскоши, превратился в обыденный, но не менее утонченный способ декорирования. Сегодня витраж используется не только при отделке окон, им также украшают потолки и различные перегородки, некоторые части мебели и зеркала. Помимо этого, витраж выступает отдельным материалом для создания светильников и выступает в роли отдельных картин и арт-объектов.

Сегодня существует несколько современных витражных техник: наборные, бесшовные, рельефные и пленочные. Однако стоит отметить, что первые три включают в себя работу со стеклом и металлом, а также их обработку при высоких температурах, что напрямую граничит с первоначальной технологией, в то время как последний вид представляет собой лишь имитацию. Пленочная техника подразумевает нанесение готового рисунка на стекло с помощью прозрачной плёнки, что является дешёвым аналогом оригинального витража. Но очевидно то, что и качество такой работы оставляет желать лучшего. Более того, она лишена главного – того самого подлинного завораживающего мерцания.

Сама зона применения подобных технологий намного шире, чем думает простой обыватель. Витраж способен обогатить не только жилой интерьер, но и любую формальную обстановку.

Весьма интересным и востребованным решением витраж представляется в тематических заведениях, например, в пабах или ресторанах. Однако не менее уместным он может стать и в оформлении интерьера кондитерской.

Кондитерская – это собой предприятие общественного питания, производящее исключительно кондитерские изделия и десерты, содержащие в рецептуре не более 50 % муки. Также данное предприятие может включать в себя приготовление горячих напитков и сам кафетерий, где располагаются посетители. Известно, что десерты были придуманы не для насыщения и удовлетворения голода, а для получения удовольствия и наслаждения вкусовыми ощущениями. Следовательно, они вызывают одни из наиболее приятных ассоциаций: лёгкие, воздушные, нежные и пряные. Исходя из выше сказанного, интерьер кондитерских должен быть соответствующим. В нём должна царить приятная уютная атмосфера, располагающая к распитию терпкого кофе за вкуснейшим десертом.

Интерьер заведения играет важнейшую роль, являясь воплощением общей концепции. Каждая мелочь в нём является непосильным вкладом в имидж и требует тщательного продумывания. Решающим фактором является стилистика. Именно она задаёт направление, в котором требуется развивать предприятие.

Для оформления внутреннего пространства интерьера кондитерской дизайнеры рекомендуют использовать «вкусные» цвета: шо-

коладный, сливочный, кофейный, молочный и все другие вариации пастельных тонов, которые способны вызвать аппетит. Прекрасным дизайнерским решением будет оформление заведения в стиле незатейливой, домашней и уютной фермерской пекарни. Более утонченно выглядит прованс или буланжери, традиционной французской лавки, где подают свежую выпечку и кондитерские изделия. В качестве современного варианта можно использовать лофт, модерн, минимализм, а также хай-тек и эко-стиль. Помимо этого, востребован скандинавский стиль, модерн и этника.

Стоит отметить, что включение витражной техники в один из противоположных стилей уже порождает новое течение под названием «эkleктика», которое подразумевает смешение разнородных направлений. Однако в таком случае имеется доминирующий стиль, который подстраивает особенности иных течений под себя.

Применение витражного искусства во внутреннем пространстве кондитерской делает интерьер неповторимым. При этом, он может использоваться как в традиционном привычном виде, так и в современной трактовке. Нестандартным решением будет использование витража для декора светильников. Это позволит создать дополнительную игру цвета с помощью искусственного освещения, что сделает эффект постоянным и независимым от погодных условий и времени суток. Исключением будет применение витража в отделке мебели. Здесь он может выступать, как и дополнительным декором, так и самостоятельной частью механизма. Например, в качестве столешницы кофейного столика или перегородки. Не менее интересным решением будет использование витражного искусства при изготовлении фирменной посуды, что будет выглядеть крайне необычно и станет особенностью заведения. Ещё один способ применения витражного искусства – оформление витрины, как внутренней, так и внешней. Это подчеркнёт общий стиль заведения и позволит привлечь больше посетителей. Существенных ограничений в применении данного вида монументального искусства, как декора, не существует. Главное, чтобы витраж вписывался в интерьер и соответствовал общему стилю, будь то старинный прованс или же новейший лофт. То, насколько он будет уместным, зависит от области применения, техники и сюжетного мотива.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Подводя итоги, можно сказать, что данная область использования витражного искусства во внутреннем пространстве интерьера кондитерской и предприятий общественного питания, настолько плохо развита, что нельзя привести конкретные примеры. Хотя данная идея вполне имеет право на существование. Развитие данной тенденции позволило бы адаптировать старинный вид искусства под современную трактовку, тем самым сделав его ближе к людям и сохранив память о первоисточнике – о мрачной эпохе Средневековья, которая смогла подарить столь светлое произведение искусства.

Литература

1. Бог, природа и человек в средневековой философии. Проблема души и тела, разума и воли. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.ru/955623/filosofiya/priroda_srednevekovoy_filosofii_problema_dushi_tela_razuma_voli (17.03.20)
2. Бог, человек, и мир в средневековой христианской философии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studopedia.ru/3_198077_bogchelovek-i-mir-v-srednevekovoy-hristianskoy-filosofii.html (17.03.20)
3. Витражи в интерьере: какие бывают и как используются. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://m-strana.ru/design/vitrazhi-v-interere/> (20.03.20)
4. Главные события Средневековья. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://zen.yandex.ru/media/history_world/glavnye-sobytiia-srednevekovia-5b29e2cd659d4100a91aa5e0 (17.03.20)
5. Готические витражи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dilglass.ru/articles/goticheskie-vitrazhi> (17.03.20)
6. Идеи дизайна помещений пекарен. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.openbusiness.ru/special/project/bakery/idei-dizayna-pomeshcheniy-pekaren/> (20.03.20)
7. Карабанов В. В. Витражи, светильники, рамки. / Ремесло и рукоделие. Профиздат, Москва, 2004.
8. Княжицкая Т.В. Витражи в России 1990-2010-х гг.: на пороге современного искусства. / Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 39. СПб., 2016. Составители: А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина. С. 24-32.
9. Магия света – витражи в интерьере. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yellowhome.ru/2014/10/23/magiya-sveta-vitrazhi-v-interere/> (20.03.20)
10. Оформление кондитерских витрин. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://adne.info/oformlenie-konditerskix-vitrin/> (20.03.20)
11. Рагин В., Хиггинс М. Искусство витража. От истоков к современности. М., 2006.
12. Стекло в архитектуре. Архитектура в стекле. Сборник докладов научно-практической конференции. СПб., 2014.

Использование сценарного метода проектирования в разработке настольных игр

А. О. Золкина

студент 4-го курса

направления подготовки «Дизайн»

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

И. Г. Матросова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры дизайна

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

В статье рассматривается сценарное проектирование, как один из наиболее эффективных инструментов, применимый почти во всех видах деятельности человека. Раскрывается суть данного метода проектирования, который заключается в исследовании проектируемых объектов на их аналогах (моделях) на уровне структур, функций и результатов.

Ключевые слова: методы проектирования, сценарное проектирование, моделирование, целевая аудитория, формообразующие факторы

Актуальность исследования. В дизайне метод сценарного проектирования проводится на этапе оценки обстановки и принятия решения о том, какого рода проект будет выбран. Дизайнер на основе полученной информации с помощью метода сценарного проектирования решает, в какой стилистике будет выполнена работа и какие средства будут для этого использованы.

Задача этого метода – выработать общее понимание в ситуации, просчитать риски и определить вектор развития деятельности в целом.

Целью данного исследования является определение основных черт сценарного метода проектирования, а также способы его применения в разработке настольных игр.

В начале проектной деятельности требуется определить основные стратегические направления и вопросы, которые требуется решить. На первом этапе процесса сценарного моделирования прежде всего надо собрать все результаты и данные стратегического анализа как внешних, так и внутренних факторов, которые в ней уже имеются на момент начала разработки сценариев. [4]. Для начала требуется определить продукт, его специфические особенности, целевую

аудиторию, и её потребность в дизайн-продукте, потенциальную рыночную нишу, потребительские предпочтения и т.д. С помощью полученной информации дизайнер сможет сделать выводы, какие варианты оформления и способы разработки наиболее уместны в данном случае.

В процессе разработки первоначальная концепция обдумывается и конкретизируется, проверяется на целесообразность и современность – это придает пока еще несформированному образу, реальное социальное и культурное значение. Происходит воплощение идеи в жизнь – сначала в виде проекта, разработки его с помощью приемов композиционного формообразования, а потом – и выполненного в материале нового элемента предметного мира [4]. Практически незаменимы на начальных этапах проектирования выполнение эскизов и рисунков, а также применение приемов макетирования виртуальное или в материале. Достигаемая в этом случае наглядность служит источником знания, которое нельзя получить умозрительно. Важно помнить, что дизайн – это явление пограничное между сугубо прагматичной деятельностью, решающей насущные, в том числе рыночные, проблемы, и созданием объектов, определяющих (одновременно и выявляющих, и задающих) стиль и образ жизни людей. И знаменательно, что связь с универсальным творческим мышлением проявляется как раз в области профессиональной методики поиска образа.

Формообразующие факторы (факторы, определяющие процесс создания единой, эстетически целостной формы изделия, в которой образно отражаются все составляющие его части) – это предпосылки гармонизации формы с помощью приемов и средств [3]. Следует выделить две группы факторов, которыми следует руководствоваться дизайнеру. Система первой группы обосновывает образование конструкции формы изделия как итога техничного исполнения рабочей функции изделия, его утилитарного назначения и способа его использования, предусматривающего определенные виды взаимодействия человека с изделием. В анализе конструкции, безусловно, должен отражаться уровень достижений в соответствующих областях науки и техники, применяемые материалы, технология изготовления изделия, производственно-технические и экономические возможности.

Система факторов второй группы определяет композиционное формообразование как результат гармонизации структуры и формы изделия [1].

В композиции объекта проектирования учитываются и отражаются такие факторы:

- образ социально-культурной сути предмета проектирования (гармония практического, эстетического и символического применения);
- тип восприятия изделия потребителем и его эмпирические ощущения в конкретных условиях потребления и использования в среде функционирования вещи как культурного эталона;

- эстетические идеалы и предпочтения потребителей (общезначимые, групповые и субъективные).

Разрабатывается концепция игры и проводится начальная проработка игрового дизайна. Среди основных принципов формирования продуктовой документации стоит отметить: структурированность, защищенность от разночтений, полное описание продукта, своевременную и постоянную актуализацию. Для успешного позиционирования игры нужно определить аудиторию своей игры и ее интересы в данном возрастном периоде. Требуется ответить на два вопроса: для какого возраста и пола игра (причём с точностью до года, например, для мальчиков 12 лет) и к какому жанру её отнести. Первый вопрос важен для формирования кейса продажи у продавца (кому конкретно и для чего продавать игру), второй – для понимания, к какому жанру игру можно отнести для презентации покупателю. Важный этап проектирования любой игры – это создание прототипа [2; 4]. То, что хорошо выглядит «на бумаге», совершенно не обязательно будет интересно в реальности. Прототип реализуется для оценки основного игрового процесса, проверки различных гипотез, проведения тестов игровых механик, для проверки ключевых технических моментов. Ещё одним из важных аспектов является графическое оформление, иллюстрации и дизайн внешнего вида игры. Посредством правильного оформления проекта формируется имидж торговой марки и продвижение товаров, донесение до потребителя информации о надежности компании и привлечение новых клиентов. Нужно обязательно сравнивать созданную игру с конкурентами и анализировать преимущества и недостатки аналогичных товаров на рынке. Именно упаковка привлечет внимание покупателя и поможет решить, стоит ли купить данный продукт.

В сфере разработки настольных игр существует термин «вертикальный срез», и его цель – с минимальными затратами получить возможную полноценную версию игры, включающую в себя полностью реализованный основной игровой процесс для оценки и вычисления недостатков в недоработки и их устранения [2]. При этом высокое качество исполнения продукта в материале обязательно только для тех игровых элементов, которые существенно влияют на восприятие игры. Когда реализован минимальный, но достаточный для воплощения полноценного игрового процесса, набор контента для апробации тестовой группой. На этом этапе задействуется наибольшее количество специалистов, которые занимаются производством всего основного наполнения игры, поиском и исправлением гейм-дизайнерских ошибок, проблем игровой логики и устранением критических недостатков, которые рушат баланс настольной игры и могут повлечь потерю интереса у игроков.

В дизайне существуют критерии, которым должен соответствовать успешный проект [5]. При проектировании настольной игры, можно выделить следующие задачи:

1. Успешное дизайнерское решение издания.
2. Правильный выбор технологий верстки.

3. Грамотно решенная эргономичность производимой продукции.

4. Профессиональная, продуманная, соответствующая разработка иллюстративного ряда и т.д.

Сценарный метод проектирования одним названием демонстрирует методы художественно-образного проектирования и применяется для получения наглядного и целостного представления о конструируемом объекте, а также его функционирования в предметной среде, выразительности и целостности образа изделия – не только его внешнего облика, но и связи с окружающей средой и человеком.

Выводы. Сценарное моделирование – методика, использующая различные приемы исследовательско-проектных работ. Применение принципа сценарности в проектировании дает возможность грамотно и логично выстроить концепцию и подобрать методику решения поставленной задачи.

Сценарный подход реализуется не только в проектировании средовых событий, но и при разработке объектов в динамических условиях. Как, например:

- метод «позволяет представить себе функционирование вещи в предметной среде, выразительность и целостность образа будущего изделия не только его внешний облик, но и связи с окружающей средой и человеком;

- моделировать использование предмета различными по социально-антропологическим характеристикам субъектами;

- прогнозировать выполнение предметом различных функций в динамике, различных ситуациях, условиях и средах;

- моделировать деформации, утраты и модификацию предмета в течение его срока службы;

- проектировать специализации и универсализации связей «объект-среда» и т.п.

Литература

1. Громов Н.Н. Элементы творчества в педагогике Баухауза / Н. Громов // Известия УрГУ, Серия «Гуманитарные науки. Искусствоведение». – 2009. – № 3(65). – С. 29–34.
2. Гик Е.Я. Интеллектуальные игры и развлечения / Е.Я. Гик, А.В. Сухарев, – М.: Фаирпресс, 1999 – 464 с.
3. Курасов С.В. Средовой дизайн в Строгановке [Электронный ресурс] /С. Курасов// Технологии строительства. – М.: – 2003. – №5. – Режим доступа: <http://www.designet.ru/education/?id=36433>. (дата обращения – 10.06.2010).
4. Лин М.В. Современный дизайн. Пошаговое руководство. Техника рисования во всех видах дизайна: от эскиза до реального проекта: графический дизайн. / М.В. Лин; пер. с англ. О.П.Бурмаковой. – М.: АСТ, Астрель, 2012. – 199 с.
5. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И.А. Розенсон. – 2–е изд. – СПб: Питер, 2012. – 256 с.
6. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории / В.Т. Шимко. – М.: Архитектура–С, 2006. – 296 с.

Значение орнаментальной структуры в театральных произведениях А. Бенуа и Л. Бакста

М. Н. Каракаш

студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Декоративно-прикладное искусство
и народные промыслы»

ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический
университет имени Февзи Якубова»

В. Г. Шевчук

научный руководитель
кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры декоративного искусства
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический
университет имени Февзи Якубова»

В данной работе анализируются стилевые особенности орнаментальной структуры в театральном творчестве выдающихся представителей Серебряного века – А. Бенуа и Л. Бакста, воплощающих принципы «стиля модерна».

Ключевые слова: Орнаментальная структура, «стиль модерна», театральное творчество, синтез, Л. Бакст, А. Бенуа, «Мир искусства».

Введение. Эпоха Серебряного века (I треть XX в.) в России характеризуется формированием различных направлений в искусстве и многочисленных художественных объединений. Например, «Мир искусства», воплощающий принципы «стиля модерна», мирно сосуществовал с авангардными группировками «Бубновый валет», «Ослиный хвост» и другими. Несмотря на различные эстетические установки, их всех объединяет характерная особенность – синтетичность. Многие представители этих объединений участвовали во всех сферах искусства, в том числе, и в театральных предприятиях по приглашению мецената и деятеля искусства С. Дягилева, пропагандирующего русское искусство за границей. Актуальность нашего исследования обоснована тем, что в настоящее время недостаточно изучена характеристика орнаментальной структуры театрального творчества «мирискусников» – эскизов сценографии, декораций, костюмов к балетным спектаклям, а также не проводился сравнительный анализ творчества А. Бенуа и Л. Бакста.

Цель исследования. Анализ и сопоставление характерных особенностей орнаментальной структуры в театральных произведениях А. Бенуа и Л. Бакста.

Методы исследования. В ходе исследования театрального творчества двух художников применялся сравнительный метод искусствоведческого анализа.

Результаты исследования. Одним из известных основателей художественного движения и журнала «Мир искусства» является *Александр Бенуа* (1870, Санкт-Петербург – 1960, Париж) – русский художник, искусствовед и историк, одна из ярких личностей Серебряного века. Будучи дизайнером и художественным руководителем «Русских сезонов», А. Бенуа оказал определенное влияние на современный балет и отечественную сценографию. Художник стремился к синтезу новых западноевропейских тенденций и определенных элементов традиционного русского народного искусства. А. Бенуа заложил основы русского театра, сыграл роль в создании Большого драматического театра.

Являясь художественным критиком, А. Бенуа занимался изучением проблем театральной деятельности художников. В одной из статей «Участие художников в театре» (1909) – он делает акцент на отличие театральной живописи от станковой. А. Бенуа считал важнейшим качеством театрального художника умение видеть эскиз, воплощенный на сцене. Критик, осуждая «стилизацию», выступал за большой стиль как цельность.

В оформлении сценографии, например к спектаклю «Петрушка», различимы характерные для А. Бенуа принципы пространственно-временной концепции и орнаментальной структуры: яркий цвет, создающий обстановку праздничности, воздушная и линейная перспектива, передающая глубину, документально-историческая убедительность, ритмическое соответствие музыкальному содержанию, а также графическое решение, привычное для художника-графика, представителя «Мира искусства». Досконально освоившись с историческим материалом, художник садился за работу над эскизами, ища выразительность силуэта и в то же время подчёркивая ведущую деталь.

Леон Бакст (1886, Беларусь – 1924, Франция) – художник-«мирискусник», пользовавшийся легендарной репутацией талантливого сценографа, чьи работы на Западе вызвали восхищение. Он произвел революцию в театральном дизайне, как в сценографии, так и в дизайне костюма.

Его работа для «Русских сезонов» Дягилева была необыкновенной, особенно в период с 1909 по 1914 год. Эскизы костюмов Л. Бакста для «Русских сезонов» обращают на себя внимание смелостью и оригинальностью авторской задумки и её исполнения. Его потрясающие сочетания цветов, узор и фактура сразу бросаются в глаза. Источник такой характерной особенности работ Бакста, получивших широкое распространение и значительное внимание в научной литературе, связан с участием в работе известного журнала «Мир искусства», в состав которого входили также Александр Бенуа и Сергей Дягилев. Члены данной группы проявляли интерес к работам композитора Вагнера, а особенно к его идее единого произведения искусства, которая подраз-

умеает объединение разных видов искусства в одном художественном объекте, то есть *синтез искусств*. Известность Л. Бакста получил благодаря своим работам для журнала «Мир искусства», в оформлении которого сформировался характерный стиль художника: изысканно-графичный, полный острого чувства ирреальности окружающего бытия.

Органичнее всего талант А. Бакста проявился в **сценографии**. Он начинал театральную деятельность в 1902 году, работая для Эрмитажного и Александринского театров. Но по-настоящему талант Бакста развернулся в балетных спектаклях «*Русских сезонов*» **Дягилева**. Эскизы костюмов и сценографии к балетным спектаклям: «*Клеопатра*» (1909), «*Шехеразада*» и «*Карнавал*» (1910), «*Видение розы*» и «*Нарцисс*» (1911), «*Синий бог*», «*Дафнис и Хлоя*» и «*Послеполуденный отдых фавна*» (1912), «*Игры*» (1913) отличаются стилизацией, выразительностью силуэта танцующих фигур, декоративной фантазией в античных и восточных мотивах, а также богатством и силой цвета. Разработанные художником дизайнерские приёмы положили начало новой эпохе в балетной сценографии.

Художественная структура орнамента в театральных работах Л. Бакста «представляет собой сложную и гибкую систему соотношений и контрастов, способную воплотить в вариациях простейшего мотива мироощущение художника, его духовный мир» [6]. **Александр Бенуа** отмечает богатство и силу колористической фантазии Л. Бакста, его обдумывание каждой детали, не нарушая цельности, а также разнообразие и изысканность костюмов. Анализируя эскизы Л. Бакста, можно констатировать, что каждый из них является целостной, самостоятельной композицией, уникальной и образной, глубоко эмоциональной, наделенной движением и жизнью.

Поэт-художник и критик искусства, современник «мирискусников» М. Волошин так отметил искусство Л. Бакста: «Для него самым важным остаются человеческие позы, украшения и одежды <...> Поэтому с одинаковым искусством он пишет портрет светской дамы в современном платье, рисует декоративную обложку для книги со всем четким изяществом восемнадцатого века, компонирует декорации к “Ипполиту” и в широкой панораме изображает гибель Атлантиты. И всюду он остается блестящим живописцем, сквозь вещи и искусство эпохи видящие внешние формы и лики жизни» [3, с. 46].

В нашей статье «*Синтез искусств и ориентализм в театральном творчестве Л. Бакста*» дан анализ стилистических особенностей театрально-декоративного творчества художника, воссоздающего черты ориентализма, в котором воплощен «синтез представлений Бакста об искусстве Востока» [См. : 4]. Кроме того, нами отмечено, что Л. Бакст добивался единства в сценографии, то есть синтеза музыки, живописи и пластики танца, в котором выражено настроение музыки через символику цвета и приведена красочная гамма в соответствии с музыкальным звучанием. Материалом к оформлению «*Шехеразады*» послужило знакомство Бакста с искусством восточных стран, иранскими

миниатюрами (XVI в.), что подсказало художнику стилистику орнаментальных мотивов, например, турецкого и китайского искусства, основные цвета которых – синий, зелёный и красный.

Вывод. Александр Бенуа является одним из реформаторов в области русской сценической живописи на рубеже XX века. Его работы с орнаментальной структурой отличаются художественной целостностью, утончённым чувством стиля и тщательно продуманными деталями декораций и костюмов с учетом воздушной перспективы и объёмов форм. Леон Бакст также получил признание не только в России, но и в Европе за свой вклад в театральную живопись и декоративно-прикладное искусство. Особенностью его сценографии, декораций, костюмов к балетам является своеобразие ритмико-орнаментального строя, отличающегося декоративным цветом, стилизацией и динамикой форм.

В перспективе дальнейших исследований – углубленный сравнительный анализ сценического творчества А. Бенуа и Л. Бакста в сопоставлении с театральными произведениями живописцев других направлений, например, представителей авангарда – А. Экстер и Н. Гончаровой.

Литература

1. Бакст Л. Моя душа открыта [в 2-х книгах] / Л. Бакст. – Москва : Искусство XXI век, 2016. – 768 с.
2. Боулт Д. «Волшебные слова»: литературное наследие Л. С. Бакста / Д. Боулт, О. Ковалева, Е. Теркель, А. Чернухина // Журнал «Третьяковская галерея», № 1 (18). – 2008.
3. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон, № 1. – 1909. – С.43-53.
4. Каракаш М. Н. Синтез искусств и ориентализм в театральном творчестве Л. Бакста / М. Н. Каракаш, В. Г. Шевчук // Молодая наука : сборник трудов научно-практической конференции для студентов и молодых ученых. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2019. – С. 271-273.
5. Левинсон А. Возвращение Бакста / А. Левинсон // Жар-птица. – №9. – 1922. – С. 2.
6. Лавринова Н. Н. Аналитика культурологии. Электронное издание. / Н. Н. Лавринова // Сущность и структура орнамента в художественной культуре. – 2011. – № 1(19). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/692-nature-and-structure-of-the-ornament-in-the-literary-culture.html>.
7. Театральная биография А. Бенуа // Наследие Александра Бенуа, искусствовед, художника, критика – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.benua-memory.ru/biograf-teatr>.
8. Теркель Е. Лев Бакст. Семья и творчество / Е. Теркель // Журнал «Третьяковская галерея», № 1 (18), 2008. – С. 63-81.

История возникновения и развития комиксов

В. Г. Коробова

студент 3-го курса

направления подготовки «Дизайн»

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры дизайна

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье раскрывается история возникновения комикса, анализируется изменения жанра и рассматриваются актуальные виды комиксов на сегодняшний день.

***Ключевые слова:** комикс, стрип комикс, графические романы, веб-комикс, манга, маньхуа, манхва.*

Введение. Комикс – это удачное сочетание текста и иллюстраций, иными словами комикс, – это история которая показана в картинках, и при этом изображения выставлены в четком хронологическом порядке. Характерной чертой комикса являются лаконичность и насыщенность сюжета. От объема текста комиксы называются по-разному, если рассказ короткий – его называют стрип, если длинный —это графический роман. Также есть традиционные комиксы: БД, это сокращенное слово от французского *bande dessinée* – рисованная лента, Манга – японские комиксы, *futti* – итальянские, *tebeo* – испанские. Все эти виды отличаются от традиционных американских комиксов. Размещение текста в комиксе чаще встречается в словесном пузыре над головой героя, если это его мысли, или возле рта, если это речь. Комментарии автора обычно ставят или внизу кадра, или над ним. Иногда попадаются и молчаливые комиксы с очевидным сюжетом, благодаря такому оформлению его сюжет можно понять без слов, опираясь на одно изображение. Для легкого восприятия комикса и удобства его прочтения художники используют простые рисунки. Стили прорисовки изображений и текста могут варьироваться, существуют даже комиксы классических литературных произведений, однако наиболее распространены приключенческие рассказы и комиксы-кариатуры.

Цель исследования: изучение создания комиксов.

Материал исследования: электронные ресурсы, тематическая литература, публикации.

Методы исследования: анализ учебной литературы.

Основная часть. Первые наброски современных комиксов появились в 16 в. В Валенсии и Барселоне, это были в основном, маленькие изображения на религиозную тематику. Выпускались такие изображения для простого народа.

В середине 18 в. стали появляться комиксы на политическую и социальную тематики. Если раньше в иллюстрациях были религиозные тексты, авторы Эпохи просвещения начали изображать сатиру и юмор.

Первым из первых авторов стал английский художник Уильям Хогарт. Художник, стремясь показать пороки общества, создал циклы изображений и гравюр, объединенных одной историей, например, «Карьера проститутки», «Карьера мота» и «Модный брак». Следующим этапом для становления комиксов стало их распространение в газетах и журналах. Иллюстрации были показательным способом комментирования окружающей обстановки в обществе, окружающей реальности. История в картинах приобрела такую популярность, что большинство изданий выпускали на постоянной основе колонки с комиксами.

Со второй половины 19 в. в журналах и газетах начали присутствовать свои главные герои и второстепенные персонажи, комиксы публикуются в изданиях на регулярной основе. Швейцарский карикатурист Родольф Тёпфер, автор Приключений Обадаи Олдбака, располагал текстовые подписи под иллюстрациями, немецкий поэт-юморист Вильгельм Буш создал произведение «Макс и Мориц», в работе были черно-белые изображения, которые сопровождался стихами. Американец Ричард Ф. Аутколт ввёл в широкий обиход использование «облачков» для отображения слов и мыслей персонажей. Созданные Аутколтом серии «Аллея Хогана», «Жёлтый малыш» и «Бастер Браун» считаются первыми традиционными комиксами [3].

Комиксы были черно-белыми, первый цветной комикс появился в 1894 г. в газете Нью-Йорк Ворлд, автором его был Уолт Макдугал. Первые комиксы выпускались в газетах и носили исключительно сатирический и юмористический характер. С начала двадцатого века в прессе стали появляться комиксы приключенческого характера и детективы: «Приключения Тинтина», «Спирит», «Флэш Гордон», «Бак Роджерс».

Стали популярны и завоевали тысячи поклонников стрипы о приключениях Микки Мауса. Комиксы стали разделять на ежедневные, которые выходили по будням и воскресные, ежедневные стрипы выпускались в черно-белом варианте, воскресные стрипы – печатались в цвете.

В 1929 г. комиксы были дополнением к газетам и журналам, отдельно купить их нельзя было. В 1929 г. издательство «Dell» выпустило первый журнал «FUNNIES», в котором представило лучшие стрипы из газет. В 1934 г. издатели стали выпускать оригинальные рассказы. В 1938 году вышел первый комикс ACTION COMICS, на обложке ко-

тогого изображён супермен. Благодаря этому герою началась новая история в развитии комиксов.

С начала второй мировой войны популярность обрели жанры истории про супергероев и смешные истории про зверушек, при этом многие комиксные истории были исключительно на политические темы, также пользовались спросом, известный супергерой капитан Америка и многие другие герои, активно боровшиеся со злом. Истории о супергероях были популярны в тылу, на фронте предпочитали мирные и смешные комиксы, позволяющие хоть на миг отвлечься от ужасов войны.

В начале пятидесятых, когда массово распространилось телевидение, продажа комиксов резко упала. Истории про супергероев стали не популярными, на смену им пришли детективы, мистика, драмы, романтика, вестерн.

В 1954 г. психиатры заявили, что комиксы пагубно влияют на детскую психику. По требованиям общественности в жанрах комиксах появился кодекс, в котором прописывались разрешенные темы. Из-за нововведений перестали выпускать ужастики и детективы-комиксы, многие редакции закрылись. С начала шестидесятых годов спрос на комиксы вырос. Персонажи, которые смогли уцелеть после такой корректировки, супермен и бэтмен, к ним добавились человек паук, мстители, тор, железный человек и другие известные персонажи.

В 1960 году появились конвенты Comic-Con. Это были фестивали, где фанаты могли обсуждать комиксы, купить недостающие выпуски и обменяться комиксами. Не всем авторам нравилось выпускать комиксы, строго по правилам кодекса. Благодаря таким авторам можно было приобрести фэнзин любительских изданий. В таких комиксах авторы могли не бояться цензуры и поднимать волнующие общество темы: «Мираклмэн» Алана Мура, «Что случилось с человеком завтрашнего дня» Алана Мура, «Возвращение Тёмного рыцаря» Фрэнка Миллера, «Маус» Арта Шпигельмана, «Хранители» Алана Мура и Дейва Гиббонса, «Сорвиголова: Рождённый заново» и «Бэтмен: Год первый» Фрэнка Миллера и Дэвида Мащучелли [3].

В девяностые годы появился новый вид комиксов. Это были произведения в электронном виде, которые называли веб-комиксы. они стали популярны благодаря общедоступности и минимизации затрат на производство.

Рассмотрим популярные жанры комиксов на сегодняшний день. Первый вид – *традиционные комиксы* или американские. В основе сюжета главным является супергерой, гений или просто человек, который борется со злом, пытается спасти мир, человечество от порабощения или катастроф. Такие комиксы на сегодня очень популярны, имеют интересный сюжет и привлекательность, для таких комиксов характерны реалистичные пропорции персонажей.

Веб-комикс – комикс, опубликованный в компьютерной сети. Как качественный признак выделяется то, что веб-комиксы создаются или развиваются с учётом специфики, присущей такой форме публикации.

Графические романы – еще один подвид комиксов, очень схожий с традиционным, но предназначен для более серьезной (взрослой) аудитории. Графический роман существует на стыке уникального стиля графики и качественного сюжета. Ярким представителем графических романов можно назвать произведения: «Хранители» Алана Мура, и, пожалуй, «Город Грехов» Фрэнка Миллера.

Манга, маньхуа, манхва. Манга – японские комиксы. Манга в той форме, в которой она существует в настоящее время, начинает развиваться после окончания Второй мировой войны. Испытав сильное влияние западной традиции, однако, имеет глубокие корни в более раннем японском искусстве. В Японии мангу читают люди всех возрастов, она уважаема и как форма изобразительного искусства, и как литературное явление, поэтому существует множество произведений. Манга не ограничивается рамками какого-либо одного жанра, который может быть интересен только ограниченной группе людей. Манга может быть приключением, фантастикой, детективом, триллером, ужасом или даже эротикой. Из этого можно сделать вывод, что каждый человек может найти среди жанров манги именно то, что ему по вкусу [5].

Маньхуа – китайские комиксы. Под этим понятием объединяют все комиксы, выпущенные в Китае, а также переводы японской манги на китайский язык. Несмотря на значительный рост производства маньхуа в материковом Китае, большинство комиксов по-прежнему выпускаются на Тайване и в Гонконге [4].

Манхва – корейские комиксы. Корейская манхва очень похожа на японскую мангу и китайскую маньхуа. Они имеют много общих черт, но каждая обладает собственными особенностями – текст и графика согласуются с культурой и историей соответствующих стран. Манхва находилась под влиянием тяжелой новейшей истории Кореи, это повлияло на многообразие форм и жанров [4].

Заключение. На сегодняшний день комиксы стали обыденной частью нашей жизни, многие люди готовы уделять свое время изучению новых историй, проводя свое время увлекательно, рассматривая различные красочные изображения.

Литература

1. Буймистру Т.А. Колористика – ключ к красоте и гармонии. – М.: Издательство «Ниола – Пресс», 2010. – 236 с.
2. Сурина М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. – Ростов-на-Дону: Издательство «МарТ», 2010 – 151 с
3. История комиксов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ast.ru/news/nnn-m09-y18-istoriya-komiksov/>
4. Манга, Манхва и Маньхуа . Отличительные черты. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://aminoapps.com/c/russkii-anime/page/blog/manga-mankhva-i-mankhua-otlichitelnye-cherty/3d6a_EzHBu0INLmY65xMNLpVrQ0DWaNq1p/ (Дата обращения: 03.03.2020)
5. Манга – что это такое? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mirjapan.ru/manga/> (Дата обращения: 03.03.2020)

Основы создания покадровой 2D анимации

Я. В. Киян

*студент 3-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

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

В данной статье раскрываются основы создания покадровой 2D анимации. Дается определение анимации и мультипликации, описываются особенности. Делается вывод, что с появлением новых технологий и программ процесс создания покадровой 2D анимации стал намного проще, чем традиционной анимации.

Ключевые слова: 2D анимация, раскадровка, персонаж, этап.

Введение. На сегодняшний день мультипликация занимает большое место в буднях как детей, так и взрослых. Одним из основных источников информации является анимация, которая помогает нам познавать окружающий мир путём разнообразных красочных персонажей. Актуальность темы заключается в том, что формирование личности человека наступает ещё в раннем детстве, потому основным средством воздействия на развитие ребенка в раннем возрасте являются мультипликационные сериалы и фильмы, содержащие не только канонично добрые сцены, но и агрессивные, повлияющие на поведение детей. Правильно подобранная мультипликационная картина способна стать хорошим инструментом в развитии ребёнка. Яркие и наглядные образы откладываются в памяти, а содержащая информация вызывает интерес и проще для усвоения. В следствии чего, развитию анимации уделено много внимания современного общества, а технологический прогресс делает её доступнее и разнообразнее.

Цель исследования: Изучение основ создания покадровой 2D анимации и её вклад в развитие мировой мультипликации.

Материал исследования: электронные ресурсы, тематическая литература, публикации.

Методы исследования: анализ учебной литературы.

Основная часть. Прежде всего, стоит разобраться в том, одинаковы ли понятия «анимация» и «мультипликация». История развития анимации тесно связана с появлением и развитием новых специальных графических программ. Глагол анимировать означает «одушевить», вдохнуть в кого-то жизнь – в данном случае мы одушевляем нарисованного персонажа мультфильма. Этим персонажем может быть человек, животное или какой-либо неодушевлённый предмет. Процесс создания мультипликации достаточно длительный и трудоёмкий, который предполагает создание рисунков, изображающих персонажа в последовательных позициях, для передачи его реалистичных движений, таких как ходьба, размахивание руками, бег или прыжки. Иллюзия реальности достигается также путём наделения персонажа жестами и мимикой [1, с. 19].

В технологическом процессе кроется главное отличие создания анимационных и мультипликационных роликов. Если для мультипликации необходимо нарисовать каждый кадр вручную, постоянно изменяя форму или положение объекта, то для работы с анимацией достаточно создать раскадровку, а живость персонажам и объектам можно доверить специальному программному обеспечению. Мультфильмы, созданные путем покадровой анимации, состоят из тысячи кадров, каждый из которых рисуется отдельно. Как следствие, создание мультипликации – процесс трудоёмкий и требует режиссёра–мультипликатора – специального человека, распределяющего сцены между художниками, а также назначающего ответственных за фон. Каждый из художников отвечает за основные положения объектов и персонажей в сцене. Также в работе не обойтись без младших мультипликаторов – их задача – промежуточные эпизоды. Взглянув в целом на процесс, можно смело предполагать, что анимация является подвидом мультипликации. Работа аниматоров одинакова по своей сути, однако отличается степенью нагрузки на разных стадиях разработки из-за способа исполнения [7].

Что же такое 2D анимация? Двухмерная, или же 2D, является одним из основных видов анимации, характеризующейся представлением объектов и персонажей в двухмерном пространстве, которое имеет всего две величины: высота и ширина. Данный вид широко используется для создания анимационных мультфильмов, рекламных роликов, образовательных материалов, игр и так далее. Анимационные ролики оказывают большое влияние на аудиторию тремя различными способами: визуальным, аудиальным и кинестетическим [1, с. 23].

Процесс создания 2D анимации состоит из трёх основных этапов: предпродакшн, продакшн и пост-продакшн. Разберём, из чего состоит каждый из них.

Первым этапом создания анимации является предпродакшн. На данном этапе команда аниматоров прорабатывает сюжет, пишет сценарий, проектирует ключевых персонажей, делает раскадровку анимации, выбирает цветовые палитры, записывает голос за кадром и

подготавливает фон. Все должно быть сделано правильно, и поэтому данный этап является подготовительным к основному процессу. Чтобы сценарий был хорошо написан, он должен содержать в себе логичную сюжетную линию, которая строится на протяжении всей анимации. Раскадровка основывается на сценарии, в следствие этого она визуально представляет очередность действий и событий, демонстрируя, как они организованы. Следующим шагом идет создание персонажей, выделение фонов и подготовка других визуальных элементов. Создание персонажей всегда начинается с простых эскизов и в дальнейшем развивается, добавляя проработанность изображению. После чего наступает время, когда нужно определиться с цветовой палитрой, которая будет основным элементом для создания объектов, фонов и освещения. В процессе подготовки производства основные фоновые макеты разрабатываются на основе раскадровки, покрас этих эскизов будет непосредственно в самом процессе производства [3, с. 16].

Вторым этапом создания анимации является продакшн (производство). Производство – это процесс создания анимации, в котором собираются все созданные ранее материалы вместе и создаются сцены. Данный процесс включает в себя: покрас фонов и персонажей при помощи компьютерного программного обеспечения, разработку отдельных сцен и действий персонажей, создание грубой анимации, после чего происходит трассировка анимации, инбетвининг, комбинированную съёмку и, под конец, экспорт. Чтобы собрать все части воедино, аниматоры создают экспозиционный лист, который включает инструкции о том, как сделать каждую сцену. Экспозиционный лист состоит из 5 частей: фоны, анимационные слои, перспектива, действия и тайминг, диалоги и музыка. После того как грубая анимация будет создана, её необходимо трассировать. Этот процесс выполняется двумя способами: в новом слое, либо над тем же слоем, только с разными цветами. Для достижения плавной анимации используется инбетвининг – процесс, при котором добавляются дополнительные рисунки между двумя кадрами. Пример мяча. Вам необходимо создать сцену анимированного прыгающего мяча, для достижения данной цели вы должны отрисовать переходные кадры между первой сценой, где мяч находится на вершине, и второй, где он находится уже на земле. Если готовые кадры были нарисованы не цифровым способом, а традиционным (на бумаге), то они сканируются, дальнейший процесс продолжается в программном обеспечении. После чего наступает момент объединения всех визуальных элементов на основе листа экспозиции. Специалисты в процессе комбинированной съёмки добавляют кадры, фоны, звуковые дорожки и остальные эффекты, которые могут потребоваться для рендера. Все это достигается при помощи различных анимационных программ: Adobe After Effects, Adobe Illustrator, Adobe Photoshop/Adobe Animate CC/Adobe Flash CS4 [8].

Третьим этапом создания анимации является пост-продакшн, он же заключительный этап редактирования 2D анимации. На данном этапе

картинка усиливается путем добавления дополнительных звуковых эффектов, которые усиливают эмоциональное воздействие анимации. После завершения процесса компоновки анимация экспортируется в различные форматы и становится доступной для просмотра.

Заключение. 2D анимация является неотъемлемой частью нашей жизни. Она широко используется для создания анимационных мультфильмов, рекламных роликов, образовательных материалов, игр и т.д. Независимо от того, в каком формате выполнена анимация, цель её создателей – сделать её реалистичной и впечатляющей. Создание 2D анимации состоит из трех этапов: предпродакшн, продакшн и пост-продакшн. В первую очередь, продумывается сценарий, внешний вид персонажей и их окружения. Далее следует раскадровка, в которой чётко прописываются эмоции, движение объектов, отрисовка фонов и подборка цветовой палитры. После чего все части анимации компонируются воедино и создается экспозиционный лист. Слои обрабатываются, для достижения качественной и плавной анимации используется индбетвининг. Заключительный этап – рендер в различных анимационных программах, благодаря которому картинка в итоге выглядит сочно, а различные звуковые эффекты добавляют атмосферу анимации и вызывают нужные эмоции у зрителей.

В завершении хочется заметить, что с появлением новых технологий, процесс производства анимации значительно упростился. Теперь аниматору нужен лишь компьютер, сканер, если аниматор намерен использовать традиционный метод анимации, совмещая его с цифровой графикой, и, наконец, графический планшет с несколькими специализированными программами. В отличие от традиционного подхода художников-мультипликаторов, аниматор имеет возможность создавать составляющие персонажей, а затем перемещать части тела индивидуально, а не рисовать символ снова и снова, что значительно облегчает работу.

Литература

1. Петров А. Классическая анимация. Нарисованное движение. – М.: ВГИК, 2010. – 198 с.
2. Уильямс Р. Аниматор. Набор для выживания. – М.: Бомбора, 2019. – 392 с.
3. Уайтгекер Г., Халас Д. Тайминг в анимации. – М.: Гаятри, 2000. – 70 с.
4. Хитрук Ф. Профессия – аниматор. Том 1. – М.: Клуб 36°6, 2007. – 304 с.
5. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.eduherald.ru/ru/article/view?id=16767> (10.03.2020)
6. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://multtov.net.ua/article/istoriya-cgi-v-filmah.html> (Дата обращения 11.03.2020)
7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://videoinfographica.com/animation/> (Дата обращения 09.03.2020)
8. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://blog.untimestudio.com/путь-в-анимацию-с-чего-начать-8227a9b501c7> (Дата обращения 10.03.2020)

Современная иллюстрация в книгах для дошкольного возраста

И. В. Коришун

студент 2-го курса

направления подготовки «Дизайн»

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры дизайна

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Детская книжная иллюстрация имеет большое количество особенностей изображения и оформления. Она должна быть интенсивна по цвету, понятна, без прорисовки мелких деталей, чтобы ребенок сразу мог понять, о чем рассказывает картинка. Каждый художественный образ должен убеждать и запоминаться. Детей дошкольного возраста привлекают иллюстрации с простейшими фигурами, людьми и животными. Детям нравятся рисунки без излишней детализации, но с большой насыщенностью образов. Примером могут послужить иллюстрации в книгах: «Зайчик Сева обиделся!», «Слоненок, который хочет уснуть».

Ключевые слова: *детская книжная иллюстрация, дошкольный возраст, особенности детской иллюстрации, художник-иллюстратор.*

Детская книга является основой духовной культуры, средством умственного и эмоционального развития растущего человека, формирования личности. Именно поэтому так важно с ранних лет приобщать ребенка к искусству чтения, к книжной культуре.

Цель исследования: изучить современную иллюстрацию в книгах для дошкольного возраста.

Методы исследования: анализ различных источников информации по теме, обобщение полученной информации.

Материалы исследования: книжные издания.

При определении путей приобщения читателей к литературе совершенно упускается тот момент, что восприятие и осознание читаемого происходят не только в процессе перелистывания страниц, углубления в книжное пространство, но и при рассматривании иллюстраций детской книги. Сам термин «иллюстрация» в переводе с латинского означает «освещать, проливать свет, объяснять». Исходя из этого, изображе-

ния, сопровождающие текст детских книжек, должны быть понятными, привлекать внимание и заинтересовывать ребенка. Рисунок цветной, помимо четкости и конкретности, должен быть интенсивным по цвету. Но интенсивность эта должна быть построена не на цветности, а на живописных отношениях. Художник должен приучать ребенка строить живописные отношения, которые пригодятся ребенку в его «взрослой» практике независимо от профессии. Если же рисунок черный, графический, то он должен быть достаточно конкретен, точен и четок.

Желательно, чтобы рисунки в книжках для детей, если они иллюстрируют текст, показывали главных персонажей, объединяли их, позволяли множить их действия – фантазировать. Среда, в которой действуют эти персонажи, не должна быть загружена в ущерб персонажам, она может быть «объяснена» в меру её нужности. Для ребенка очень существенна занимательность рисунка. Никакой рисунок, даже самый хороший, не будет любим, если он не ответит на его вопрос, не удовлетворит его познавательного интереса. В детской книге каждый рисунок должен расширять его творческие возможности, обогащать, и корректировать представления ребенка. Сделать такой рисунок – значит создать художественный образ, который будет убеждать и запоминаться [1, с. 220–224].

Детская книга – результат сотворчества писателя и художника-иллюстратора. Литературное произведение воспринимается читателем гораздо эмоциональней и лучше, если получает иллюстрированную поддержку. Ведь художник, иллюстрирующий книгу, идет вслед за автором. Он старается изобразить самое важное, самое главное, прочувствованное им.

Дети дошкольного возраста (от 3 до 7 лет) осваивают первый счет и рисование простых линий. Они начинают проявлять интерес к устройству мира, влюбляются в героев первых книжек, которые читают им родители. Таких детей увлекают книжки с несложными лабиринтами, совместная работа с родителями над поделками из бумаги и других материалов. Интерактивность – все еще главный критерий при выборе книг для детей этого возраста.

Ребенка дошкольного возраста интересуют рисунки простейших предметов, фигур животных и людей. Его внимание привлекают окружающие вещи, простейшие явления. Так как у детей упрощенное мышление, они не умеют отделять главное от второстепенного, поэтому самое важное в изображении – выделить основное. Дети переключаются с существенного на менее значительное. Логика дошкольника сопоставляет факты и впечатления. На рисунке для такого читателя часто опускаются детали, изображения делаются в общем виде.

Работа редактора над книжкой-картинкой имеет свои особенности. редактор рассматривает изобразительный ряд с точки зрения полноты отражения смысла произведения, а также с точки зрения целостности издания, поскольку основной функцией изображения в такой книжке является передача содержания.

Отбор рисунков для книжки-картинки определяется особенностями развития сюжета повествования и учитывает специфику детского восприятия. Яркая, запоминающаяся деталь, переходящая с одного рисунка на другой, может служить объединяющим началом для различных пластов содержания. Смена фона, на котором действуют герои, передает динамику событий.

Повторим что, детям нравятся рисунки без излишней детализации, но с большой насыщенностью образов, заострением характеров, доходящим до гротеска, повышенной цветностью [2, с. 196–208].

Например, книга под названием «Слоненок, который хочет уснуть» построена на особенных психологических приемах, которые помогают детям легко и быстро засыпать. Также издание «персонализировано» – в рассказе есть отмеченные места, где нужно обращаться к ребенку по имени. Это помогает лучше понимать текст и почувствовать себя героем истории. Иллюстрации в книге очень нежные, использованы приглушенные, пастельные тона. Есть главный персонаж – слоненок Соня, который путешествует с тобой на протяжении всей истории, появляясь на каждой иллюстрации в сопровождении других героев. Очень простые, добрые и красивые иллюстрации, приятная на ощупь обложка. Замечательный пример хорошего оформления книги [5].

Книга «Зайчик Сева обиделся!» – еще один пример качественной книги, которая заслуживает внимания. В ней словенская писательница Елена Кралич рассказывает историю про непоседливого зайку и его друзей. Существует целая серия книг, где главный персонаж – зайчик Сева – справляется с жизненными трудностями, помогает понять «что такое хорошо, а что такое плохо». Такие сказки воспитывают ребенка, помогают ему понять, как устроен мир и что любую проблему можно решить. Иллюстрации в этих книгах красочные, все персонажи, детали интерьера домика, деревья, цветочки – изображены в одной цветовой гамме, очень уютно, просто и сказочно [3].

Книга «Как устроена земля» – другого формата. Она имеет интересную конфигурацию, включает яркие иллюстрации и интерактив в виде открывающихся клапанов с надписями или картинками. Открывая клапаны, ребенок постепенно узнает тайны нашей планеты, которые она прячет в каждом слое. Иллюстрации в книге не только хорошо и качественно выполнены студией Bomboland, но и интересны по исполнению, они многослойны, и благодаря этому ребенок может рассмотреть и потрогать все, что есть под землей. Такой подход к созданию книжной иллюстрации свеж и интересен для ребенка [4].

На данный момент существует большое количество красивых детских изданий с не менее прекрасными иллюстрациями. Используются разные формы, конфигурации, форматы, материалы в создании книг. Для создания иллюстраций применяются как графические техники – карандаш, пастель, цветные карандаши, акварель и т.п., так и компьютерная графика. Погружаясь в мир детской иллюстрации, можно получить дозу вдохновения и положительных эмоций, вспом-

нить детство и с большим интересом листать книги с красочными иллюстрациями.

Литература

1. Глоцер В. Художники детской книги о себе и своем искусстве / В. Глоцер.– М. : Книга, 1987. – 320 с.
2. Камкин О. А. Об иллюстрациях в детской книге. Исследования и материалы. / О. А. Камкин – М. : Всесоюз, 1961. – 228 с.
3. Кралич Е. Зайчик Сева обиделся! / Е. Кралич – М. : Питер, 2019. – 28 с.
4. Рут С. Как устроена земля. / С. Рут. – М. : МИФ, 2020. – 60 с.
5. Эрлин К. Слоненок, который хочет уснуть / К. Эрлин – М. : МИФ, 2017. – 32 с.

Влияние фактуры материалов на зрительное восприятие объемов помещения

Э. С. Кошман

студент 2-го курса

направления подготовки «Дизайн»

*ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. Ю. Пунтус

научный руководитель

старший преподаватель кафедры дизайна

*ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье объясняется различие между фактурой и текстурой. Рассмотрены основные виды фактурной отделки стен, как тот или иной материал влияет на визуальное восприятие объема помещения.

Ключевые слова: интерьер, фактура, текстура, отделка стен.

Введение. Каждый из нас хочет создать в своей квартире то необычное, что придаст ей неповторимость и оригинальность. Для этого люди применяют различные способы от – декорирования мебели до трехмерного пространства на стенах. Сочетая различные по виду и цвету фактуры и варьируя освещение, можно добиться удивительных результатов: сделать тесное помещение просторным, сконцентрировать внимание на определенных деталях и даже сформировать определенное настроение.

Целью данной статьи является показать альтернативный способ оформления стен во внутреннем пространстве с помощью фактуры материалов.

Методы исследования: наблюдение и анализ.

Постоянно люди придумывают все больше способов разнообразить свой дом, кто-то хочет просто поменять обстановку, а кто-то делает это из каких-то иных побуждений, например, визуально расширить или уменьшить пространство, ведь не секрет, что с помощью визуальных иллюзий можно это сделать. В наше время людям уже поднадоели гладкие обои с рисунком, ведь их использовали еще в 200 году до нашей эры. Китайцы изобрели рисовую бумагу и стали наклеивать ее на стены. Но полное принятие обоев произошло в 18-19 века. Бесспорно, что обои могут изменить цвет и свет в комнате и придать ей совершенно другой вид, но почему же сейчас во многих квартирах можно увидеть не обои, а нечто такое, что придает пространству живость и новизну? Именно это и делает фактура. Но немногие могут понять разницу между фактурой и текстурой.

Текстура дает визуальную картинку материала, но не структуру его поверхности. По факту, текстуру можно отнести к виду обоев, если мы говорим только об оформлении стен. Можно сказать, – это имитация материала в виде рисунка. В полной мере нельзя почувствовать всю разновидность фактур глядя на изображение.

Создавая интерьер, не стоит забывать про роль фактур. Часто в помещении преобладают гладкие и глянцевые поверхности, которые придают воздушность и расширяют пространство, а вот мягкие, шероховатые, пушистые поверхности создают уют и неповторимую атмосферу теплоты и комфорта.

Как сделать так, чтобы пространство заиграло по-новому с помощью не имитации, а самих материалов? Ведь приятнее знать, что это не рисунок дерева, а само дерево, которое можно потрогать, прикоснуться и понюхать.

Поскольку каждая поверхность вызывает у человека определённые ощущения, уместно говорить о взаимосвязи эмоций и фактур. Попробуем разобраться: что же такое фактура.

Фактура выразительна. Она выступает как один из основных источников осязательной информации. Она может создавать впечатление холодного и теплого, тяжелого и легкого и т. д. Каждый из натуральных материалов имеет свою особую фактуру, даже при ограниченной цветовой гамме: уголь характеризуется матовой бархатистостью, шерсть – мягкостью, хлопок – матовостью, шелк – утонченным блеском, кожа – пластичной мягкостью [1, с. 89].

Фактура – визуальное и тактильное описание поверхности, и характер её обработки. То есть ощущения, которые можем описать, когда смотрим, или касаемся поверхности предмета.

Визуально. Мы видим поверхность и её описываем: гладкая, ребристая, рельефная. Тактильно – ощущения при прикосновении: шершавая, гладкая, ребристая, колючая [3].

В целом, визуальный эффект фактуры проявляется направлением и силой падающего на поверхность света. При этом мы знаем, что абсолютно гладкая поверхность отражает свет несколько сильнее, чем шероховатая. Все потому, что грубая фактура не только поглощает свет, но и образует тени, особенно, если свет направлен под большим углом. К тому же на фактурной поверхности по-другому будет восприниматься и ее цвет [2].

Текстура – визуальное и тактильное свойство поверхности предмета, которое передает информацию о внутренней структуре предмета, его материале. То есть при взгляде или при прикосновении мы определяем, какой перед нами материал: дерево, металл, стекло, кирпич, бетон, пластик.

Визуальная текстура – мы видим поверхность предмета и понимаем его материал.

Тактильная текстура – понимание к какому материалу принадлежит предмет при прикосновении. Текстура и материал, из которого изготовлен предмет могут не совпадать. Например, текстура ткани на бумаге, текстура дерева на плитке, текстура стекла в пластике [3].

Когда говорят об отделке стен, все сразу вспоминают декоративную штукатурку. Но не только она способна преобразить наш интерьер. Какие же виды фактурных стен могут быть?

Как и говорилось, самая распространённая отделка – это *декоративная штукатурка*. С её помощью создают декор любой сложности объема, фактуры и цвета. Другими словами, богатство и роскошь венецианской или шелковой штукатурки трудно передать другими декоративными материалами. Но есть множество разновидностей, которые могут визуально повлиять на восприятие комнаты. Вместо гипса можно делать объёмный рельеф штукатуркой. Так, можно создать картину, которая будет заполнять пространство, но если в комнате много мебели, то помещение переполнится и будет казаться перегруженным.

Отделка камнем производит массивное основательное впечатление, поэтому ее не рекомендуется применять в комнатах небольшого размера. Зато благородный материал всегда уместен в паре с камином, в зоне отдыха, создается впечатление основательности постройки и личной защищенности. Отделка небольших участков стены позволяет убрать ощущение тяжести окружающих стен. Нужно помнить, что им не стоит злоупотреблять, иначе интерьер будет «утяжелен», а комната превратится в «пещеру», что неблагоприятно для психики человека. Поэтому в применении этого материала необходимо соблюдать меру, и лучше будет скомбинировать его с одним из видов штукатурки.

Наравне с каменной идёт кирпичная отделка. Если раньше делалась наружная облицовка, то сейчас отделка внутренняя – модная тенденция в мире ремонта. Выбирая кирпичную отделку для оформления того или иного интерьера, важно правильно подобрать участок, а также цвет материала, который наилучшим образом соответствует

палитре интерьера и мебели. Учитывая тот факт, что кирпич выглядит достаточно тепло и привлекательно, он отлично подойдет для украшения спальни. Этот материал хорошо сочетается с другими видами облицовки. Если спальня узкая, а кровать расположена тыльной стороной к длинной стене, то ее украшают кирпичом. Этот прием помогает визуально сдвинуть стену, расширить помещение.

Интерьер с открытой кирпичной кладкой оптически уменьшает пространство, поэтому надо его использовать с другими материалами, но можно покрасить кирпич в белый цвет, тогда пространство станет воздушным, такой вариант хорошо подходит для современных интерьеров в скандинавском стиле.

Популярностью для загородных домов пользуются деревянные панели. Из них издавна строили жилища, общественные и производственные здания. В загородном доме потолок и стены обшиты панелями для большего ощущения тепла, комфорта и уюта. Разные породы деревьев дают различный эффект. Например, ясень – светлая порода дерева, и его применяют в темных комнатах.

Использование дерева в интерьере преобразует внешний вид комнаты, сближает человека с природой. Сейчас во многих стилях дизайна интерьера используется дерево, от классического до эко-минимализма. Многие стили предполагают комбинирование деревянных перегородок в квартире с каменными стенами. Или стены выполнены деревом, то отдельная зона, например, камин – камнем.

Сейчас совершён прорыв в технологиях строительства современных домов: появились 3D-панели. Они бывают разных форм и величин.

Объемные гипсовые панели представляют собой плиты квадратной или прямоугольной форм, на которых повторяется определенный рисунок. 3D-панели прекрасно подойдут тем людям, которые не только хотят быстро изменить внутренний облик своей квартиры, но и придать ей большую глубину и оригинальность.

Линии и волны дарят спокойствие и ненавязчивость, настраивают на отдых и дарят ощущение комфорта.

Имитационные ткани и подобные материалы могут имитировать обивочную ткань и даже иметь пуговицы, как на кожаных диванах. Такой дизайн смотрится шикарно и дорого, особенно в просторных офисах или библиотеках, а умело подобранный цвет поможет добиться максимальной естественности. Но не надо применять в маленьких комнатах, так как их объем «забирает» пространство и делает его меньше. Они подходят для **оформления акцентной стены**. Эффектно будет смотреться такая стена на фоне каминной зоны.

Особенно выигрышно смотрится стена с 3D-панелями при правильном освещении. Нельзя пренебрегать этим правилом. Тени, которые создают изгибы на поверхности панелей, придадут помещению глубину и комфорт. Обычно свет направляют вдоль рисунка, такое расположение наиболее выгодно подчеркнет его фактуру, поэтому источник света может располагаться как сверху, так и внизу или сбоку от стены.

Выводы. Исходя из вышеперечисленного можно сделать вывод, что есть разные способы декорирования стен, не прибегая к обоям или покраске. Рисунок не может нам дать в полной мере те эмоции, которые можно вызвать с помощью использования фактуры материалов.

Эффектные переходы от одного материала к другому могут создавать настроение в комнате, ведь стены – это одно из основополагающих условий хорошего интерьера. Фактура может задерживать тепло, она не только красива, но и практична. Они бывают самые разные, от бархатистых до колющих поверхностей. Благодаря им можно создать интерьер радующий глаз.

Литература

- 1 Маркс К. Об искусстве / К. Маркс, Ф. Энгельс; полн. собр. соч. —Т. 2. – М., 1967. – 631 с.
- 2 Роль фактуры в дизайне интерьера [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dekormyhome.ru/remont-i-oformlenie/rol-faktyry-v-dizaine-interera.html>
3. Фактура и текстура в чём разница [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://blogvdom.by/faktura-i-tekstura-v-choyom-raznica/>

Флористические декоративные композиции в интерьерах стиля «прованс»

П. А. Кузьминых

студент 5-го курса

направления подготовки «Дизайн»

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Н. В. Котляревская

научный руководитель

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры дизайна

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

В статье проанализированы возможности флористических декоративных композиций для декорирования интерьеров в стиле прованс. Подчеркнуты особенности декорирования: предпочтение светлых, пастельных оттенков и разнотравья, ассоциативно связанных с природным ландшафтом Юга Франции.

Ключевые слова: флористика, фитокартины, панно, фитодизайнер, декор.

Введение. Флористика на сегодняшний день становится все более популярным и развитым видом дизайна. Изменилось само отноше-

ние к цветочному декору – живые цветы, составленные в красивую композицию в холлах гостиниц, шоу-румах, ресторанах являются показателем высокого класса заведения. Флористические декоративные украшения применимы для украшения любого интерьера, включая, естественно, жилые помещения. Цветы обладают исключительной позитивной энергией и являются сильнейшим элементом интерьера. Традиционно, мы воспринимаем цветы не столько как украшение интерьера, а как свидетельство о каком-то «поводе». Однако, в действительности, цветы взаимосвязаны с интерьером и могут быть расставлены и оформлены очень по-разному – а значит, в разных стилях.

Благодаря разнообразию цветочных композиций, фитокартин и панно, интерьер становится неповторимым и уникальным. Используя различные природные материалы, фитодизайнеры создают неповторимые и уникальные элементы декора интерьера.

Цель статьи: проанализировать декоративные свойства флористических композиций в интерьере в стиле прованс.

Методы исследования: анализ фотографического материала интерьеров в стиле прованс и литературных и интернет источников.

Результаты исследования. Творения природы соединяются с кропотливым трудом флористов и дизайнеров по интерьеру, ведь помимо профессионально выполненных аранжировок их нужно вписать в проект всего объекта (по стилю, цвету, размеру, форме), безукоризненно грамотно разместить в пространстве. Флористические композиции играют немаловажную роль в интерьерах в стиле прованс.

Прекрасная французская провинция подарила миру неповторимый стиль уютного, теплого и нежного интерьера, впитавшего в себя настроение жаркого летнего дня, пряность трав, очарование лавандовых полей и оливковых рощ.

Первое, что отличает прованс от других стилей – это цветы. Обилие цветов и зелени является отличительной чертой данного стиля, благодаря которым воздух Прованса заполнен ароматами разнотравья. Дизайнер интерьеров Наталья Дубина отмечает: «Контрастируя на фоне старинной выцветшей мебели, цветы вдыхают в интерьер жизнь и насыщают его красками» [2]. Подчеркнем тот факт, что цветы появляются в прованском стиле не редко и не «по поводу», а присутствуют практически постоянно и в каждом помещении.

Оформляя интерьер в стиле прованс, очень важно передать утонченность пейзажей юга Франции и ощущение гармонии с природой. Разнообразие прованских цветов в качестве декора превосходно справятся с этой задачей. Необходимо использовать композиции преимущественно нежных светлых и пастельных оттенков.

Флористический декор в провансе может быть представлен:

- небольшими букетами сухоцветов и ароматными саше;
- живыми полевыми и садовыми цветами в вазах;
- комнатными растениями в керамических горшках и кашпо;
- искусственными цветочными композициями;
- картинами с изображениями лаванды и ромашек.

Благодаря современным технологиям у нас есть возможность создавать цветы прованса из различных материалов, которые неотличимы от настоящих и невероятно тонко передают природную красоту. В оформлении декоративных композиций в стиле прованс необходимо передать ощущение легкости и воздушности.

Есть особенное очарование в том, что цветочные охапки нарочито небрежно комбинируются с простыми керамическими горшками, оплетенными соломой бутылками, цинковыми ведрами, кухонным фаянсом. Заметьте: в каждой такой, казалось бы, небрежной композиции есть продуманность, за которой стоят столетия формирования стиля. Цветочные букеты в стиле прованс оформляются максимально просто – это или несколько цветов, собранные а-ля «охапка», или единичные цветочки, или даже просто срезанные головки цветов.

Букеты, символизирующие стиль прованс:

– Королевой прованского букета является лаванда: композиции великолепно просматриваются в любом помещении, источая тонкий аромат. Для гостиной хороши лавандовые букеты из засушенных веточек, а романтические нотки в спальне добавит лавандовое саше, также уместны зажженные свечи в обрамлении веточек лаванды. Можно выставлять её в горшочках на кухне. Даже обыкновенная рассада становится украшением в стиле прованс, если создать из нее милую композицию и поставить на хорошо освещенное место.

– Гармонично сочетается в композиции лаванда с мятой, розмарином или базиликом, вместе они создадут нежный аромат, идеально соответствующий прованскому стилю.

– Легкость и воздушность привнесут в интерьер искусственные цветы в плетеных корзинках и подвесных кашпо. Самобытно смотрятся композиции цветов в миниатюрных ведерках или на мини-тележках. Декоративные клетки для птиц могут послужить оригинальным вариантом размещения цветов. Их дизайн должен быть ажурным и лаконичным. В клетке можно разместить искусственных птичек, сидящих на виноградной лозе.

– Живые или искусственные букеты ромашек в сочетании с веточками лаванды напомнят о бескрайних прованских полях. А нежные розы пудрового цвета дополняют атмосферу французской романтики.

– Оживят интерьер одиночные цветки в миниатюрных прозрачных емкостях;

– Комбинирование цветов с фруктами, цитрусами и даже с овощами также характерно для прованского стиля. Композиция должна быть незатейливой, максимально простой и одновременно максимально красочной.

Любовь к цветам проявляется во всем: растительные орнаменты или цветочные принты на обоях, кованные изделия и блюда с изображением цветов, вышивка в виде растительных украшений.

Самый распространенный узор – без сомнения, цветочный.

Выводы. Рассмотренные в статье особенности создания флористических декоративных композиций в интерьерах в стиле прованс позволили определить основные их отличия: нежные пастельные оттенки живых или засушенных цветов, использование пряных трав и природных материалов в качестве элементов композиции (например, плетеные корзины или керамика). Основная ассоциация, которая должна возникнуть у посетителя такого интерьера, – романтическое настроенное загородного дома.

Литература

1. Асманн, П. Современная флористика / П. Асманн, пер. с немецкого Е. Я. Юдаевой. – М.: Культура и традиции, 2003. – 224 с.
2. Декор в стиле прованс [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kvartblog.ru/blog/dekor-v-stile-provans/>
3. Прованс: утончённая простота или кантри по-французски [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://re-home.ru/interer/provans-utonchyonnaya-prostota,-ili-kantri-po-francuzski.html>
4. Софиева, Н. Дизайн интерьера. Стили. Тенденции. Материалы / Н. Софиева. – М.: Эксмо, 2012, – 656 с.
5. Цветы прованса [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lavandadecor.ru/blog/tsveti-provansa>

Влияние театрального и киноискусства на сценографию модных дефиле

А. Ю. Лещенко

*студент 1-го курса магистратуры
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. В. Котляревская

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

В ходе развития модной индустрии, зритель, приходя на демонстрацию очередной новой эксклюзивной коллекции, требует еще больше зрелищ, эмоций и тем для размышления, что провоцирует дизайн-деятельность находить все новые пути привлечения внимания общества.

Ключевые слова: мода, театр, сценография, шоу, дефиле, визуальное восприятие.

Введение. Модное дефиле на сегодняшний день превращается в сценическое действие, где в полном объеме работают законы современной сценографии. Основываясь на принципах построения театральных спектаклей и сюжетов из киноиндустрии, именитые дизайнеры пытаются преобразить показ моделей одежды в настоящее представление из мира театра, делая его еще более ярким и запоминающимся.

Дефиле всегда являлось значимым в мире моды. Президент Prada Group Патрицио Бертелли когда-то сказал, «...что без дефиле нет успешных продуктов» [11].

Демонстрация коллекций на сцене остается традиционно важным показателем в определении востребованности творческих способностей дизайнера. Так, с целью продвижения кутюрной или же пре-а-порте линий как способа привлечь внимание, дизайнеры выходят на новый уровень подачи своих коллекционных шедевров.

Мы достигли того этапа, когда искусство имеет особое влияние на моду. Невероятным спросом в среде творческой и бизнес-элиты пользуется данное нововведение. Все спешат попасть на очередной показ-перформанс от ведущих брендов.

Показ коллекций моделей одежды на сцене приобретает новый характер. Для воплощения своего замысла дизайнеры создают настоящие шоу, которые, в свою очередь, являются и хорошим рекламным ходом для бренда. Ведь такой формат имеет запоминается гораздо лучше, чем стандартная проходка модели с картинкой на фоне

Сегодня создаются театры моды. Данная сфера деятельности ориентирована на идею гармонизации внутреннего «я» личности и его внешнего проявления в одежде и облике в целом. Совершенство рассматривается не в безупречности костюма, а в его совершенном соответствии индивидуальности человека. Посредством этого раскрывается творческий потенциал, формируются устойчивая нравственная позиция и высокая внутренняя культура личности, ее адаптация в условиях современной жизни, что не может не быть упущенным на сегодняшний день.

Изученность проблемы. В настоящее время намечается тенденция переноса интереса с рассмотрения утилитарного значения одежды на культурно-социологическое осмысление ее визуальной выразительности и знаковой наполненности. Модные дома пытаются привлечь новые ходы для качественной демонстрации своих авторских работ. Однако данная деятельность малоизучена, и пока мы не наблюдаем той отдачи и ошеломляющего эффекта на зрителя, которая могла бы быть в действительности. Дефиле с музыкой – уже обыденность. Человек-посетитель, он же зритель, требует чего-то нового, ошеломляющего.

Цель статьи: изучить современные подходы к организации модного дефиле с использованием искусства сценографии.

Объект исследования в данной статье – дефиле, как традиционная демонстрация моделей на подиуме.

Предмет исследования: модное дефиле и его виды, традиционные для сегодняшнего дня, а также прогноз его развития на ближайшее время.

Методы исследования: анализ модных показов известных кутюрье, литературных и интернет источников.

Так, рассматривая данное направление как способ разнообразить и вывести на новый уровень традиционное дефиле, мы можем говорить о том, что большое значение для человека и его способности воспринимать произведения искусства всех видов и жанров имеет синтетическое искусство театра, и конечно же, киноиндустрии. Поскольку данные направления имеют похожий уровень подготовки, мы не станем их разграничивать.

Для создания театральной постановки, или же реализации сюжетной линии, в работу всегда вовлекается огромное количество людей, включая актеров (часто – несколько составов), режиссеров, помощников, композиторов, художников по декорациям, реквизиту, портных, бутафоров, музыкантов, гримеров, и многих других. Помимо них, над спектаклем так же трудятся рабочие сцены (осветители, звуковики, специалисты по прочим сценическим эффектам)

Современная стадия развития науки о театре выводит термин «сценография» как основополагающий, ведь именно за ним кроется совокупность всех пространственных решений постановок, определяющих визуальную значимость театрального образа. Под сценографией мы можем рассматривать декорационное искусство, технические возможности сцены, и, что немаловажно, пластические возможности актерского состава, проявляющиеся в развитии мизансценического рисунка. У Г. К. Лукомского мы находим такое утверждение: «Сценография – живописное украшение сцены» [4].

Сценография представляет собой специфический, действительно-изобразительный вид искусства, который демонстрирует образное пластическое решение сценического пространства средствами предметной среды, света, костюмов и грима, посредством смыслового и физического взаимодействия с актером [8].

Театрально-декорационное искусство способствует раскрытию содержания и стиля театрального представления, усиливает его воздействие на зрителя, посредством живописи, архитектуры и современных технологий [3]. Элементы театрально-декорационного искусства берут начало из древнейших игр и обрядов – это использование различных масок, костюмов, музыки и прочего. Огромные декорации, например, взяты у театра Древней Греции в V веке до нашей эры. Древнеримский театр, перенимая принципы театра Древней Греции, стал использовать занавес, что позволило определять сцену от зрительского зала [1].

Однако работой командного состава «сплоченность» театра не испытывается. Режиссеры очень часто используют фразу: «Театр без

зрителя не существует». Это действительно так. Даже самый гениальный отрепетированный спектакль не является художественным произведением до тех пор, пока его не увидит зритель.

Так, для наибольшего воздействия на зрителя, с начала 17 века на сцене все более активно начинают применять различные механизмы, такие как теларии – вращающиеся трехгранные призмы. В 18 столетии на сценах стали появляться объемные декорации-скалы, мосты. Газовое освещение начали использовать в первой четверти 19 века.

Что касается истории показа мод, стоит упомянуть, что изобретение дефиле принадлежит известному модельеру середины 19 века Чарльзу Фредерику Ворту. Он был первым, кто создал уборную в ателье. Также, им закреплена тенденция надевать модельную одежду на продавщиц, и демонстрировать ее прямо перед покупательницами.

Первое дефиле было организовано в 1905 году в Лондоне дизайнером Люсиль (Люси Дафф Гордон). Ею была сконструирована небольших размеров сцена, по которой прошел модельный ряд в сопровождении музыки. Первый же мужской показ состоялся только в 1952 году во Флоренции [11].

Если рассматривать тенденцию развития моды с 1990-х по настоящее время, можно получить четкую картину того, что было в начале, и что нас ждет в будущем.

Театральность шоу Гальяно для Гальяно для Dior или Louis Vuitton времен Марка Джейкобса уступила место цифровым технологиям. Первым, безусловно, был Александр Маккуин, запустивший голограмму Кейт Мосс на подиуме.

Традиционные площадки Недель мод – Париж, Милан, Нью-Йорк и Лондон – перемещаются на новые локации. В 2007 показ Fendi прошел на Великой Китайской стене, а Piaget Cardin пустил модельный ряд по жаркой пустыне Дуньхуан [10].

Но что бы ни происходило на подиумах, мода всегда останется социальным видом искусства, поскольку любые изменения в обществе имеют отражение и в ней. Это читалось в последних показах Chanel с идилическим Парижем на киностудии или на шоу Prada с гигантскими феминистскими фресками. Однако самые важные перемены не в декоре, а в формате показов будущего.

На сегодняшний день на организацию показов мод тратится более 200 млн долларов ежегодно. Организаторы дефиле, не жалея средств, совершенствуют антураж, музыку, свет, прорабатывают малейшие нюансы. Современная сценография предоставляет множество средств для реализации показа мод, предоставляя неохватное множество самых разнородных индивидуальных художественных решений. Однако каждый мастер работает по-своему, проектируя эксклюзивный вариант оформления сценического действия.

Перформанс на сцене становится сильным театральным толчком, который всегда попадает в цель, поскольку направлен на вызов эмоций. А это имеет спрос.

У моды уже имеется своя история перформанса. Здесь можно вспомнить и показ-демонстрацию Chanel, и одиночный пикет Кары Делевинь на крыше Bloomingdale в поддержку ее новой коллекции для DKNY, и показ Alexander Wang для H&M, где модели, в прямом смысле слова, прыгали на сцене, и хрустальный дворец Jimmy Choo, инсталляция которого была создана английским художником Мэтом Коллишоу.

Искусство и мода воссоединяются, а дизайнеры уже не просто дарят миру крой и ткани, выходя на подиумы с громкими заявлениями, «performing themselves», определяя время и место, превращая свои коллекции в «тело художника», смело заявляя об отношениях между собой и зрителями.

Под своды Аустерлицкого вокзала въезжает поезд, из него выходят девушки в эпатажных костюмах, и пространство вокруг быстро преобразуется в берберский базар – всюду корзины с финиками и апельсинами, рыжий песок и пальмы. Так проходит показ Джона Гальяно «Diogenet express» в коллекции осень-зима 1998 года.

В концептуальном показе весна-лето 2000 года Хуссейна Чалаяна зрителям предстало увидеть гостиную, постепенно заполняющуюся моделями: они снимают с мебели чехлы, надевают их на себя, и даже кофейный столик вдруг превращается в юбку.

На показе коллекции очень зима 2011 Иссей Мияке вывел людей, одетых в чёрное, которые меняли форму платьев на себе прямо во время показа и выкраивали новые элементы костюмов на полу сцены.

Модный дом «Татьяна Парфенова» в крайнем, 2019 году представил модный показ-спектакль в рамках проекта «Ассоциации» в Царском Селе, выбрав цитаты из четырех пьес А. П. Чехова: «Вишневый сад» «Дядя Ваня», «Чайка» и «Три сестры». В чеховскую печаль о недостижимости абсолютного в этом мире врывается цвет музыки орфизма из райско-кинетического будущего, – голограммы нашего всеобщего существования. Времена сливаются в потоке всеобщей любовной истории.

Полёты под куполом, видеоинсталляции, невероятные образы, величественные слоны, акробаты и сказка, покорившая и изменившая мир... Это – показ новой трендовой коллекции ESTEL. Команда приняла за основу проводить показы своих коллекций в уникальном формате

Проводя некие параллели между постановкой театрального спектакля и показом мод, мы можем определить, что создание театрального действия, или же дефиле, является достаточно трудоемким процессом, требующим усилий множества людей разным творческих профессий в сфере культуры.

Сценическая среда как предметный мир сцены составляет главную материальную, физически осязаемую часть сценографии [6].

Выводы. Так, мы можем сделать вывод, что театральное и киноискусство оказывает значительное влияние на сценографию модных дефиле, ведь сегодня известные Дома Мод используют тенденцию на принятие основных принципов построения театральных спектаклей и сюжетов из киноиндустрии. Модельеры ставят не на количество зри-

телей, а на количество эмоций, которые они испытают посредством наблюдения за игрой на сцене.

Фэшн-индустрия стремится сделать шаг вперед, гонясь за развитием в сфере театра и киноиндустрии, а также используя возможности современных технологий для нахождения новых ходов в создании качественной демонстрации своих авторских работ. Это в полном объеме работает на привлечение внимания потребителя и зрителя в сфере индустрии моды.

Литература

1. Базанов В.В. Техника и технология сцены. [Текст]: учебник. – СПб.: Искусство, 1976. – С. 235-256.
2. Барков В.С. Световое оформление спектакля. [Текст]: учебник. – М.: Искусство, 1953. – С. 70.
3. Бобровская М.А., Галкин Д.В., Самеева В.С. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. – 2013. – № 7. – С. 93-105.
4. Быков В. Е. Проблемы театральной архитектуры и сценография [Текст] : Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора архитектуры. (18.00.01) / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - Москва : [б. и.], 1973. С. - 45.
4. Лукомский Г.К. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания / Г. К. Лукомский. – Санкт-Петербург : б. и., 1913. – С. 499.
5. Романенко Ю.М. Сценография как вид театрального искусства // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 1. – С. 72-74.
6. Султанова Р.Р. Традиционный интерьер татарского дома как один из истоков сценографии национального театра // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 3. – С. 24-35.
7. Чижмакова К.И. Сценография и постановочная часть (вопросы истории и театральной практики) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 2-2. – С. 119-127.
8. Френкель М. А. Современная сценография [Текст]: учебник. – Киев: Мысль, 1980. – С. 47.
9. Шерстобитов В. Ф. У истоков искусства [Текст] / [Предисл. Л. Б. Перверзева, с. 5-32. - Москва : Искусство, 1971. – С. 200.
9. Сайт о моде «Abitant» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.abitant.com/posts/stsenografiya-modnyh-defile-chanel>
10. Сайт о моде «Elle» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.elle.ru/moda/fashion-blog/evolyutsiya-modyi-20-luchshih-fashion-pokazov/>.
11. Сайт о моде «Fashion people» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fashionpeople.com.ua/dictionary/history-of-creation-of-defile>

Взаимосвязь кино- и игроиндустрии

Е. А. Ливада

*студент 3-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

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

В данной статье раскрывается взаимосвязь кино- и игроиндустрии. Приводятся примеры различных произведений от обоих представителей, как отдельные, так и пересекающиеся. Делается вывод, что в течение конкурентной борьбы появились новые виды реализации себя как со стороны кино, так и со стороны игр, с учётом достоинств друг друга.

Ключевые слова: *индустрия, кинематограф, видеоигры, симбиоз, технология.*

Введение. На сегодняшний день развлекательные индустрии настолько плотно вошли в окружающий нас мир, что претендуют на роли если не родителей, то хотя бы нянек. С малых лет каждый среднестатистический человек, ведомый воображением, сталкивается с фильмами и мультфильмами, играми и книгами, музыкой и хобби-направленными видами времяпрепровождения. Всё вышперечисленное заигрывает с воображением человека, со всей возможной отдачей и выдумкой, даёт немислимую прибыль, становясь от того ещё более уникальным и удивляющим.

В данной статье будет затронута лишь часть развлекательной индустрии, но часть главная и, что самое важное, неоднозначная.

Цель исследования. Проведение параллелей между двумя доминирующими развлекательными индустриями в мире на данный момент, их конкуренция, взаимовыгода и симбиоз.

Материал исследования: электронные ресурсы, тематическая литература, публикации.

Метод исследования: анализ учебной литературы.

Кинематограф, уже более века правящий бал, нашел для себя конкурента в лице гораздо более молодой, но стремительно растущей, индустрии компьютерных игр. Ещё не так давно, когда термин «компьютерная игра» применялся только к самым простым задачам ЭВМ под

управлением человека, а само действие считалось, в первую очередь, как научно-прогрессивное, и никаких зачатков развлечений в себе не несло, поставленные на поток фильмы, самых разных жанров, с большим количеством ярких спецэффектов покоряли сердца и умы людей. Теперь же, в частности, за последние 20 лет, быстро развившиеся компьютерные игры перехватили инициативу по привлечению внимания, давая в руки рядового потребителя то, что никак не могло дать кино – **контроль**.

Актуальность темы состоит в том, что именуется симбиозом, который был порожден, осознанно или нет, в результате плотной конкурентной борьбы за внимание потребителей. Игровая индустрия, по своим подаче и размаху становится всё кинематографичнее, а индустрия кино, в свою очередь, старается проявить себя с интерактивной стороны. При том, и те, и другие, имея аудиторию пересекающуюся, прекрасно об этом знают и не пренебрегают использовать. Полнобившиеся многим игры и игровые персонажи находят своё воплощение на большом экране, а кинематографические вселенные позволяют нагляднее изучить себя изнутри под управлением игроков. Но даже подобное, как бы красиво не звучало, далеко не без проблем.

Руководствуясь художественным видением, требующим уникального подхода и ограниченные при этом разностью инструментов, создатели кино и игр в попытках интерпретировать, казалось бы, одно и то же, раз за разом сталкиваются с недовольством потребителей, оценивающих конечный результат их трудов.

Люди, особенно впечатлительные, очень ревностно относятся к тому, что когда-то полюбили. К любым деталям: ошибки актеров или примеров, излишне творческий подход 3д модельеров, странные решения сценаристов или режиссеров, несоответствие событийной составляющей или выбывающиеся из первоначальных характеров герои. Либо же банальный недостаток точности. Что угодно, способное зацепить за себя глаз зрителя или игрока, чаще всего провоцирует отторжение, а следом и критику.

Тем не менее, вопреки частым разочарованиям, интерес к подобному пласту контента не падает и продолжает вызывать ажиотаж. В настоящее время существует достаточное количество произведений, имеющих одновременные интерпретации и в мире кино, и в мире компьютерных игр [7]. Анализу подобных произведений и будет посвящена основная часть этой статьи.

Основная часть. Наверняка многим, проводящим время за видеоиграми, приходили в голову мысли о том, что происходящее перед ними на мониторах отлично смотрелось бы в зале кинотеатра. Такие же мысли пришли и продюсерам, увидящим выгоду и неминуемый спрос. Немудрено, ведь сами по себе названия этих произведений являются очень эффективной рекламой, не требующей никаких дополнительных вложений в узнаваемость.

Однако статистика попыток завоевания популярности у зрителей, знакомых с игровым первоисточником, в значительной степени удруча-

ющая. При взгляде же на такие картины, как на самостоятельные, незнакомый зритель зачастую не понимает половины заложенной в фильме информации, что ведет к неутешительному отзыву.

Фильмы по играм общепризнанно являются одним из самых неудачных жанров в киноискусстве [1, с. 69]. Почему так происходит, мы попытаемся определить. А сейчас, предварительно, стоит сказать, что и игры по фильмам не без греха. Сравнительно молодой развлекательный представитель долгое время не воспринимался всерьез, ассоциируя игры как забаву сугубо детскую. На примеры обратного мастодонты закрывали глаза, и игры по фильмам долгое время разрабатывались лишь как придаток к главному – кино. В первую очередь, потому что это был не плохой заработок. Без особых затрат нанимались разработчики с просьбой за короткие сроки «на коленке» создать игру к выходу в кинотеатры фильма и выпустить на максимальное количество игровых устройств. Результат никого не волновал, что и отражалось на качестве продукта, низкопробного и непримечательного, лишь изредка содержа внутри себя нечто большее, чем простой пересказ сюжета фильма в окружении низко-полигональных моделей. Алчность главенствует над творчеством [5, с. 119]. Внимание, по нашему мнению, привлечь стоит только к «Spider-Man 3: The game». Имея все вышеназванные проблемы, в дополнение к плохой оптимизации, выпущенная аккурат к фильму, она, однако, выделялась тем, что дополняла само кино. Пользуясь выданной им свободой, разработчики из Treyarch не ограничились тем, что предлагали зрителям фильм, разнообразив события большим количеством персонажей, их собственными сюжетными линиями и предоставив игрокам полную, а главное удобную возможность, перемещения по городу на паутине героя, что становилось более увлекательным времяпрепровождением. Одноименные игры, выпущенные к первому и второму фильму, подобным похвастаться не могли.

В целом, низкие бюджеты и желание заработать исключительно на названии, а не содержании, никакой культовости вокруг себя не породили, и это разительно отличало подделки от игр, лежащих в основе громких фильмов.

Лишь девять лет назад, в 2011 году, компьютерные игры были официально признаны в США отдельным видом искусства [6]. Подобный статус лишил даже особо отчаянных снобов последних аргументов, предоставляя играм большую аудиторию. Это, к сожалению, не избавило такие игры от проблемы вторичности и лени при разработке. Однако даже на этом поле потихоньку стали появляться достойные представители. Например, «X-Men Origins: Wolverine». Игра отходила от установившихся канонов и, скорее, являлась производением «по мотивам», нежели чем калькой с фильма. Сюжетный скелет претерпел многих изменений, был разбит на множество сегментов, каждый из которых представлялся под разным для игрока видом, с необычными задачами и испытаниями. Игра запомнилась ещё одним заметным от-

личием - обильным наличием крови, от которой отказались в фильме по просьбе исполнителя главной роли Хью Джекмана. Это позволило ей выглядеть более взрослой и смелой.

В будущем разработчики подхватили тенденцию разработки игр «по мотивам», что значительно повысило их качество и итоговые впечатления [2, с. 81]. Были выпущены такие игры, как «Mad Max» и «Alien: Isolation», получившие хорошие оценки и отзывы. Заимствуя у своих «родителей» главные черты и ощущения, дополняя кинематографичностью и смелыми или необычными решениями, игры по фильмам преобразились, став играми по мотивам фильмов и избавившись от неприятных ярлыков. Потребуется, однако, больше времени, чтобы эти ярлыки забылись.

К сожалению, у кино, созданного на основе игр, подобных тенденций не наблюдается. Как было сказано ранее, жанр считается крайне неудачным, что тянется за ним уже несколько десятилетий. Множество разных режиссеров и студий предпринимали попытки воссоздать на экранах кинотеатров приключения героев с домашних мониторов. Но получилось это у единиц. Кто-то, как, например, печально известный немецкий режиссер Уве Болл, нашел в кино по играм "золотую" нишу, которая, к его сожалению, быстро истощилась из-за низкого качества. Его трудами на свет появились адаптация «BloodRayne», к первоисточнику имевшая мало отношения, дилогия «Postal», ещё более стыдная, чем сама игра, а так же «Far Cry» и «Alone in the Dark». Получив разгромные рецензии, режиссер от жанра отдалился.

На заре становления были популярны фильмы по файтингам, оригиналы которых скупы на сюжет и повествовательную часть, развязывая тем самым руки сценаристам. Но, не смотря на наличие свободы творчества, даже тут были сплошь нелепица и несурезица. «Double Dragon», «Street Fighter», «Tekken» – все они были сняты как по шаблону, не выделяясь на фоне прочих боевиков про рукопашные столкновения. А актеры в каноничных игровых костюмах смотрелись неуклюже и комично, превращая зрелище в цирк [3, с. 215]. Отличием смог стать только «Mortal Kombat», первый успешный фильм, основанный на игре. Хорошо поставленные бои в рамках незамысловатого, но неглупого сюжета, были тепло приняты фанатами и критиками.

Следом по кинотеатрам мира зашагало явление под названием «Resident Evil». От знаменитой и горячо любимой серии игр в киноадаптации остались лишь имена героев и... зомби. Представив в качестве главного героя абсолютно нового для серии персонажа и построив сюжет исключительно вокруг него, всех остальных персонажей зрителю демонстрируют, но держа на окраине повествования, создатели обрекли себя на непринятие фанатами. А сам по себе сценарий, наводнённый дешевыми скримерами и бессмертными злодеями, кочующими из сиквела в сиквел, отдавал дурновкусием.

Почему же выходит так, что результаты творчества худшего режиссера в истории не сильно отличаются от других? Проблематика, на самом деле, обширная.

Съемочная группа часто знакома с первоисточником лишь поверхностно. Это порождает странные, неуместные решения, либо неправильную трактовку идей заложенных в оригинал.

Ещё хуже, когда существенные изменения вышеназванных идей происходят осознанно, по решениям режиссера или сценаристов, которые, как люди творческие, желают привнести в продукт свои особенности.

А самой очевидной проблемой, как нам кажется, является ограниченность хронометража. Порой попросту невозможно уместить стандартную схему «Завязка – развитие повествования – развязка» в привычные два часа фильма. От подобного пострадала киноадаптация игры «Warcraft», которой требовалось уместить в себе судьбы десятков важных персонажей и событий, написанных за 25 лет существования вселенной. Зрители сочли ленту крайне сумбурной и сложной для понимания [4, с. 322].

Однако, несмотря на описанные проблемы и общую тяжелую судьбу, у жанра, как нам кажется, есть будущее. Кроется оно в том же симбиозе, что и у «Игр по мотивам», но обратном его проявлении. В том самом контроле, что предоставляют игры.

В наше время существуют произведения, находящиеся на стыке двух миров – кино и игр. Так называемые «интерактивные фильмы», опирающиеся на все правила кинематографа, но свободные от временных ограничителей. Зритель здесь является одновременно и игроком, от которого требуется решать, как персонажи на экране поведут себя при тех или иных обстоятельствах. Подобное позволяет решить все основополагающие проблемы жанра. Впрочем, интерактивное кино совершенно не подходит для просмотра в зале кинотеатра – это опыт исключительно индивидуальный. Благо, современные тенденции всё больше движутся в сторону домашнего просмотра. Появляется всё больше стриминговых сервисов, транслирующих сериалы и кино, а прибыли это приносит всё больше. Таким образом, интерактивные фильмы идеально вписываются в складывающиеся общемировые события.

Заключение. В результате конкурентной борьбы в течение многих лет две борющиеся за внимание потребителей индустрии преобразились – каждая по-своему. И игры, и фильмы нашли для себя что-то новое друг в друге, позволяющее развиваться. Этот симбиоз породил несколько новых жанров и смог избежать существовавших ранее проблем, облегчая и улучшая освоение у обычных потребителей. А также открыл доступ к новым перспективам, которые, при сочетании с развивающимися технологиями, такими как виртуальная реальность, дают надежду на то, что в будущем людей ждут поистине уникальные проекты.

Литература

1. Брессон Р. Заметки о кинематографе / Брессон Р. - М.: Rosebud Publishing - 2017. - 100с.
2. Бурлаков И. Homo Gamer. Психология компьютерных игр / Бурлаков И. - М.: Класс - 2001. - 144с.
3. Люмет С. Как делается кино / Люмет С. - М.: МИФ - 2019. - 256с.
4. Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Хагенер М., Эльзессер Т. - СПб.: Сеанс - 2018. - 440с.
5. Шрейер Д. Кровь, пот и пиксели. Обратная сторона индустрии видеоигр / Шрейер Д. - М.: Эксмо - 2018. - 368с.
6. Компьютерная игра [Электронный ресурс] - Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Компьютерная_игра/ Дата обращения (15. 03. 2020)
7. Лучшие фильмы по мотивам игр [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://cubiq.ru/luchshie-filmy-po-motivam-igr/> Дата обращения (18. 03. 2020)

Перспективы использования современных материалов и 3D технологий в разработке художественно-конструкторских проектов книжных изданий с объемными элементами

Р. В. Молотов

*студент 4-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

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

В настоящее время прослеживается устойчивый интерес к бумажным изданиям с объемными элементами, что в свою очередь позволяет дизайнерам при решении поставленных перед ними задач более широко использовать

современные технологии и материалы при разработке книжных элементов конструкций. В статье представлены общие особенности использования современных материалов и 3D технологий, которые могут применяться при оформлении книг, альбомов и другой печатной продукции.

Ключевые слова: техника «Pop-up», объемные иллюстрации, бумажные конструкции, бумажная пластика, «Pop-up» конструкции, «Pop-up» книга, авторская книга.

Ведение. В современном мире развитых технологий печатная продукция занимает особое место. Книги уже несут не только информационно-художественную функцию, но и, зачастую, элементы интерактивной, эстетической, наглядной функциональности. Для привлечения интереса к книжным изданиям разрабатываются новые способы подачи информации в виде книг-раскрасок, книг-игрушек, книг-панорам или 3D-книг. Отметим, что подобная продукция может быть ориентирована на различные возрастные и социальные группы населения, что говорит об актуальности данного подхода к подаче того или иного вида информации для конкретной целевой аудитории.

Цели статьи. Данная статья посвящена перспективам использования современных материалов и технологий при производстве книжных изданий с объемными элементами.

Методы исследования: теоретические – анализ литературных источников, эмпирические – визуально-графический анализ работ студентов.

Материалы исследования: источником для данной работы послужили проекты студентов кафедры дизайна КУКИиТ, выполненные в материале.

Актуальность. Новизна затронутой нами темы связана с тем, что научных статей по теме художественно-конструкторских проектов книжных изданий с объемными элементами мало. Вопрос по используемым инструментам, методикам и материалам в определенном объеме был раскрыт Д. А. Чупровой, Д. В. Патрушевым и Л. К. Патрушевой в статье «Основные конструкции и элементы для создания объемных иллюстраций для авторских книг и открыток в технике «Pop-up» [7, с. 268]. В данном исследовании подробно описаны основные материалы, инструментарий и техники, применяемые при изготовлении книжной продукции с объемными элементами. Однако отметим, что данная публикация не касается использования современных материалов и технологий, опираясь на классическую методологию. Поэтому рассматриваемый нами вопрос будет способствовать повышению интереса к данной тематике.

Начнем обзор с небольшого исторического экскурса. Книгам с объемными элементами, обладающими той или иной степенью интерактивности, в настоящее время отводится особое место в донесении содержания книги до читателя через раскрывающиеся бумажные конструкции. Издания подобного рода таким образом добиваются

не только прочтения изложенного в них текста, но и позволяют читателю более полно взаимодействовать с книгой, вовлекают его в своеобразную игру с художественными элементами. Подобная технология оформления интерактивных книг именуется «Pop-up». Несмотря на то, что создание подобных книг имеет многовековую историю, данный термин был впервые применен 60-70-х годах прошлого века в США и происходит от английского слова pop-up, что означает «выскакивать вверх, всплывать» [1, с. 14-15]. Первоначально подобным книгам отводилась научно-познавательная роль, и они были рассчитаны на взрослую аудиторию. Приблизительно в середине XVIII в. появились детские книги развлекательного плана. Книгоиздатель Роберт Сойер из Лондона в 1765 г. стал создателем книжного стиля «lifthe flap» [2, с. 10]. Двухмерность его иллюстраций, наряду со стандартным для того времени расположением всех элементов на странице, сочеталась с новаторскими бумажными клапанами особой конструкции, которые прикреплялись к странице.

Формирование нового бумажного направления «Pop-up» началось именно с разработок художниками ранее не использовавшихся конструктивных приемов книжного оформления. В конце XIX, начале XX веков издавалось большое количество книг с иллюстрациями для детей, где объемные решения пространства листа решались различными способами. Преимущество определенных технологий и принципов подачи материала в подобных изданиях сохранилась и до наших дней.

Современные интерактивные объемные книги отличаются характерной для них особенностью – объемные бумажные конструкции часто являются самостоятельными и самодостаточными элементами издания и не требуют дополнительных иллюстраций или текстового дополнения. Наряду с несомненной эстетической функцией они могут выполнять игровую или обучающую [3, с. 24]. Разработка таких изданий занимает много времени, так как для начала необходимо разработать объемные конструкции разворотов и соотнести их художественное оформление с сюжетной линией произведения. После этого все элементы собираются в единое целое. При создании подобных иллюстраций учитывают не только цветность или их монохромность, но также форму, силуэт и пластику создаваемых образов.

Традиционно для изготовления книг подобного рода используют бумагу, которая благодаря своей пластичности и доступности, а также возможности иметь практически любой цвет с возможностью принимать разнообразные формы не имеет равных по своим возможностям конкурентов.

Отличие изданий подобного рода от прочих состоит в том, что количество высококлассных иллюстраций и стильное оформление играют ведущую роль в их восприятии. Дизайнеры, занимающиеся разработкой таких изданий, придерживаются определенного набора правил для того, чтобы разработанный ими проект имел действительно высокий уровень исполнения. Таким образом, успешное выполнение проекта

включает в себя целый комплекс креативно подобранных решений воплощения дизайна. Реализация этого целиком и полностью зависит от того, насколько творческим, целостным и систематическим является подход к проектированию издания. Изучение комплексного подхода к проектированию, дизайну и верстке «Pop-up» изданий является актуальным творческим процессом, занимающим значительное место в деле разработки и верстки публикаций. Это говорит об активном развитии стиля «Pop-up», что дополнительно стимулируется развитием современных технологий – используются режущие плоттеры, 3D печать, широкоформатная печать, технически улучшенная офсетная печать и т.д. Наряду с этим, современное общество стремится к некой уникальности и персонализации товаров, зачастую выполненных ручным способом. Специалисты, которые работают в этом направлении, стремятся охватить разные литературные жанры – от развлекательного до научно-познавательного, временами смещая акцент с простых иллюстраций на объемные конструкции издания [5, с. 94].

Говоря о бумаге, как основном материале для производства книг в стиле «Pop-up», заметим, что благодаря своей пластичности, доступности и формообразующему свойству она является самым оптимальным вариантом для создания различных сложных конструкций, позволяющий получить высокое качество готового изделия. Плотность, фактурность и структурность бумаги в данном случае будут определять одни из основных параметров книги-раскладушки. Современными специалистами зачастую используется дизайнерская бумага и скрапбумага, а для выразительности сочетают бумагу с разной структурой, плотностью и фактурой. За основу, предпочтительно, выбирается бумага плотностью 200-280 г/м², с плотной структурой, мелованная, способная качественно держать форму, на которой можно выполнить качественную биговку [4, с. 213]. Но, как и любой другой материал, бумага имеет ряд определенных минусов – она боится влаги и обладает недостаточной прочностью, объемные элементы могут выглядеть недостаточно реалистичными, высокая сложность изготовления некоторых объемных элементов, комплексная разработка сложных элементов с 3D-эффектами может оказаться трудоёмкой, что повысит себестоимость готового изделия.

В подобных случаях имело бы смысл прибегнуть к использованию более современных материалов, особенно когда речь идет о сувенирной продукции, направленной на определенную эксклюзивность. В качестве примера можно привести сочетание прозрачного ПВХ пластика и виниловой самоклеящейся пленки. В некоторых случаях, несмотря на более высокую себестоимость изготовления, они имеют ряд преимуществ: хорошая цветопередача широкоформатной интерьерной печати на виниловой пленке сочетается с необходимой жесткостью и прозрачностью ПВХ пластика, как базового носителя изображения. Иными словами, достаточно распечатать на самоклеящейся пленке рисунок, наклеить его на прозрачный ПВХ, после чего прикрепить к фону или другим элементам

объемной конструкции книги. Реалистичность издания, если будет поставлена такая цель, окажется значительно выше, что в некоторых видах сувенирной продукции является критичным фактором, определяющим её ценность. В случае сочетания печати на виниловой пленке с прозрачным ПВХ отсутствует лишний фон вокруг изображения, а также белые торцы, показывающие толщину материала, которые существуют у бумажных аналогов: для сравнения толщина виниловой пленки для широкоформатной печати составляет порядка 0,08 мм [8]. С развитием современных технологий широкоформатной интерьерной печати и плоттерной порезки по контуру, себестоимость будет ненамного выше, чем печать на бумаге с последующей контурной вырубкой. Для многотиражного сувенирного издания конечная цена будет оправданной, особенно если принять в расчет конкретную целевую аудиторию, на которую рассчитана данная продукция. В случае, если речь идет о единичном экземпляре, это преимущество выглядит более перспективным – порезка по контуру на плоттере однозначно лучше, чем вырезать из бумаги вручную.



Рисунок 1. Элементы объемных объектов авторской книги «Ведьмак. Бестиарий», выполненные с помощью широкоформатной печати на виниловой самоклеящейся пленке и нанесенные на прозрачный ПВХ

Несмотря на то, что сейчас широко распространены электронные гаджеты, начиная от планшета, ноутбука и заканчивая 3D телевизором, предлагающих виртуальную реальность и дающих небывалые ощущения, именно «Pop-up» книги позволяют человеку задействовать и другие чувства, помимо визуальных. Простота объема бумажной

конструкции позволяет еще и через тактильные ощущения испытать новые эмоции. Кроме того, книга – это реальный физический, в конце концов, разрушаемый объект, который взаимодействует с окружающим миром и дает ребенку понимание того, что, в отличие от цифровых устройств, нельзя отменить то или иное действие – все имеет свой конец [6, с. 143]. Именно поэтому конструкторы начинают использовать 3D элементы в оформлении книжных изданий с объемными элементами в дополнение к традиционному дизайну.

Как вариант, различные логотипы, знаки, символы могут выполняться посредством изготовления на 3D принтере, после чего монтироваться как на переплете издания, так и на разворотах внутреннего блока, что придаст ему особую атмосферность и дополнительную реалистичность. Если себестоимость 3D печати окажется высокой, для тиражирования можно подумать об изготовлении на основе 3D мастер-копии силиконовой литьевой формы. В ней из двухкомпонентного полиуретана возможно делать многократные отливки необходимых элементов [9].

Отдельно остановимся на том моменте, что в отдельных случаях для некоторых объемных элементов нет необходимости изучать сложные полнофункциональные 3D редакторы. Достаточно того, что, например, какое-либо слово или нужный элемент конструкции будут выполнены в объеме используя эффект выдавливания. Для этого нужно отрисовать в любом векторном редакторе необходимое изображение, экспортировать его в форматах wmf, pdf, dwg, или dxf, после чего открыть в любом 3D редакторе и применить к нему эффект выдавливания на необходимую высоту, после чего отправить макет в формате stl на 3D печать. В операционной системе Windows 10 есть уже встроенное приложение для печати – Print 3D. Таким образом, тенденции последних лет говорят о том, что технологии 3D печати становятся проще и доступнее для массового пользователя, что необходимо учитывать при проектировании книжных изданий с объемными элементами и использовать как дополнительную возможность подчеркнуть уникальность издания.

Выводы. Подводя краткий итог, отметим, что современные технологии позволяют объединить доселе мало совместимые вещи – в книги устанавливают объемные 3D элементы, применяют со-



Рисунок 2. Образец применения объемных 3D элементов на обложке авторской книги «Ведьмак. Бестиарий»

временные материалы, а также используют светодиодные фонари, платы, воспроизводящие музыку, и многое другое, что ограничено лишь фантазией разработчиков. Но вводя подобные новшества, дизайнерам важно не переступать ту грань, когда книга перестает его быть по определению. Если подобные элементы совпадают с общей концепцией «Pop-up» книги, сохраняются ее основные элементы – обложка, переплет, развороты страниц – значит еще не пройден тот предел, после которого это уже не книга, а непонятный трудно классифицируемый гибрид.

Добавим, что различная сюжетная направленность, широкая информативность и наглядность позволяют не только визуально привлечь читателя, но также подчеркнуть богатый внутренний «бумажно-объемный» мир издания. Также отметим, что данная «Pop-up» технология используется не только для разработки книг, но и для создания различной печатной рекламы – альбомов, буклетов, календарей, визиток пр. Поэтому можно отметить, что возможности использования различных современных материалов и технологий поможет раскрыть в полной мере потенциал этого направления книжной продукции.

Литература

1. Бирмингхам Д. Pop-up! A manual of paper mechanisms/ Д. Бирмингхам // Tar-quin Publication. – 2016. – 84 с.
2. Браден П.Дж. Paper engineering: fold, pull, pop and turn/ Дж. П. Браден // Smithsonian Institution Libraries. – 2011. – 24 с.
3. Авилла Н. Конструкции из бумаги: объемные формы из бумажного листа / Н. Авилла. – 140 с.
4. Васин С.А. Проектирование в графическом дизайне. Учебник для вузов / С. А. Васин, А. Ю. Талашук, Ю.В. Назаров. – М.: Машиностроение, 2006. – 320 с.
5. Пиккок Джон Издательское дело. Книга от замысла до упаковки / Джон Пиккок. – Москва. ЭКОМ, 2002. – 214 с.
5. Чупрова Д. А. Основные конструкции и элементы для создания объемных иллюстраций для авторских книг и открыток в технике «Pop-up» [Электронный ресурс]/ Д. А. Чупрова, Д. В. Патрушев, Л. К. Патрушева // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – Т. 27. – С. 268–280. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2017/574054.htm> (дата обращения: 17.02.2020)
6. Пленка Orajel 3640 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ogacal-online.ru/catalog/?ELEMENT_ID=9768 (дата обращения: 20.03.2020)
7. Технология создания силиконовых форм и технология литья в силиконовые формы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://polyformat.ru/load/metodichka_izgotovlenie_form_iz_silikona.pdf. (дата обращения: 29.03.2020)
8. Jackson P. Step-by-Step Instructions for Creating Over 100 Original Paper Projects / Paul Jackson. – N.-Y.: AN Owl Book, 1996. – 162 с.

Роль фирменного стиля в организации рекламной компании

Л. А. Назарова

*магистрант 2-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусства и туризма»*

И. Г. Матросова

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

Статья посвящена изучению вопросов роли фирменного стиля в организации рекламной компании. Доказано, что планирование и воплощение рекламных компаний, направленных на продвижение товаров и услуг, во многом зависит от продуманной концепции фирменного стиля.

Ключевые слова: рекламная компания, фирменный стиль, логотип, слоган, коммуникация.

Актуальность темы. Фирменный стиль является важнейшим инструментом рекламы, это неотъемлемая часть любой успешной современной рекламной компании. Удачно разработанный фирменный стиль может вызвать повышенный интерес к компании и выпускаемым ею продуктам, способствуя их продвижению на рынке. Таким образом, положительный имидж фирмы создаётся именно благодаря фирменной символике и её атрибутам, происходит важный процесс продвижения компании.

Разработанность проблемы. О роли фирменного стиля в создании рекламного образа фирмы упоминают такие авторы, как А. В. Овруцкий, А. М. Пономарева, И. Р. Тищенко. Е. Н. Голубкова рассматривает атрибуты фирменного стиля в контексте маркетинговых коммуникаций. Н. С. Добробабенко, исследуя константы фирменного стиля, отмечает не только их идентифицирующую функцию, но и дифференцирующую, позволяющую выделить данный товар или услугу среди аналогичных товаров или услуг конкурентов [5].

Цель исследования: выявление роли фирменного стиля в организации рекламной компании.

Результаты исследования. Рекламная компания – это комплекс действий, разработанных для достижения стратегических целей и ре-

шений проблем компании, которые являются результатом общего рекламного плана для различных, но связанных друг с другом, рекламных обращений, размещенных в различных рекламных носителях в течение определенного периода времени. Планирование рекламной компании является неотъемлемой частью процесса разработки и проведения рекламной компании фирмы, под которым нужно понимать достижение структурированности, а также внутренней упорядоченности и согласованности, также взаимодействия планирования рекламной компании, её проведения и оценки результативности рекламной компании фирмы. Фирма в свою очередь должна иметь свой фирменный стиль, который играет важную роль в её узнаваемости и в организации рекламных компаний.

Фирменный стиль – это набор цветовых, графических, словесных, типографских, дизайнерских постоянных элементов, обеспечивающих визуальное и смысловое единство товаров и услуг, всей исходящей от фирмы информации, ее внутреннего и внешнего оформления.

Основные элементы:

1. Товарный знак.
2. Фирменная шрифтовая надпись (логотип).
3. Фирменный блок.
4. Фирменный лозунг (слоган).
5. Фирменный цвет (цвета).
6. Фирменный комплект шрифтов.
7. Другие фирменные константы.

Благодаря фирменному стилю компания достигает уникальности образа своей организации, отличающего компанию от конкурентов.

Грамотно разработанный фирменный стиль отражает положительный образ организации. Отношение к фирме напрямую зависит от визуального восприятия её фирменного стиля.

Целями любого фирменного стиля являются:

- обеспечение компании и её продукции узнаваемости на рынке;
- влияние положительных эмоций на сознание потребителя, свидетельствующих о достойном уровне сервиса и высоком качестве продукции;
- улучшение уровня качества товаров и услуг, но не является гарантом постоянного сбыта продукции [2].

В условиях соблюдения всех важных элементов сферы маркетинга фирменный стиль обеспечивает компании получение многих преимуществ:

- достижение высокого эстетического уровня и визуальной среды компании;
- воспитание командного духа коллектива компании;
- сотрудники благодаря фирменному стилю чувствуют себя частью общего дела;
- собственный стиль компании делает рекламную компанию эффективнее;

– появление на рынке новых товаров и услуг компании задействует меньше временных и материальных затрат.

Стиль компании связывает такие рекламные компании, как пресс-конференции, выпуск полиграфической продукции, связь с общественностью, реклама.

Для потребителя, который вращается в большом информационном потоке, фирменный стиль работает на прибыль компании – он отдает предпочтение продукции той компании, которую уже выбрали большинство других потребителей.

Набор художественных приёмов, создающих идентичный характер подачи рекламных материалов, разработанных на основе оригинального графического дизайна, подразумевается единым фирменным стилем. Продукция на рынке станет узнаваемой в случае внедрения единого фирменного стиля во все формы рекламной деятельности и фирмы. Искаженные фирменные цвета, неграмотное использование системы верстки по модульной сетке, несоблюдение фирменных шрифтов могут привести к провалу образа фирмы – об этом не следует забывать. Товарный знак – зарегистрированное словесное или графическое определение продукта или компании. Бренд является торговым знаком, узнаваемым потребителем [1].

Для создания фирменного стиля требуется проведение ряда работ, подразумевающих целую стратегию продвижения компании, её услуг либо товаров. Качественно и корректно разработанный фирменный стиль обеспечивает узнаваемость всей компании и её товаров на конкурентном рынке. Доказано, что 90% информации человек воспринимает визуально, поэтому удачный выбор цвета и графических элементов при разработке логотипа имеет большое значение для эффективной визуальной коммуникации с потенциальным потребителем.

Чётко и качественно продуманные и выполненные элементы фирменного стиля позволяют решить множество задач в рекламной стратегии. Первое – упрощается процесс создания деловой атрибутики. Второе – легче становится планирование и воплощение рекламных компаний, направленных на продвижение товаров и услуг. Например, достижение впечатления стабильной компании достигается благодаря фирменному стилю, проработанному пошагово в единой концепции, где грамотно подобраны цветовые решения, шрифты, товарный знак и соответствующая атрибутика.

Чаще всего заказчиком используется неверный подход, так как он считает достаточным заказ одного фирменного знака без учета рекламных носителей, на которых он будет размещён. Отсюда возникают проблемы и споры между заказчиком и дизайнером, что является неправильным подходом для достижения рекламных целей. В результате может разрушиться весь фирменный стиль компании. Существуют различные системы стандартов нанесения знаков и их использования на различных рекламных носителях, которые разрабатывают серьёзные фирмы. Всё это отображается во внутрикорпоративной документации, которая регламентирует использование логотипа на различных носителях, подробно

описывается использование шрифтов, модульные сетки для полиграфической продукции и т.д. Этот документ называется гайдлайн.

Именно соблюдение таких стандартов обеспечивает узнаваемость компании. Фирменный стиль включает в себя широкий спектр элементов, основными из которых является фирменный знак и логотип, а также фирменные цвета, шрифты, модульные сетки, паттерны. При разработке фирменного знака дизайнер должен решить не только художественно-образную задачу, но и технологическую: разработанные константы фирменного стиля должны легко наноситься на любые поверхности различными способами без потери качества.

Качество воспроизведения фирменных констант во многом способствует успешности проводимой рекламной компании. Любая рекламная компания базируется на использовании принципов воздействия рекламы на потребителя. Восприятие и понимание состоит из нескольких аспектов:

- рекламу должны увидеть / услышать;
- обратить внимание на рекламу;
- процесс усвоения и оценки;
- процесс запоминания рекламы;
- воссоздание рекламы через время, сравнение с другими товарами и услугами;
- принятие решения, на что непосредственно влияет фирменный стиль компании [4].

Рекламную компанию невозможно провести без единого, легко узнаваемого и запоминающегося фирменного стиля, так как она должна отражать все элементы узнаваемости компании.

Вывод. Из вышеизложенного можно сделать вывод, что фирменный стиль компании – это важная составляющая в успешном продвижении бренда фирмы. Он формирует имидж компании и является своеобразным базисом для успешного развития любого бизнеса. Невозможно провести рекламную компанию без успешного и узнаваемого фирменного стиля.

Литература

1. Аакер, Д. Бренд-лидерство: Новая концепция брендинга / Д. Аакер, Э. Йохимштайлер. – М.: Издательский дом Гребенникова, 2003. – 380 с.
2. Бодьян, А.Н. Разработка основных стилиобразующих элементов фирменного стиля / А.Н. Бодьян, Л.А. Бодьян // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 4(10). – С. 654-659.
3. Голубкова, Е. Маркетинговые коммуникации: учебное пособие / Е. Голубкова // 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Финпресс, 2003. – 304 с.
4. Дмитриева, Л.М. Разработка и технологии производства рекламного продукта: учебник / Л.М. Дмитриева; под ред. проф. Л. М. Дмитриевой. – М.: Экономика, 2006. – 639с.
5. Добробабенко, Н. С. Фирменный стиль: принципы разработки / Н. С. Добробабенко. – М., 2009. – 316 с.

6. Нельсон, Р. «Секрет фирмы», или... Как создать фирменный стиль / Р. Нельсон // Техника рекламы. – 2005. – №11. – С. 12-14.

Эффективные методы дизайн-проектирования бренда центров детского развития

А. К. Непокупная

*студент 4-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матророва

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

Статья знакомит с основными понятиями и особенностями методов проектирования айдентики центров детского развития. Также рассмотрены разработка дизайн-концепции, её сущность и дальнейшее воплощение в бренд. Выявлены наиболее эффективные методы дизайн-проектирования. Особое внимание уделено актуальности брендинга центра детского развития.

Ключевые слова: *эффективность, метод, приём, деятельность, развитие, проектирование, дизайн, концепция, бренд, фирменный стиль, продвижение, реклама, центр детского развития.*

Смысл деятельности дизайнера: с одной стороны, это комплекс знаний и навыков, которые преобразуются в проектную деятельность, и в дальнейшем реализуются в дизайн-объект; а с другой, – это мировоззрение проектировщика, его взгляд на объект проектирования и окружающий мир, а также умение обобщать, анализировать, выделять существенные взаимосвязи и закономерности.

Целью данной статьи является определение наиболее эффективных методов проектирования и дизайн-концепции бренда центров детского развития.

Метод и методика в дизайне – порядок достижения проектной цели, решение поставленной перед дизайнером функционально-пространственной, технологической и художественной задач, последователь-

ность приемов или операций, необходимых для получения искомого результата; система мер по оптимальной организации дизайнерской деятельности [5, с. 288].

Рассмотрим *методику предпроектного анализа*. В дизайне становление нового вовсе не является событием неожиданным, внезапным, непредвиденным. Теория и практика дизайна разработали специальную методику проектного поиска новейших способов, которая развивается и ускоряет этот процесс [7, с. 74].

Эта методика носит название – предпроектный анализ – и имеет всесторонний характер, так как она действительна для проектных задач самого разнообразного типа.

Смысл технологии предпроектного анализа в дизайне заключается в разделении процесса исследования, предлагаемой дизайнеру ситуации на ряд этапов, самостоятельных по целям и результатам работы.

1. Анализ, знакомство с ситуацией, списком характеристик, которыми он должен обладать.

2. Постановка задач восприятия миссии как проблемы, то есть столкновения разногласий между событиями будущей жизни объекта и использованными качествами его содержания.

3. Сопоставление предложений, которые рассматривают отдельные части проблемы, выявление среди вариантов наиболее эффективного.

Метод ассоциации. Приём формирования проектной идеи на основе сравнения отдаленных друг от друга предметов, свойств, качеств.

Метод «Вживание в роль». Осмысление задач проектирования с учетом прогнозируемой реакции потребителя.

Метод «Мозговой штурм». Способ стимуляции продуктивности творческой деятельности за счет ее избавления от ограничений. Каждый участник команды высказывается на заданную тему и предлагает идеи, не оценивая их как реальные или ошибочные, какими бы невыполнимыми они ни казались, не подвергая их логическому анализу, подталкивая друг друга к поиску различного рода ассоциаций.

Действительные методики обычно содержат в себе элементы всех рассмотренных типов, каждый из которых чем-то дополняет другие.

Одной из важных составляющих предпроектного анализа является разработка дизайн-концепции – основы композиционной структуры среды.

Дизайн-концепция, её определение и сущность. Создание дизайн-концепции – отдельная часть проектной работы, не имеющая аналогов в других видах проектного искусства.

Дизайн-концепция – целостная идеальная модель будущего объекта, описывающая его основные характеристики. Дизайн-концепция формулируется в виде какой-либо абсурдной идеи, внезапной метафоры, наиболее четко отражающей смысл дизайнерского предложения.

Воплощение дизайн-концепции. Проектные задачи, которые стоят перед дизайнером, допускают различные варианты их решения – как в части функциональных технологий, так и в области декоративно-пла-

стических поисков. Поэтому дизайн-концепция, изучая сравнительные преимущества данных вариантов, рассматривая перспективность их воплощения в свете выявленных во время анализа задания функционально-эстетических проблем, вырабатывает своего рода предпроектную идею будущего решения, формулирующую принципы работы [6, с. 10].

Создание фирменного стиля – одна из первых главных потребностей любой компании, претендующей на солидность, высокую конкурентоспособность и долгожительство в выбранной сфере деятельности.

Бренд для организации – сильнейший инструмент продвижения на рынке. Он должен соответствовать представлениям и ожиданиям потребителей. Проектирование фирменного стиля компании – довольно сложный процесс. Он предполагает решение множества творческих и организационных задач. Успешная разработка фирменного стиля, это основа успешного бизнеса, достойная позиция на конкурентном рынке, увеличение престижа компании, привлечение потребителей.

В современном мире рынок товаров и услуг имеет очень широкий доступ, а поэтому каждой новой компании все труднее разработать свой фирменный стиль, который отвечал бы следующим требованиям: выделял данное предприятие на фоне всех остальных; создавал однозначные ассоциации с продуктом или услугой, предоставляемой предприятием; ассоциировался в сознании потребителей только с данным предприятием. Если разработанный фирменный стиль будет отвечать этим требованиям, то продвижение предприятия на рынке заметно упростится.

Актуальность обусловлена тем, что в настоящее время в любом городе насчитывается более десятка центров и студий развития детей. И, тем не менее, спрос рождает предложение. Родители озадачены поиском самых лучших развивающих центров. Основные критерии поиска родителей, предъявляемые к развивающему центру при его выборе – это его удобное расположение, подходящее расписание, грамотные и опытные воспитатели, высокое качество предоставляемых услуг. Но, первым делом, каждый родитель обращает внимание на центр детского развития по эффективной рекламе. Яркая, красочная реклама, с добрым посылом быстро заинтересовывает родителей и вызывает положительные, доверительные эмоции. Качественная реклама – это эффективная реклама, которая привлекает клиентов [4, с. 224].

Изучив теоретические аспекты вопроса разработки фирменного стиля центров детского развития, были сделаны следующие выводы. Реклама является одним из главных и ведущих средств продвижения товаров и услуг. Система продвижения продукта имеет целостную и неразрывную связь с экономической составляющей работы центра.

В процессе разработки бренда для центра детского развития следует определить этапы. На начальном этапе необходимо проанализировать множество аналогов, рассмотреть множество литературы по теме исследования, кроме того, разработать ассоциативную карту, составить бриф, где будет определена основная концепция центра, требования и стилистика.

При грамотной разработке фирменного стиля, эффективной рекламы, правильном позиционировании на рынке услуг, центр детского развития сможет привлечь внимание потенциальных клиентов и укрепить связь с постоянными потребителями. Тем самым он повысит престижность, увеличит объем услуг и прибыль, отстранит мелких конкурентов.

Именно неэффективная, неудачно размещенная реклама, в результате которой она перестает выполнять свою цель, вызывает эффект, противоположный целям и задачам рекламодателя и становится анти-рекламой, то есть снижается имидж, отталкиваются потенциальные клиенты и покупатели, вызывается негативные ассоциации или последствия рекламного воздействия на клиентов, то есть – рекламный брак [2, с. 350].

Центр детского развития должен привлечь не только родителей, но и детей. Именно их центр должен заинтересовать, чтобы развитие и обучение происходило эффективно. Проектирование фирменного стиля для центра детского развития обязательно должно включать в себя яркие, контрастные цвета, стилизованных персонажей, мягкие, округлые формы. За счёт этого, ребенок будет воспринимать занятия в центре в виде своеобразной игры.

В заключение, важно еще раз выделить, что бренд играет неосценимую роль для разработки торговой марки. В свою очередь торговая марка со стабильной репутацией обеспечивает устойчивый объем производства и доходов. Устойчивая марка невероятно активна, и это свойство со временем дает огромную экономию средств.

Таким образом, именно от дизайн-концепции зависит оригинальность и перспективность авторских предложений, особенности их дальнейшей перспективы развития и даже восприятие их потребителем, который будет оценивать креативность и практичность данного объекта рекламного дизайна.

Литература

1. Беляева, С. Е. Основы изобразительного искусства и художественного проектирования / С. Е. Беляева. – М.: Академия, 2013. – 5 с.
2. Быстрова, Т. Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – 350 с.
3. Бурцев, М. Фирменный стиль, который продает/ М. Бурцев, И. Рыбцов// Sales business/Продажи. – 2006. – № 1. – С. 12-17.
4. Губарец, М.А. Продвижение и позиционирование в маркетинге, или как продвинуть любой товар: учебник/ М.А. Губарец, Е.И. Мазилкина. – М.: Дашков и К, 2018. – 224 с.
5. Минервин, Г. Б. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. – М.: Архитектура - С. 2004. – 288 с.
6. Шимко, В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование / В. Т. Шимко. – М.: Архитектура - С. 2007. – 10 с.

7. Шокорова, Л. В. Дизайн-проектирование: стилизация : учеб. пособие для СПО / Л. В. Шокорова. – М.: Издательство Юрайт, 2017. – 74 с.

Мифологические основы орнаментов

О. С. Сельникова

*магистрант 2-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н.В. Котляревская

*научный руководитель
кандидат педагогических наук,
заведующая кафедрой дизайна
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье изучены мифологические основы орнамента, его связь с представлениями древних народов об устройстве мироздания. Доказано, несмотря на то, что символика в орнаментах имеет различное графическое отображение у различных народов, в орнаментальных мотивах просматривается общее и узнаваемое, и это свидетельствует об идентичности прототипов мифологического мировосприятия.

Ключевые слова: орнамент, символика, паттерн, миф, магический обряд.

Актуальность темы. Орнамент является неделимой составляющей искусства, образного отражения мировоззрения и культуры народов. Он применяется для оформления практически всего, что создано человеком, будь то предметы быта, архитектурные сооружения или одежда.

Разработанность проблемы. Исследование по данному вопросу представил Огюст Расинэ «Орнамент всех времён и стилей». Он провёл огромную работу, изучая различные первоисточники, группируя многочисленные сюжеты разных стран, эпох и стилей в гармоничные и хорошо продуманные орнаментальные таблицы, отличающиеся строгой систематизацией.

И. В. Палагута в работе «Орнаменты Триполья – Кукутени: направления исследований и возможности интерпретации» изучила исходные послышки интерпретаций трипольских орнаментов, оценила принципиальные возможности раскрытия их значений.

Наталья Цветкова в книге «История текстильного искусства и костюма. Древний мир» рассмотрела появление и развитие текстиля и костюма, а также использование орнаментальных композиций в одежде.

Цель статьи: изучение символики и мифологии орнамента, их использование в костюме.

Орнамент – одна из древнейших разновидностей изобразительной деятельности человека – когда-то имел символический и магический смысл, знаковую, содержащий смысловое значение. В орнаменте отражаются устои, бытовые сюжеты, духовное начало, ритм времени, обряды разных эпох и народов, в которых сформирована содержательная сторона орнамента [4].

Сведения человека о мире, которые передавались словесно в легендах, обозначались в орнаменте образными средствами. На первобытном уровне сознания человека – в созданном им орнаменте, возникают натуральные изображения живых форм: растений, зверей, людей, которые позже преобразуются в символические знаки. В искусстве орнамента часто применялся мифический сюжет о происхождении Мира: из земли вырастает Дерево, которое объединяет землю с небом, на вершине Древа вырастает цветок, который символизирует рождение Солнца. Оберегают Дерево львы, быки, собаки, козлы, птицы и другие образы зооморфного типа или же ему поклоняются антропоморфные образы.

Символика в орнаментах различных народов развивалась в особом направлении и имела отдельный путь становления. При этом, памятники прошлого, дошедшие до наших дней, имеют общие мотивы, свойственные одновременно всем странам и народам мира [4].

Если окунуться в историю искусства каждой отдельной нации, можно проследить плавный переход от первобытного, не трансформированного сознания, наделенного простейшими формами и образами, к более сложному, высокохудожественному и утонченному восприятию действительности.

В первую очередь, стоит отметить, что все фольклорные мотивы были прототипами мифологического мировосприятия. Для них свойственна простота линий, четкость форм, устойчивость повторяющихся элементов, главные из которых присутствуют и в наши дни в традиционных орнаментах всех народов.

Древнейшими орнаментальными мотивами считается крест, ромб, меандр и свастика. Широкое распространение и огромное многообразие аналогичных узоров позволяет предположить единую основу этой орнаментики.

Наиболее наглядное представление орнаментов дает вышивка на одежде древних людей (особое внимание следует уделить нарядам древних славянских народов, которые представляли собой своеобразные орнаментальные картины) [2, с. 65].

Огромное количество узоров имело символическое значение, связанное с различными стихиями: небом, землей, водой и огнем. Помимо их, в орнамент входили изображения стилизованного древа жизни, которое считалось символом семьи и продолжения рода. Растительный орнамент представлен изображениями трилистника – символа вечного обновления жизни, ёлочки – символ бессмертия.

Зооморфный орнамент состоял из предельно схематизированных рисунков птиц и животных, которым приписывалось одно и то же значение: они олицетворяли появление всего нового на земле. Кроме привычных животных, на вышивках зачастую встречается изображение мистического единорога. Это самый многозначный из всех известных символов – знак царственности, плодородия, преданности, женской чистоты и невинности.

Если у одних народов популярны повторяющиеся мотивы, представляющие различные композиции с человеческими и животными фигурами, деревьями, цветами (Север России), то у других, напротив, широко распространены геометрические узоры: к примеру, ромб с излучениями по углам, образующими репей, в некоторых случаях загнутыми под углом или в виде длинных изломанных спиралей (преимущественно у народов южной части России). Ромб, легко усматриваемый в перекрещивающихся линиях многих магических орнаментов, встречается практически у всех племён. Согласно суждению множества учёных, ромб считается древним символом плодородия, часто – женского, восходящим к древнему земледельческому культу [1, с. 221].

На талисманах нередко изображался не один мотив, а некий магический комплекс, нередко состоящий из четырех-пяти рисунков, в число которых всегда входили «галочки» (птица), ложка, изображение предмета, напоминающего пилу (символизирующее хищника и являющееся упрощенным изображением его челюсти) и ключа. Перечисленные рисунки располагались под дугой (символ неба), на которой точками обозначались несколько положений солнца: восход, закат и полдень – время совершения магических обрядов у различных славянских (и некоторых других) племён.

Птицы с давних времен символизируют семейное начало. Ложка в орнаменте – знак сытости и благополучия. Ключ в качестве элемента орнамента отвечал за сохранность имущества, а также обеспечивал проницательность своему хозяину, открывая ему глаза на разнообразные тайные объекты и явления, защищал от тёмных сил [1, с. 234]. Кроме того необходимо выделить такие мотивы, как четыре квадрата, образующихся причудливо переплетающимися линиями – древнейший символ земли.

Компонентами орнамента могут считаться гребешки, топорики и ножи. Кроме уменьшенных копий предметов обихода и защиты, древние колдуны в качестве элементов орнамента использовали некоторые части тел диких животных. К примеру, орнамент из челюсти оберегал от враждебных духов и сил.

Древние египтяне использовали орнаментальные символы при создании магических амулетов: с их помощью они «охраняли» души усопших предков. Из таких следует отметить глаз Гора (Гор - бог с головой сокола) в качестве орнамента-талисмана против ранений; шар на подставке – символ, олицетворяющий восход солнца, а также возможно-

сти нескольких перевоплощений человека после смерти; анх (крест с верхушкой в виде перевернутой капли) – наиболее могущественный из всех орнаментов, символизирующий вечную жизнь.

На талисманах Востока часто встречаются изображения солярного знака – свастики, креста с загнутыми под прямым углом концами. Это один из наиболее ранних орнаментальных мотивов, встречающийся в произведениях искусства древних культур Европы и Азии и являющийся символом солнечного культа. Свастические изображения являются популярными орнаментальными мотивами у индоиранских народов.

В первую очередь, в орнамент костюма закладывалось мистическое послание – защита от чар злых сил (оберег).

В современном костюме орнаментальные композиции считаются лишь украшением. Композиционный порядок узоров в современной одежде часто следует традициям, сформировавшимся в народном костюме. Почти все без исключения рисунки на ткани для создания одежды представляют собой раппортные композиции – сетчатые орнаменты. Размер и характер раппорта, цветовое решение, содержание мотива зависит от требований моды и образа, задуманного художником-модельером.

Орнамент в композиции наряда может возникать не только в виде рисунка ткани, но и как способ декоративного оформления одежды. Он создётся различными декоративными способами: вышивкой, аппликацией, накладными тесьмой, кружевом, свободной росписью и т.п. [3].

Ярким примером применения орнамента в современном костюме является этнический стиль. Этностиль – это стиль нашего времени, отражающий культуру и обычаи разных народов. Одной из характерных черт этностиля считается применение в нём орнамента или принта. В моде орнамент выполняет в основном декоративную функцию, способствует созданию образа, опирающегося на колорит какой-либо страны. Орнамент может быть разнообразным – в зависимости от того, что изображено на нём (растения, животные и т.п.) и к национальности какого народа относится тематика костюма [6].

Одной из основных примет мировых подиумов стало обращение к этническим мотивам мусульманских стран. К примеру, Chanel в своей новой круизной коллекции смешал арабский стиль со своим фирменным стилем в одежде. Другие модельеры, наоборот, находят вдохновение в европейской одежде эпох Бель Эпок и Ренессанс. Третьи видоизменяют платья в стиле ар-деко и украшают их этническими узорами [6].

Цветочные вышивки и аппликации в народной манере очень востребованы. Например, красочная вышивка цветами преобразует белые платья Alberta Ferretti. Бахромой и вышивкой декорированные сумки Valentino и обувь Anna Sui.

Хорошим примером служат коллекции Etro, элементы которых немного напоминают вышиванки, однако в большей степени навеяны марокканскими мотивами. О традициях было много сказано в наследии модного дома Saint Laurent, и коллекция весна-лето 2018 не стала

исключением: в ней появились отсылки ко времени, которое кутюрье провел в Марракеше. Фантазии на тему этнических принтов также появились в коллекции Stella McCartney и Chloé [5].

Выводы. Орнамент является одним из древнейших видов изобразительной деятельности человека и неотъемлемой частью культуры. В древние времена орнамент имел глубокий сакральный смысл и был неотъемлемой частью магических манипуляций. Его использовали в предметах быта, амулетах, одежде. В современном мире орнамент потерял свое символическое значение и является лишь украшением. Однако изучение мифологических основ орнаментальных композиций помогает дизайнерам создавать интересные образы в своих коллекциях одежды и демонстрировать их на мировых подиумах.

Литература

1. Данилова Е. Большая книга Тайных знаний/ Е.Данилова. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 512 с.
2. Цветкова Н.Н. История текстильного искусства и костюма. Древний мир/ Н.Н. Цветкова. – СПб: СПбКО, 2010. – 130 с.
3. Орнаментальная композиция в костюме [Электронный ресурс]: Режим доступа: https://life-prog.ru/1_2221_ornamentalnaya-kompozitsiya-v-kostyume.html
4. Орнаменты. Стили. Мотивы [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/ornamenty/74.htm>
5. Тенденции -2018: Этнические мотивы [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.buro247.ru/fashion/trends/2-apr-2018-trends-ethnic.html>
6. Этнические узоры [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://womanadvice.ru/etnicheskie-uzory>

Проявления китча в массовой и элитарной культуре

М. Г. Турбина

*студент 1-го курса магистратуры
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

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

В данной статье изучены понятия, история и причины возникновения «массовой и элитарной культуры». Рассмотрены проявления китча в массовости.

Ключевые слова: *эффективность, метод, приём, деятельность, развитие, проектирование, дизайн, концепция, бренд, фирменный стиль, продвижение, реклама, центр детского развития.*

Актуальность. Массовость, как одна из важнейших частей современного мира, поставила под сомнения позитивные достижения прошлых времен.

Своеобразным индикатором массовости в художественной культуре становится такое явление, как китч. Отождествляясь с терминами искусства «эрзац» и «квази», китч приобрел негативное значение как символ современной эпохи глобализации, выступая одновременно ее инструментом и продуктом.

Китч, как и массовая культура, вызывает противоречивые, порой полярные суждения исследователей. Неоднозначные оценки китча в связи с его амбивалентностью, попытками вывода проблемы его существования за границы художественности становятся причиной многих дискуссий. В то же время в культуре обоснован и позитивный взгляд на проблему китча.

Культурологическое исследование китча с целью выявления его сущностных черт, причин жизнестойкости, его роли в современном обществе приобретает особую актуальность.

Постановка проблемы. Поскольку использование китча в интерьере становится всё более популярным, считаем необходимым изучить стили в истории дизайна, где сам дизайн на грани китча, и определить эту грань, которая отделяет стильный интерьер от безвкусного. Для решения данной проблемы необходимо изучить проявления китча в массовой и элитарной культуре.

Цель данной статьи – изучение понятия, история и причины возникновения «массовой и элитарной культуры» и проявления китча в них.

Изложение основного материала

Массовая культура в современном обществе – популярна и преобладает среди большого слоя населения. Она не передаёт утонченных вкусов или высоко духовных поисков народа. Появилась массовая культура около середины XX века, в период проникновения средств массовой информации в большинство стран мира. Телевидение, радио и печать стали доступны представителям всех социальных слоев.

Такая пошлость как «китч», он же «кич», стал явлением массовой культуры. Многие не раз слышали это определение, которое в основном применимо к стилю интерьера или предметам мебели.

В наше время китч можно встретить где угодно: на сцене, подиуме, в фильмах и даже на улицах города, **от массовой безвкусицы к модному течению.**

Считают, что данное понятие произошло от немецкого слова «kitsch», что в переводе означает халтуру, безвкусицу, пошлость. Та-

ким образом, нефункциональные и вульгарные предметы массовой культуры, которые были произведены серийно и не имели статус, можно относить к китчу. Но одновременно они привлекательны и восхищают большинство людей.

В 1950-х годах китч получил самое широкое распространение. В это время массово начали выпускать пластиковые изделия, которые копировали предметы «высокого» дизайна, недоступные среднему потребителю. Популярность китча обусловлена отсутствием собственного вкуса у некоторых людей. Заполняя дом вещами, которые пестрят и настойчиво требуют к себе внимания, пытаются скрыть отсутствие эстетического вкуса.

Китч как явление противопоставляется высокому, аристократическому, дорогому искусству.

Вместе с развитием постмодернизма китч приобретает вид творческого течения. Его преподносят за его открытость, и он реализуется в рамках авангарда. Предметы китча стали использоваться в интерьерах для придания особого эффекта именно благодаря их дурному вкусу. Главные элементы китча – это способность эпатировать, отрицать авторитеты и эмитировать роскошь.

Предметы не рождаются «китчевыми», а становятся.

Многие предметы в процессе эволюции культуры и общества стали китчем.

На сегодняшний момент китч стал элементом коммерции в дизайне, искусстве и медиа-пространстве. Он привлекает к себе огромное внимание своей оригинальностью. Он стал создавать что-то новое, а не копировать и опошлять предметы прошлых времен.

Китч – это ирония над самим собой и яркий образец того, как явление массового распространения дешевых копий стало образцом искусного дизайна, подчеркивая статусность самих потребителей.

Элитарная культура – это высокая культура, противопоставляемая массовой культуре по типу воздействия на воспринимающее сознание, сохраняющего его субъективные особенности и обеспечивающего смыслообразующую функцию.

Субъектом элитарной, высокой культуры является личность – свободный, творческий человек, способный к осуществлению сознательной деятельности. В этом смысле субъект элитарной культуры является представителем элиты.

Противостояние и взаимодействие данных культур обусловлено причинами кардинальных изменений в развитии человеческой цивилизации. К ним можно отнести увеличение численности населения планеты, научно-технический прогресс, повлиявший на демократические преобразования в общественных отношениях, в том числе их тотальную коммерциализацию, а также стремительное развитие средств массовой информации, повлекшее упрочнение культурной коммуникации и повышение образовательного уровня людей.

Китч имеет растущий потенциал, поэтому он так активно и распространяется в культуре.

Существует несколько точек зрения по поводу истории возникновения массовой культуры. Одна трактует что признаки массовой культуры появились еще во времена античности, когда существовала так называемая низовая литература в Древней Греции позднего периода. Другая обосновывает появление массовой культуры в Средневековую эпоху. По мнению искусствоведа А. М. Яковлевой, массовая культура обязана своим появлением периоду Нового времени, когда на историческую сцену выходит так называемое третье сословие, пытающееся постичь традиционные формы ранее неизвестной им городской культуры, но чаще всего воспринимающее лишь внешние ее признаки. Именно в период Нового времени в результате трансформации сословных обществ в национальные, в процессе индустриализации и урбанизации, становления всеобщей грамотности, культура Западной Европы, и в том числе художественная, стала приобретать массовый характер [5].

Широкое толкование понятия «массовая культура» породило множество терминологических синонимов: популярное искусство, коммерческое, развлекательное, искусство антиусталости, полукультура, китч. Позднее появились словосочетания «массовая литература», «массовое искусство».

Внедрение культуры в массы – это явление, конечно, положительное, потому что люди получили возможность приобщиться к великим предметам мировой художественной культуры, смогли повысить свой нравственный и духовный уровень. Между тем, в связи с современными экономическими и социокультурными условиями, массовость стала одной из причин низкого уровня культуры как таковой. В этом есть определенный «художественный» вклад всепроникающего китча с его беспринципностью и неограниченными скрытыми возможностями.

Сам термин «массовая культура» впервые был предложен Д. Макдональдом и вошел в научный обиход в середине XX века, означая такое состояние культуры в обществе, когда она уже производится не массами как раньше, а для масс [4].

В этом причина массового распространения и популярности китча. Проблемы массы и индивида освещены также в исследовании З. Фрейда. Знаменитый психолог отмечает: «Масса импульсивна, изменчива, возбуждима, легко поддается влиянию. Ею почти исключительно руководит бессознательное. Массы никогда не жаждут истины, а требуют иллюзий».

Исследуя китч в пространстве массовой культуры, необходимо определить его местоположения в этой сфере.

Н. А. Дмитриева в своей статье «Китч» также воздерживается от однозначного приравнивания китча к массовой культуре: «Не все в массовой культуре...представляет собой китч, и не только китч пользуется массовым успехом» [2]. «Китч не синоним массовой культуры вообще или повседневной культуры», высказывает свою точку зрения исследователь С. Бойм, «хотя в самых горячих атаках на китч эти раз-

личия могут совмещаться. Формула китча: массовая культура плюс власть (политическая или экономическая)» [1]. Е. Н. Карцева, автор исследования «Китч или торжество пошлости», уточняет: «Бесталанное не обязательно бывает пошлым. Существует масса произведений, которые находятся на так называемом среднем уровне – в меру интересны, в меру скучны, однако не затронуты пошлостью» [3]

Характеризуя китч как производный феномен масскультуры низкого уровня, в то же время не следует исключать его более качественные образцы, занимающие, по мнению аналитиков, определенное место в художественном ареале целостной культуры. Их оценки о «мастерски сделанном китче», «стиле, богатом на выдумку», «одном из оригинальных направлений в дизайне», «самом сложном жанре высокого вкуса и гармонии» - красноречиво говорят о самобытности этого явления культуры [5].

Что касается потенциала китча в элитарной культуре, широко известны примеры использования ее лучших образцов посредством китчевого набора принципов репродуцирования. К ним относятся, рассмотренные нами выше, имитативность, стереотипность, клишированность, адаптивность, серийность, тиражированность, знаковая, эклектичность, ретроспективность в контексте современности, нарочитая драматизация в русле развлекательности, и в то же время, неукоснительное соблюдение базовых ценностей повседневной жизни, воплощенных в художественных образах.

Выводы. Из вышеизложенного следует, что массовость и китч не всегда тождественны, всё, как правило, определяется степенью художественно-эстетического вкуса. Использование всех приёмов китча позволяет этому феномену производить культурные брэнды, что говорит о его всевозрастающем потенциале.

Литература

1. Бойм, С. Китч и социалистический реализм.-М.:НЛЮ., 1997.- №15. С. 54-65.
2. Дмитриева, Н.А. Китч // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. - М., 1979. - С. 45-57.
3. Карцева, Е.Н. Китч или торжество пошлости. - М.: Иск-во, 1977. - 159 с.
4. Махлина, С.Т. Буржуазная «массовая культура» и образ жизни // Социология культуры (Методология и практика культурнопросветительской деятельности): Сб. научных трудов. - Л., 1982. - 169 с.
5. Поляков А. Ф. Китч как феномен массовой культуры : Дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01/ А. Ф. Поляков. – Улан-Удэ, 2005 —147 с.

Влияние динамики линий на конструктивный строй молодежного мужского костюма

Э. Р. Усманова

*студент 4-го курса магистратуры
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. В. Котляревская

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

В данной статье исследуется проблематика грамотности композиции в костюмах. Изучив характеристики статики и динамики в композиции мужского костюма, выявим, как конструктивность линий влияет на мужские современные костюмы, и что предпочитает носить современная молодежь.

Ключевые слова: *костюм, мужской костюм, молодежь, композиция, линия, конструкция, молодежный костюм.*

Введение. В образе человека очень важную роль играет личность. Целостная личность – это совокупность нравственных ощущений и визуальной привлекательности, что дарит человеку гармонию его образа. Гармоничность образа современного человека включает в себя не только внутреннюю гармонию, но и гармонию, которую видят окружающие, а именно, внешний облик индивида.

Целью данной статьи является изучение влияния конструктивных линий на современный мужской молодежный костюм.

Методы исследования: визуальный анализ модных показов, анализ литературных и интернет-источников.

Самовыражение человека проходит множество этапов формирования, и конечным этапом самовыражения является одежда. В свою очередь, в одежде есть своя гармоничность, именно эта гармоничность – основной фактор привлекательного облика индивида. В создании одежды большую роль играет эстетическая категория, а именно композиция. Композиция включает в себя грамотное сочетание или взаимосвязь частей к целому, а также их соподчинение. Композиция в одежде, как и в любом другом искусстве, представляет собой сочетание цвета, линии, объема, формы и целостности этих художественно-об-

разных компонентов. Целостность элементов – наиболее сложный совершенный тип структуры, в котором все элементы органично связаны между собой [1]. В композиции есть основная часть или доминанта, которая привлекает внимание зрителя, целостность по трем принципам контраста, нюанса и подобия, что позволяет выделить нюанс. Рассмотрим принцип подобия. Подобие или повторение в костюме одного элемента, который может встречаться в различных вариациях. Примером может служить любая декоративная деталь – обработка карманов и соединение ткани в мужском джинсовом костюме как на показе off White 2020 весна/лето, где соблюдено данное базовое повторение во всей коллекции, что «держит» весь композиционный строй. Однако в данном представленном нами примере не выражен следующий принцип композиции – контраст. Контраст – это противоположность или противопоставление, которое может осуществляться по средствам объема, фактуре, цвету и множеству других художественных выражений [2]. Примером контрастности цветов на современном подиуме может служить показ мужской коллекции от Dior 2020 весна/лето, где представлены различные сочетания и контрастность цвета. Однако, многие модные дизайнеры отдают предпочтение монохромным образам. По версии журнала ELLE, Вирджил Абло предлагает носить спортивный костюм Louis Vuitton с бантами для мужчин, а Клэр Уэйт Келлер придумала для Givenchy мерцающую словно жемчуг «тройку» с деконструктивным пиджаком. Нюанс – переход от контраста к подобию, что выглядит сложнее по цветовым связям. Данный принцип дарит неограниченные возможности дизайнеру в выражении идей [3]. Исходя из существования структурных элементов композиции, существует необходимость рассмотрения их подробнее.

Пропорциональность в одежде тесно связана с основами композиции и внешней эстетической составляющей. Самым известным примером гармоничных пропорций служит принцип золотого сечения. Пользуясь этими принципами можно создавать в композиции костюма наиболее гармоничную связь. В пропорциях человека вмещается восемь модулей от макушки до пола [4]. Пропорции мужской и женской фигуры несколько отличаются в связи с их биологическими особенностями. Горизонтальные линии в одежде как раз делят фигуру на членения, речь идет о конструктивных поясах – условная круговая линия на принципиально важных при конструировании уровнях фигуры: головной, шейный, плечевой, грудной, талиевый, тазобедренный, коленный и голени [5]. Данные конструктивные линии управляют изделием и его силуэтом, длиной или зрительной шириной изделия. Также, существуют линии внутри изделия, что позволяет дизайнерам создавать зрительные иллюзии в конструкции женских и мужских костюмов. Иллюзиями зрительного восприятия называют возникающее впечатление искажения форм или размера в пропорциях одежды при определенных условиях восприятия. В костюмах в возникновении иллюзии особую роль играют сочетания форм, рисунка ткани, цвета, фа-

сонных линий [6]. Вариативность таких линий безгранична. Конструктивность линий внутри изделия позволяет передать статичность или динамичность, что добавляет ему особенное художественное настроение. К примеру, вертикальность линий в изделии визуально удлинит пропорции тела, в случае с горизонтальными, напротив, расширяют или наполняют изделие [7]. Деление изделия на горизонтали дробит силуэт зрительно уменьшая рост или укорачивая какую-либо часть фигуры. Диагональные линии скрывают асимметрию в фигуре. Таким образом, благодаря конструктивным линиям в изделии, дизайнер может экспериментировать с изделием и пропорциями фигуры человека в одежде [8]. Любой костюм, создаваемый автором, является объектом масштабного творческого поиска. Для создания костюма дизайнером одежды требуются базовые знания и представления об основах композиции, роли конструктивных линий и понимание определенной идеи, замысла автора. Эстетическая функция любого костюма тесно связана с его технической и практической структурой, однако создание костюма требует всестороннего знания истории и отдельных элементов гардероба, что может привести к разработке новых форм, смелых сочетаний традиционных форм, элементов костюма.

Богатейшим источником вдохновения для многих дизайнеров является история костюма в разные его периоды. Так, например, Джон Гальяно зачастую обращал свое внимание на военные мужские костюмы. В данной статье мы изучаем элементы мужского гардероба, поэтому нам необходимо рассмотреть историю зарождения мужского костюма. Формирование современного мужского костюма пришлось на 19 век [9]. До этого мужской костюм был наполнен эстетическими излишествами, пышностью, декоративностью и модной эксцентричностью, однако с появлением первых денди мужской костюм стал приобретать более строгие, практичные черты. Диктатором мужской моды в 19 веке становится Англия, основные элементы гардероба мужчины составляют фрак, жилет, брюки и галстук, наблюдаются небольшие изменения в длине и ширине брюк, величине выреза фрака на груди, форме лацканов, посадке и ширине рукавов [10]. В данном ансамбле мужского костюма ярким элементом, при всей сдержанности цветовой гаммы, является жилет. Именно жилет является центром композиции, при всех конструктивных особенностях этого костюма. Конструктивные линии мужского костюма 19 века подчеркивали мужественность и сдержанность. Приталенный и полуприталенный силуэт, сюртуки, одно- и двубортные, плащи, пальто, плащ макинтош все элементы стремятся к статичности фигуры. 19 век привнес основные тенденции в мужской гардероб и стал частью становления новых элементов в 20 веке [11]. Обзор истории моды позволяет говорить о сложившемся ассортименте одежды и ее многообразии. В 20 веке одежда становится практичной. Мужская мода освободилась от жесткого диктата моды и на первый план выходит выражение индивидуальности. Активный образ жизни обусловил потребность в различных по функциям видах одежды. В

период войны вводились ограничения в производство одежды и разрабатывались модели под грифом необходимости и практичности [12]. В Америке в военный период впервые появились фольклорные индейские мотивы, джинсы, рабочие комбинезоны, футболки, что не выходит из моды до сих пор. Рождением молодежного мужского костюма официально считают 50-60-е годы 20 века. Влияние культуры рок-н-ролла, звезд Голливуда, рокеров и первых неформалов, послужило источником возникновения дерзкого облика или стиля «дрейп-шейп». Появилась мода юнисекс, бисексуальная и бесполовая, одежда спортвер для отдыха и спорта, которая пользуется широкой популярностью в 1970-е годы [13]. Трикотажные футболки, майки, шорты, кроссовки и джинсовый стиль становятся самыми популярными во всем мире у людей любых возрастов. Конструкция и силуэт был прилегающим, появилось сильное влияние женского костюма в оформлении и декоре. Классический мужской костюм переходит от мешковатого, прямого силуэта к полуприлегающему, с комфортной посадкой по фигуре. Начиная с 70-х годов появляется тенденция в мужской одежде многофункциональной комплектной одежды. Свитер, рубашка, пиджак, брюки, плащ, пальто, куртка, как дополнения – шейный платок, галстук, шарф – на долгие годы определились как базовые элементы мужского гардероба. В моде появляется эклектика – тенденция сочетания несочетаемого, что дает возможность подчеркнуть свою индивидуальность. В 1980-1990-е годы возник образ преуспевающего мужчины, бизнесмена, появляется стремление к физическому совершенству, молодости. Костюм становится символом успешности. Деловой костюм претерпевает изменения, английские, немецкие, итальянские, классические костюмы приобрели характерные силуэты, строгие конструкции, ткани, цвета и декор.

К концу 20 века произошли тенденции демократизации одежды, стирание границ стилей, необязательное соблюдение правил хорошего вкуса, освобождение от диктата моды, индивидуальность и раскрепощенность [14]. Технический прогресс, промышленное производство одежды, различный декор, разнообразный крой, новизна, интересные и конструктивные линии определяют современный облик мужской моды 21 века. В стиле современного мужчины большую роль играют его личные предпочтения. Одежда больше не имеет строгих правил, но по-прежнему многое может сказать о его носителе. Молодежь 21 века предпочитает индивидуальность и простоту в носке, актуальны как приталенные силуэты, так и очень свободные, мешковатые. Одежда не должна подчеркивать гендерную принадлежность человека в 21 веке: каждый индивидуум желает самовыразиться через одежду так, как он чувствует этот мир. Мужчины наносят на лицо косметику как Джеймс Чарлз – известный видеоблогер из Америки, и по всему миру, красят волосы в неестественные цвета, носят туфли и разноцветные носки, пробивают уши, красят ногти, если того пожелают. Также, в 21 веке существуют современные денди, которые предпочитают строгие приталенные костюмы, сдержанные конструктивные линии и цветовую палитру.

В современном мире важны не модные законы, а стиль. Именно стиль главенствует на современной арене моды. Молодежь 21 века отдает предпочтение стилистике 1990-х, этот стиль можно назвать универсальным, ведь 1990-е охарактеризовались новым подходом к одежде, созданием костюма и образа. В основу стиля была заложена индивидуальность, и, как уже говорилось выше, для современного человека индивидуальный подход в носке и стиле является основополагающей частью жизни. Основу гардероба 90-х составляла недорогая и доступная одежда, сложилась своеобразная униформа, в моде появилось слово «унисекс», что еще больше размывало гендерные границы. Свободные футболки, пайты, свитшоты, огромные джинсы на высокой и средней талии – все эти элементы гардероба активно пользуются популярностью как среди мужчин, так и среди женщин. Современный мужской аутфит состоит из джинс или свободных трикотажных штанов, или кальсон, по предпочтению. Верх состоит из свободных, комфортных футболок с разными принтами, свободных пайт, свитшотов, в различных вариациях и неограниченной цветовой палитрой. Верхняя одежда может быть самой разнообразной – от джинсовок, до плащей со сложным кроем. Дутые куртки также, являются частью модного гардероба современного молодого парня, куртки с огромным количеством клапанов и накладными карманами, различных форм. Микс из тканей от тентовых – грубых, до легких – плащевых, все это позволяет увидеть тектонику текстур изделий в различных вариантах, что добавляет определенную динамику конструктивных линий в образе. На ногах современного парня нередко можно обнаружить кроссовки на большой видоизмененной подошве, так называемые «агли бутс». Данный термин в современный обиход ввела компания «Balenciaga» когда выпустили свою первую коллекцию кроссовок на нестандартно высокой подошве с непривычной для современности цветовой палитрой. Сначала многие модные дома очень нелестно обозвали такую обувь «отвратительной», но уличная молодежь приняла этот вид обуви с энтузиазмом, и цены на «агли бутс» возросли, однако название закрепилось на официальном уровне. Модные дома и современные независимые дизайнеры тоже обращают свой взор на тенденции 1990-х, как в мужском, так и в женском костюмах. Гоша Рубчинской, Шон Стусси, современные уличные бренды такие как Off-White – одни из перспективных брендов одежды, чьи коллекции не ограничивают покупателей в свободе выражения собственной творческой жилки.

Выводы. Мы можем с уверенностью сделать вывод, что композиция играет важную роль в создании образа человека. Особенности статики и динамики в композиции и гардеробе может позволить дизайнеру или носителю одежды добавить зрительных иллюзий, тем самым разнообразив собственный образ. Современный мужчина и молодой парень предпочитают свободный крой, простые конструктивные линии в одежде, стилистику 1990-х гг., смешение стилей независимо от устоявшихся в обществе предпочтений.

Литература

1. Андреева А.Ю. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода / А. Андреева, Г. Богомолов. – М.: Паритет, 2001. – 120 с.
2. Балдано И.Ц. Мода. XX век. Энциклопедия / И.Ц. Балдано. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 400 с.
3. Бердник Т. О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики [Текст] : учеб. пособие / Т. О. Бердник. – Ростов н/Д. : Феникс, 2001. – 320 с.
4. Будур Н. История костюма / Н. Будур. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 480 с.
5. Ермилова В. В. Моделирование и художественное оформление одежды [Текст] : учеб. пособие для сред. проф. образования / В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Академия, 2010. – 222 с.
6. Захаржевская Р.В. История костюма от античности до современности / Р.В. Захаржевская. – М.: Рипол Классик, 2006. – 288 с.
7. Каминская Н.М. История костюма / Н.М. Каминская. – М.: Легпромбытиздат, 1986. – 168 с.
8. Композиция костюма [Текст] : учеб. пособие для вузов / Г. М. Гусейнов, Д. Ю. Ермилова, Н. Б. Ляхова [и др.]. – 2-е изд., стер. – М. : Академия, 2004. – 432 с.
9. Нанн Дж. История костюма. 1200 – 2000 / Дж. Нанн. – М.: Астрель, АСТ, 2008. – 343 с.
10. Неклюдова Т.П. История костюма / Т.П. Неклюдова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2004. – 336 с.
11. Пармон Ф.М. Композиция костюма/ Ф.М. Пармон – М.: Легпромбытиздат, 1997. – 318 с.
12. Плеханова Е.О. История костюма, текстильного и ювелирного искусства: учебно-методическое пособие для студ. ИИиД/ Е.О. Плеханова. – Ижевск, 2009. —188 с.
13. Учебно-методический комплекс по дисциплине «Композиция костюма» / сост. Н. Н. Горбунова. – Тольятти : Изд-во ПВГУС, 2015. – 60 с.
14. Энциклопедия модных брендов. Самые влиятельные дизайнеры и марки - от А до Z [Текст] / [пер. с англ. Н. Кошелевой]. – М. : Эксмо, 2012. – 352 с.

Особенности разработки мультипликационных персонажей студии «Pixar»

Н. В. Чипенко

*студент 3-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

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

В статье рассматривается разработка и создание анимационных персонажей, прослеживаются основные этапы и решения для нахождения наилучших вариантов в создании оригинальных и запоминающихся образов, соответствующих последним технологиям современного дизайна. Примером изучения в данном случае является студия Pixar.

***Ключевые слова:** анимация, дизайн, персонажи, разработка, новейшие технологии.*

Введение. В любой анимационной компании дизайн является основным компонентом работы. От успешной разработки героев мультфильма и удачного сюжета зависят успех и популярность у зрителей. Для того чтобы получить качественный продукт, художникам и дизайнерам приходится пройти очень непростой и длительный путь для создания оригинальной идеи. В данной статье мы рассмотрим мультипликационную студию Pixar известную своими неповторимыми и запоминающимися образами героев мультфильмов.

Стоит отметить, что ранее графический дизайн использовали только в мультфильмах и комиксах. В 1937 году на экраны вышел мультфильм, который был создан с помощью графики – «Белоснежка и семь гномов». С тех пор и по сегодняшний день графический дизайн становится всё более популярности среди художников. Изначально, данный процесс был очень сложный и трудоемкий. Процесс создания персонажа проходил множество этапов и требовал больших затрат времени и сил. В наши дни он ускорился благодаря новейшим технологиям. Герои становятся более «живыми», их облик детально проработан и максимально приближен к реализму [5].

Цель исследования: изучение разработки анимационных персонажей, выявление основных этапов и дизайнерских решений для создания ярких и неповторимых образов.

Источники: литература по данной теме, статьи, электронные ресурсы.

Методы исследования: анализ тематической литературы.

Основная часть. Как говорилось выше, создание мультипликационных персонажей представляло собой сложный процесс. Начальной стадией дизайнера были эскизы на бумаге, и это занимало очень много времени. Каждую анимацию нужно было прорисовывать вручную. После того, как художник выполнял свою работу, пользуясь специальным оборудованием, её анимировали. Это также было весьма сложно и долго.

Благодаря новейшим технологиям и современным дизайнерским решениям сейчас художники могут пользоваться специальными графическими планшетами, компьютерами для создания 3D моделей персонажей. Также используются различные программы для создания анимации движений и действий персонажей [4, с. 183]. На начальных процессах разработки дизайнеры тесно сотрудничают с режиссером, пока тот создает сценарий. В процессе работы персонаж претерпевает большое количество изменений и приобретает свой неповторимый образ и характер. Студия Pixar очень тщательно подходит к постановке задач по разработке главных героев. Цель студии – это вовлечение зрителей в приключения персонажей фильма. Художнику при создании героя предстоит очень сложная и трудоемкая работа, ему нужно точно подчеркнуть индивидуальность и выявить какие-либо отрицательные или положительные стороны характера [1, с. 318]. Перед тем как дизайн персонажа будет утверждён, художникам приходится делать тысячи эскизов, для того чтобы создать подходящий образ. Самая главная задача – через внешний вид показать личность героя. Для начала художник читает сценарий, а после этого подбирает образ, согласно характеру и поступкам персонажа. Пока не подберет самый идеальный вариант. Все наброски изначально рисуются простыми карандашами. На этом же этапе утверждается, каким будет персонаж – мультяшным или более реалистичным. Когда внешний вид героя готов, к работе приступают аниматоры. Они передают индивидуальность через движения, а также мимику персонажа. В студии Pixar этому уделяется особое внимание, поэтому их герои очень правдоподобные и непохожие на других.

В 1995 году студия Pixar выпустила первый в мире компьютерный мультфильм «История игрушек». Далее появились мультфильмы, которые также имели огромный успех: «В поисках Немо», «Рататуй», «Корпорация монстров». С помощью компьютерной графики студия выпустила первый в мире мультипликационный фильм «Приключения Андре и Пчёлки Уолли». Презентация данного фильма состоялась в 1984 году. Он вошел во все учебники по графическому дизайну и мультипликации. Данная технология являлась прорывом для анимационной индустрии, несмотря на то, что продолжительность мультлика была 1,5 минуты. В 1986 году создан еще один мультфильм – «Люксо-

младший» [2, с. 179-180]. В этой ленте главный персонаж – настольная лампа – стала впоследствии логотипом Pixar. Студия непрерывно развивалась и находила новые решения для создания своих мультфильмов. Им удалось создать графическую программу, которая помогает дизайнерам создавать цветные текстуры для экранных 3D объектов RenderMan.

Для улучшения качества персонажей, в 1990-х годах студия Pixar решила создать главных героев из пластика. Это наглядно видно в полнометражном анимационном фильме «История игрушек». Он был признан в 1995 году самым кассовым фильмом года и получил три премии Оскар. На примере мультфильма «История игрушек» мы можем проследить развитие создания усовершенствованных и детализированных персонажей. Если сравнить первую часть истории игрушек и четвертую, можно увидеть колоссальную разницу в проработке малейших деталей. Одежда и вещи выглядят очень реалистично, чем притягивают взгляд зрителя и вызывают восхищение. Мимика и жесты заметно улучшены, главные герои мультфильма кажутся живыми. В 2006 году студия Pixar и Disney объединяются. Команда дизайнеров полностью сохраняется, и они продолжают выпускать полнометражные анимационные фильмы, которые собирают огромное количество аудитории: «Рататуй», «Вверх», «Головоломка», «Тайна Коко». Благодаря высоким технологиям и мощной технической базе Pixar, создаются мультфильм «Суперсемейка». Если говорить о компании Pixar после 2010 года, то следует отметить, что данная студия продемонстрировала новый компьютер Apple, который делает работу гораздо быстрее и эффективнее [3, с. 185].

Говоря о создании самих персонажей, стоит отметить целый ряд этапов необходимых для создания уникального образа. Начальной стадией является оценка и исследование. Изучение главных персонажей и выявление свойств, которые могут сделать их успешными и понравиться аудитории. Очень важна уникальность и неповторимость героя. Для того чтобы создать персонаж непохожий на других, он должен быть интересным в визуальном плане, привлекать внимание зрителя. Второй этап – цвет. Он очень важен в раскрытии личности персонажа. В темных цветах (черный, серый, фиолетовый, бордовый) изображают злодеев, а светлые оттенки (белый, розовый, голубой, желтый) отображают наивность и доброту. Третьим этапом является раскрытие личности персонажа. Ему мало иметь интересный внешний вид, ведь он может полностью не раскрывать характер героя. При помощи анимации может быть раскрыта личность персонажа. Важно увидеть, как главный герой реагирует на различные ситуации, его действия должны быть интересными и точными. Четвертый этап – эмоциональный спектр. Раскрытие персонажа идет через целый диапазон эмоций (позитивных или негативных), с помощью которых характер героя становится запоминающимся. Пятым этапом являются мечты героев мультфильма. Основная черта личности персонажа он пытается достичь

какой-то цели. Благодаря этому виден характер героя и его внутренние качества. [6]. Шестой этап – предыстория, которая играет немало важную роль в раскрытии целостного образа. Здесь нужно учитывать, откуда он появился, его реакцию на происходящие изменения в жизни. Предпоследним этапом является проработка окружающего мира персонажа. Мир, в котором живет герой, должен гармонизировать с ним, иметь общую стилизацию и неразрывную связь с персонажем. Заключительным этапом разработки является прорабатывание мелких деталей. Больше всего это касается черт лица героя, ведь от этого зависит восприятие зрителями данного героя, понравится он им или же нет.

Рассмотрев и изучив работу графических дизайнеров студии Pixar, следует отметить, что творческий процесс не стоит на месте. Он постоянно развивается и совершенствуются. Улучшению подвергаются каждая линия, фон, цвет, освещение и все важные технические характеристики. Разработка персонажей также претерпевает постоянное развитие [7]. Совершенствуется детальная проработка внешнего вида, благодаря чему герой становится все более реалистичным. Таким образом, творческий процесс неустанно движется вперед.

Заключение. Рассмотрев и изучив создание анимационных фильмов студии Pixar, мы пришли к выводу, что данный процесс является очень трудоемким и долговременным. Режиссер и дизайнер работают в тесном сотрудничестве для того, чтобы создать и воплотить в жизнь самые интересные идеи и неповторимые образы. Анимация должна быть запоминающейся, красочной, с подборкой интересных и необычных персонажей.

Анимационные фильмы Pixar пользуются огромной популярностью у зрителей любых возрастов. Это достигается путём постоянного совершенствования главных героев, применением современных высококачественных технологий, постоянным развитием, как во внешнем виде персонажа, так и в соответствии с параметрами нашей сегодняшней жизни. При исследовании создания и развития героев мы проследили чёткую градацию развития образов на примере полнометражного анимационного фильма «История игрушек». Спустя годы, внешний вид персонажей стал максимально приближен к реалистичному. Проработка и детальное исполнение предметов, окружающих персонажей, также совершенствовались и становились более интересной. Благодаря всем этим особенностям фильмы студии Pixar всегда смотрятся с большим интересом и являются любимыми у людей всех возрастных категорий.

Литература

1. Кривуля Н.Г. Аниматология. Эволюция мировых аниматографий. / Н.Г. Кривуля – Новосибирск: Амгист, 2012. – 808 с.
2. Лотман Ю.М. О языке мультипликационных фильмов. / Ю.М. Лотман – СПб.: Искусство, 1998. – 672 с.

3. Лоуренс Л. «Pixar. Перезагрузка». / Л. Лоуренс – М.: Бомбора, 2018. – 277 с.
4. Робертс С. Анимация 3D-персонажей. / С. Робертс – М.: НТ Пресс, 2006 – 264 с.
5. Графический дизайн. Применение графического дизайна в современном Мире. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://journal.ru/amp/129763> Дата обращения (29.02.2020)
6. Как создать творческий коллектив? Советы от студии Pixar. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://lifelife.ru/2014/01/22/kak-pixar-sozdayot-krasivye-multifilmu-s-pomoshhyu-mac-za-3000-dollarov/> Дата обращения (05.03.2020)
7. Как Pixar создаёт свои мультфильмы с помощью Mac [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://lifelife.ru/2014/01/22/kak-pixar-sozdayot-krasivye-multifilmu-s-pomoshhyu-mac-za-3000-dollarov/> Дата обращения (04.03.2020)

Популяризация стиля виммельбух в книжной иллюстрации

Д. Р. Шостаковская

*студент 5-го курса
направления подготовки «Дизайн»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Г. Матросова

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

В статье рассматривается виммельбух как особый стиль в книжной иллюстрации, его особенности и практическое значение в развитии умений и навыков подрастающего поколения.

Ключевые слова: *виммельбух, детские книги, книжная иллюстрация, ребёнок, жанр издания, книги без слов, игра.*

Актуальность исследования. Одна из современных мировых тенденций среди изданий детской литературы – превалирование визуальной информации на вербальной. В следствии этого наблюдается значительный спрос на книги с большим количеством иллюстраций и малым процентным соотношением текста.

Одним из ярчайших примеров таких книг являются виммельбухи, которые всё чаще появляющиеся на международных книжных ярмарках детской книги. Виммельбух в книжной иллюстрации стал приобретать популярность за границей ещё в 60-х годах прошлого века, в России же этот стиль появился недавно.

Целью исследования является анализ особенностей стиля виммельбух и его популяризация в книжной иллюстрации.

Виммельбух необходимо рассматривать не только как стиль иллюстрирования или как объект литературы, но и как форму игры. Такие книги обычно ориентированы на детей, которые еще не умеют читать или только учатся, а потому они должны быть максимально интересными и увлекательными.

Изложение основного материала. Виммельбухи представляют собой книжные издания с очень маленьким количеством текста, или же текст в таких книгах вовсе отсутствует. Иллюстрации в виммельбухах очень детальные, насыщенные визуальной информацией. Родоначальниками такого стиля называют двух известных художников эпохи Ренессанса – фламандского художника Питера Брейгеля-старшего и нидерландского художника Иеронимуса Босха, которые известны своими детализированными полотнами. Однако, виммельбух таким, каким его знаем мы, придумал немецкий художник Али Митгуч в 1968 году [4].

Для создания виммельбуха используется так называемая «кавалерийская перспектива», суть которой заключается в том, что при рассмотрении изображения все фигуры и объекты кажутся одинаковыми по величине, независимо от их расположения, словно читатель сидит верхом на лошади. Такую перспективу Митгуч называл «демократической» из-за того то, что все фигуры на иллюстрации равноудалены и равнозначны. С тех пор идея и техника создания виммельбухов существенно не изменились. Тогдашние опасения издателей, что подобные иллюстрации могут показаться слишком «грязными» и сложными, не отвечали действительности. Виммельбухи быстро стали популярными как среди детей, так и взрослых и уверенно завоевали мировой книжный рынок.

При создании виммельбухов важное значение имеют множество факторов: цвета, читаемость шрифтов, яркость и насыщенность рисунков, понятность изображаемых сцен и тому подобное. Кроме того, автор и редактор должны учитывать специфику детской перцепции [6, с. 339]. Ведь лишь неудачно подобранные цвета могут негативно сказаться на нервной системе ребенка, усилив агрессию или вызвав беспокойство.

Также виммельбухи имеют свои отличительные особенности, которые выделяют их среди других детских книг. Данные книги выпускаются в большом формате. «Классический» виммельбух имеет формат А2, однако сейчас печатаются виммельбухи и более маленького формата, бывают даже дорожные варианты. Обычно в таких книгах небольшое количество разворотов (около десяти), которые печатаются на плотной и прочной бумаге или картоне, что увеличивает срок пользования и

уменьшает изнашиваемость. Визуальная информация превалирует на вербальной в виммельбухах. Иллюстрации яркие, детализированные, имеющие четкие линии и привычные цвета. Все персонажи хорошо узнаваемые, а каждый новый разворот – это новая локация. В таких иллюстрациях нет композиционного центра, все персонажи равнозначны и равноценны, практически отсутствует пустое пространство, всё поле иллюстрации занято изобразительными элементами. Все возможные сюжетные линии могут развиваться одновременно, что позволяет каждый раз придумывать новую историю. Текст в виммельбухах имеет сопровождающий характер или же совсем отсутствует [3].

Данные печатные издания ориентированы на семейное чтение и совместное рассматривание. Виммельбухи позволяют проигрывать определённые ситуации, придумывать истории вместе с детьми. Это позволяет не только развивать фантазию, но и с точки зрения психологии помогает понять, что волнует ребёнка, ведь дети часто переносят в вымышленную ситуацию те проблемы, которые их волнуют.

Способ передачи информации с помощью картинок играет важную роль в процессе воспитания и развития умений и навыков ребенка, который еще не научился читать или только учится. К тому же, визуальная составляющая является важным инструментом развития навыков декодирования. Ребёнок учится высказываться о цветах и формах, которые ему нравятся. Виммельбухи очень хорошо тренируют память и стимулируют воображение, поскольку каждый раз приходится придумывать новые сюжеты. Благодаря тому, что текст отсутствует или его мало, такой формат издания расширяет лексический запас, развивает способность к длительной концентрации внимания, учит выделять важное среди большого количества информации. Виммельбухи предоставляют огромное количество возможностей взаимодействия с ними. Можно не только придумывать истории, но и устраивать игры с ребёнком, например, поиск каких-либо объектов, запоминание деталей, прохождение лабиринтов и разгадывание загадок, установление причинно-следственных связей и так далее. Конечно же все эти действия требуют компетентного собеседника, который выполняет множество функций: выступает мотиватором и помощником, или просто молчаливым наблюдателем. Родители, читающие виммельбух со своим малышом, должны помогать ребёнку структурировать такой значительный объём визуальной информации. Кроме того, чрезвычайно важно не «пассивное» чтение, а диалог, реакция взрослых на комментарии ребенка. Ребенок должен чувствовать себя равноправным соучастником чтения, даже если читать фактически он еще не умеет. Если взрослые обладают необходимыми коммуникативными навыками, то такая диалогическая работа с виммельбухами положительно сказывается на когнитивном развитии ребенка [1].

На российском книжном рынке первые виммельбухи начали появляться около десяти лет назад. Отсутствие текста делает такие книги практически интернациональными. Неимение языкового барьера позволяет приобретать иностранные виммельбухи, что расширяет ассор-

тимент. В последние годы такой тип книг активно обсуждают в блогах для досуга, на форумах родителей, в социальных сетях и на специализированных литературно-культурных платформах. Виммельбухи активно пользуются спросом у родителей-новаторов, которые следят за новыми тенденциями в воспитании, готовы знакомиться и знакомить своего ребенка с книгами современных авторов и нередко предпочитают переводные книги, указывая на более современную подачу материала в них. Благодаря очень маленькому количеству текста для издателей переводить виммельбухи не затратно [2].

Несмотря на отличные перспективы развития, востребованность у современного поколения и отсутствие конкуренции, книжный сегмент виммельбухов наполняется и развивается довольно медленно. Это происходит из-за относительно высокой цены данных книжных изданий и ориентированность на определенную аудиторию. Книги такого формата, книги без текста, необычны для отечественного читателя. Большинству российских читателей, привыкшим к другому формату, виммельбухи кажутся несерьезными. В значительной степени такие предубеждения связаны с отсутствием научных исследований и профессиональной критики в этой сфере.

Важно донести до широкой общественности, что книги такого формата незаменимы в когнитивном развитии ребенка и формировании его умений и навыков.

Выводы. В результате проведенных исследований выявлено, что виммельбух является уникальной и эффективной формой предоставления информации, некой синергией вербального текста, игрового момента и визуального наполнения. Этот развивающийся тип издания способствует развитию способностей детей. Рассматривая данную тематику, понимаем ее как перспективную и требующую дальнейших разработок.

Литература

1. Багдасарян О.Ю. Вербальный и визуальный компоненты в современных книгах для детей / О.Ю. Багдасарян // Философский класс. – 2017. – № 3. – С. 245-251.
2. Никкарева Е. В. Виммельбух или книжка-гляделка: жанр издания в зеркале издательской политики / Е.В. Никкарева // Человек в информационном пространстве. Сборник научных трудов. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2016. – С. 270-275.
3. Шкоренкова И. С. Использование технологии «Виммельбух» на занятиях по окружающему миру в ДОУ // Педагогика сегодня: проблемы и решения: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Казань, март 2018 г.). – Казань: Молодой ученый, 2018. – С. 131-134.
4. Der Vater der Wimmelbücher feiert Geburtstag [Электронный ресурс] //Zeit Online. – 2010. – Режим доступа: http://blog.zeit.de/kinderzeit/2010/08/20/der-vater-der-wimmelbuecher-feiert-geburtstag_6920.

Некоторые аспекты применения техники батик в современных интерьерах

А. А. Шульга

студент 4-го курса

направления подготовки «Дизайн»

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Е. Ю. Пунтус

научный руководитель

старший преподаватель кафедры дизайна

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

В статье рассмотрены основные аспекты применения техники батик в современных интерьерах. Изучены возможности использования батика в различных по стилю интерьерах таких как лофт, этностиль, минимализм, модерн, хай-тек, экологический дизайн.

Ключевые слова: батик, интерьер, декор, цвет.

Современные интерьеры отличаются большим разнообразием применяемых декоративных техник. Особое внимание уделяется использованию текстиля в интерьере, без которого не обходятся как общественные помещения, так и частные квартиры.

Роль декора в интерьере очень велика. Именно он позволяет дизайнеру добавлять цвет, расставлять акценты, создавать индивидуальные и неповторимые интерьеры. С помощью декора, не прибегая к кардинальным изменениям, можно преобразовать характер и настроение пространства. Одним из видов декорирования в современном дизайне является батик.

Целью данной статьи является рассмотрение аспектов применения техники батик в современных интерьерах.

Батик – это искусство ручной росписи тканей, возникшее много столетий назад. Время шло, технологии совершенствовались, а работы, выполненные в этой технике, становились все красивее и изящнее. В наши дни техника батик приобретает большую популярность и огромное количество поклонников. Эта технология, трансформировавшаяся в соответствии с требованиями времени, заняла подходящее место в ряду других видов декоративно-прикладного искусства [2, с. 2]. Сейчас существует множество техник: холодный, горячий, классический, узелковый, свободная роспись, а также роспись аэрографом.

Холодным батиком в основном называют технику гутта, для которой характерно применение резервирующего состава на основе резинового клея. В специализированных магазинах для художников продаются готовые для употребления резервирующие составы. Горячий батик называется горячим, потому что роспись ведётся расплавленным на водяной бане парафином. Последняя техника очень сложная, требует импровизации, но позволяет добиться интересных эффектов. Шторы, панно, декоративные подушки, ширмы, покрывала, абажуры – это далеко не полный перечень использования текстильных изделий, декорированных в технике батик.

Современные художники по текстилю с глубоким уважением относятся к прошлому этого искусства, постоянно черпая из него творческие замыслы, что и обуславливает появление новых технологий на основе использования традиций древней росписи тканей [1, с. 5].

Так как роспись по ткани не имеет ни стилистических, ни сюжетных ограничений, она широко применяется при создании различных декоров в интерьере. Батик, выполненный на натуральной ткани, может стать великолепным украшением для интерьеров совершенно разных стилистических направлений. Он может добавить уюта лофту, ярких, оригинальных акцентов скандинавскому стилю, а также дополнить загадочный восточный стиль. Интерьер в стиле минимализма прекрасно подойдет для применения батика, послужит ярким акцентом в просторных помещениях с открытой планировкой, минимумом деталей и ограниченной цветовой гаммой. Для этой техники обычно применяются натуральные ткани, поэтому они могут прекрасно сочетаться с другими натуральными материалами в интерьере, такими как дерево, бамбук, камень, хлопок, лён. Такой декор можно использовать в интерьере экологического стиля. Возможны интересные решения в виде тканевых экранов с росписью в технике горячего батика.

При оформлении этнического стиля в интерьере гармонично вписутся орнаментальные композиции с животной и растительной тематикой, стилизованные фигуры, геометрические орнаменты с использованием того или иного национального колорита, абстрактные композиции, несущие в себе ярко выраженное декоративное начало. Обширная цветовая палитра, необычные приемы и особенности этой техники позволяют создавать интересные объекты, которые станут украшением любого современного интерьера.

Тканевая природа батика очень хорошо вписывается в пространство любого дома, не нагнетая и не раздражая яркой фактурой и цветом, а концептуально преобразуя и облагораживая интерьер.

Возможности батика не ограничены. Изделия, выполненные на тонком шелке, имеют эффект внутреннего свечения. Эту особенность используют при росписи штор, межкомнатных драпировок, абажуров и ширм.

Шторы для интерьера в стиле модерн могут быть с растительным, зооморфным, антропоморфным или геометрическим узором. Они

могут сохранять строгую орнаментальность, отличаться свободной росписью или вообще не иметь рисунка. Например, для интерьера в стиле хай-тек такие текстильные элементы выполняются брызгами, контрастными цветовыми пятнами или мягкими тоновыми асимметричными растяжками. Они с легкостью становятся ярким акцентом для сдержанного по цвету интерьера.

Скатерти, салфетки, наволочки на подушках и покрывала в зависимости от ткани, рисунка и цветовой гаммы способны придать помещению ощущение уюта, создать романтическое или праздничное настроение.

Классическим интерьерным изделием в этой технике является панно. Оно способно стать не только оригинальным элементом, но и сыграть роль доминанты, собирая весь интерьер воедино.

Итак, батик – это очень увлекательная техника с большим творческим потенциалом, которая раскрывается в процессе работы и творческого эксперимента. Это искусство, которое ненавязчиво, грациозно, легко вписывается в обстановку любого современного интерьера. Благодаря ему можно создать контраст между тяжелой мебелью и легким, воздушным декором.

Литература

1. Гильман Р.А. Художественная роспись тканей/ Р.А. Гильман. – М.: ВЛАДОС, 2005— 159 с.
2. Шилкова Е. А. Волшебный батик/ Е. А Шилкова. – М.:РИПОЛ Классик, 2012 —256 с.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: МУЗЫКОЗНАНИЕ

Развитие хорового исполнительства духовных произведений в Крыму

Т. В. Барсова

студент 1-го курса

направления подготовки «Дирижирование»

Гуманитарно-педагогической академии (филиал)

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет

им. В. И. Вернадского»

Т. Г. Борисенко

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры музыкальной педагогики

и исполнительства

ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет

им. В. И. Вернадского»

В статье дан анализ теории и истории развития хорового исполнительства духовных произведений в Крыму. Отмечено, что хоровое исполнительство в Крыму имеет очень богатую историю. Подчеркнута потребность изучения исторических данных по хоровому исполнительству с целью проецирования исторического опыта хорового исполнения на современную практику в данной области.

***Ключевые слова:** теория, история, культура, духовные произведения, хоровое исполнительство, церковное пение.*

Введение. В современных условиях все больше внимания уделяется изучению истории отечественного музыкального опыта. Данная тенденция касается и исторической ценности хорового исполнительства духовных произведений в Крыму, воплощения огромных пластов хорового наследия духовной музыки. Изучение исторического опыта хорового исполнительства духовной музыки в Крыму обуславливает чрезвычайную актуальность и значимость данной темы.

Целью работы является анализ исторического опыта хорового исполнительства духовных произведений в Крыму от истоков до конца 90-х годов XX ст.

Объект исследования – процесс развития хорового исполнительства в Крыму.

Новизна работы заключается в осуществлении исследования развития хорового исполнительства духовной музыки в Крыму.

Методы исследования: анализ научной литературы и практического отечественного опыта по данной теме.

Результаты исследования. Русское церковное пение занимает особое место в истории хорового искусства, имея за собой 10-ти вековую историю.

Жизнь народа тесно связана с церковной жизнью, глубоко пропитана религиозным влиянием. Многие композиторы обращались к религиозной тематике, стремились поднимать на достойный уровень исполнение духовных произведений. Так, в 1880 г. П. Сахаров исполнил вместе с хором литургию, написанную П. Чайковским. На концерт были приглашены московские директора музыкального общества. Однако впервые данная литургия была исполнена в 1879 г. на базе Университетской церкви в Киеве. В 1899 г. в Москве предпринята первая попытка написать труд, посвященный теории и практике церковного пения [1]. За его написание взялся Н. Всеславинский. К сожалению, он так и не закончил свою работу.

П. Сахарова, которого многие считают одним из главных представителей культуры в области хорового исполнительства, уже в 1858 г. (в возрасте 10 лет) зачислился в певчие Чудовского хора в Москве. Руководителем хора был Ф. Багрецов. Фёдор Багрецов родился в 1812 году в селе Загарье Московской губернии в семье дьячка. С 18 лет работал в хоре учителем малолетних певчих. С 1838 года и до конца жизни был регентом Чудовского хора, славившегося художественным исполнением церковных песнопений. В 1864 г. с благословения митрополита Филарета состоялся публичный духовный концерт в концертном зале при участии синодальных и чудовских певчих в пользу бедных.

П. Сахаров сам принимал участие в этом концерте. До него же первый духовный концерт на территории Москвы дан в 1840 г. Многие представители духовенства выступили против духовных концертов. Так, после благотворительного концерта в Евпатории в 1853 г. гневные письма посыпались в адрес всех настоятелей церквей Крыма. В Москве же представители интеллигенции обвиняли руководителей духовных хоров, что литургические произведения представлялись ими на концертах в тех же залах, где проходили танцы.

Уже к 1860 г. сложилась традиция, по которой любой духовный концерт с пением хора начинался с молитвы «Отче Наш», все зрители в зале, в том числе духовные наставники юных певчих, вставали и вместе с хором присоединялись к молитве. В тот период по несколько

концертов в год давались не только в Евпатории, но и в других городах Крыма. Масштабным стал концерт в Симферополе в 1880 г. он состоялся на базе Кафедрального собора [2].

Сразу после первых концертов о церковных хорах заговорили буквально все прихожане. Так как деятельность церковных хоров была разобщенной, приняли решение о необходимости утверждения специального положения, которое бы регулировало деятельность певческих коллективов.

В 1896 г. такое положение принято Киевской епархией. После этого внимание обратили на необходимость создания специального общества, которое бы занималось возрождением древней церковной музыки.

Несколько любителей церковного пения среди духовенства и городских управляющих поддержали эту инициативу. Такое общество появилось к 1899 г. и позволило объединить интересы как представителей церкви, так и их прихожан. Церковные песнопения продолжались вплоть до начала гонений представителей РПЦ.

Все изменилось в связи с политикой 20-30х гг. прошлого столетия. В период гонения духовенства и разрушения церковных концерты вовсе не давались, хоры не собирались даже для певческих собраний. Многие из их наставников жестоко убиты, а их дома и приходы разрушены.

В этот период времени в хоровом исполнительстве духовных произведений наступил кризис, затянувшийся вплоть до окончания ВОВ. В конце 1940-х гг. певчие хоры собирались по 10-12 раз в год. На такие собрания можно было попасть бесплатно, услышать мужской хор или хор любителей. Опять же, деятельностью всех певческих коллективов продолжило руководить ранее созданное общество возрождения древней церковной музыки [3].

В 1951 г. было принято положение, которое стало регулировать цели и задачи существования певческих хоров при церквях и соборах в Крыму. В этом положении указывалось на необходимость постоянного проведения церковных песнопений, а также развивать хоровое церковное пение. Настоятелям храмов и руководителям хоров поручалось восполнять недостаток певчих из-за гонений на церковь и прошедшей войны. Начиная с середины 1960-х гг., на территории городов Крыма в дни народных праздников звучали хоровые исполнения церковных песнопений.

Впервые в репертуаре участников, выступивших в 1965 г., появились древние напевы, исполняемые хорами разных духовных храмов Крыма. Частные духовные хоры в основном занимались пением авторских произведений. Хоры любителей стали выступать все реже, певчие таких коллективов не имели музыкальной подготовки. В таких концертах по случаю праздника принимали участие два хора, которые пели попеременно – мужской и смешанный.

И уже к 1991 году из церковных хоров образовались профессиональные коллективы. Так, свою деятельность начал камерный хор при Крымской государственной филармонии. Хор получил название «Таврический

Благовест» и стал выступать с концертными программами. В них были представлены как сочинения современных авторов, так и фольклорные произведения разных народов Крыма. Камерный хор не раз выступал на международных фестивалях и конкурсах, становился их лауреатом.

Коллектив в 1990-е гг. выступал в Савойе (Франция), а также в Кафедральном соборе в Страсбурге (Франция). В России в 1998 году хор выступал в Большом театре. Художественным руководителем данного хора является В. Николенко. Он окончил музыкальную академию им. П. Чайковского (г. Киев), обучался на факультете хорового дирижирования.

В 1990 г., после окончания учебы, В. Николенко вернулся в Крым и стал создавать свой профессиональный хор, параллельно выступая в качестве хормейстера в фольклорном ансамбле «Таврия». Исполнительское творчество художественного руководителя хора в основном посвящено возрождению православной музыки. Хор развивает певческие традиции, уделяя большое внимание культуре звука, широте певческого дыхания и т. д. В 1997 г. В. Николенко явился инициатором фестиваля Пасхальной певческой ассамблеи.

Одним из центров хорового исполнительства духовных произведений в Крыму является Евпатория. Сразу несколько церковных хоров в этом городе многократно принимали участие в Дворцовом музыкальном фестивале. Один из последних таких фестивалей прошел в Людвигсбурге (Германия) в 2013 г. Участие в этом фестивале приняли церковные хоры от Храма святого пророка Илии и Свято-Николаевского собора.

Начиная с 2014 г., православные хоры в Бердянске, Евпатории и Севастополе дают концерты для туристов. Церковный хор при Свято-Николаевском соборе создан в 1983 г. при поддержке Ю. Шолохмана. Вот уже на протяжении 30 лет в церковном хоре выступают грамотные, с музыкальной точки зрения, хористы. Некоторые из них являются преподавателями в Евпаторийской школе искусств.

В первое время в составе хора было всего 33 человека. В исполнении духовных произведений большое внимание уделяется совершенствованию вокального исполнения песнопений.

В 2003 г. завершилась реставрация храма святого пророка Илии. Сегодня в этом храме проводятся собрания и выступления хора собора Святителя Николая Чудотворца. В 1990-е гг. этот хор включил в свой репертуар не только церковные песнопения, но и произведения П. Чайковского, П. Чеснокова и других авторов. Не раз хористы этого коллектива выступали на конкурсах духовной музыки, принимали участие в фестивалях. С 1990-х гг. церковные хоры Евпатории выступают на международных конкурсах и фестивалях. Первое выступление в Людвигсбурге состоялось в 1995 г.

В 2019 г. в соборе Александра Невского в Симферополе состоялся уникальный хоровой концерт. Он был организован при поддержке минкультуры РК при участии представителей духовенства от Крымской и Симферопольской епархии.

Творческий проект был посвящен профессору и народному артисту Ю. Фалику. Для гостей духовного концерта хористами были исполнены «Литургические песнопения», которые были написаны Ю. Фаликом с использованием канонических текстов. Литургия написана Ю. Фаликом с упором на вдохновение, которое он получил после случайной находки дневника своей умершей матери.

Данное произведение исполнил Крымский Камерный хор «Таврия», который сегодня входит в состав Крымской государственной филармонии руководитель его И. Михайлевский. Этот коллектив пополнил свой репертуар такими современными произведениями: «Перезвоны» В. Гаврилина, «Купало» Е. Станковича, «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Литургические славословия» М. Шука и другие произведения.

Выводы. В рамках церковного песнопения были созданы величайшие художественные хоровые произведения, формировались многие музыкальные жанры. Для развития хоровой культуры очень важно исполнение и популяризация данного вида искусства. Исследование теории и истории развития хорового исполнительства в Крыму является актуальной проблемой, призвано способствовать тенденции развития хорового исполнительства в целом и духовного обогащения народа Крыма.

Литература

1. Х Международный Осенний хоровой фестиваль имени профессора Б. Г. Тевлина «Году культуры – 2014» / Ред.-сост. А. В. Соловьёв: – М.: Ириспринт, 2014. – 30 с.
2. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) [Текст] // Н. С. Гуляницкая – М.: Языки славянской культуры, 2016. – 367 с.
3. Ершов А. И. Старейший русский хор [Текст] // А. И. Ершов – Л.: Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1978. – 76 с.
4. А. Г. Рубинштейн: свой среди чужих, чужой среди своих

А. Г. Рубинштейн: свой среди чужих, чужой среди своих

А. А. Батенькова

*студент 4-го курса
направления подготовки «Искусство концертного исполнительства»
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова»*

Л. А. Купец

*научный руководитель
Заслуженный работник высшего профессионального образования РФ,
кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова»*

Представленная статья исследует особенности композиторского стиля А. Г. Рубинштейна. Соотнесение историко-культурного и биографического контекста с концепцией русского европеизма дает возможность проследить за формированием его стиля. Особое внимание уделяется фортепианному циклу «Костюмированный бал», в котором ясно прослеживается влияние европейской культуры.

Ключевые слова: *А. Г. Рубинштейн, русский европеизм, «Костюмированный бал», фортепиано, А. И. Виллуан, европейские традиции.*

*«Писать биографию русского композитора – задача нелёгкая;
написать биографию Рубинштейна – задача еще более трудная...»*

Н. Финдейзен

Введение. В России признание таланта за границей всегда ценилось куда больше, чем любовь отечественной публики. Ценился заграничный триумф и в девятнадцатом веке. В связи с этим возникает прочная связь темы работы с понятием русского европеизма, вошедшего в науку благодаря работам В. Г. Шукина, В. К. Кантора, Н. В. Володина и других. Наиболее точно природу этого явления определил В. Г. Шукин: умонастроение, которое появилось в России еще до эпохи правления Петра I. Но именно в XIX веке европеизм громко заявил о себе. Этому способствовала к тому времени уже довольно устоявшаяся привычка общества воспринимать мир через призму европейского видения, европейской культуры. Вот что по этому поводу пишет В. Г. Шукин: «Я представляю себе исторический тип русского европейца, в общем, традиционно. Для меня это прежде всего чело-

век, который получил европейское воспитание, усвоил европейскую манеру поведения, который по-европейски обучен наукам. Европейец не может вести себя, как Ноздрев, или рассуждать, как Дмитрий Карамазов. Однако все это необходимые, но не достаточные условия для того, чтобы удостоиться чести называться русским европейцем. И тут В. К. Кантор¹ совершенно прав: он должен быть в самом деле сориентирован на культурные и нравственные ценности, выработанные Европой, и в частности Западной Европой, после XIII века – в период позднего средневековья, Возрождения, барокко, классицизма и, наконец, в эпоху Просвещения. Назову (в который раз!) главные из них: личное достоинство индивида, цивилизованность, понимаемая как преодоление зависимости человека от природы, творческая активность, вера в прогресс, толерантность»[9]. Поэтому закономерно предположить, что Рубинштейн, являющийся частью культурной жизни России, также был подвержен таким умонастроениям. Цель этой статьи – определить каноны и образцы, которым следовал композитор, а также увидеть их индивидуальное преломление в его творчестве. Благодаря анализу конкретного сочинения автора, а также сравнению его модели образования с общеевропейской, были сделаны определённые выводы, указанные в заключении работы.

Обратимся к ожиданиям и вкусам публики времени Рубинштейна. Зачастую то, что сейчас кажется проявлением отсутствия профессионализма, тогда считалось вполне нормальным. К примеру, аплодисменты между частями произведения являли собой высшую степень экзальтированности публики. Также, как и подобные шумные реакции на блестящие и виртуозные пассажи. Об этом говорит Е. В. Дукков: «Э. Т. А. Гофман вспоминал, как на одном из концертов в начале XIX века в герцогской ложе со слезами умиления (во время звучания одного из пассажей – Е. Д.) обнимались мать с дочерью, публика же при этом аплодировала довольно иронически. На следующий день герцогские особы на том же пассаже вновь обнимались с неподдельными рыданиями, по поводу чего публика выразила свой восторг многократными аплодисментами». Ирония автора ясно ощутима, но она не снижает самого факта вторжения аплодисментов внутрь музыкальной материи, как акцента на наиболее удачной теме, гармоническом обороте, пассаже» [1, с. 187].

Чего ждала публика? Зрелища. Вовсе не просвещаться шёл на концерт слушатель того времени – зритель желал быть поверженным шквалом пассажей и фортиссимо, желал удивляться. Из чего следует сделать определённые выводы: основная функция таких культурных мероприятий заключалась не только в формировании музыкального вкуса и получении определенного эмоционального опыта – на первый план выходило общение. Практика концертов на воде и парковых концертов имела невероятный успех и являла собой отличный пример менеджмента в области музыкальной культуры того времени. Репертуарный список

¹ В. Г. Шукин ссылается на книгу В. К. Кантора [3].

востребованных произведений был довольно разнообразен. Этому, в частности, поспособствовал перенос духовной музыки в общественные залы. К примеру, ораториально-кантатные жанры стали звучать не только в храмах, они активно завоёвывали концертные площадки городов.

Что же желал слушать русский зритель? В начале XIX века картина была невероятно похожа на западноевропейскую: погоня за виртуозами и яркими впечатлениями. Однако, с течением времени это начинает меняться. Происходит некий перелом в сознании публики: от «концерта виртуоза» к «концерту композитора», где главное – сочинения автора; от исполнения произведений второстепенных композиторов – к шедеврам. Если с Глинкой, Балакиревым, Мусоргским ситуация более менее понятна – естественно, что и в то время, и сейчас их считают русскими композиторами; то как быть, например, с К. Кавосом? И здесь мы встречаемся с понятием русского европеизма: вот та самая призма западной культуры, через которую русский зритель воспринимал искусство.

С позиций русского европеизма воспринимается и обучение самого Рубинштейна. Юного Антона игре на фортепиано обучала мать, а с 8 лет развитием его таланта занимался А. И. Виллуан – сын французского эмигранта, педагог и ученик Дж. Фильда. Абсолютно закономерным следствием образования Александра Ивановича стал его собственный стиль и ориентиры в преподавании игры на фортепиано. Своего ученика он воспитывал на европейской музыке: Дж. Фильд, К. Черни, И. Гуммель, И. Мошелец – сочинения этих композиторов составляли программу обучения Антона Григорьевича. Примечательно, что с Рубинштейном Виллуан говорил исключительно на французском языке.

С двенадцати до восемнадцати лет Рубинштейн активно гастролировал за границей. В то время мода на вундеркиндов ещё не прошла, поэтому выступления юного Антона вызывали интерес публики. Мальчик играл при Голландском дворе и был представлен европейским музыкальным светилам – Ф. Шопену и Ф. Листу. С 1850 года композитор служит у великой княгини Елены Павловны – «le savant de famille» как называл её император Николай I. Она была весьма увлечена искусством и прекрасно образована. Её вечера посещали знаменитые деятели культуры того времени. Антона Григорьевича княгиня «приметила» на премьере его первой оперы «Дмитрий Донской».

Самое раннее произведение Рубинштейна издано в 1843 году Шлеингером в Берлине. Это была первая вещь, вышедшая под его именем – фортепианный этюд «Ундина». Из воспоминаний композитора: «То был маленький этюд для фортепьяно под названием «Ундина», этакая водная Ундина, переливание из пустого в порожнее» [7, с. 20]. Написана пьеса в 1842 в Берлине под руководством Виллуана. Сочинительство с раннего возраста привлекало Рубинштейна, но, впрочем, кроме Виллуана искусству композиции его обучал только З. Ден – один из главных теоретиков Берлина. Известно, что композитором в детские годы было написано более десяти опусов. Среди пьес того периода можно встретить и фортепианные миниатюры, и романсы. После 1843 года были напечатаны другие произведения Антона Григорьевича, но за них платили

небольшие деньги (несколько гульденов) – сам же композитор считал себя счастливым, если удавалось найти издателя.

Учитывая специфику его образования, произведения композитора имели в своей основе европейские модели. Бах, Бетховен, Шуберт, Шопен и Глинка – вот пять мэтров, которых Антон Григорьевич считал гениями. Стоит отметить, что главный редактор «Русской музыкальной газеты» Николай Финдейзен полагал, что М. И. Глинку к своему списку композиторов Рубинштейн присоединил исключительно из патриотических чувств. Также он указывает на холодность Антона Григорьевича к национальным мотивам, которыми буквально пропитаны сочинения Михаила Ивановича. По мнению Рубинштейна в произведениях других композиторов (тех, кто оказался вне списка) отсутствует наивность, а это и есть самое главное мерило гениальности [8, с. 978]. В своём творчестве Антон Григорьевич видел продолжение Шуберта и Шопена. Заметим, что именно этих двух композиторов Рубинштейн выбрал в качестве своих «музыкальных праотцев»: не Глинку или Алябьева, не Варламова или Гурилёва. И вновь мы сталкиваемся с русским европеизмом: музыкальное мышление Рубинштейна абсолютно западное, начиная от образцов, на которые он был ориентирован и заканчивая традициями, продолжателем которых он себя представлял.

Русский европеизм А. Г. Рубинштейна наиболее полно проявился в его фортепианном творчестве как следствие ориентиров на европейские образцы. В связи с этим, рассмотрим произведение «Костюмированный бал», написанное автором на исходе 70-х годов XIX века. Композитор стал одним из первых среди русских авторов, затронувших тему бала в фортепианном цикле. В 1854 году он уже обращался к этой тематике: фортепианная фантазия «Бал» содержит 10 номеров.

Цикл «Костюмированный бал», написанный в 1879 году, представляет собой сюиту из двадцати программных характеристических пьес для фортепиано в четыре руки. Здесь можем связать обращение к бальной тематике с творчеством Шумана. Вполне возможно, что Рубинштейна вдохновили «Бальные сцены для фортепиано в четыре руки», «Детский бал», «Шесть легких танцевальных пьес в четыре руки для фортепиано», «Карнавал» и «Венский карнавал» немецкого автора. Изначально цикл Рубинштейна предполагался автором для домашнего музицирования.

Выделим некоторые характерные особенности композиторского стиля А. Г. Рубинштейна на примере этого сочинения:

1. Наличие общих черт с жанром балетных сцен, где каждый жест персонажа – часть истории или же его характеристики.

2. Интерес к национальному аспекту, видимый в названиях пьес: Пастух и Пастушка, Дикий и Индианка, Торeadор и Испанка, Боярин и Боярыня. Причем Рубинштейн подчёркивает не только социальные роли, но и этнические особенности пар.

3. Исторический контекст произведения. Так представители разных веков наделяют свои танцевальные номера не только личными характеристиками, но и чертами времени.

4. Связь с европейской традицией. В шумном финале (№ 20 «Танцы») невозможно не услышать отзвуков вальсов Й. Штрауса. Обратим внимание хотя бы на характерное начало и певучую унисонно изложенную мелодию, обрамленную перебежками и пассажами из более мелких длительностей.

В рамках анализа этого сочинения можно с абсолютной уверенностью говорить о работе композитора по западным образцам. Если обратить внимание на названия пьес, то заметим доминирование героев, обитающих или пришедших к нам с запада, не говоря уже о самих танцах. Укажем также, что вдохновением для композитора послужили циклы Р. Шумана.

«Костюмированный бал», к сожалению, исполняется не так часто. Скорее он присутствует на конкурсных площадках, чем на концертных. На мой взгляд, объём произведения и его многохарактерность затрудняют задачу как для исполнителя, так и для слушателя, поэтому сочинение редкий гость на эстраде.

Подводя итог, хочется привести слова самого композитора о проблеме восприятия: «...в России меня считали за немца, а немцы за русского» [7, с. 56]. Несмотря на успех за границей, для зарубежной публики Рубинштейн всегда оставался иностранцем. Но гораздо тяжелее воспринималось им отношение к его творчеству на Родине – его не понимали, словно бы он и здесь был иностранцем. Виной ли тому ярко выраженные европейские умонастроения композитора, его работа по западным образцам? В какой-то мере, безусловно. Вспомним хотя бы тот факт, что консерваторию, в открытие которой Рубинштейн вложил столько сил, не назвали его именем. Большое значение для складывающегося международного признания имел факт распространённости музыки русского композитора, но для своих соотечественников он, в первую очередь, являлся музыкально-общественным деятелем, артистом эстрады, а не сочинителем. Об этом свидетельствуют столь редкие постановки и исполнения произведений Рубинштейна как в России XX века, так и в наше время.

Литература

1. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. - М.: Классика XXI, 2003. - 256 с., ил.
2. История русской музыки : в 10 т. : [учебник], Т. 6, 50-60-е годы XIX века / [Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, Е.М. Левашев и др.]. - Москва : Музыка, 1989. - 382 с.
3. Кантор В.К. Феномен русского европейца. Культурфилософские очерки. М.: Московский общественный научный фонд; ООО «Издательский центр научных и учебных программ», 1999.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 376 с.
5. Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: Историко-социологические очерки. - СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2014. – 416 с.

6. Лотман Ю. М. «Беседы о русской культуре». Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 1994.
7. Рубинштейн А.Г. Автобиографические рассказы (1829 – 1889) / [публикация, лит. обраб., ред., коммент. и предисл. Л. А. Баренбойма]. - Санкт-Петербург: Композитор, 2005.
8. Финдейзен Н. Памяти А.Г. Рубинштейна // Русская музыкальная газета. 1894, № 43. С. 968 – 980.
9. Финдейзен Н. Памяти А.Г. Рубинштейна // Русская музыкальная газета. 1894, № 45. С.802 – 811.
10. Шукин В.Г. Историческая драма русского европеизма // Вестник Европы. 2002, №4 [электронный ресурс] :<https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/4/istoricheskaya-drama-russkogo-evropeizma.html> (дата обращения 10.11.2019)
11. Taylor, Philip S., Anton Rubinstein: a Life in Music, Bloomington and Indianapolis, 2007, 376 p.

Теоретические проблемы оперной драматургии и жанр комической оперы в русской музыке рубежа XIX-XX веков

М. С. Беленикина

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

Е. В. Донская

*научный руководитель
кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры театрального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена изучению теоретических проблем оперной драматургии и выявлению характерных особенностей жанра русской комической оперы рубежа XIX-XX веков. Прослеживается становление понятий «драматургия» и «музыкальная драматургия», кратко освещена история развития русской комической оперы, определены её специфические, драматургические черты.

Ключевые слова: опера, оперная драматургия, музыкальная драматургия, комическая опера, водевиль, русская музыка.

Комическая опера была очень востребована в русской музыкальной культуре XVIII века, когда появились первые образцы жанра, в том числе, «Несчастье от кареты» (1779) В. Пашкевича, «Ямщики на подставе» (1787) Е. Фомина, «Как поживёшь, так и прослывёшь» (1782) М. Матинского В. Пашкевича и др. В XIX веке жанр русской комической оперы продолжал своё становление и привёл к формированию двух основных путей развития национального музыкального театра: классической оперы в традициях М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, А. Бородина, и «русского водевиля», который был ближе к «легкожанровым» и развлекательным постановкам. На рубеже XIX–XX веков русская комическая опера хотя и занимает видное положение в музыкально-театральных жанрах, но не находится в центре внимания, в связи с чем музыкальные образцы этого периода недостаточно изучены в отечественном музыкознании.

Поэтому целью исследования избрано рассмотрение теоретических проблем оперной драматургии в целом, а также в русской комической опере рубежа XIX–XX веков.

Методы исследования – сравнительно-исторический метод, методы теоретического обобщения и анализа оперной драматургии.

Как известно, феномен русской комической оперы состоит в том, что «... инициатива её создания принадлежит не музыкантам, а литераторам, что неоднократно подчёркивалось во многих исследованиях, и поначалу содружество “драматург-музыкант” было неравноправным. Группа литераторов была явно сильнее. Это В. Майков, Н. Николев, А. Облесимов, М. Матинский, Я. Княжнин, М. Херасков, В. Левшин, И. Крылов, М. Попов» [3, с. 3]. Это повлияло на роль драматургической составляющей в музыкальном театре, которая стала первостепенной. В таком контексте целью современной теории драматургии является установление общих закономерностей, которым подчиняется произведение, в том числе и сценическое, и оперное. При этом, основная проблема заключается в многозначности данного понятия: ещё в конце XIX века в словаре Ф. Брокгауза и И. Ефрона в определении термина «драматургия» уточнялось, что «... вследствие существенного различия предметов, входящих в учение о драматическом искусстве, нет ни одного сочинения, которое обняло бы драматургию во всем её значении» [5, с. 102]. Во-первых, понимание драматургии исторически изменчиво: за всё время своего существования оно получило множество трактовок, начиная от «Поэтики» Аристотеля и заканчивая современными учебниками по оперной драматургии. Во-вторых, каждая отрасль искусства (живопись, литература, хореография, музыка) закрепила своё определение этого термина.

Если сравнить имеющиеся на сегодняшний день определения понятия «драматургия», можно выявить три основных аспекта его понимания:

- 1) как теория и искусство построения драматического произведения;
- 2) как сюжетно-образная концепция произведения;
- 3) как совокупность драматических произведений одного автора,

страны, народа, эпохи и т.п. (например, «античная драматургия», «драматургия русских опер», «пушкинская драматургия»).

В самом широком значении драматургия – это закономерности построения драмы. В таком понимании принципы драматургического развития известны ещё в античные времена: например, в «Поэтике» Аристотеля сформулированы требования драматургического триединства – то есть единства действия, времени и места. Он же определяет «целое» (в том числе и драматическое произведение) как то, что имеет начало, середину и конец. Согласно определению Т. Черновой, «Понятие драматургии предусматривает образный мир произведения как многосложное и вместе с тем единое целое – систему, как процесс сопоставления, взаимодействия, развития образно-смысловых начал и как законченную картину мира» [4, с. 3]. Под этими образно-смысловыми началами традиционно подразумеваются «силы действия» и «силы противодействия» – главные герои и их антагонисты в сюжете.

Взаимодействие и столкновение ведущих драматургических сил всегда порождает конфликт – это ещё одно важное понятие, которое является базовой категорией в драматургической системе. Процесс взаимодействия основных сил воплощается через определённые этапы развития конфликта: экспозицию, завязку, развитие, кульминацию, развязку. Как правило, всё драматургическое развитие направлено от экспозиции к развязке – «идейному выводу, философскому осмыслению произошедших событий» [2, с. 49]. Таким последовательным поэтапным воплощением конфликта (и соответственно – драматургией) обладает любое произведение, но чаще всего подразумевается произведение, имеющее сюжет – спектакль, кинофильм, опера, балет, роман, поэма и т.д. Это обусловлено тем, что у понятия «драматургия» есть и второе, более узкое значение – сюжетно-образная концепция произведения. Как правило, такое понимание свойственно «обывательскому» мировоззрению – оно ставит знак равенства между понятиями «драматургия» и «сюжет». Однако это не совсем верно: например, в музыкальных произведениях инструментальных жанров нет сюжета и действующих лиц, но это не означает, что такие произведения лишены драматургии – в этом случае она является музыкальной.

Музыкальная драматургия – это «система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-сценического жанра. В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы как одного из видов искусства: наличие ясно выраженного центрального конфликта, раскрывающегося в борьбе сил действия и противодействия, определенная последовательность этапов раскрытия драматургического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка)» [1, с. 299]. Т. Чернова даёт иное определение музыкальной драматургии: «Это целостный законченный, отличающийся напряжённостью и интенсивностью процесс развития и взаимодействия собственно музыкальных образов в масштабе всего произведения или его крупной, относительно самостоятельной части,

движущей силой которого является конфликт» [4, с. 15]. Таким образом, музыкальная драматургия – это те же закономерности построения произведения, но выраженные музыкальными средствами и проявляющиеся во внутренних интонационных процессах.

С середины XX века много внимания уделяется изучению такого важного явления, как оперная драматургия. Исследуя данный вопрос, ученые отмечают многоуровневость этого понятия: оно трактуется и как развитие сюжета оперы, и как определённый, исторически сложившийся тип оперного жанра, и как учебная дисциплина. В некотором смысле понятия оперной драматургии и музыкальной драматургии сближаются. Особенно наглядно это прослеживается в русских комических операх рубежа XIX–XX веков. В них по-прежнему сильна драматургическая сторона реализации конфликта, всё действие подчинено комедийной или ироничной истории, завязанной на забавных ситуациях, путанице, недопонимании. Музыкальная драматургия дополняет сюжет, но гораздо реже становится главным выразителем конфликта, чем, например, в лирических или драматических русских операх. Для традиций «русского водевиля» вообще характерна опора на драматургию литературную, а не музыкальную. Например, во второй половине XIX века важный вклад в развитие этого жанра сделал А. Чехов («Медведь», «Предложение», «Юбилей»). Большой популярностью пользовались постановки А. Грибоедова и П. Вяземского «Кто брат, кто сестра», Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». На рубеже веков были осуществлены попытки обновить жанр комической оперы за счёт синтеза жанра оперетты с подробной психологической разработкой характеров. Например, В. Немирович-Данченко отдал дань этому жанру, поставив очень известные в Европе музыкальные комедии «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока и «Перикола» Ж. Оффенбаха.

На рубеже XIX–XX веков выдающиеся русские композиторы создают ряд опер, в которых проявились лучшие традиции комического жанра, и вместе с тем, существенно обогатилась музыкальная драматургия. В этот период были написаны и поставлены «Попугай» (1884) А. Рубинштейна, «Черевички» (1885) П. Чайковского, «Ночь перед Рождеством» (1895), «Сказка о царе Салтане» (1900), «Золотой петушок» (1907) Н. Римского-Корсакова, «Забава Путятишна» (1899), «Горе от ума» (1910) М. Иванова и др. Тонкий юмор сочетается в них с былинными и сказочными образами, опорой на народно-бытовые жанры, детализацией музыкального письма. Композиторы используют как лаконичную одноактную драматургию, так и более масштабные трёх-, четырёхактные постановки. Чем более крупной оказывается опера, тем больше в ней проявляется специфика музыкальной драматургии, возможно даже применение лейтмотивных элементов, и тем сильнее влияние других жанров, помимо комического. В целом, для драматургии русской комической оперы характерно сочетание собственно комических черт с лирическими, романтическими, сказочно-фантастическими мотивами.

В ближайших перспективах современных исследований должны быть более подробно изучены драматургические особенности русских комических опер рубежа XIX–XX веков, так как они представляют собой интересную и малоизвестную страницу отечественной оперной классики.

Литература

1. Келдыш, Ю.В. Драматургия музыкальная [Текст] / Ю.В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 2. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Стлб. 299-301.
2. Кулешова, Г.Г. Вопросы драматургии оперы [Текст] / Г.Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1979. – 301 с.
3. Немировская, И.Д. Русская комическая опера и итальянская опера-буфф [Текст] / И.Д. Немировская // Культура и текст. – 1997. – №2. – С. 3.
4. Чернова, Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке [Текст] / Т.Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
5. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона : в 86-ти томах [Текст]. – Том XIIА (24). – СПб. : Семеновская Типолитография (И.А. Ефрона), 1894. – 495 с.

Особенности музыкальной памяти вокалиста (на примере работы над русской народной песней «Не корите меня, не браните»)

В. Н. Джек-Новарова

*студент 5-го курса
направления подготовки «Вокальное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. С. Безкорвайная

*научный руководитель
Заслуженная артистка Украины, доцент,
профессор кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье изучаются особенности музыкальной памяти вокалиста на примере работы над русской народной песней «Не корите меня, не браните» и проводится музыкальный анализ данного произведения. Также рассматриваются основные виды музыкальной памяти и их роль в работе над музыкальным произведением.

Ключевые слова: музыкальная память, виды музыкальной памяти, русская народная песня, музыкальный анализ.

Введение. Проблема музыкальной памяти исследуется с момента возникновения музыкального искусства. В древние времена основным способом передачи музыкального наследия являлась устная практика. С появлением нотного письма точность передачи музыкального материала повысилась, но перед исполнителями появилась другая проблема: разучивание и запоминание непосредственно самого нотного текста. За последний век были сформулированы и исследованы практически все механизмы работы памяти, дано большое количество рекомендаций, но как этот огромный опыт применить отдельно каждому? Ведь подход должен быть основан на личных характеристиках исполнителя, и поэтому каждый музыкант должен уметь находить для себя собственные пути в работе на музыкальном производстве и применять их на практике.

Цель данной статьи – осветить особенности музыкальной памяти, опираясь на анализ работы на русской народной песней.

Задачи исследования:

- 1) дать определение музыкальной памяти, описать основные её виды.
- 2) выявить практические способы запоминания музыкального материала
- 3) найти эффективную методику разучивания конкретного музыкального произведения.

Методы исследования:

- метод целостного анализа,
- метод сравнительного анализа.
- понять, как работает музыкальная память и какие её виды используются при разучивании русской народной песни.

Результаты исследования:

«Музыкальная память – способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал». [4, с.117]. Существует несколько основных видов памяти – зрительная, слуховая, мышечная и образная. Важным условием музыкальной памяти является хорошо развитый музыкальный слух. При исполнении музыкального произведения немалую роль играют двигательная и зрительная память – с помощью двигательной памяти закрепляется правильное дыхание и вокальная позиция, а с помощью зрительной – при работе перед зеркалом оттачивается эстетичность исполнения в целом и запоминание нотного текста (визуально). С помощью словесно-логической памяти происходит запоминание структуры строения произведения. Тепловым Б. М. было установлено, что доминирование слуховых образов у музыканта вовсе не отменяет значения образов других модальностей. У исполнителей с хорошо развитым "внутренним слухом" существует так называемое "слышание глазами", т.е. при прочтении нотного текста он начинает переживать себя ими слуховым образом [6, с.95].

Память – это отражение опыта человека путём запоминания, сохранения и воспроизведения [2]. Необходимо учитывать то, что любой вокалист при выборе репертуара для собственного исполнения руководствуется не только принципами полезности и оттачивания технического мастерства, но и субъективным эмоциональным восприятием музыкального произведения. Основываясь на этих фактах можно сделать следующие выводы: чем ярче и глубже эмоциональный отклик музыканта на само произведение, тем более высока вероятность успешного его разучивания и запоминания. Многие педагоги, руководствуясь этими критериями при подборе программы для ученика, открывали новые грани таланта и новые возможности, так как эмоциональная вовлечённость исполнителя добавляла мотивации в работе над произведениями. Память – это сохранение информации о раздражителе после того, как действие самого раздражителя уже прекратилось. Есть несколько основных подходов в классификации памяти. Классификация видов памяти по характеру психической активности была впервые предложена Блонским П. П. [1, с. 3]. Память, как и любой другой познавательный психический процесс, обладает определёнными характеристиками. Основными характеристиками памяти являются: объём, быстрота запечатления, точность воспроизведения, длительность сохранения, готовность к использованию сохранённой информации. Запоминание – это процесс запечатления и последующего сохранения воспринятой информации. По степени активности протекания этого процесса принято выделять два вида запоминания: непреднамеренное (или произвольное) и преднамеренное (или произвольное). Важнейшим методом осмысленного запоминания материала и достижения высокой прочности его сохранения является метод повторения.

Русская народная песня «Не корите меня, не браните» написана в простой двухчастной форме АВ и состоит из двух контрастных периодов, составляющих мелодическую линию куплета. В фортепианной обработке Семёнова Михаила Николаевича вокальная партия начинается в основной тональности (соль-минор) с затакта и секстового восходящего хода, в третьем такте появляется фа-диез, как признак гармонического минора. Во второй фразе первого периода происходит отклонение в параллельный си-бемоль мажор (половинная каденция). Второй период начинается с возвращения в основную тональность и заканчивается полной несовершенной автентической каденцией. Несмотря на двухдольный размер фактуре аккомпанемента присуща некоторая вальсовость, а смещённая сильная доля в среднем голосе левой руки добавляет эмоциональной выразительности песне в целом.

В работе над русской народной песней «Не корите меня, не браните» необходимо учитывать не только технические методы разбора и музыкального произведения, но и эмоциональный подтекст песни. Это необходимо сделать для того, чтобы заработала образная музыкальная память. Прежде чем начать разучивать нотный текст песни, нужно выучить наизусть литературный текст, это поможет в логиче-

ском соотношении частей произведения и в грамотной расстановке акцентов в соответствии со смыслом текста. Например, на фразе «Посмотрите, что стало со мною» героиня обращается к слушателям, и эту фразу необходимо выделить не только вокально, но и соответствующими движениями рук и корпуса – так будет задействована и мышечная, и образная память. Литературная составляющая произведения рассказывает историю женщины, которая отдала любимому человеку всё, что имела – свою безысходную любовь, молодость и красоту. Но, несмотря на всеобщее осуждение, героиня песни готова всё простить своему избраннику, хоть в тексте и присутствует элемент самокритики: героиня называет себя «безрассудная я». Это достаточно тяжёлый эмоционально текст, несущий в себе глубокий социальный контекст – идею всеобщего осуждения неразделённой любви. Нужно пропускать материал через призму собственных эмоций, так как именно эмоциональная вовлечённость даёт тот неповторимый оттенок индивидуальности в исполнении, а благодаря яркому ассоциативному ряду лучше запоминается музыкальное произведение – тут работает образная память. Необходимо учитывать и возрастную категорию исполнителя, так как для аутентичной передачи литературного замысла и качественного исполнения музыкального произведения в целом необходимо обладать определённым багажом эмоциональных переживаний. Вследствие этого исполнитель данного музыкального произведения должен быть старше определённого возраста (младшего и среднего школьного), ведь сама идея несчастной любви и социального осуждения противоречит исполнению в младшем возрасте. Исполняя данную песню, вокалист может столкнуться с некоторыми трудностями. Например, музыкальный материал должен быть эмоционально наполнен, чтобы разнообразить повторяющийся нотный текст конкретной музыкальной формы. Для этого необходимо проводить работу над грамотной расстановкой динамических оттенков в музыкальных фразах и над целостностью передачи образа героини песни в целом – здесь работает образная и словесно-логическая память. При отработке правильного дыхания используется мышечная память – когда произведение исполняется наизусть, вокалист берет дыхание в правильных местах автоматически, не задумываясь и не отвлекаясь от процесса исполнения.

На основании всего вышеизложенного можно сделать **вывод**, что музыкальная память вокалиста зависит от многих факторов – наличия хорошо развитого музыкального слуха, эмоциональной вовлечённости в процесс разучивания и запоминания произведения, личностных волевых качеств, уровня самодисциплины и от много другого. Как показывает многолетняя педагогическая практика, почти все эти качества можно развить, обучаясь, совершенствуясь и работая над собой. Память – это сложный процесс, и только комплексный подход сможет обеспечить грамотное и качественное исполнение музыкального произведения вокалистом. Постоянное самосовершенствование и рабо-

та над своими ошибками обязательно принесут хорошие результаты, если исполнитель будет использовать все виды памяти и все свои возможные ресурсы.

Литература

1. Блонский, Павел Петрович (1884-1941). Память и мышление [Текст] / П. П. Блонский. - Изд. 3-е, [репр.]. - Москва : URSS : ЛЕНАНД, сор. 2017. - 204, [1] с. : табл.; 22 см. - (Из наследия мировой психологии).
2. Занков, Леонид Владимирович (1901-1977). Память [Текст] / Л. В. Занков ; Акад. пед. наук РСФСР. - Москва : Учпедгиз, 1949 (тип. "Красный пролетарий"). - 176 с.
3. Кременштейн, Берта Львовна. Педагогика Г. Г. Нейгауза / Б. Л. Кременштейн. - М. : Музыка, 1984. - 89 с. : нот.; 22 см. - (Вопр. истории, теории, методики).
4. Мещерякова Г., В. П. Зинченко Большой психологический словарь [Текст] / [Авдеева Н. Н. и др.] ; под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. - 4-е изд., расш. - Москва : АСТ ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2009. - 811 с.
5. Теплов, Борис Михайлович (1896-1965). Избранные труды [Текст] : в 2-х т. / Б. М. Теплов ; ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н. С. Лейтес, И. В. Равич-Щербо ; Акад. педагогических наук СССР. - Москва : Педагогика, 1985.
6. Теплов, Борис Михайлович. Психология музыкальных способностей [Текст] / Проф. Б. М. Теплов, действ. чл. АПН РСФСР ; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. - Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947 (Л. : 2-я ф-ка дет. книги Детгиза). - 335 с.

Н. А. Римский-Корсаков vs. Ц. А. Кюи: семь взглядов на русскую поэзию

А. С. Зайцева

студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Вокальное искусство»
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова»

Л. А. Купец

научный руководитель
Заслуженный работник высшего профессионального образования РФ,
кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова»

В статье анализируется камерно-вокальное творчество Н. А. Римского-Корсакова и Ц. А. Кюи. Ставится проблема редкого исполнения романсов последнего на концертной эстраде, несмотря на огромный вклад в романсную культуру.

Ключевые слова: Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков, романс, М. Ю. Лермонтов, А. К. Толстой, А. Майков, Н. А. Некрасов, концертная практика.

Введение. Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи оставили огромное музыкальное наследие. Оба композитора писали в жанре оперы, и число их сочинений почти равно друг другу (у Римского-Корсакова – 15, у Кюи – 14). И это не удивительно, опера была доминирующим жанром в эстетике Балакиревского кружка. Сейчас Римский-Корсаков считается в первую очередь оперным композитором, в отличие от Кюи (хотя при жизни именно он считался преимущественно оперным). И это не безосновательно: романсовое творчество последнего насчитывает свыше 400 романсов, тогда как у Римского-Корсакова их 79. Возможно, Николай Андреевич не тяготел к романсному творчеству. Однако, по мнению Кюи: «он относился к романсному делу с полным пониманием и представил в этом роде музыки, как и в остальных, прекрасные образцы» [цит. по: 5, с. 136].

Удивительно, что с таким огромным наследием романсы Кюи мы практически не слышим на широкой концертной эстраде в отличие от романсов его друга и коллеги. Записей его произведений – великое множество, их можно услышать как в конкурсных, так и в концертных программах. Соответственно, целью данного исследования является постановка вопроса о популяризации романсового творчества Ц. А. Кюи.

В статье были использованы биографический, сравнительно-исто-

рический методы, метод сравнительного анализа и метод рецептивных текстов. Материалом исследования послужили романсы Ц. А. Кюи и Н. А. Римского-Корсакова на стихи М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, А. Майкова и Н. Некрасова.

Если говорить о кучкистах в целом – их творчество и образ мысли были похожи между собой благодаря их постоянному общению. Сходство это базировалось на подражании в первую очередь Глинке, Даргомыжскому, а также Шуману, Листу, Берлиозу. Романсы, созданные Кюи и Балакиревым в ранние творческие годы, считались поистине реформаторскими, послужив образцом для романсного письма своих «младших» товарищей (о чем пишет Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни»). Но в большей степени их новизна состоит в области **музыкальной стилистики**. Следовательно, можно говорить о том, что Римский-Корсаков унаследовал от своего учителя некоторые принципы романсного письма, которые были заложены еще Глинкой и Даргомыжским:

1. Соответствие музыкальной формы форме литературной.
2. Отсутствие повторений слов или текстовых вставок.
3. Правдивая передача речевой интонации [6, с. 51-52].

Несмотря на то, что Римский-Корсаков считался балакиревцами симфоническим композитором (о чем свидетельствует «сочувственная статья» Кюи в Санкт-Петербургских Ведомостях, где он называет Римского-Корсакова – первым последователем русских симфонических композиторов), нельзя обойти стороной его романсовое творчество и мнение о нем Кюи. В своей лекции о русском романсе, которая состоялась 23 февраля 1895 г. в петербургском Обществе музыкальных собраний и позднее трансформировалась в сборник «Русский романс». Ц. Кюи говорил, что в современной вокальной литературе, несмотря на массу написанного, в сущности, мало истинно хороших романсов. Хотя (как, например, у Чайковского) и встречается «много романсов с хорошею музыкою» [цит. по: 9, с. 268]. На момент издания «Русского романса» (1896 год), по словам Кюи, в это время Римским-Корсаковым было написано всего 32 романса.

Анализ романсового стиля Николая Андреевича, сделанный Кюи, весьма корректен, деликатен и позитивен. По мнению Кюи, у его соратника музыкальная форма вытекает из формы текста, и за редким исключением отсутствует повторение слов. Ударения у Римского-Корсакова всегда правильны, но фразировка не всегда безупречна. Например, в романсе «Прости» (на стихи Некрасова) в стихах «не помни бурь, не помни слез, не помни ревности угроз», композитор делает остановку после слова «бурь», а слезы соединяет уже с ревностью [цит. по: 5, с. 136-137].

В целом, романсы Римского-Корсакова, как утверждал Кюи, не длинны, закончены до мельчайших подробностей. Они красивы и отличаются непогрешимым вкусом. Больше всего Кюи нравится гармония и орнаментика аккомпанемента, которая зачастую занимает глав-

ную роль в них и придает рельефность вокальной мелодии. Последние явно уступают ей своей выразительностью – таков вердикт Кюи. «Ни у одного из наших романсных композиторов музыкальная мысль не является в таком интересном и щегольском наряде, как у г. Римского-Корсакова; в этом отношении его мастерство неподражаемо» [цит. по: 5, с.137-138]. Тем не менее, Кюи считал, что Римский-Корсаков создал описательные романсы, звуковые картинки природы, потому в них нет большой страсти и экспрессии.

Что касается Кюи, то он постоянно стремился к новизне и оригинальности. На протяжении всей жизни его не оставляло желание «сделать что-нибудь лучшее, либо худшее, но только не повториться» [цит. по: 6, с.107], о чем свидетельствуют многие страницы его писем. В то же время новаторство трактуется им довольно узко и ограничивается в основном стилистическими изысканиями. По меткому выражению Васьиной-Гроссман, «... эстетическая революция» Кюи сводилась главным образом к «стилистической революции» [цит. по: 1, с. 164]. Римский-Корсаков, в свою очередь, доброжелательно отзывался о творчестве Кюи. Например, в своей «Летописи моей музыкальной жизни» он писал так: «Кюи в то время (1865 г.) уже начал свою критическую деятельность в Санкт-Петербургский Ведомостях (Корша), а потому, помимо любви к его сочинениям, возбуждал во мне тоже невольное уважение, как настоящий художественный деятель...» [цит. по: 7, с. 55].

В 1880-е годы отношения между Кюи и Римским-Корсаковым ухудшились, и Кюи часто недоброжелательно отзывался о творчестве другого, особенно это касалось опер. Возможно это связано с тем, что Николай Андреевич стал преподавать в консерватории, обучился контрапункту, гармонизации и оркестровке, в то время как балакиревский кружок отрицал академичность в музыкальном образовании. Кюи, например, прямо сказал Николаю Андреевичу в 1893 году: «Теперь мы, значит, с вами идем различными дорогами» [цит. по: 9, с. 131]. По воспоминаниям Ястребцева, Римский-Корсаков имел собственное мнение на деятельность Кюи. Николай Андреевич отмечал, что, несмотря на его достижения, с другой стороны, «надолго отодвинул то время, когда публика станет свободно восхищаться тем, о чем они ратовали, так как их насмешки и глумления сильно восстановили общество против русской музыки» [цит. по: 9, с. 84]. Сам Ястребцев полагал вслед за Римским-Корсаковым, что уменьшение популярности музыки Кюи была связана с его ярко полемическими и резкими статьями, дерзко отзываясь об авторитетах, он тем самым многих восстановил против себя.

Тем не менее, романсы Ц. Кюи пользовались большим успехом среди его современников. Относительно цикла «25 стихотворений Пушкина» (1900) в своей статье в «Русской музыкальной газете» И. В. Липаев² писал: «Во всех романсах соблюдена подлинность стиха, они красивы,

² Иван Васильевич Липаев (1865-1942) – известный московский критик, один из организаторов Общества взаимопомощи оркестровых музыкантов и издатель специальных журналов «Оркестр» и «Музыкальный труженик».

просты, невелики объемом, текст слит с музыкою, наконец, они по силам даже певцам с средними вокальными данными. Многим из этих романсов смело можно предсказать широкую популярность в музыкальном мире. Они – значительный вклад в романсную литературу» [цит. по: 6, с. 167-168]. П. Веймарн³ отмечал, что творчество композитора (Ц. Кюи) в области романсного творчества, «как в первый, так и в позднейшие периоды... отличается неизменною талантливостью без малейших признаков упадка, неизменно правдиво отвечает настроению и содержанию текста и столь же неизменно отражает на себе яркую печать лирика глубокого и вдохновенного, не болезненного или нервного, но бодрого и здорового» [цит. по: 6, с.144].

Для понимания специфики камерно-вокального стиля этих двух композиторов был сделан сравнительный анализ 7 романсов обоих авторов, написанных на одни и те же стихотворения: «Когда волнуется желтеющая нива» на стихи М. Ю. Лермонтова, «На нивы желтые», «Горними тихо летела», «Дробится и плещет», «Не пенится море» на тексты А. К. Толстого, «О чем в тиши ночей» А. Майкова и «Прости» Н. Некрасова. В качестве основной задачи ставилось понять: насколько сходно или различно эти композиторы работают с поэтическим текстом. Сравнение было сделано по следующим критериям: особенности формы, динамика, для какого голоса написано, темпы, тональный план, кульминация, диапазон.

В результате такого анализа можно сделать ряд выводов об общих и индивидуальных особенностях стилей композиторов и их работе с поэтическим текстом. Все романсы обоих авторов написаны в простой форме: это либо простая двухчастная, либо трехчастная, иногда репризная. Обычно форма следует прямо за стихотворным текстом, и деление идет по строфам. Каждый из них имеет силлабический распев и гомотонно-гармоническую фактуру. Чаще всего романсы написаны приблизительно в одной динамике, а кульминация приходится на одну и ту же стихотворную фразу. Например, в романсе «Горними тихо летела» на слова А. Толстого кульминация происходит на словах «О, отпусти меня снова, Создатель, на землю». Диапазон преимущественно составляет около 1,5 октавы. В целом, по характеру романсы на одни и те же стихи похожи, будучи написаны в одинаковом ладовом наклонении.

Исключением является романс «Прости» на стихи Некрасова: у Кюи он написан более размеренным и величественным, а то время как у Римского-Корсакова – более экспрессивен. Разный подход и в романсе «Дробится, и плещет». Если у Кюи он написан для крепкого сопрано, то у Римского-Корсакова, скорее всего, романс мужской. Кроме того, у Кюи аккомпанемент более прозрачен, чем у Римского-Корсакова. И простая, и сложная гармонизация есть в романсах каждого композитора, но у Римского-Корсакова она плавно чередуется, тогда как у Кюи иногда каждая фраза имеет свое гармоническое отклонение

³ Павел Платонович Веймарн (1857-1905) – российский музыковед, музыкальный критик и композитор.

(«Не пенится море»). Некоторые неудобства есть в вокальной мелодии у Римского-Корсакова: синкопированный ритм («Не пенится море, не плещет волна») или же неуместные паузы («Дробится, и плещет, и брызжет волна»). У Кюи в этом плане проблем меньше, но есть и свои нюансы: хроматизмы в вокальной партии не всегда удобны и просты для исполнения. Поэтому, как можно увидеть, у каждого романса есть свои особенности и достоинства. По результатам анализа можно утверждать, что несмотря на разную популярность оба композитора оставили прекрасные образцы романсового творчества достойные исполнительского и слушательского внимания.

Заключение. Возможно, современному слушателю и тем более исполнителю музыка романсов конца 19 века слышится совершенно по-другому. Кюи кажется более салонным, возможно немного банальным и слишком простым. Тогда как Римский-Корсаков с его более усложненной гармонией воспринимается нами более интересным автором. Возникает вопрос: можно ли ставить их произведения в одной концертной программе, будут ли они контрастировать, будет ли это уместно? Или же творчество одного композитора превзойдет другого и чье именно? Зависит ли это от масштабности концертного исполнения? Вероятно, пока творчество Римского-Корсакова популярно, а творчество Кюи находится в тени, мы не можем с уверенностью сказать этого, а потому подобные вопросы остаются открытыми.

Литература

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка и проза // Типология русского реализма второй половины XIX века. - М., 1979.
2. Кандинский А., Петров Д., Степанова И. История русской музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. II. Кн. 1. / Под общ. ред. Е. Сорокиной и Ю. Розановой. - М.: Музыка, 2009. - 440 с., нот.
3. Келдыш Ю. В., Корабельникова Л. З., Корженьянц Т. В., Левашев Е. М., Садинина М. Д. История русской музыки: В 10-ти т. - Т.7:70-80-е годы XIX века. Ч.1. - М.: Музыка, 1994. - 479 с.
4. Кюи Ц. А. Избранные письма / Составитель, автор вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. - Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1955. - 753 с.: нот., портр., факсим.
5. Кюи Ц. А. Русский романс. Очерк его развития. - СПб.: Издание Н. Ф. Финдейзена, 1896. - 211 с.
6. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. - М.: Музыка, 1989. - 319 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. - М.: Гос. муз. изд-во, 1955. - 398 с.
8. Финдейзен Н. Ф. Ц. А. Кюи. Очерк его музыкальной деятельности // Русская музыкальная газета. Т. 1. - СПб.: Типография Н. Финдейзен и Ко, 1894. - №2. - С. 29-36, 57-59, 86-88.
9. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. - Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1959. - 529 с.

Маэстро скрипичного искусства

О. В. Катаева

*студент 2курса направления подготовки
«Инструментальное исполнительство»*

*Губкинского филиала ГБОУ ВО Белгородский государственный
институт искусств и культуры*

Е. Ю. Бочарова

научный руководитель

*преподаватель кафедры теоретических дисциплин
Губкинского филиала ГБОУ ВО Белгородский государственный
институт искусств и культуры*

В статье рассматривается значение музыки в искусстве, роль композиторов скрипичного мастерства и их вклад в развитие музыкального искусства эпохи романтизма. Рассмотрено творчество различных авторов, особенности их творчества и значение их вклада в искусство. Особое внимание уделяется искусству вообще. В работе говорится о великой силе музыки.

Ключевые слова: искусство, композиторы, скрипичное мастерство, музыка, культура, творчество.

Любите и изучайте великое искусство музыки:

оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, мыслей.

Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее. Благодаря музыке вы найдёте в себе новые, неведомые вам прежде силы.

Вы увидите жизнь в новых тонах и красках.

Д. Д. Шостакович

Введение. Искусство является неотъемлемой частью культуры человечества, независимо от времени и эпохи. Произведения искусства остаются бессмертными, а стили, приёмы, манера, мода хоть и меняются, но остаются в багаже, образуя фундамент для нового. Таким образом, в нём не существует бессмысленного. Здесь всё играет смысл, от прикосновения или лёгкого движения, до глубокой идеи композиции.

Одним из самых важных и бессмертных аспектов искусства является музыка. Своими стилями, особенностями гармонии, эмоциональным посылом, словно пулями пронзает насквозь душу, оставляя неизгладимое впечатление и неизгладимый след в истории. Несомненно она играет важную роль в творческом развитии человечества и является фактором отражения эпохи и проблем того времени.

«Музыка – архитектура звуков; это пластическое искусство, которое формирует вместо глины вибрации воздуха» – так писал К. Сен-Санс. [1, с.252]

Под воздействием времени и проблематики той или иной эпохи, музыка претерпела изменения, нельзя сказать в лучшую или худшую сторону, так как любое изменение имеет место быть. Современность диктует свою моду, которая исходит от людей, точнее от их чувств, а чувства в свою очередь вызываются событиями, которые происходят с творческими деятелями. Таким образом, музыка, как и всё искусство, очень зависит от исторических событий.

Цель исследования. В данной статье речь пойдет о некоторых мастерах скрипичной музыки различных школ и эпох. Изучив и сравнив каждого скрипичного гения можно проследить нить развития скрипичной школы, с ее особенностями.

Но есть примеры, которые не поддаются диктовке моды, а сами вводят её. В данной статье речь пойдет о некоторых мастерах скрипичной музыки различных школ и эпох.

Как известно, расцвет скрипичного искусства связан с эпохой барокко. Этому способствовала деятельность итальянских скрипичных мастеров Антонио Страдивари, Николо Амати, Джузеппе Гварнери. Видимо поэтому, большее развитие скрипичная музыка получила в творчестве мастеров итальянской школы, одним из ярких представителей которой является Антонио Вивальди.

Утонченная роскошь, пышность и причудливая эстетика эпохи барокко полностью отразились в творчестве знаменитого венецианца. Этот талантливый композитор-новатор, скрипач-виртуоз, педагог и дирижер всемирно известен и по сей день. Многожанровое творческое наследие, насчитывает около 800 произведений, среди которых особое значение занимают инструментальные концерты, которых композитор написал свыше 500. Также Вивальди автор опер и хороших произведений. Его музыка радостная, удивительная, печальная. Его имя ассоциируется с изящностью и вычурностью торжественной переливающейся мелодии. Своим стилем он ввёл немало новшеств в эпоху, а своим творчеством заложил основу для будущего. Антонио утвердил новую драматизированную, так называемую «ломбардскую» манеру исполнения. Его инструментальные концерты стали этапом на пути формирования классической симфонии. А сольные инструментальные концерты оказали влияние на развитие виртуозной скрипичной техники. Ещё при жизни он получил признание во всей Европе. Современники композитора приняли его уникальность и восторгались им, несмотря на то, что его стиль заметно отличался от его предшественников.

Существенный вклад в развитие скрипичного мастерства внёс «корифей итальянской скрипичной школы» – Джузеппе Тартини – крупнейший скрипач виртуоз 18 века. Хрустальная чистота интонации, виртуозная техника левой руки, особенное звучание скрипки стали отличительными чертами этого выдающегося скрипача – композитора. Благодаря ему, была усовершенствована конструкция смычка, он был удлинен. Его приёмы ведения смычка стали основными и общепри-

нятыми всеми скрипачами – современниками его периода из Италии и Франции, так же они вошли во всеобщее применение. Джузеппе сделал акустическое открытие – разностные комбинационные тоны, или тоны Тартини, разработанные в дальнейшем Гельмгольцем. Не мал вклад Джузеппе и в развитие концерта и сонаты.

Одной из самых известных его произведений является Соната соль минор или «Дьявольская трель», которая привлекает внимание историков и музыкальных критиков. Эта соната окутана загадочностью, её техническая оснащённость завораживает. По рассказам Тартини, когда ре писал свою сонату, никак не мог завершить её, ни один написанный им финал не нравился ему. Утомившись сочинительства, он уснул, продолжая думать о концовке сонаты, ему приснилась сделка с Дьяволом, в обмен на свою душу демон исполнил сонату, которая привела в восторг композитора. Джузеппе проснулся и попытался запечатлеть эту сонату хотя бы частично. Сам композитор получал огромное удовольствие от написанной им сонаты, считал её лучшим своим творением. Величественное, торжественное начало сменяется яркими переливами пассажей и техничной частью, вместе с этим меняется и гармония с патетической на более напряжённую. Неотъемлемой частью этой сонаты становятся трели, используемые композитором в различных ритмических группировках. Яркое и бурное окончание насыщено скрипичной техникой, которая завораживает. Соната «Дьявольская трель» стала кредо композитора, а в дальнейшем, частью репертуара знаменитых скрипачей таких как Исак Перлман и Давид Ойстрах.

Скрипичная музыка продолжала развиваться под воздействием талантливейших реформаторов не только на Западе, но и в России. Одним из прославленных русских музыкантов 18 века был Иван Евстафьевич Хандошкин. Его имя в своё время было нарицательным, а его мастерство игры на скрипке восхищало публику не меньше, чем искусство Паганини, поражавшего слушателей Европы спустя несколько десятилетий. О его творчестве известно мало, до потомков не дошли его портреты и достоверные биографические сведения с юности музыканта, а из его сочинений сохранилась лишь небольшая часть. Его интригующие объявления о концертах гласили: «... на сдешнем немецком театре будет дан музыкальный концерт, в котором Господин Хандошкин играть будет соло на расстроенной скрипиче». Под «расстроенной скрипиче» подразумевалась особая настройка скрипки, позволяющая добиться неожиданных музыкальных эффектов. Во время концертов он поражал своей игрой не только на четырёх струнах, а на двух или даже на одной. Этими же трюками через несколько десятилетий стал пользоваться Никколо Паганини, который в те годы был ещё младенцем. Хандошкин был мастером импровизации на народные мотивы, от чего по праву называл себя «первым сочинителем и игроком русских песен», некоторые импровизации были записаны и изданы. Писал Хандошкин и сонаты для скрипки соло, одна из них - «Соната соль минор» открывалась траурным маршем, который носил

подзаголовок – «На смерть Мировича». В те времена подобная программа могла рассматриваться как дерзость и политическая крамола, ведь подпоручик Василий Мирович был казнён после неудачной попытки освободить из заключения Российского императора – Иоанна Антоновича, отстранённого от власти. Так же Иван Хандошкин написал первый инструментальный концерт, написанный русским композитором – «Концерт для альты с оркестром». Свой нажитый опыт он не хранил в себе, а передавал своим ученикам, одним из которых был – один из первых русских профессиональных композиторов – Евстегней Фомин. Большая часть произведений Хандошкина канула в лету, а слава виртуозов XIX и XX века затмила память о легендарном музыканте, основоположнике русской скрипичной школы.

Эпоха романтизма открыла новые имена виртуозов, среди которых выделяются Никколо Паганини и Генрик Венявский.

Одним из самых загадочных музыкантов эпохи романтизма, которым восхищались и одновременно слагали легенды, был Никколо Паганини. Этот яркий и талантливейший музыкант, величайший виртуоз, внёс огромный вклад в развитие техники игры на скрипке, звукоизвлечении и эмоциональной передачи. Его исполнение и технические особенности никак не вязались с творчеством предшественников, которые пользовались популярностью и легли на слух любителям высокой музыки того времени, ведь он блеснул новым стилем – романтической виртуозностью. Музыка Паганини отличалась бунтарским духом. Несмотря на то, что его концерты запрещались, публика была в восторге от столь талантливейшего композитора. Он поражал слушателей свободой фантазии и полётом импровизации. Все концерты мастер исполнял наизусть, использовал в игре скачки и растяжку пальцев, полный диапазон нот и игру на одной струне. Долгое время его произведения считались невоспроизводимыми для других музыкантов.

Никколо был не стандартом того времени, а новшеством, которое перевернуло своими сочетаниями техники и эмоциональной передачи, перевернуло композиторские и исполнительные рамки и стандарты. Все скрипичное искусство последующих эпох развивалось под влиянием стиля Паганини – его приемов употребления флажолетов, пиццикато, двойных нот и разных аккомпанирующих фигураций.

Ференц Лист еще полтора столетия назад в своем некрологе по поводу смерти Паганини выразил это в словах, оказавшихся пророческими: «Ничьей славе не сравниться с его славой, не сравниться и чьему-нибудь имени с его именем <...> Никогда ничьим следам не совпасть с его гигантскими следами <...> Я говорю без колебаний: второго Паганини не будет. Такое сочетание колоссального таланта и особых обстоятельств жизни, которые вознесли его на самую вершину славы, – это единственный случай в истории искусства <...> Он был велик...»

Генрик Венявский – ярчайшая фигура виртуозно-романтического искусства первой половины XIX века. Творчество Венявского целиком связано со скрипкой, как творчество Шопена с фортепиано. Он заста-

вил скрипку говорить новым красочным языком, раскрыл ее тембровые возможности, виртуозную, феерическую орнаментальность. «Шопен скрипки». «Лист скрипки». «Второй Паганини» – как только не называли молодого польского скрипача Венявского. Многие выразительные приемы, найденные им, легли в основу скрипичной техники XX в. «В его манере исполнения, соединяющей в себе огонь, увлечение поляка с элегантностью и вкусом француза, высказывалась истинная индивидуальность, интереснейшая гениальная артистическая натура... Его игра овладевала сердцами слушателей, и он обладал в редкой степени умением пленить публику с первого же начала появления своего...» [2, с.111].

Оригинальность мысли и вкус отличали его как композитора. Сочинения Венявского были исключительно для скрипки, эта сосредоточенность позволила ему полностью во всех красках раскрыть этот инструмент в его тембровых и технических особенностях. Произведения Генрика пользуются популярностью у скрипачей разных возрастов. Одним из самых известных произведений является «Легенда». Эта пьеса отличается эмоциональной гущенностью, которую передает грамотно построенная гармония, особенности фразировки, техники как правой так и левой руки, мелодизма. В пьесе есть такие отличительные приемы исполнителей-романтиков как глиссандо и портаменто, что делает её густой и пронизательной. Звук скрипки у Венявского был тоже особенным, чарующим, скрипач максимально подчинял инструмент в звукопередаче, что отразилось на эмоциональности и грамотной фразировке его произведений.

Хотелось бы отметить и еще одного талантливейшего скрипача и композитора начала XX века, который внёс большой вклад в развитие технической скрипичной школы – Фриц Крейслер. На рубеже 19-20 веков Крейслер был одним из самых известных скрипачей мира, и по сегодняшний день он считается одним из лучших исполнителей скрипичного жанра. Он создал совершенно новый и оригинальный стиль игры на скрипке, оказавший влияние на своих современников. Исполнение этого чудесного скрипача и композитора отличалось технической безукоризненностью, точной фразировкой, элегантным и тёплым звучанием. Фриц играл удаленным от подставки смычком, ближе к грифу, короткими, но плотными штрихами; обильно пользовался портаменто, насыщая кантилену «акцентами-вздохами» или отделяя с помощью портаментирования один звук от другого мягкими цезурами. Акценты в правой руке часто сопровождалась акцентами в левой, путем вибрационного «толчка». В результате создавалась терпкая, чувственная кантилена мягкого матового тембра.

Его пьесы полны чувственности, а техническая оснащённость помогает наиболее точно передать и обрамить эмоциональный посыл. Одним из таких произведений является пьеса «Муки любви», где композитор по средствам особо бархатного звукоизвлечения и продуманной фразировки изобразил эти чувства. Возможно, сейчас это про-

изведение нельзя назвать «муками», ведь в нём нет ярко выраженной минорной трагичности, трелей или глиссандо тревожащих душу. Но если брать в учёт то, в какое время была написана пьеса, и что был совсем другой менталитет, то это произведение воспринимается совсем по-другому. Композитор как раз и передал те муки от тайных чувств, заявить о которых в открытую и прямо, было бы неприлично. Это подтверждает то, что творчество Крейсlera отражает проблемы и волнующие темы его современности.

Результат исследования. Скрипичная музыка загадочна и удивительна. Звуки, извлекаемые на скрипке, завораживают и пленяют слушателей. Но, чтобы этот инструмент зазвучал, должны быть талантливые музыканты-исполнители, которые смогут создать художественный образ, с особым интонированием, стилем и манерой игры.

Заключение. Выстроив хронологию развития скрипичной школы на примере некоторых скрипачей-композиторов, видим, что каждая эпоха накладывает отпечаток на скрипичное искусство, от чётких ритмов и пышности Вивальди до чувственного бархатного звука Крейсlera. Благодаря уникальности каждого скрипичного гения и тому, что они внесли свой вклад в развитие скрипичной техники, мы имеем возможность наслаждаться разнообразным звуком скрипки, её эмоциональностью и пронизательностью. Ведь самое главное в искусстве – это чувства.

Литература

1. Музыкальная эстетика Франции XIX века [Текст] : Сборник / Сост. текстов, вступ. статья и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. - М. : Музыка, 1974. – 327с.
2. Бодина, Е.А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века: учебник для вузов/ Е.А.Бодина. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 333с.
3. Каган, М.С. Музыка в мире искусств: учеб. Пособие для вузов/ М.С.Каган. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 230с.
4. Браудо, Е.М. История музыки: учебник/ Е.М.Браудо. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 444с.
5. Раабен, Лев Николаевич. Жизнь замечательных скрипачей [Текст] : биографические очерки / Л. Н. Раабен. - М. ; Л. : Музыка, 1967. - 310 с.

Методические рекомендации к исполнению каватины Фигаро из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро» (на примере исполнения Германа Прея)

А. Г. Кобенко

*студент 5-го курса
направления подготовки «Вокальное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. С. Безкорвайная

*научный руководитель
Заслуженная артистка Украины, доцент,
профессор кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье содержится обзор оперного творчества В. А. Моцарта. Предметом исследования выступает каватина Фигаро из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро». Приведены элементы методико-исполнительского анализа номера. Даны методические рекомендации к исполнению каватины на примере интерпретации Германа Прея.

Ключевые слова: опера, В. А. Моцарт, каватина Фигаро, методические рекомендации, анализ.

Введение. Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) – великий австрийский композитор, дирижер. Представитель Венской классической школы музыки, автор более 600 музыкальных произведений.

Моцарт писал оперы всю свою жизнь – с одиннадцати лет, но лучшие его достижения в оперном жанре относятся к последнему десятилетию (1782--1791 годы). Он писал оперы, разные по типу и жанру: зингшпили («Похищение из Сераля», «Волшебная флейта»), оперы-buffa («Свадьба Фигаро», «Так поступают все»), оперы-seria («Идоменей», «Милосердие Тита»). Опера «Дон-Жуан» отличается тем, что соединяет в себе черты музыкальной трагедии и комедии и не принадлежит ни к одному из этих типов.

Цель работы: выработать методические рекомендации к исполнению каватины Фигаро из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро».

Материал: видео-записи исполнения оперы «Свадьба Фигаро», ноты.

Методы: анализ музыкальной формы, методико-исполнительский анализ произведения.

Так же как и Глюк, Моцарт был великим реформатором оперного искусства XVIII века. Но, в отличие от первого, он свою реформу не декларировал теоретически. Моцарт создал совершенно другой тип музыкальной драматургии, где основой оперы была музыка, находившаяся в полном единстве с развитием сценического действия.

Каждый из оперных жанров Моцарт обновляет и обогащает путем синтеза с другими жанрами и применением принципов венского классического симфонизма. Так, «Свадьба Фигаро» написана в традициях оперы- *buffa*, но, несмотря на это, обе арии графини более характерны для оперы- *seria*. То же можно сказать о роли Констанцы в «Похищении из сераля» или о партии Царицы Ночи в «Волшебной флейте». Если опера- *seria* деградировала в XVIII веке, то отдельные её элементы получили новую жизнь, влившись в другие оперные жанры, что как раз характерно для музыкальной драматургии Моцарта. Оперы- *seria* Моцарта «Митридат – царь Понтийский» и «Идомея» уже утратили свою сценическую жизнь, но они сыграли существенную роль, обогатив его оперы- *buffa* и зингшпили, сохраняющие свое значение в репертуаре оперных театров.

В опере- *buffa* «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарт тоже проявил себя как новатор, расширив драматургическую роль арий и особенно ансамблей.

Вместе с тем, стилистическая основа во всех операх Моцарта одна – это венский классицизм. Его принципы получили в операх Моцарта своеобразное преломление; это сказывается в мелодическом стиле, в возросшей роли оркестра, в приёмах развития, особенно в больших ансамблевых сценах и финалах.

В истории мировой музыкальной культуры в определённые моменты возникли монументальные творческие личности, роль которых в процессе совершенствования композиторского искусства трудно переоценить. Вольфганг Амадей Моцарт – не только один из величайших художников всех времён, но и композитор, определивший целую эпоху в музыке.

Неслучайно П. Чайковский писал о нем: «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота досягала в сфере музыки» [3, 5]. Уровень художественных достижений В. А. Моцарта непревзойдённый, а совершенство его музыкальных произведений проявляется как в грандиозных операх и симфониях, так и в каждой вокальной или инструментальной миниатюре.

Одной из лучших страниц оперной классики В. А. Моцарта по праву считается «Каватина Фигаро» из его знаменитой комической оперы «Свадьба Фигаро». Эта музыка знакома даже непрофессионалам, а сама опера очень любима публикой: «Её захватывающая стремительность естественна как дыхание, все герои – живые люди, их взаимодействие настолько реально и подлинно, что считаешь их своими давними знакомыми, с которыми хочется встретиться вновь и вновь...» [6, с.1-7].

Для того чтобы грамотно и вдумчиво исполнять вокальную музыку В. А. Моцарта, и, в частности, Каватину Фигаро «*Si vuol ballare*,

Signor Contino», певцу недостаточно работать только над вокальной партией и техническими сложностями нотного текста. Очень важно понимать образ и характер персонажа, знать сюжет и драматургию оперы, выявить жанр и форму исполняемого номера, проанализировать средства музыкальной выразительности, внимательно отнестись ко всем композиторским указаниям. Перед изучением Каватины Фигаро, особенно начинающим вокалистам, рекомендуется собрать всю доступную информацию о композиторе, сюжете и истории создания оперы. Так, по сюжету, на момент начала оперы Фигаро узнает от своей невесты Сюзанны, что граф Альмавива, у которого они оба служат, оказывает Сюзанне недвусмысленные знаки внимания. Фигаро, находящийся в подчиненном положении, не имеет возможности прямо противостоять графу, но его ревность и решимость помогают найти выход из сложившейся ситуации. Исследователи отмечают, что «... позиция Фигаро по отношению к графу меняется на протяжении оперы, хотя ведущим остается принцип «Хитрость против силы», который так ярко выражен в Каватине «*Si vuol ballare, Signor Contino*» [6]. В буквальном переводе текст Каватины означает: «Если желаешь потанцевать, мой маленький графчик, давай попробуй, но я подыграю тебе свой мотивчик». В русском языке похожим смыслом обладает поговорка «плясать под чужую дудку». Сама мысль о том, что элегантный аристократ кружится в танце под неотёсанный народный наигрыш, вызывает улыбку» [1, с. 278].

Что касается жанрового определения Каватины Фигаро, то нужно знать, что «каватина» – это небольшая, чаще лирическая оперная ария («*cavatina*» с итальянского – это уменьшительное от «*cavata*», «*cavage*» – «извлекать»). Как утверждается в «Музыкальной энциклопедии», каватина «возникла из связанной с речитативом каваты начала 18 века. Отличалась от арии большей простотой, песенностью мелодии, очень ограниченным применением колоратур и повторов текста, а также скромностью масштабов. В первой половине 19 века каватина – это выходная ария» [3, с. 267].

Тональность Каватины Фигаро – F-dur, диапазон вокальной партии – «с»-«f». Композитором указан в нотах темп *Allegretto* – что означает «оживлённо, в умеренно быстром темпе». Но нужно учитывать, что в эпоху классицизма итальянские обозначения в нотах относились не только к темпу, но и к характеру музыки, и термин *Allegretto* указывал на оживлённый и грациозный характер музыки, часто с элементами танцевальности. Эта танцевальность передаётся В.А. Моцартом за счет размера 3/4 и повторяющегося ритмического рисунка, что больше всего напоминает менуэт – галантный французский танец с характерными трёхдольным метром и пунктирным ритмом. Каватина Фигаро написана в трёхчастной репризной форме, крайние разделы которой построены на одинаковом музыкальном материале, а в среднем появляются новые темы развивающего и контрастного характера. «Первый и третий раздел каватины выдержаны в жанре галантного менуэта – это

мысленное учтиво-предупредительное обращение Фигаро к своему барину. А вот средняя часть каватины рисует подлинный, без маски, портрет самого Фигаро – смелого, напористого, энергичного» [7]. Основная тема Каватины звучит уверенно и чуть насмешливо: здесь преобладают сдержанные поступенные интонации в мелодии, секвенционное развитие, довольно однообразный четкий танцевальный ритм.

В мировой оперной практике есть много удачных исполнений партии Фигаро, созданных такими прославленными вокалистами, как Джузеппе Таддеи, Эцои Пинца, Феруччо Фруланетто, Чезаре Сьепи, Лука Пизарони, Рене Папе, Брин Терфель, Ильдебрандо д'Арканжело, Сэмюэл Рейми. Одна из самых впечатляющих интерпретаций образа Фигаро принадлежит Герману Прею, который исполнил эту партию в знаменитой экранизации оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», созданной в 1976 году режиссером Жан-Пьером Поннелем. Герман Прея (полное имя Hermann Oskar Karl Bruno Prey, годы жизни 1929-1998) – знаменитый немецкий оперный певец, обладавший благородным и бархатистым лирическим баритоном. Его по праву считают одним из лучших баритонов XX столетия. Фигаро у Германа Прея наделен всеми необходимыми качествами: ум и живость, остроумие и твердость, умение находить выход в безнадежной ситуации. Легкая манера общения с графом, почтительно-снисходительная с графиней, любовь к Сюзанне и искренность в сомнительной сцене, когда Фигаро узнает своих родителей, – все это Прея показывает нам ярко и непринужденно» [7].

В вокальной интерпретации Каватины Фигаро первым делом обращает на себя внимание богатство тембра Германа Прея. Его баритон обладает бархатистой, мягкой окраской и очень естественным «аккуратным» вибрато. Особенно проникновенно его голос звучит в медленном темпе (в крайних разделах Каватины), но и в быстрых, стремительных темах он не утрачивает своей мягкости. Эти качества голоса Германа Прея подчёркиваются его искусством фразировки: фразы у него очень плавные, развёрнутые, выстроены на долгом дыхании. Он нигде не допускает неуместных цезур или громких нот, не «вытаскивает» отдельные звуки, а связывает их в единую целостную мелодическую линию. Если и используются неожиданные акценты – то с конкретной выразительной целью: например, в первом разделе самый высокий звук «f¹» берется на *f*, но при этом он темброво не выделяется на фоне остальной мелодии, а в аналогичном месте во втором разделе (где тема звучит в тональности C-dur) самый высокий звук «e¹» взят наоборот на *p*, что создает очень неожиданный выразительный эффект.

В основной теме Каватины Фигаро Герман Прея подчёркивает мягкую иронию и демонстрирует внешнее спокойствие героя: он избирает неспешный темп (четверть равна 118 ударам метронома), мягкую звукоподачу, но при этом очень четкую артикуляцию и ритмику, почти без агогических изменений. С одной стороны, это подчёркивает танцевальный характер темы, а с другой – усиливает настроенно-

решительный настрой самого Фигаро. Второе построение (C-dur) звучит уже более кантиленно, даже можно сказать расслабленно – в кадре Фигаро усаживается на диванчик и представляет, как будет «учить пляске» графа. Такой приём усиливает контраст по отношению к дальнейшему развитию темы, где решимость Фигаро быстро возрастет – нисходящие мотивы («Sapro, sapro...») [2, с.627] звучат у Германа Прея очень уверенно, активно, на *f*. Зато последующая фраза («Piano, piano...») излагается на *p*, затаённо и несколько притворно – в кадре мы видим, как за Фигаро наблюдает граф. Раздел Presto исполнен с лёгкостью, устремлённостью, в очень быстром темпе (четверть равна 208 ударам метронома). Здесь Герман Прея акцентирует некоторые сильные доли, подчёркивая смысл самых важных слов и вместе с тем общий решительный настрой Фигаро. Очень выразительно он делает контрасты *f* и *p* в последнем построении перед репризой: такой приём звучит как эффект «эхо», причём фразы в тихой динамике исполнены им интонационно точно, легко и филигранно.

Работа исполнителя над Каватиной Фигаро должна опираться на оперный стиль В. А. Моцарта и вокальные традиции его времени. Прежде всего, для вокальной школы того периода характерна трактовка голоса певца как музыкального инструмента, который наделён всеми техническими и выразительными возможностями. Поэтому от вокалиста требуется безукоризненная чистота интонации, чёткость соблюдения ритмического контура фразы, аккуратное кантиленное звуковедение и тембровое единство вокального звучания. Звукоизвлечение должно быть точным и мягким, без толчков, «подъездов» к нотам, максимальное внимание следует уделить широким скачкам, в которых легче всего «не удержаться» интонацию.

Обогатить свое исполнение можно за счет динамики и темповых отклонений. В первом разделе лучше выдержать единый темп и слегка замедлить его только на самом высоком звуке «f¹», а также его можно динамически выделить – это облегчит «попадание» в такую высокую сложную ноту. Во втором разделе допустима более яркая динамика, которая послужит контрастом к следующему речитативному разделу, где характер наиболее затаённый, а нюансы самые тихие. В разделе Presto используется самый быстрый темп, который замедляется только к концу, а динамические оттенки здесь максимально контрастные (иногда чередуется *f* и *p* каждые два такта). В масштабах всей формы Каватины важно подчеркнуть кульминацию, используя в ней наиболее выразительные и яркие средства. В репризе же лучше всего вернуться в исходный образ и использовать те же исполнительские приемы, что и в начале – это будет способствовать целостности формы.

Выводы. На примере интерпретации Каватины Фигаро Германом Преем мы убедились, насколько важно при исполнении оперной музыки В. А. Моцарта найти баланс между техническими и художественно-артистическими сторонами исполнения. С одной стороны, работа над

техническим совершенством исполнения и преодоление всех вокальных трудностей нотного текста даёт вокалисту ту необходимую свободу, которая нужна для воплощения его художественного замысла, с другой, артистизм, музыкальность и выразительность исполнения – это не менее важные аспекты интерпретации, которым также нужно уделить достаточно внимания, вникая в сюжет оперы и трактовку образа героя, воплощая характер Фигаро грамотно, в соответствии с гениальным замыслом В. А. Моцарта.

Литература

1. Аберт, Г. В.А. Моцарт [Текст] / Пер. с нем. и комментарии К. Саквы. – Ч.2. – Кн.1. – М. : Музыка, 1989. – 496 с.
2. Асафьев, Б. Моцарт и современность // Асафьев Б. Избранные труды. – М., 1955. – Т. 4. – С. 379–381.
3. Гриневич, А.О. Каватина [Текст] / А.О. Гриневич // Музыкальная энциклопедия. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – 960 с. с. 627
4. Дневники П. И. Чайковского. 1873–1891 [Текст] / Предисл. С. Чемоданова ; Прим. Н. Жегина. – СПб. : «Эго», «Северный олень», 1993. – 294 с.
5. Опера «Свадьба Фигаро», Г.Прей <https://www.youtube.com/watch?v=SrIYPWNTeI8>
6. Чайковский, Дневник 8: 20 сентября 1886 г.
7. Шапинская, Е. Н. Диалог о «Свадьбе Фигаро»: проблема власти и сопротивления в пьесе О. Бомарше и опере В.А. Моцарта: интерпретация в различных контекстах [Текст] / Е.Н. Шапинская // Культура культуры. – 2014. – №2 (2). – С. 1-7. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://cult-cult.ru/dialog-about-the-marriage-of-figaro/>

Жанрово-стилевые особенности творчества Джулиана Кохрана

И. А. Комиссарова

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

Е. В. Новицкая

*научный руководитель
Заслуженный работник культуры Республики Крым,
доцент кафедры музыкального искусства
ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассмотрены жанрово-стилевые особенности творчества современного австралийского композитора Джулиана Кохрана, проанализированы традиции австралийской системы обучения музыке, повлиявшие на формирование его индивидуального стиля.

Ключевые слова: Джулиан Кохран, жанрово-стилевые особенности, система обучения, академическая музыка, русские традиции.

Культурно-политические события середины-конца XX столетия вызвали переворот в мышлении композиторов, исполнителей и потребителей музыкальной продукции. Вновь на творческий олимп вышел универсальный тип музыканта: композитор, интерпретатор и пропагандист своих творческих воззрений в одном лице (А. Караманов, А. Шнитке, С. Губайдулина, Р. Щедрин и т.д.), что выдвинуло перед музыкантами XXI века спектр новых задач и требований.

В наши дни академическая музыка продолжает конкурентную борьбу с многочисленными течениями, привлекающими слушателей «лёгкостью», «доступностью» для восприятия и понимания. Однако аудитория поклонников академической традиции научилась достаточно избирательно относиться к произведениям молодых композиторов, начавших свой нелёгкий путь в первом десятилетии нынешнего столетия. В потоке полистилистических поисков истины начинающие музыканты были вынуждены в конкурентной борьбе активно искать свой уникальный стиль письма, соперничая с творческим наследием композиторов предыдущих столетий.

Слушатель, в свою очередь, «напитавшись» многообразием интерпретационных концепций, постепенно воспитал в себе способность к музыкально-критической деятельности и стал достаточно грамотным

оппонентом, способным выносить свой вердикт молодым талантам. Именно поэтому неопытным композиторам требуется прилагать максимум усилий как для сохранения многовековых традиций в сфере музыкального искусства, так и сотворения своего неповторимого стиля, постоянно находя точки соприкосновения между личными идеалами и запросам/потребностям общества.

Несмотря на подобные трудности, молодому дарованию, чтобы не заблудиться в круговороте мнений, необходимо следовать главному принципу: писать так, как слышишь и как чувствуешь.

Именно таким современным композитором, черпающим вдохновение из окружающего мира и передающим все его красоты средствами музыкальной выразительности, является австралийский композитор Джулиан Кохран. Вживаясь в опыт своих предшественников, слыша и чувствуя традиции разных эпох, он сумел объединить черты различных стилевых эпох в своей индивидуальной манере письма. Его музыка сохраняет традиционную структуру, тональность и форму, суггестивная мелодика и четкая структура которой способствуют растущей популярности композитора Дж. Кохрана во всем мире.

Однако с творческим наследием молодого композитора крымский слушатель практически не знаком, несмотря на то, что автор сам популяризирует свои произведения в нашем регионе, завоевывая внимание слушателей славянскими интонациями, господствующими в большинстве его опусов. Нет ещё исчерпывающих исследований творческого стиля композитора и на родине композитора – в Австралии, что обусловлено достаточно молодым возрастом композитора, формирующимся стилем письма. Необходимость выявления базовых аспектов его жанрово-стилевых особенностей стиля обусловило актуальность нашего рассмотрения.

Цель статьи – презентация творчества Дж. Кохрана в контексте становления австралийской композиторской школы.

Объект изучения – творчество Джулиана Кохрана.

Предмет статьи – жанрово-стилевые истоки и особенности музыкального языка Дж. Кохрана.

Исходя из поставленной цели, определенных объекта и предмета изучения, нами были обозначены для решения следующие задачи:

- проанализировать особенности становления индивидуального композиторского стиля композитора, с учетом особенностей построения системы музыкального образования в Австралии;

- систематизировать жанрово-стилевые особенности творчества Дж. Кохрана, указав на истоки их возникновения;

- сделать выводы.

Джулиан Кохран родился в г. Кембридж (Великобритания), эмигрировав ещё в детском возрасте с родителями в Австралию. Осваивая математические науки в Аделаидском университете, Джулиан между лекциями ходил в музыкальную Консерваторию Элдер (Elder Conservatorium) для того, чтобы, по его словам, «хотя бы пять минут

поимпровизировать на рояле “Steinway” и клавесине». Впитывая в себя звуки музыки, изучая стили композиторов разных стран, постепенно начал формироваться молодой композитор. Музыкант вспоминает: «Я сочиняю, когда я сплю и когда езжу на велосипеде, везде, где я могу позволить себе раздумывать» [1].

Подобно стремлению Р. Шумана в звуках отражать события окружающего мира, Джулиан трепетал от безудержного желания говорить со слушателями на языке созвучий и гармоний, рождающихся в его сознании. Это стремление принесло свои плоды в скором времени. В 2012 году признанный пианист Гилберт Салливан в зале Карнеги-Холл с успехом презентовал публике «Мазурку №1» Дж. Кохрана. Молодому композитору зал рукоплескал стоя. Необычная трактовка и самобытность автора вызвали огромный интерес в кругу пианистов-интерпретаторов. Произведения Кохрана начали исполнять музыканты во многих странах. Об успехе композитора свидетельствуют множественные отклики в прессе и рецензии европейских и американских критиков.

Что же действительно повлияло на становление индивидуального стиля композитора? В чем кроется причина его симпатии к русской музыке и к российской аудитории? Творчество композиторов русской и советской школы всегда было популярно во всех уголках земного шара. Влюбленный в музыку подросток жил в атмосфере звучащих с концертных площадок произведений М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, М. Мусоргского, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева и т.д.

Немаловажную роль в воспитании музыкального вкуса Кохрана сыграла и система музыкального образования в Австралии, которую по праву можно сравнить с советской традицией обучения музыке в общеобразовательной школе.

Говоря о системе организации процесса музыкального воспитания в Австралии, отметим, что музыкальные школы в стране отсутствуют. Вместо них существует система оценивания «Australian Music Examination Board» (АМЭВ), которая позволяет отслеживать развитие ребенка в сфере музыкального искусства. Эта частная корпорация разрабатывает и предоставляет программу обучения, учебники и пособия, сгруппированные по уровням. В Австралии всего девять уровней образования, после восьмого уровня лучшие выпускники имеют право поступать в университет на музыкальное отделение.

Начальный этап обучения детей в Австралии проходил в обычной образовательной школе, в которой всех без исключения обучали игре на простом музыкальном инструменте «Recorder» и нотной грамоте [2].

Если ученик желал продолжать обучение, то со второго класса (уровня) он мог перейти к частному преподавателю, который имел право забирать его с групповых занятий для проведения индивидуальных уроков игры на инструменте.

Большое внимание в данной системе образования отводилось тому, что учащийся мог выбирать себе в программу произведения, которые

ему нравятся, но в рамках существующих учебных пособий и только после согласования перечня с преподавателем.

Не исключено, что многие из выше перечисленных факторов как раз и оказали влияние на формирование индивидуального стиля композитора Джулиана Кохрана. Наш современник в своих опусах умело сочетает элементы восточной культуры, традиции западноевропейской композиторской школы, но все же многие почитатели его таланта видят в нем «русскую душу».

Жанрово-стилевые особенности его композиторского кредо восходят к идеям эстетики романтизма, импрессионизма, неоклассицизма, неоромантизма, русского реализма. Он воспитан на наследии Ф. Листа, Ф. Шопена, М. Балакирева, С. Прокофьева и М. Равеля.

Среди многообразия жанров и форм, существующих в мировой музыкальной культуре, композитор остановил свое внимание на создании циклов пьес для фортепиано (миниатюр), отдавая дань традициям Ф. Шопена, К. Дебюсси, С. Рахманинова, А. Скрябина. Так же интерес композитора был обращен и в сторону написания произведений для оркестра.

Музыкально-гармонический язык композитора приближает слушателя, прежде всего, к творениям К. Дебюсси и М. Равеля. Так, в своих комментариях к «Прелюдии №8» (2010) композитор отсылает слушателя к стихии океана. Глубоко символичная Прелюдия отражает коллизии современного мира, музыкальная материя то безмятежная, то беспокойная, то искрящаяся, то бурная. Форма гармонично и последовательно выстраивается к блестящей кульминации, которая приводит к умиротворенному заключению [3].

В данном произведении можно провести параллель и с сочинениями Мориса Равеля, вспомнив его «Ундины» из «Ночного Гаспара» (или «Призраки ночи»). Фортепианная фактура произведения Дж. Кохрана одновременно близка стилю изложения, свойственному Ф. Листу, С. Рахманинову.

О другом своем произведении композитор пишет, что моя «Мазурка №5», «может напомнить нам Равеля», а именно его «Вальс».

Также в его творческом наследии имеется цикл из пяти пьес, который называется «Путешествия и танцы благородных чувств Пегаса», погружающих слушателя в пучину символических образов, ведь именно Пегас является символом и любимцем муз, которые были покровительницами искусства и наук. Символичным является и количество пьес – пять: пять органов чувств, пять стихий. Также Дж. Кохран является автором семи произведений для арфы, а так же произведений для симфонического и камерного оркестра.

Но есть в его наследии и произведения, в которых проявляются любовь и уважение композитора к России, среди них «Русская песня», «Матрешка» и «Русская токката» для фортепиано, в которых просматриваются черты творчества композиторов «Могучей кучки» и т.д.

Проанализировав творчество Джулиана Кохрана, мы пришли к выводу, что композитор – самобытный воспитанник австралийской

свободной системы музыкального образования, творчество которого глубоко полистилистично, пропитано русскими и западноевропейскими музыкально-стилевыми традициями. Его стремление мыслить свободно, узнавая культуру и традиции разных стран, нашло своё полное отражение в индивидуальном стиле письма: ярком и острым в полиритмическом, фактурном, гармоническом плане.

Совершенно ясно, что Дж. Кохран влюблен в созвучия, ритмы и гармонии Восточной Европы. Произведения радуют слушателя своей мелодичностью и легкостью, глубиной и полнотой передачи образа. Все вышеперечисленные факты позволяют молодому композитору постоянно экспериментировать и добиваться признания среди интерпретаторов его творчества.

Литература

1. Джулиан Кохран - англичанин с русской душой. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.calameo.com/read/004784088d9ab84fb2467>
2. Австралия моими глазами. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://mystoryaustralia.com/2016/06/16/music-john-pitt/>
3. Музыканты о Джулиане Кохране. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.cochranclassical.org/c/Musicians%20on%20Cochran%20\(Russian\).pdf](http://www.cochranclassical.org/c/Musicians%20on%20Cochran%20(Russian).pdf)

Инновации в преподавании вокального искусства в дополнительном образовании

Л. Р. Кормакова

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

Н. С. Безкоровайная

*научный руководитель
Заслуженная артистка Украины, доцент,
профессор кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье обосновывается необходимость применения различных современных педагогических методов обучения, используемых на уроках вокала, с

учётom задач, возрастных особенностей и специфики музыкального образования в школах искусств и детских музыкальных школах.

Ключевые слова: педагогика, вокальное искусство, учебная деятельность, инновации, медиатехнологии, технические средства.

Введение. Дополнительное образование, как известно, является полноправным участником школьного образования, значимой составляющей общей структуры образования, выступая как необходимое звено, обеспечивающее комплексное развитие личности и её раннюю профессиональную ориентацию. Главная, безусловно, важнейшая задача дополнительного образования заключается в развитии природных способностей обучающегося и умении адаптироваться в современном обществе, способствовать получению качественной полноценной организации свободного времени.

Перемены, происходящие в отечественном социуме, предъявляют к системе дополнительного образования новые, усиленные требования, что приводит к сложным и неоднозначным процессам обновления. Современное образование обуславливает необходимость безусловного знания инновационных изменений, активного применения интерактивных методов и форм обучения, серьёзного умения оценивать и анализировать свою педагогическую деятельность. Совершенствование учебного процесса и использование результативных методов и технологий в своей практической деятельности становится обязательным элементом педагогической системы преподавателя и приобретает выборочный исследовательский характер.

Стоит подчеркнуть, что ведущую роль в воспитании культуры личности играет музыкальная деятельность, формирующая активное творческое отношение к труду в частности и к жизни вообще. Сегодняшняя музыкальная педагогика стремится к формированию в обучающемся целенаправленной творческой энергии и музыкальных способностей. Из этого следует, что среди задач обучения у нынешнего общества на передний план выступает потребность поднять на должный уровень музыкальное образование. Исходя из того, что музыкальное искусство всегда занимало доминантную эстетическую роль в обществе, как наиболее подходящее время для становления музыкальных данных выступает период детства. Именно в указанный отрезок жизненного пути развитие эмоциональной душевности и музыкального вкуса формирует основу музыкальной культуры человека, репрезентирует себя как составляющую его общей культуры в будущем.

Современный подход к обучению вокальному искусству – это развитие познавательных навыков и активизирование мышления ученика, восприятие им своего амплуа на различных уровнях социально-коммуникативных связей. Выпускник вокального класса должен иметь теоретическую и практическую базу, а также уметь использовать новейшие технические средства обучения. Из этого следует, что

модернизация методов обучения вокальному искусству представляется **актуальной** музыкально-педагогической задачей.

Целью научной работы является поиск инновационных методов и технологий в вокальной педагогической деятельности учреждений дополнительного образования; их анализ. В процессе написания статьи были использованы такие **методы** исследования, как абстрагирование, синтез, анализ, индукция и др.

Вокальная педагогика учитывает, что каждый обучающийся есть исключительная личность, обладающая свойственными только ему психическими, музыкальными и прочими особенностями и требующая универсального изучения этих особенностей и творческого подхода к методам их развития. Внедряя нетрадиционные методы в процесс обучения, необходимо учитывать специфику психологической структуры личности ребёнка. Учитывая тот факт, что каждый ребёнок – яркая индивидуальность, эмоционально воспринимающая мир, необходимо шире применять индивидуальный подход, предполагающий соответствие объёма учебной нагрузки и уровня сложности изучаемого материала возможностям и способностям обучающегося.

В век всеобщей компьютеризации стало практически обыденным использование технических средств обучения в преподавании вокального искусства. Одновременное, взаимосвязанное воспитание слуховых и мышечных навыков поющего, создание представления о правильном певческом звучании – основополагающая задача на уроке вокала, решаемая, как правило, за счёт звукового показа и вербального описания правильного звука. Этот показ возможен и с учётом отечественного и зарубежного опыта преподавания. Стоит учесть тот факт, что правильно оценить звучание собственного голоса во время пения невозможно, поскольку звук искажается в период прохождения через мышечные ткани организма. В данном случае на помощь могут прийти такие современные технические средства, как видеокамера, смартфон, компьютер, другие аудиосредства. Применение медиатехнологий позволяет педагогу и ученику прослушать запись урока несколько раз, дать анализ конкретному исполнению, что является важным средством слухового самоконтроля, обеспечивающего максимальную оперативность коррекции вокально-технических действий [4, с.69].

Использование компьютера и интернет-пространства, адаптация к конкретному обучающемуся предлагаемых видеоматериалов мастер-классов и тренингов, методических работ по данному вопросу способствует стимулированию мотивации профессионального развития преподавателя. Изучение подобных материалов приводит к отбору нужной информации, помогающей в педагогической деятельности, повышению эффективности.

Просторы интернета изобилуют множеством компьютерных программ, позволяющих оперировать музыкальными фонограммами разных вокальных произведений при работе с учеником, облегчая процесс обучения. Обычно данные программы репрезентируют функции

редактирования музыкального файла, тем самым позволяя изменить темп и ритм, транспонировать мелодию из одной тональности в другую, локализовать необходимый музыкальный отрезок и т.д. Данное педагогическое и методическое нововведение даёт педагогу возможность комплектовать для своего ученика максимально адаптированный материал. Немаловажную роль для обучения имеет использование программ нотопечатных. С их помощью можно создать партитуру для вокального ансамбля или хора, прописав каждый голос. В случае обнаружения опечаток или ошибок возможно исправление музыкального текста посредством использования таких же программ [3, с.6].

Пользуются популярностью у педагогов прикладные программы – приложения для смартфонов и планшетов, которые также могут стать полезными для ученика в процессе обучения. Например, приложение Da Tuner используется во время пения учеником нот, точно определяя и демонстрируя на экране смартфона, какие именно ноты поёт исполнитель, и обозначая их латинскими буквами. Данное приложение будет полезно в тех случаях, когда педагог сталкивается с неумением воспитанника самостоятельно определить чистоту собственного интонирования. Главным требованием по адаптации компьютерных технологий к индивидуальным качествам обучаемого является этапность применения, учёт объективных трудностей и системность.

Достаточно часто во время разучивания вокального произведения педагоги сталкиваются с тем, что обучающийся не чувствует темп произведения, путается в ритмическом рисунке. В указанных обстоятельствах возможно применение метронома – прибора, отмечающего короткие промежутки времени равномерными ударами. Заменой такому прибору может послужить приложение Metronome Beat, которое наделено такими преимуществами, как мобильность, портативность и лёгкость в использовании.

В наши дни электронные музыкальные инструменты становятся популярными не только в музыкально-инструментальной деятельности, но и в вокальном образовании, поскольку многие из них несут в себе комплекс встроенных в систему дополнительных опций. Например, использование на уроках синтезатора вместо привычного фортепиано аннулирует ряд проблем музыкального сопровождения и аккомпанирования. Встроенные в систему инструмента опции позволяют задать определённый темп, ритм, стиль дыхательных упражнений и распевок, делая занятия разнообразнее и способствуя развитию ребёнка в вокальном и музыкальном плане [2].

«Музыкально-компьютерные технологии призваны облегчить и усовершенствовать творческую музыкальную деятельность<...>, а также обогатить те наработки в музыкальной педагогике, которые были накоплены ранее» [5, с. 235]. Введение новшеств в процесс обучения делает его насыщенным и увлекательным. Применение различных средств технологического процесса открывает новые возможности и подходы в обучении. «Использование компьютеров, новых

программных обеспечений и различных аудио и видео ресурсов позволяет сформировать у ученика целостный взгляд на мир и мировые инновации.» В свою очередь это способствует более быстрому развитию ребёнка и его природным способностям [1, с. 99].

Вывод. Инновационная образовательная деятельность в области вокального искусства закономерно ориентируется на создание условий для обучения и развития юных вокалистов. В основе использования инновационных технологий обучения вокальному искусству ребёнка в детских музыкальных школах и школах искусств лежит:

- технология индивидуализации обучения;
- технология развивающего обучения;
- личностно-ориентированная технология;
- компетентностный и деятельностный подходы.

Применение технических средств открывает новые возможности и подходы в обучении. Использование различных программ, в частности, приложения Da Tuner позволяет сформировать у ученика обширный певческий диапазон, индивидуальные качества голоса. Рассмотренные в статье технологии и приёмы работы с ними учат ребёнка совершенствовать звучание голоса, понимать смысл своей деятельности по усовершенствованию определённых качеств и способностей.

Использование представленных технологий способствует интеллектуальному, творческому и нравственному развитию учащихся. Неотъемлемой составляющей образовательного процесса является дифференцированный и индивидуальный подход, а также различные формы и методы организации работы учащихся. Для освоения способов музыкальной деятельности используются различные системы методов:

1. Методы стимулирования и мотивации учебно-познавательной деятельности.
2. Методы организации и осуществления учебно-познавательной деятельности.
3. Методы контроля и самоконтроля и др.

Данные методы обучения стимулируют мотивацию ученика к предмету, обеспечивают более глубокое усвоение содержания изучаемого материала.

Литература

1. Ахметвалеева Э. М., Муллагаяова Г. С. Инновации в сфере образования // Санкт-Петербургский образовательный вестник . - 2017. - №1 (5). - С. 97-99.
2. Лысенко В. В. Синтезатор и его место в музыкальном образовании на современном этапе // Культурная жизнь Юга России . - 2013. - №2 (49). - С. 33-35.
3. Мостицкий В. А. Инновационная образовательная деятельность в сфере вокального искусства: актуальные тенденции // Южно-Российский музыкальный альманах . - 2015. - №2 (19). - С. 5-9.
4. Шлыкova И. В. Технические средства обучения в музыкальной педагогике

// Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2007. Т. 6, № 50. С. 67–71.

5. Юланова Д. М. Использование музыкально-компьютерных технологий на уроках музыки в общеобразовательной школе/ Д. М. Юланова// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. - №98 – С 233-236.

Влияние исторических факторов на особенности исполнительской практики скрипичного концерта эпохи романтизма

А. А. Куповец

*студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Ю. И. Цурикова

*научный руководитель
старший преподаватель кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье проанализированы исторические факторы, повлиявшие на формирование скрипичного концерта эпохи романтизма. Рассмотрены особенности манеры игры и использования скрипичной техники в музыкальных произведениях девятнадцатого века. Показаны примеры отличительных черт национальных композиторских школ. Даны рекомендации музыкантам-скрипачам по работе и исполнению романтического концерта.

Ключевые слова: романтизм, скрипичный концерт, исторические факторы, исполнительская практика, эпоха, композитор

Эпоха романтизма открыла миру множество замечательных скрипичных концертов. А. Вьётан, Ф. Мендельсон, А. Дворжак, И. Брамс, Г. Венявский, Я. Сибелиус, П. Чайковский создали непревзойдённые шедевры, которые с большим успехом исполняются на многих концертных площадках мира и являются обязательными составляющими репертуара профессионального скрипача-исполнителя.

Для того, чтобы донести до слушателя авторский замысел, исполнителю-скрипачу необходимо тщательно изучить музыкальную эпоху,

в которой жил композитор. Каждой эпохе свойственны определённые особенности звукоизвлечения, динамики, штрихов. В процессе разучивания произведения необходимо проанализировать биографию композитора, развитие музыкальной ткани и драматургии, используемые в произведении, художественные средства, особенности оркестрового письма. Важно осознавать, что побудило автора написать данную музыку, что двигало композиторами создавать свои гениальные творения, какие достижения мирового искусства помогли им воплотить в жизнь и на нотную бумагу свои замыслы.

Целью данной работы является анализ влияния исторических факторов на исполнительскую практику скрипичного концерта, созданных в эпоху романтизма. Автор выделил и обобщил основные исторические события, которые повлияли на смысловое содержание романтического концерта. Материал статьи поможет музыкантам-исполнителям более глубоко осмыслить причины, повлиявшие на особенности исполнения скрипичного романтического концерта, понять, почему манера игры, штрихи, звукоизвлечение романтических скрипичных концертов отличаются, например, от концертов эпохи барокко или классицизма. Работа содержит рекомендации по характеру исполнения скрипичных концертов эпохи романтизма в контексте исторических событий.

Можно выделить следующие исторические факторы, оказавшие существенное влияние на исполнительскую практику скрипичного концерта: кризис взглядов «Эпохи Просвещения», развитие национальных композиторских школ, развитие культуры городов.

1. Кризис взглядов «Эпохи Просвещения»

Восемнадцатый век называют «Эпохой Просвещения». В эпоху Просвещения происходило обращение к разуму как к единственному критерию познания человека и общества. Целью музыкального искусства считалось создание «музыкальной гармонии», направленного на умиротворение душевных порывов человека. Публика воспринимала музыку как средство создания светлого, приподнятого настроения. Выражение лирических чувств допускалось в «разумных» пределах [8, с.7].

Скрипичные произведения требовали четкого и филигранного исполнения. Музыканту необходимо было строго соблюдать ритм, темп, штрихи, указанные в нотах. Для скрипичной музыки восемнадцатого века характерно явное различие между форте и пиано, умеренная вибрация, аккуратные позиционные переходы. Не допускался накал страстей, выражение глубоких эмоций. Проявление человеческих чувств было словно «прикрыто маской», происходило под «париком». Музыка была подчинена строгой иерархии, направленной на разумное восприятие, восхищение гармонией, красотой и совершенством.

Великая Французская революция 1789 года привела к огромным общественным потрясениям, положив конец «Эпохе Просвещения». Революционные события привели к большими человеческими жертвами, войнами. Обострились классовые противоречия. Вера в разум сменилась разочарованием.

Вследствие этого в начале девятнадцатого века возникло новое музыкальное направление - романтизм, отличительной чертой которого становится первенство чувства над разумом. В центре внимания композиторов-романтиков – человеческая личность, его внутренний мир, переживания. В музыкальных произведениях происходит кипение страстей, разворачиваются целые трагедии и драмы, появляются фантастические образы.

Отличительной чертой скрипичных концертов эпохи романтизма является повышенная эмоциональная выразительность. Это проявляется в более свободных темпах при исполнении музыкального произведения, широкой вибрации, глубоком звукоизвлечении, более явным глиссандированием во время переходов между позициями.

2. Развитие национальных композиторских школ

В середине девятнадцатого века во многих странах Европы произошли революции. Национально-освободительные движения имели место в Венгрии, Германии, Италии, Польше, Испании, Норвегии и других странах.

В связи с этим у композиторов-романтиков появился повышенный интерес к отечественной культуре. Музыкальная ткань произведений начинает наполняться мотивами народных песен, фольклором, фантастическими образами. Опора на местное, «локальное», национальное становится определяющим моментом музыкального искусства [6, с.172-173].

Особенности национальных композиторских школ необходимо учитывать в исполнительской практике. Например, при исполнении Концерта для скрипки с оркестром ля минор, опус 53, № 108 чешского композитора А. Дворжака важно понимать, что для его инструментального творчества характерны огненный темперамент, зажигательные ритмы в сочетании с интимной задушевностью, чистота голосоведения с применением певучих подголосков, что так свойственно славянской музыке [3, с. 449]. А скрипичные концерты бельгийского композитора А. Вьётана отличаются декламационной приподнятостью стиля, яркими драматическими контрастами, декоративной красочностью письма, масштабностью виртуозной партии скрипки соло, насыщенностью оркестрового сопровождения [7].

Таким образом, приступая к работе над романтическим концертом, скрипачу-исполнителю следует ознакомиться с народной музыкой, традициями фольклором той страны, в которой жил композитор, особенностями национальной композиторской школы. Благодаря этому можно более глубоко понять и соответственно передать творческий замысел произведения.

3. Развитие культуры городов

Большое воздействие на формирование профессионального музыкального творчества стала оказывать культура города. Для того, чтобы композиторы могли выжить, им нужно было удовлетворять вкусы публики. Если раньше, в «Эпоху Просвещения», в основном, это были церкви и знать, то в XIX веке, в связи с ростом влияния городов, – буржуазия.

Необходимо было заинтересовать слушателя яркой, блистательной игрой. Новым формам музыкальной жизни, характерным именно для буржуазного общества, обязан расцвет виртуозного инструментального исполнительства. В девятнадцатом веке большое значение приобрела концертная эстрада. На ней утвердился новый тип виртуоза-инструменталиста.

Многие скрипичные концерты эпохи романтизма полны виртуозных пассажей и ярких динамических контрастов. Выступления таких композиторов-скрипачей, как Н. Паганини, А. Вьетан, Г. Венявский, П. Сарасате поражали не только прекрасными мелодиями. Они поражали своей виртуозной техникой, ярким исполнением, блистательной игрой. Их выступления можно было назвать нынешним языком «шоу».

В зарождающаяся капиталистической системе, крепнущей буржуазии и усиливающейся конкуренции надо было выжить. Именно виртуозное исполнение могло привлечь публику, заставить людей платить деньги за концерты. Музыкант стал не просто музыкантом, а настоящим актером, харизматичным лидером, способным зажечь слушателя.

Поэтому многие скрипичные концерты эпохи романтизма отличаются большой технической сложностью. Для их исполнения музыкант-скрипач должен пройти хорошую школу обучения, переиграть множество этюдов и гамм.

Однако исполняя скрипичные концерты эпохи романтизма, скрипач не может быть только «технарем», только хорошо владеть инструментом. Он должен быть «наглым», вести за собой как публику, так и оркестр, уметь играть чувствами слушателей.

Городская культура девятнадцатого века создала новые жанры, которые оказали большое влияние на творчество композиторов-романтиков. Одним из ведущих жанров стал романс, сформировавшийся из бытовой песни.

Романсы сочинялись на стихи, поэтому они очень близки к поэтической речи. Мелодия романса более расплывчата по структуре в отличие от мелодий жанров эпохи классицизма. В романсах наблюдается более свободное развертывание музыкальной ткани.

Вот почему темы главных и побочных партий скрипичных концертов эпохи романтизма напоминают бытовые песни и романсы. Поэтому при исполнении романтической музыки скрипка должна «петь», исполнителю необходимо представить, что он исполняет не скрипичное, а вокальное произведение и его смычок – это человеческий голос.

Таким образом, исполнение скрипичного концерта эпохи романтизма должно быть ярким, артистичным и сопровождаться повышенной эмоциональностью. Это связано с тем, что в девятнадцатом веке вместо церкви и знати большое влияние на музыкальное искусство стала оказывать буржуазия, и композиторам необходимо было сочинять музыку, которая соответствовала бы вкусам публики.

Литература

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура / Н. Агафонников. – Л.: Музыка. 1981. – 196 с.
2. Григорьев В. Методика обучения игры на скрипке / В. Григорьев. – М.: Издательский дом «Классика – XXI». – 256 с.
3. Друскин М. История зарубежной музыки: Выпуск четвертый / М. Друскин. – М.: Музыка, 1980. – 528 с.
4. Егорова В. Антонин Дворжак: Монография / А. Дворжак. – М.: Музыка, 1997. – 616 с.
5. Зубарева А., Власенко Н. История развития зарубежной музыки / А. Зубарева. - Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРА», 2006. – 466 с.
6. Конен В. История зарубежной музыки: Выпуск третий / В. Конен. – М.: Музыка, 1976. – 544 с.
7. Повелители смычка. Анри Вьетан. - электронный ресурс. – Режим доступа. - <https://bagucaba.livejournal.com/297769.html> – Дата обращения: 04.03.2020
8. Привалов С. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма / С. Привалов. – СПб: Композитор, 2003. – 248 с.

Жанровые особенности камерно-вокального творчества А. С. Даргомыжского на примере романса «Я всё ещё его люблю»

С. И. Манакина

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

Н. С. Безкоровайная

*научный руководитель
Заслуженная артистка Украины, доцент,
профессор кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассматривается наиболее существенная и многогранная область творчества А. С. Даргомыжского – камерно-вокальная лирика. Установлены жанровые особенности наследия композитора. Приведены основные результаты методико-исполнительского анализа романса «Я всё ещё его люблю».

Ключевые слова: музыка, камерно-вокальные произведения, композитор, А. С. Даргомыжский, жанр.

Введение. Александр Сергеевич Даргомыжский – великий композитор, один из основоположников классической русской музыки, скрипач, пианист, сотрудник редакции журнала «Искра», председатель Петербургского отделения Русского музыкального общества. Он был современником А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, восторженным почитателем их творчества, другом М. И. Глинки и А. Е. Варламова, старшим коллегой М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи.

Творчество А. С. Даргомыжского явилось прочным связующим звеном в цепочке стремительно развивающейся русской музыки. Отечественная музыкальная классика уверенно формировалась от М. И. Глинки через А. С. Даргомыжского к композиторам «Могучей кучки» и П. И. Чайковскому. В его творчестве находят отклик события, происходившие в художественных, идейных, общественных областях того времени. А. С. Даргомыжский старался передать реальную картину жизни, показать различных людей из разных социальных кругов, за что его по праву считают основоположником критического реализма.

Цель работы: изучить жанровые особенности творческого наследия в части камерно-вокальной лирики.

Материалом исследования выступил нотный текст романса «Я всё ещё его люблю».

Методы: анализ музыкальной формы, методико-исполнительский анализ музыкального произведения.

Одним из основных жанров в творчестве Даргомыжского была камерная вокальная музыка. Им создано более ста песен и романсов. Содержание его вокальной музыки весьма разнообразно. В ней присутствуют драматические, лирические, скерцозные образы, бытовые сцены и картины природы, во многих произведениях есть острая социальная сатира, в чем А. С. Даргомыжский явился новатором. Глубоко и искренне выявляется в его сочинениях душевное состояние человека, его мысли, переживания, чувства.

Камерно-вокальное творчество Даргомыжского – это наиболее существенная и многогранная область творчества композитора. Начиная с самых первых вокальных произведений 1830-1840-х годов в духе бытового романса с их простой мелодией и поэтичностью музыкальной фразы до ярких разнохарактерных портретных зарисовок периода творческой зрелости Александр Сергеевич совершил путь более сложный, чем его старший современник М. И. Глинка. По словам Б. В. Асафьева: «Даргомыжский коснулся всех сторон поэтико-музыкальной культуры романса и песни, которые затрагивались в предшествовавшую ему эпоху и в его эпоху» [2, с. 42].

А. С. Даргомыжскому свойственна яркая драматическая направленность творчества. Он ввёл в сферу профессиональной музыки народную крестьянскую и современную городскую песню, романс, жанры

бытовой инструментальной музыки, цыганскую лирику и создал новый тип героя. Рассказывая в своих произведениях о маленьком незаметном человеке, повествуя о жизни мелкого чиновника, солдата, крестьянской девушки – людей, ранее не привлекавших интереса слушателей, композитор впервые поднял тему социального неравенства. Он широко пользовался сатирическими пародийными средствами, отыскивая в обыденной речи людей интереснейшую гамму музыкальных оттенков и разнообразных интонаций.

А. С. Даргомыжского можно назвать гениальным музыкальным портретистом. Привлекают его человеческие переживания, чувства, характеры, выражение эмоциональных состояний, нюансов мысли и чувства. В области камерно-вокальной музыки раньше всего сформировалась индивидуальность композитора, раскрылось и окрепло его мастерство.

В камерно-вокальном творчестве Даргомыжского наиболее ярко проявилось его художественное «я», именно здесь он создал шедевры – произведения, которые повлияли на другие области его творчества, а так же дали базу для развития вокального и концертмейстерского искусства.

К середине XIX века камерно-вокальная лирика становится одной из самых востребованных жанровых сфер в русской музыке. В этот период «песенные жанры интенсивно развиваются, разделившись на романс и собственно песню» [7, с. 65]. Это произошло, в том числе и благодаря творчеству А. Даргомыжского, который обогатил русский романс, расширив его жанровые разновидности (у него появляются баллады, фантазии, монологи, «восточные романсы», целые театрализованные «сценки»), а также введением новых остро-характеристичных образов, детализированных музыкальных «портретов», привлечением темы женской доли и неразделенной любви. Эта любовная тематика ярче всего проявилась в сочинениях А. Даргомыжского на стихи его современницы, известной поэтессы Юлии Жадовской (1824-1883): «Чаруй меня, чаруй!», «Как часто слушаю», «Любила, люблю я, век буду любить», «Ещё молитва», «Я все ещё его люблю». В отличие от большинства разнохарактерных и порой драматичных романсов композитора, написанных на слова А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Дельвига, В. Курочкина, А. Кольцова, сочинения на стихи Ю. Жадовской раскрывают наиболее тонкую, глубоко психологичную сторону его вокальной лирики.

В 1851 году на основе стихотворения Ю. Жадовской А. Даргомыжский написал романс «Я все ещё его люблю», а в 1853 году его блестяще исполнила прославленная певица Полина Виардо, гастролирующая в Петербурге. По воспоминаниям современников, исполнение П. Виардо было необыкновенно эмоциональным, проникновенным, и оказало огромное впечатление на публику и критиков, что в итоге принесло особую популярность этому романсу А. Даргомыжского. Композитор усилил эмоциональность и глубокий психологизм

поэтического первоисточника, добавив к окончанию каждой строфы две дополнительные строчки:

*Безумная, я все ещё его люблю,
Я все ещё его люблю!*

Этих строк не было у Ю. Жадовской, они сложены композитором из ключевых фраз её стихотворения, но с перестановкой некоторых слов. По сравнению с поэтическим первоисточником, в котором ощущается не только тоска и боль, но и смирение, и даже нотка светлой грусти, в новом варианте А. Даргомыжского, напротив, обостряются драматизм, отчаяние, эмоциональное страдание героини. Эти же качества образа композитор подчёркивает и в музыке романса «Я все ещё его люблю». Он звучит лирично, элегично, но, вместе с тем, очень экспрессивно и проникновенно.

В целом, образный строй романса можно охарактеризовать как лирико-драматический. А. Даргомыжский достигает этого благодаря традиционным для его стиля приёмам: использованию распевной мелодики с элементами речевой интонации, очень важной для показа различных оттенков переживаний героини; простой, но выразительной гармонии и фортепианной фактуры; разнообразных динамических оттенков и темповых отклонений; стройной и ясной музыкальной формы с ярко подчеркнутыми кульминациями, а также с инструментальным обрамлением.

Одним из важнейших приёмов работы А. Даргомыжского с поэтическим текстом является переосмысление метрики стихотворения. Стихотворный размер в тексте Ю. Жадовской можно определить как шестистопный ямб с внедрением отдельных безударных стоп.

В романсе А. Даргомыжского «Я все ещё его люблю» использование «встречного ритма» придаёт музыке особую внутреннюю эмоциональность, подвижность, порыв, как будто каждое слово находит своё отражение в движении мелодической линии. Композитор опирается на так называемый «кантиленный тип вокализации стихотворного текста» [1, с. 56], при котором ритм стиха почти растворяется в ритме музыкальном, а в самой вокальной теме преобладают плавные, распевные интонации. Например, в начальном построении романса характерными приёмами становятся удерживание долгой длительности (почти такт) на слове «всё», мягкая синкопа на слове «его», «закруглённая» интонация нисходящей секунды с внутрислоговым распевом на втором слоге слова «люблю».

Музыкальная форма романса «Я все ещё его люблю» – куплетно-вариационная, что традиционно для русской камерно-вокальной лирики и, в частности, для творчества Даргомыжского.

Романс состоит из двух куплетов, где второй варьирует и развивает тему первого. Вокальные разделы формы дополняются инструментальными разделами: в начале романса находится фортепианное вступление, между куплетами – проигрыш, в завершении – кода, причём все они построены на идентичном музыкальном материале.

Основная фортепианная фигурация напоминает «гитарный» аккомпанемент, выполняя функцию общего фактурно-гармонического фона и сохраняясь на протяжении всего романса. Во вступлении она более мелодизирована (партия левой руки) и порой образует выразительное двухголосие в сочетании с секвенционно построенной фортепианной мелодией (в партии правой руки). Секвенция включает три восходящих квартовых мотива, которые своей ямбической структурой и синкопами вступают в ритмическое «противоречие» с трёхдольной пульсацией основного метра. Завершается данная секвенция мягким «закруглённым» секундовым оборотом, предвосхищающим идентичные окончания вокальных фраз романса. Вступление заканчивается установлением тонической гармонии ре-минора – основной тональности романса.

Кульминация подчёркнута разнообразными выразительными средствами: звуковысотными (наиболее высокие звуки в вокальной партии), динамическими (крещендо и фортиссимо), темповыми (сначала *accel.* – ускорение, затем *rit.* – замедление и *ten.* – точное выдерживание длительности), артикуляционными (акценты), фактурными (выдержанный аккорд в партии фортепиано после неизменных «гитарных» фигураций). После такой экспрессивной «точки» в музыкальном повествовании не остается никаких надежд на светлый исход в этой истории любви, а заключительная фортепианная кода звучит лишь как краткое, незначительное успокоение.

Таким образом, в романсе А. Даргомыжского «Я всё ещё его люблю» представлены разнообразные оттенки музыкального образа – здесь есть лирика, элегичность, светлая грусть, драматизм, тоска, обречённость. Такая богатая образная палитра романса требует от исполнителей высокого профессионального мастерства, эмоциональности, особых выразительных красок голоса. Не удивительно, что это сочинение А. Даргомыжского часто привлекало внимание известных мастеров вокального искусства: его исполняли Елена Образцова, Надежда Обухова, Евгения Гороховская, Нина Исакова, Ирина Богачева, Нина Терентьева, Марина Филиппова, Елена Катульская, Ода Слободская.

В заключение отметим, что для продуктивной работы над романсом «Я всё ещё его люблю» полезно прослушать его в исполнении признанных мастеров вокального искусства. Это поможет понять все возможные оттенки смысла романса, оценить исполнительские средства и удачные вокальные приёмы, обогатить собственную интерпретацию музыки Даргомыжского.

Литература

1. Анализ вокальных произведений : Учеб. пособие / Отв. ред. О. П. Коловский. – Ленинград : Музыка, 1988. – 352 с.
2. Асафьев Б. В. О Даргомыжском. Избранные труды / Б. В. Асафьев. – Т.2. – Москва : Академия наук СССР, 1954. – 386 с.

3. Асафьев Б. В. Русский романс XIX в. / Б.В. Асафьев. – Москва : Москва, 2000. – 320 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1979. – 350 с.
5. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в её связях с европейской культурой / М. Г. Долгушина. – Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – 448 с.
6. Кюи Ц. А. Русский романс. Очерк его развития / Ц. А. Кюи. – Ленинград : изд Н.Ф. Финдейзена, 1896. – 212 с.
7. Медведева И. А. Александр Сергеевич Даргомыжский / И. А. Медведева. – Москва : Музыка, 1989. – 190 с.
8. Ширшов В. Д. Педагогическая коммуникация: теория, опыт, проблемы / В. Д. Ширшов. – Екатеринбург : УрГПУ, 1994. – 128 с.

Становление отечественной школы обучения игре на кларнете

К. П. Нескоромный

студент 4-го курса

*направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Ю. И. Цурикова

научный руководитель

*старший преподаватель кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В современном обществе происходит метаморфизм преобразования социума, который не может существовать в отсутствии внутреннего обновления. Формирование духовного эталона личности у человека совершается под влиянием музыкального искусства. Музыкальное искусство оказывает существенное воздействие на формирование современной культуры. Обучение игре на духовых инструментах считается главным элементом музыкально-исполнительской культуры нашего времени.

Ключевые слова: свирель, Клозе, Розанов, гамма, этюд, исполнительский приём.

В изыскании уделяется внимание обучению музыкантов направления подготовки оркестровые духовые и ударные инструменты, формированию музыкально-исполнительских умений и навыков на базе исследования разных отечественных школ.

Цель исследования заключается в систематизации основного педагогического навыка обучения игры на кларнете.

Методы исследования:

анализ искусствоведческой, музыкально-педагогической и методической литературы, функционирующих учебных планов и программ согласно музыкально-исполнительским дисциплинам;

синтез педагогического опыта, мониторинг учебной деятельности учащихся;

Предмет исследования: педагогические принципы и способы представителей отечественной школы игры на кларнете и допустимость их применения на прогрессивной образовательной практике.

Выполненный сравнительный анализ российских школ (С. В. Розанова «Школа игры в кларнете», В. В. Петрова «Школа игры на кларнете французской системы»), а также методик преподавания игре на кларнете (А. А. Федотова, Б. А. Дикова, Е. Е. Фёдорова, Н. И. Платонова и др.) выявил, что обучение игре на данном инструменте в наше время зиждется, в основном, на применении и передаче практического опыта ведущих отечественных исполнителей и преподавателей.

С целью будущего прогрессирования хода развития музыкально-исполнительских умений и навыков в обучении игре на кларнете, наравне с классическими методами, следует применять плоды обобщения и систематизации многообразного опыта, собранного ведущими специалистами искусства игры на кларнете, в совокупности с достижениями в сфере музыкальной педагогики и психологии, культурологии, эстетики и иных базовых познаний в сфере искусства. В этом заключается вопрос исследования.

Прародителем кларнета стал средневековый народный инструмент - свирель шалюмо (*chalumeau*), который с начала XVIII столетия включался почти всеми композиторами (К. В. Глюк, Г. Телеман и др.) в оркестровые произведения.

Современные ученые сходятся во мнении, что творцом макета нынешнего кларнета был Иоганн Деннер, мастер из Нюрнберга. Деятельность по совершенствованию шалюмо проводились им предположительно с 1690 по 1701г.

В начале XIX века композиторы, исполнители и мастера сконцентрировали особый интерес на двух типах кларнетов, которые в перспективе стали основными - кларнеты в строях Си-бемоль и Ля, звучавшие существенно выразительнее и привлекательнее иных, и все без исключения последующие механические улучшения имели в виду уже только эти два строя. XIX столетие знаменательно тем, что в нем произошли две кларнетных реформы - И. Мюллера и Г. Клозе.

В 1840-х годах был сконструирован кларнет «французской системы». Концепция его системы сформировалась у Гиацинта Клозе - кларнетиста-виртуоза, профессора Парижской консерватории. Усилиями мастеров кларнет за два века преобразовался в идеальный инструмент,

требующий от исполнителя весьма небольшого расхода воздуха. Ему общедоступно все без исключения: и выразительное распевание, и головокружительная виртуозность. Кларнет обладает еще одним бесценным качеством: ему подвластна гибкая перемена силы звука. Спектр современного кларнета включает звукоряд в три с половиной октавы, с абсолютно всеми диатоническими и хроматическими ступенями.

С этапа формирования консерваторий целесообразно анализировать становление искусства игры на кларнете в России согласно направлению истории определенных классов, Петербургской и Московской консерваторий, так как они представляли сосредоточением наилучших инструментально-исполнительских сил. В них сливались исполнительское мастерство и педагогический уровень культуры.

Первыми профессорами классов духовых инструментов в двух консерваториях стали иностранные музыканты, трудившиеся в оркестрах императорских театров: Эрнесто Каваллини, Вольдемар Гут и Франц Циммерман, создавший первую программу по классу кларнета. Наилучшим из его воспитанников был С. В. Розанов, многогранная работа которого стала главным связующим звеном дореволюционного и советского этапов исполнительства на духовых инструментах в России.

С. В. Розанов - профессор Московской консерватории, преподавательским «кредо» которого является принцип целостности художественного и технического развития юных артистов. Он первым определил проблему постановки методов преподавания и исполнения на научную основу. На материале собственных лекций Розанов напечатал первый фундаментальный труд в сфере духовой педагогики - «Основы преподавания и игры на духовых инструментах» (1935г.), который стал стимулом для активизации научного мышления в данной сфере и не потерял собственной актуальности в наше время. Розанов предстал творцом первой русской «Школы игры на кларнете», ставшей учебным пособием, для многих поколений кларнетистов. Расположение нотного материала в «Школе» С. В. Розанова идет от более «простого» к более «сложному» [1,2]. Цель его работы: обучение кларнетиста и его становление, как солист, ансамблист, оркестрант. Однако практическая деятельность показывает, что отсутствие инструментов строя ми бемоль в ДМШ требует новых методик и пособий для кларнетистов возраста 9-13 лет [3]. Проанализировав формирование преподавательского, а также исполнительского профессионализма игры на кларнете в России с XX - начала XXI века, можно сделать вывод, что в данный период происходило формирование отечественной кларнетной школы и был достигнут ее расцвет.

Применение кларнета в творчестве крупнейших российских и иностранных композиторов характеризовало наиболее полное представление выразительных особенностей, а также возможностей инструмента - виртуозно-технических, в особенности эмоционально-экспрессивных. К тому же значительно обогатился кларнетный репертуар, это подтверждают концертные, конкурсные, а также учебные программы.

В частности, красочным образцом данному считается 18-летний концертный цикл «Антология кларнета», который основан по инициативе А. А. Федотова. В Москве более 400 произведений для кларнета исполнены в первый раз.

Русская кларнетная школа выделялась многообразием творческих личностей. Основным свойством отечественной школы считался высокий уровень культуры выразительного «пения» на инструменте. Педагогический метод лучших преподавателей отличался стремлением к единству художественного и технического развития юных артистов обучению музыкантов, безусловно владеющих инструментом и обладающих сформированным художественным вкусом, а также обширным музыкальным кругозором. Достижения русской кларнетной школы были признаны во всём мире.

Одной из главных задач исследования является отличие и сходство суждений ведущих преподавателей по проблемам методики игры на кларнете.

Кларнет - виртуозный музыкальный инструмент, и учащемуся следует совершенствовать моторную способность пальцев. Такая форма деятельности как слушание музыки является одной из содержательных форм в области преподавательской поддержки формирования виртуозности, а также художественно-образного мышления [5, с. 104-108].

С первых уроков у учащегося развивается подход к звуку как оружию мелодично-образной выразительности. Включаются в повседневные обучения исполнение выдержанных звуков в различных оттенках

Значимым условием в приобретении профессионализма игры на кларнете считается повседневное высококачественное исполнение гамм, этюдов, упражнений. Посещения уроков в музыкальных школах у разных преподавателей позволяют установить, что работа над гаммами проводится формально, иногда и полностью отсутствует [4, с. 75].

В качестве образца базовой, регулярной деятельности над гаммами можно отметить методику В. Н. Ворониной, которая акцентирует огромное внимание на звуковедении, поиск точного штриха, верную работу над дыханием, игру с динамическими оттенками в разных ритмических сочетаниях.

Собственную неповторимую концепцию ежедневной деятельности над гаммами, содержащую в качестве значимого элемента обучения без инструмента, создал В. В. Петров.

Деятельность над современным репертуаром демонстрирует, что методика преподавания игре на кларнете обязана быть дополнена исследованием новых, нестандартных исполнительских приемов. Таких как: «перманентное» дыхание, вибрато, фруллато, двойное стаккато, глиссандо, прием многозвучия, четвертитоновая альтерация и др. [6].

Метод практического показа в процессе преподавания относится к числу важных вопросов в кларнетной педагогике, также как и формирование оптимального комплекса повседневных занятий обучающего

ся. Эта проблема многократно рассматривалась выдающимися преподавателями-кларнетистами.

Огромный интерес представляет обсуждение отличительных черт развития художественно-образного мышления. Сделано заключение, что младший школьный возраст считается оптимальным для его формирования.

Методика наилучших представителей отечественной кларнетной школы выделяется стремлением к единству образного и технического формирования юных музыкантов.

Ведущие методические принципы: технические проблемы, при всей их значимости, никак не должны мешать учащегося от проникать в образно-музыкальный строй произведения, а техника может помочь ему транслировать художественный образ произведения. Значимым условием в приобретении профессионализма игры на кларнете считается повседневное выполнение гамм, этюдов также упражнений. В ходе уроков с обучающимися особое внимание необходимо уделять основным основополагающим профессионального мастерства кларнетиста (звучание, штрихи, дыхание, метроритм, интонация и др.).

Обогащению современного репертуара и формированию художественно-творческой атмосферы в обучении способствует издание новейших сборников этюдов и произведений для кларнета.

Выводы.

Реализованный в исследовании макроаналитический анализ многогранной деятельности именитых исполнителей, а также преподавателей-кларнетистов минувшего и нашего времени четко доказывает то, что методика наилучших представителей нашей кларнетной школы выделяется стремлением к единству образного и технического формирования юных музыкантов.

Исследование исполнительских приемов ведущих специалистов позволило выразить соответствующие советы: в художественном воссоздании музыки необходимо нацеливаться на активное и точное акустическое контролирование; владеть всеми стандартными и нестандартными исполнительскими приемами; достигать скоординированности абсолютно всех игровых перемещений исполнительского аппарата; внимательно следить за метроритмической устойчивостью; изучать способ единства мышечно-двигательного чувства с звуковысотным идеалом и темброво-динамическим представлением.

Литература

1. Розанов С. В. «Школа игры на кларнете» ч. 1, М: Музыка, 2004 г. – 136 с.
2. Розанов С. В. «Школа игры на кларнете» ч. 2, М: Музыка, 2014 г. -160 с.
3. Суслов С. О. Проблемы развития и использования инструмента «кларнет» в оркестровой практике /С. О. Суслов // Искусство и образование. Журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. - 2009. - №1 (57).
4. Суслов С.О. Методика начального этапа обучения игре на кларнете /

С. О. Суслов // Искусство и образование. Журнал методики, теории практики художественного образования и эстетического воспитания. - 2009. – №4 (60). С.74-81.

5. Суслов С.О. Эмоционально-образное мышление музыканта /С.О.Суслов // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики.: межвузовский сб. науч. тр./Изд. центр «Наука». - Саратов, 2008.- Вып.3. - С. 104-108.
6. Суслов С.О. Становление отечественной школы обучения игре на кларнете как проблема педагогики музыкального образования/ С. О. Суслов // Культура. Образование. Педагогика искусства: сб. науч. тр./ РИЦ МГТУ им. М. А. Шолохова. - М., 2010.

Особенности интерпретации композиторского замысла в творчестве С. Рихтера и Г. Гюльда

Е. Т. Правдивцева

студентка 2-го курса магистратуры

направления подготовки

«Музыкально-инструментальное искусство»

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. В. Новицкая

научный руководитель

Заслуженный работник культуры Республики Крым,

доцент кафедры музыкального искусства

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена особенностям интерпретации композиторского замысла великими пианистами Святославом Рихтером и Гленом Гюльдом. Прослеживается влияние психофизиологических, национальных и социальных факторов на становление исполнительского стиля.

Ключевые слова: *интерпретация, композиторский замысел, С. Рихтер, Г. Гюльд.*

Введение. В 20-30 годах 19 века активно развивается новый тип исполнителя, амплуа которого связано с интерпретацией произведений композиторов различных эпох и стилевых направлений. В связи с этим перед музыкантами и преподавателями была поставлена новая задача – формирование навыков трактовки композиторского замысла

и выбора адекватного комплекса средств музыкальной выразительности, направленного на раскрытие образа. Изучение данного феномена повлекло появление отдельной области музыковедения – теории музыкальной интерпретации. Общие аспекты работы исполнителя над музыкальным произведением рассматривались выдающимися деятелями фортепианного искусства – И. Гофманом, Г. Гинзбургом, Г. Нейгаузом и т.д. Вопрос этапности постижения музыкального замысла, вживания в образ и работы исполнителя над музыкальным произведением затронут в работах А. Вицинского, С. Савшинского, А. Щапова.

И сегодня проблема интерпретации композиторского замысла остается актуальной и востребованной практикой музыкально-исполнительской деятельности. Анализ особенностей интерпретационных подходов, выявлению комплекса факторов, влияющих на продуктивность и результативность данного процесса, посвящены многочисленные исследования музыковедов и исполнителей-практиков.

Исходя из актуальности рассматриваемого вопроса, представляется важным поставить **цель**, которая заключается в выявлении особенностей интерпретации композиторского замысла в творчестве С. Рихтера и Г. Гюльда, обозначив следующий ряд задач:

- выявить степень изученности вопроса;
- проанализировать основные факторы, влияющие на процесс создания интерпретационной концепции исполнителем;
- сопоставить интерпретационные концепции С. Рихтера и Г. Гюльда.

Основная часть. Музыкальная интерпретация – это творческое раскрытие образа исполнителем, своеобразный акт расшифровки композиторского текста, темы или целого музыкального произведения, основанное на собственных ощущениях, опыте последнего.

Разрыв функций композитора и исполнителя его творений привел к появлению множества проблем. С. Савшинский подчеркивал, что «важнейшая из них – проблема прав и обязанностей исполнителя в отношении автора и его произведения» [6, с. 31].

В связи с этим остро стоит вопрос соотношения объективного и субъективного, интуитивного и рационального в музыкальном исполнительстве. Что является правдивой и верной интерпретацией? Как утверждали И. Гофман, С. Савшинский, Г. Нейгауз, нотный текст – главный источник понимания содержания музыки для исполнителя. Только через вдумчивое, скрупулезное отношение к нотной записи исполнитель познает замысел композитора.

И. Гофман писал, что «верная интерпретация музыкального произведения вытекает из правильного понимания его, а то, в свою очередь, зависит от скрупулезно точного чтения» [3].

Действительно, творчество композитора во многом подобно творчеству художника, который наносит на нотный лист все свои идеи. Успех же первого творца во многом зависит от мастерства интерпретатора его опусов. Известно, что манера записи нотного текста из века в век менялась. Так, в произведениях 16-17 вв. композиторы почти не

оставляли указаний в связи с отсутствием необходимости в этом. Но даже в дальнейшем, когда композиторы были вынуждены бороться с самоуправством исполнителей, чрезмерно субъективно трактовавших их мысли, авторские указания в нотном тексте имели подтекст. Как утверждал С. Савшинский: «Процесс зарождения произведения в психике художника – неразгаданная тайна. Побудительными могут быть как внешние, так и внутренние, часто от самого творца скрытые причины» [6, с. 15].

В связи с этим перед исполнителем усложняется задача. Первостепенной становится не только задача, связанная со скрупулезным прочтением текста, а полное погружение в творчество композитора, историческую и общекультурную основу того периода. Именно этот процесс является залогом удачного раскрытия композиторского замысла.

В контексте рассматриваемого вопроса интересно проследить факторы, влияющие на формирование исполнительского стиля великих пианистов 20-го века – С. Рихтера и Г. Гульда. Во многом оба эти пианиста сформировали себя сами, были разносторонне развитыми личностями. Г. Гульд активно проявлял себя как публицист, автор телевизионных передач, статей и аннотаций. С. Рихтер – ценитель искусства живописи: сам рисовал (специалисты уверяют, что интересно и талантливо), часами простаивал в музеях перед понравившимися ему картинами; его дом часто служил помещением для проведения вернисажей, выставок работ различных художников.

«Оба были гениями, личностями, обоих отличал свой индивидуальный стиль исполнения, оба предпочитали одиночество, оба имели свою точку зрения на музыку, музыкантов и исполнителей» – так охарактеризовала психологическое и эмоциональное состояние пианистов в процессе работы над созданием исполнительского замысла в своём исследовании искусствовед Алефтина Гайкова [8].

Несмотря на все вышеперечисленные факторы, которые справедливо можно считать объединяющими этих двух гениев в подходе к процессу интерпретации, между стратегиями пианистов были и существенные различия.

Таких факторов несколько. Во-первых, социальный: процесс личностного и профессионального становления проходил в разных условиях. С. Рихтера часто считают трагической фигурой – репрессии, затронувшие его семью, отразились на глубине развития его мировоззрения, но не сломали его внутренне. Более свободная политическая обстановка в стране дала возможность Г. Гульду проявлять экстравагантность во всем, отойти от устоявшихся традиций исполнительства.

Ещё одним важным условием, повлиявшим на формирование исполнительского стиля, необходимо считать комплексный национально-личностный фактор. Стремление скрыть от всеобщего обсуждения личную жизнь, уход от публичных выступлений в сферу работы в студиях звукозаписи – проявление западноевропейского менталитета Глена Гульда. Святослав Рихтер, напротив, до последнего концертировал

и был постоянно включен в события, происходящие в стране.

В контексте изучаемого в статье вопроса прослеживается связь менталитета, стиля мышления, внутренней направленности на процесс работы и этапности работы над музыкальными произведениями. Особый подход Глена Гульда к произведению, заключающийся в бережном отношении к замыслу композитора, носит черты педантичности: он тщательно изучает связь отдельных звуков и фраз, выявляет закономерности, которые, в последствии, составляет в единую картину [4]. Этот подход относится к индуктивному типу мышления. Святослав Рихтер стремится, в первую очередь, охватить произведение в целом, отобразить особенности композитора и эпохи, постепенно переходит к ювелирной работе, что характерно для дедуктивного подхода к отражению действительности.

Выявлены и психофизиологические факторы, повлиявшие на специфику музыкально-исполнительской деятельности. С. Рихтер даже внешне был подобен горе: мощные руки – скалы покрывали клавиатуру, давая возможность вырваться наружу бунтарской душе, что и отразилось на его исполнительской манере. Г. Гульд, напротив, утончённый, щуплого телосложения, с чертами ипохондрика. В репертуарной политике исполнителей данный фактор раскрылся наиболее полно: богатый и разнообразный репертуар советского пианиста, который пополнялся всё новыми и новыми шедеврами от концерта к концерту, и достаточно специфический перечень у немца.

Под влиянием всех перечисленных факторов у музыкантов сформировался свой индивидуальный, неповторимый исполнительский стиль. Они чутко и с особым вниманием относились к замыслу композитора, однако социальные, психофизиологические и национальные факторы наложили свой отпечаток на создание интерпретаций: свободная и полная экспериментов интерпретация Г. Гульда и достаточно строгая у С. Рихтера. Несмотря на субъективность или объективность в подходе к композиторскому замыслу, оба музыканта в своих трактовках не выходили за рамки интерпретационного поля.

Обширный репертуар исполнителей даёт многовариантность для рассмотрения особенностей их интерпретации. Особо ярко проявились различия в прочтении произведений И. С. Баха.

Яркая и экспериментальная интерпретация Глена Гульда вызвала большой интерес современников. Темповая сдержанность, соответствующая ритму жизни в эпоху Барокко, обособленность интонирования голосов, достигнутая сочетанием различных штрихов – отличительные черты пианизма немецкого пианиста. По мнению критиков, трактовка произведений И. С. Баха является многогранной, яркой, чуткой [1]. «Как по-современному, неожиданно поэтично и богато по характеристикам зацвели в его исполнении Инвенции Баха, отданные на поругание школьникам и, казалось, насмерть ими заигранные» – отмечает С. Савшинский [5, с. 33].

Интерпретационный подход Святослава Рихтера полон философских поисков. «В игре Рихтера нет помпезности и напыщенности. Нет

и жеманничанья. Всё строго обосновано, направлено к одной цели. И все очень взаимосвязано. В сущности нет ни одного изолированного случайного действия», – пишет Я. И. Мильштейн [7].

Леонид Гаккель замечал, что «...у Рихтера Бах спокоен, как спокоен он, например, и у знаменитого бахианца Гульда, но гульдовский Бах - покой стихии, силы, в рихтеровском же Бахе покой – психологическое состояние, «сон чувств»...» [9].

Выводы. Таким образом, выявлены основные факторы, обуславливающие особенности интерпретации композиторского замысла в творчестве великих пианистов – Г. Гульда и С. Рихтера. Вечно стремящийся к оригинальности Гульд порой отходил от привычного «стандартного» прочтения текста. В прочтении музыкальных произведений С. Рихтером прослеживалась четкая внутренняя организованность, строгость к самому себе.

К основным факторам, оказавшим влияние на процесс музыкально-исполнительской деятельности, отнесены: социальные, психофизиологические, национальные. Так, по мнению автора, национальный и социальный факторы наиболее ярко детерминируют творчество пианистов: свободная, полная экспериментов интерпретация Гульда и достаточно строгая у Рихтера. А психофизиологический фактор нашёл отражение в вопросах выбора репертуара – довольно широкий и многогранный у Рихтера, специфически разнообразный у Гульда. В то же самое время это отразилось и на режиме концертно-гастрольной деятельности. Многочисленные концертные выступления С. Рихтера, и уход от публичной концертной деятельности в студию звукозаписи у Г. Гульда.

Несмотря на данные различия, оба интерпретационных подхода, свойственные С. Рихтеру и Г. Гульду, отражают особенности мировоззрения гениев пианистического искусства.

Литература

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2.- 2-е изд., доп. – М.:Музыка, 1988. – 415 с., нот.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства, часть 3. – М.:Музыка, 1982.- 286 с., нот.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Госмузиздат, 1961. – 176 с.
4. Гульд Г. Избранное: В 2 кн. Кн. 1. М.: Классика-XXI, 2006. – 240 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1987. – 240 с., портр., ил., нот.
6. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика XXI, 2004. – 185с.
7. Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича [Текст] : [Сборник статей] / Ленингр. орден Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; [Под ред. Л. А. Баренбойма и К. И. Южак]. - Москва ; Ленинград : Музыка.

[Ленингр. отд-ние], 1965. - 215 с. : нот.; 22 см.

8. Т. Гай. Двойники: Рихтер – Гульд. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter>
9. Л. Гаккель. Для музыки и для людей. – [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://sviatoslavrichter.ru/articles.php?show=30>
Генезис методологии формирования певческой культуры

Генезис методологии формирования певческой культуры

Э. А. Селимова

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

Е. В. Донская

*научный руководитель
кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры театрального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена изучению генезиса методологии формирования певческой культуры. Рассмотрены основные достижения вокальной методологии в контексте формирования певческой культуры отечественного вокалиста.

Ключевые слова: певческая культура, вокальная педагогика, генезис формирования певческой культуры, методы, певческий голос.

Введение. Вокальное искусство возникло в древние времена и тесно связано с историей человечества, поскольку на синкретическом вербально-музыкально-эмоциональном языке отражает духовность и культуру народа, в котором оно функционирует. Красота пения веками завораживала человека и всегда пользовалась признанием, услаждая его слух, как форма эстетического вдохновения и самосовершенствования, самореализации, самоудовлетворения. С возникновением искусства сольного пения возникла вокальная педагогика, главной задачей которой стало формирование певческой культуры вокалиста в соответствии с эстетическими критериями красивого пения и социально-культурными духовными потребностями человеческого общества.

Актуальность исследования. В современном культурном пространстве Российской Федерации интерес к вокальному искусству среди детей, молодежи и взрослого поколения неустанно продолжает расти, как и требования к исполнительскому мастерству:

- возникают новые направления и стили вокального исполнительства;
- массово организовываются вокальные коллективы, открываются многочисленные вокальные студии и вокальные классы в культурных и образовательных учреждениях, где имеются возможности выбора для творческого развития любых видов вокального исполнительства – академического, народного, эстрадного, джазового, сольного, ансамблевого и хорового пения;

- в России и за рубежом проводится масса вокальных конкурсов с участием детей и молодежи разных возрастных категорий, что говорит о необычайной популярности данного вида творчества и желании обмениваться исполнительским опытом и творческими идеями.

Однако нынешний этап развития вокального искусства в России переживает определенный кризис – процесс массового образования вокальных коллективов заканчивается столь же массовым их распадом. Основные причины их самоликвидации – низкий уровень исполнительства, неудовлетворительность вокально-педагогической, организационной и культурно-психологической работы, то есть факторов, имеющих не только обучающее, но и воспитательное значение.

Большой спрос на вокалистов высокого уровня исполнительства обуславливает усовершенствования ныне существующей вокальной методологии и подготовку новых, более «продвинутых» в организационно-педагогических, социально-психологических аспектах вокальных педагогов.

Для того чтобы подготовить высококвалифицированного специалиста в области современного вокального искусства, способного мобильно реагировать на процессы формирования музыкальной культуры общества, развития жанрового многообразия направлений и стилей современной музыки, необходимо владеть современными технологиями постановки и развития голосового аппарата певца, которые опираются на:

- многочисленные вокальные традиции формирования певческой культуры;
- опыт выдающихся представителей вокально-исполнительского искусства и вокально-педагогического мастерства;
- прогрессивную методологию развития певческого голоса и воспитания певца в целом;
- научные концепции голосообразования;
- научные исследования в области физиологии, акустики и психологии певческого звукообразования и образа жизнедеятельности вокалиста.

Предмет исследования – методы формирования певческой культуры вокалиста.

Цель работы – рассмотреть мировые достижения вокальной методологии в контексте формирования певческой культуры отечественного вокалиста.

Методы исследования. Изучение научно-методической и вокально-педагогической литературы, нотных изданий и электронных ресурсов, сопряженных к обозначенной проблематике, при помощи культурно-исторического и искусствоведческого подхода к исследованию тенденций развития вокальной методологии.

Результаты исследования

С возникновением профессионального вокального искусства возникла вокальная педагогика, призванная формировать исполнительскую культуру вокалиста, которая преимущественно развивалась эмпирическим путем накопления знаний о природе певческого голоса и его использования в оперном и хоровом исполнительстве.

На современном этапе развития вокального искусства в отечественной вокальной педагогике при подготовке отечественных артистов-вокалистов используется большое количество методов и средств постановки и усовершенствования вокальной техники и певческого актерского мастерства, которые опираются:

1. На эмпирические достижения многовековой вокально-педагогической практики традиционной итальянской школы *Bel Canto*», таких мастеров, как Я. Пери, Дж. Каччини, Този, Е. Кавальери, Н. Парпоро и др., заложивших основы кантателенного стиля пения и эстетического исполнительского воспитания при помощи линейно (линейно) используемых вокальных упражнений, слуховых, чувственных, вербально-ассоциативных и визуальных методов контроля [6, с. 188]. В этих вокально-методологических работах большое внимание уделялось дыханию, которым необходимо уметь управлять во время пения, то есть выпускать его медленно без толчков в груди; определялись певческие регистры:

- два для мужских, а также низких и средних женских голосов грудной и головной;
- три для сопрано грудной, средний (*medium*) и головной; рекомендовались вокальные упражнения на:
 - *portamento*;
 - *staccato*;
 - трели;

Методически обосновывались целесообразность исполнения упражнений в диатонических гаммах и вокализов; особое внимание уделялась пению *cantabile* [7; 8].

2. На прогрессивный опыт французских вокальных педагогов М. Басилли, Ж. Б. Берара, А. Гародэ, Л. Керубини, П. Гара, М. Гарсиа и Ж. Дюпре, способствующих развитию эксклюзивности декламационного стиля пения, обогащенного кантателенным колоритом.

Вокальная педагогика Франции складывалась в условиях тенденций развития вокально-исполнительской эксклюзивности в рамках

традиционности декламационного стиля пения, что и обуславливало изменение методологии обучения на основе знания анатомии и физиологии поющего человека.

Аргументация сохранения и изменения методов обучения пению соответствовала актуальности исполнительских задач, направленных на реализацию художественного образа во время публичного выступления и обуславливалась эффективностью освоения новых акустических уровней и стабильностью закрепления навыков.

Важными критериями определения целесообразности обучения личности профессиональному пению являются наличие слуха и голоса, здоровья и способности обучаться, интеллигентности и эмоциональности.

3. На школы «примарного тона» Шмидта, Тогге, Бейли, Гиллера, Левидова, Мюллер-Брунова, Гея, Стокгаузена и др., которые успешно способствует развитию инструментального стиля пения и высокого уровня выносливости певческих голосов [7, с. 85].

4. Использование фонетического (лингвистического) метода вокальной фонологии В. Деряжного, К. Мазурина, А. Стрельниковой, В. Емельянова и др., направленной на нейтрализацию (выравнивание) звукообразования гласных.

5. Применение аналитико-синтетического метода, который состоит в том, чтобы при разучивании произведения по составляющим его частям не оставлять без внимания явление в целом.

6. На физиологические теории Гарсиа-Сына [2, с. 97], Берара, Бланше, Моргана, Мюллера, впоследствии породившие:

- миоэластические теории;

- теории Г. Гельмгольца и Г. Фант по результатам научных исследований акустически-физиологической деятельности голосового аппарата во время пения А. Крейдля, Л. Дмитриева, В. Морозова, У. Бартоломео и др.;

- теорию Рокара, методику Сета Риггса [9, с. 25], методы на основе нейроронаксичной теории и теории импеданса Р. Юссона [3, с. 28].

В своей работе Гарсиа-сын настоятельно рекомендовал вокалистам изучать анатомию и физиологию человека, чтобы понять суть процесса голосообразования, тщательно изучать результативность методов расширения звуковой палитры певца и совершенствовать технику динамической нюансировки. Его рекомендации:

- вокалисту необходимо, прежде всего, тренировать работу диафрагмы и смешанный грудодиафрагматический тип дыхания;

- упражнения, тренирующие дыхательную мускулатуру и дыхательную гимнастику, способствующую развивать гибкость и эластичность дыхательной системы. Он же разработал инструкцию по выполнению [2-3].

7. Основой концепции методологии формирования певческой культуры в образовательной системе подготовки вокалиста к исполнительской и педагогической практике является приобретение навыка анализировать и сознательно координировать работу органов, стремление

добиться естественного звучания речи в условиях пения, осознанно выявляя взаимосвязь:

- работы голосового аппарата и системы дыхания;

- регистровой природы звукообразования и акустических особенностей голосового аппарата;

- соединения разговорных установок и вокальной позиции гласных (фонетика языка);

- использования методов внутреннего интонирования (мысленного пения), слухового контроля и сравнительного анализа, развитие которому способствует посещение публичных выступлений выдающихся певцов и использование технических средств.

8. «Концентрический метод» М. Глинки, способствующий усовершенствованию вокальной техники в контексте яркой передачи народного колорита в условиях академического функционирования диатоники [5, с. 159] предписывает первично усовершенствовать «натуральные тона», поясняя, что это они изначально берутся безо всякого усилия. Как правило, они звучат в грудном регистре и охватывают лишь 2/5 всего объема голоса. Для голоса Петрова этот предел был обозначен в объеме одной октавы. То есть у высокопрофессиональных певцов – это одна октава, у обычных – меньше октавы, а у начинающих, неразвитых и слабых – несколько тонов, среди которых и есть так называемый «примарный тон», который лучше всего свободно звучит и находится в грудном регистре (как правило это as1 -a1 у высоких голосов и e1 у низких) и в головном (as2 -a2 у высоких голосов и e2 у низких) [1, с. 24].

Основной характеристикой формирования певческой культуры вокальной педагогики является обучение исполнительскому мастерству в рамках определенного академического (итальянского кантатного, французского декламационного, немецкого инструментального, синтетического (универсального русского) стиля пения, в результате которого можно добиться естественного звучания речи в условиях пения, осознанно выявляя взаимосвязь:

- работы голосового аппарата и системы дыхания;

- регистровой природы звукообразования и акустических особенностей голосового аппарата;

- соединения разговорных установок и вокальной позиции гласных (фонетика языка);

- использования методов внутреннего интонирования (мысленного пения), слухового контроля и сравнительного анализа.

Основными составляющими структуры формирования певческой культуры являются:

- воспитание канонов образа жизнедеятельности с позиции гигиены голоса и реализации творческих амбиций певца;

- совершенствование эталонов звукообразования и вокальной техники исполнительства;

- развитие эстетического вкуса и искусства восприятия (воссоздания) критериев красоты.

В соответствии с приобретенным опытом исполнительской практики формируются принципы и вырабатываются приемы развития голосового аппарата и исполнительской техники вокалиста, формируется система вокального образования и воспитания певцов.

Подготовка профессиональных певцов в России традиционно развивалась на основе синтеза передовых европейских вокально-методических методов обучения и их усовершенствования с учётом национальных культурных особенностей. Положительный педагогический опыт достижения исполнительских целей и разрешения определенных вокально-технических трудностей анализировался и излагался с внедрением новых методов, которые не противоречили академическим концепциям постановки голоса и реализации художественного образа, а повышали исполнительский уровень отечественных певцов, делая их конкурентоспособными на мировых сценах и способными успешно адаптироваться к основным требованиям, предъявляемым к артисту-вокалисту зарубежном [8, с. 15].

В свою очередь, достижения русской вокальной педагогики также анализируются представителями зарубежных вокально-образовательных учреждений и широко применяются сторонниками научно-методического подхода обучения искусству пения.

Выводы. Вокальная педагогика, учитывающая результаты исследований сопредельных наук, должна иметь собственную теорию певческого голоса, на которой должен базироваться весь процесс его постановки. Основой концепции певческого голоса в вокальной педагогике целесообразно признать регистровую природу, акустику голосового аппарата, работу голосового аппарата в пении, сочетание речевых установок и вокальной позиции гласных (фонетика языка).

Проявляя взаимосвязь регистровой природы певческого голоса и акустики голосового аппарата, певец получает возможность:

- анализировать и сознательно координировать работу органов в процессе голосообразования;
- добиться естественного (натурального, природного) звучания речи в условиях пения.

Литература

1. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и методические принципы М. Глинка [Текст]: монография / Ю. Барсов. – Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1968. – 75 с.
2. Гарсиа М. Советы по пению [Текст]: учебник / М. Гарсиа. – СПб.: Лань. Планета музыки, 2014. – 104 с.
3. Гарсиа М. Школа пения. Traité complet de l'art du chant [Текст]: учебник / М. Гарсиа. – М.: Музгиз, 1956. – 127 с.
4. Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио [Текст]: учебник / М. И. Глинка. – М.-Л.: Музыка, 1951. – 56 с.

5. Денисова Г. М. Очерки по истории вокальной педагогики в России [Текст]: учебное пособие в 2-х частях / Г. М. Денисова, В. Я. Курочкин. – Челябинск: ЧГАКИ, 2004. – 404 с.
6. Кравченко А. Секреты бельканто. Книга для начинающих певцов [Текст]: учебник / А. Кравченко. – Симферополь: Ретотдел Крымского комитета по печати, 1993. – 193 с.
7. Львов М. Л. Из истории вокального искусства [Текст]: монография / М. Л. Львов. – М.: Музыка, 1964. – 228 с.
8. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения: разработка к теме: «Процесс постановки голоса для музыкально-педагогических факультетов [Текст]: монография / А. Г. Стахевич. – Сумы: СумГПУ, 1991. – 49 с.
9. Риггс С. Как стать звездой: аудиошкола вокалистов [Текст]: учебное пособие / Сэт Риггс. – М.: «Guitar College», 2005. – 104 с.

Полифония и её роль в формировании профессиональных качеств ученика-баяниста

А. А. Сеттаров

*студент 4-го курса
направления подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Р. Н. Карасанов

*научный руководитель
Заслуженный работник культуры Республики Крым,
доцент кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена феномену полифонии и её роли в формировании профессиональных качеств ученика-баяниста. Рассматривается работа над полифоническим произведением, значение полифонии, её роль в репертуаре баяниста, а также специфика исполнения полифонии на баяне.

Ключевые слова: полифония, полифоническая ткань, полифоническое мышление, меховедение.

Введение. Работу над полифоническим произведением следует рассматривать как составную всей системы воспитания баяниста. Известно, что основательное разностороннее изучение полифонической музыки ощутимо сказывается на профессиональном росте ученика. Изучение и усвоение полифонии, этой самостоятельной отрасли педагогического и концертного баянного репертуара, активно влияет на музыкально-слуховое воспитание баяниста, развитие его музыкального вкуса, и бесспорно, на успешное овладение произведений всех жанров баянной литературы.

Полифония (от греч. *poli* – многочисленный и *phonus* – звук; буквально – многоголосие) – вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических линий или голосов, в котором каждый голос имеет самостоятельное значение. Характерные черты полифонии: равноправие голосов, текучесть. Полифония – одно из важнейших средств музыкальной композиции и художественной выразительности. Многочисленные приёмы полифонии служат разностороннему раскрытию содержания музыкального произведения, воплощению и развитию художественных образов; средствами полифонии можно видоизменять, сопоставлять и объединять музыкальные темы.

Полифония опирается на закономерности мелодики, ритма, лада, гармонии. На выразительность приёмов полифонии влияют также инструментовка, динамика и прочие компоненты музыки. В зависимости от определенного музыкального контекста может изменяться художественный смысл тех или иных средств полифонического изложения. [6, с. 433]

Методически грамотная работа над полифонией связана с факторами, которые требуют от исполнителя особого музыкального мышления.

Цель исследования состоит в изучении процесса работы над полифонией, развития музыкальных способностей ученика в этом контексте, уточнении понятий «полифония», «полифоническое мышление».

Методы исследования: теоретические – изучение научной литературы; эмпирические – педагогическое наблюдения, экспертное оценивание.

Изложение основного материала. Баян – инструмент относительно молодой. Его история насчитывает несколько десятилетий. И, к сожалению, имеют место факты недооценки в вопросах воспитания полифонического мышления среди баянистов. Одной из причин такого положения можно считать господство в течение многих лет баяна с готовыми аккордами в левой руке, менее предназначенного для исполнения полифонической музыки.

Вместе с тем, при ознакомлении с лучшими произведениями художественного педагогического и концертного репертуара, созданного композиторами-классиками, становится очевидным, что полифонические приемы являются органическими средствами выразительности музыкального языка.

Для отечественной музыкальной литературы особенно характерна широкая полифоничность музыкальной ткани, идущая от традиций русской классической музыки. Она наиболее выражена в таких произведениях, которые часто исполняются на баяне, как «Мысль» П. Чайковского; «Пожелтевшие страницы» Н. Мясковского; «Бассо-остинато» Р. Щедрина и многих других.

То же касается и таких оригинальных произведений советских композиторов для баяна, как «Пассакалия» Н. Чайкина, «Песня» А. Холминова, «Украинский танец» К. Мяскова, «Карпатская сюита» В. Зубицкого и др.

Большинство педагогов понимают, насколько близкой к изучению полифонической литературы является работа над такими пьесами. Так же и вся художественная баянная литература, начиная с самых легких пьес, благодаря многоплановости, многослойности фактуры, требует таких приемов и методов работы, которые можно применить и в произведениях с ярко выраженной полифонической фактурой.

Умение «горизонтально думать» слушая и слыша одновременно ряд различных элементов музыкальной ткани – способность, необходимая при восприятии многоголосия и полифонической музыки [5, с. 68].

Работа над полифоническими произведениями способствует расширению всего арсенала исполнительских средств студента-баяниста.

Рассмотрим звукообразование и звуковедение. Можно ли себе представить, где еще баянист лучше учится получать равный в плане атаки, сочный, насыщенно-непрерывный звук, чем во время работы над органной фантазией и фугой соль минор И. С. Баха? Если, например, остановиться на меховедении, то каждый баянист, даже начинающий, знает: если гомофонные произведения в определенной степени «терпят» приблизительную расстановку меха, то полифонические – никогда.

Работа над полифоническими произведениями особенно активно влияет на развитие музыкального слуха. К тому же, развивается не только мелодический и гармонический слух, но и чувство строя. Ведь в гомофонном составе тональность и гармония воспринимаются через вертикаль, а в полифонии – больше, через горизонталь.

Нужно ли говорить, что исполнение полифонии развивает и укрепляет музыкальную память? Конечно же, легче запоминается пьеса гомофонного или гетерофонного строения, где память крепко держится за основной стержень – главную мелодическую линию. Последние же голоса почти подсознательно сливаются с этим стержнем. В полифоническом произведении память должна содержать несколько таких линий-стержней, каждая из которых живет в горизонтальном развитии своей независимой интонационной, ритмической и артикуляционной жизнью.

Когда речь идет о том значении, которое имеет полифония для баяниста, нельзя забывать тот факт, что каждая пьеса полифонического склада – это еще и завершенное художественное произведение того или иного автора, со всеми особенностями его индивидуального стиля, что требует глубокого осмысления, проникновения в идею и замысел.

Если баянист не имеет развитого полифонического мышления и необходимых методических навыков в работе над полифонией, его игра не будет художественно полноценной.

Глубокое и разностороннее изучение полифонических произведений сказывается на дальнейшем художественном росте баяниста. На это направлены и программные требования высших учебных заведений.

В образовательных учреждениях высшей категории в музыкальной сфере программа для баяна в годовом плане-минимуме рекомендует изучение двух, трех полифонических произведений, в том числе таких, как органная Прелюдия и fuga ля минор, органная Токката и fuga ре минор И. С. Баха; Прелюдия и fuga ре минор, Д. Шостаковича; Прелюдия и fuga соль диез минор Н. Чайкина и т. п.

Поскольку мы акцентируем внимание на особенностях работы именно над музыкой (в отличие от гомофонной), необходимо знать, в чем заключаются эти особенности. Это в свою очередь, даст возможность определить задачи, которые стоят перед педагогом и исполнителем.

Полифония и гомофония (а исполнительство на баяне начиналось и долгие годы росло именно на почве гомофонного репертуара) содержат общие элементы - голоса, а точнее – линии (линия может быть ударением или составлять отдельный пласт). Однако структурные связи голосов в этих составах диаметрально противоположны, что влияет на основные свойства самих голосов.

Полифоническая ткань по своей природе – горизонтальная, линейная. Здесь на основе равноправия и общности функций разные голоса объединяются в общем звучании. В своем развитии каждый голос может исходить не только из общих, но и собственных закономерностей и логики (интонационной, синтаксической). Вертикаль - неизбежный продукт многоголосия – в этих условиях является производной от мелодического фактора и может иметь более или менее сложное строение. Она в этих условиях координирует одновременное продвижение линий и, регулируя их взаимоотношения, может приобретать весьма важные контрольные функции. Однако движущей силой развития она стать не может.

Равноправие голосов в полифонии, самостоятельность продвижения их во времени требуют от исполнителя-баяниста свободы мелодического дыхания каждого голоса, максимального избегания одновременных делений, совпадения цезур, кульминаций и тому подобное. Результатом такого исполнения будет текучесть, непрерывность полифонического развертывания.

Все это требует при исполнении музыки полифонического склада не лишь внимательно вслушаться в каждый момент звучания, не только следить по развертыванию произведения во времени (чему баянист достаточно хорошо обучен и при исполнении гомофонной музыки), но и аналитически расчленять услышанное на различные слои, которые одновременно и непрерывно двигаются и развиваются.

Полифоническое мышление – это способность дифференцированно и целостно представлять себе одновременное развитие нескольких мелодических линий, музыкальных тем, а шире – параллельное развитие нескольких фактурных пластов, образующих вместе звуковую единство, в том числе политональную, полиладовую, полигармоническую, полиритмическую, политембровую.

Основой полифонического мышления является слуховое восприятие. Но функция самого слуха не так велика, как это иногда представляется. Слух только добывает звуковую информацию, которая с большими или меньшими потерями обрабатывается музыкальным мышлением, в процессе которого исполнитель оперирует слуховыми представлениями. Работоспособность слуха существенно зависит от обратного влияния на него мышления: слух более тонко, дифференцированно «слышит», если есть большие интеллектуальные запросы, если исполнитель знает, как играть и на что надо направлять внимание слуха. Исполнитель может услышать, воспринять полифоническое произведение только при наличии у него развитого полифонического мышления. Новизна такого мышления - это непростая задача одновременного, глубоко осознанного контроля всей фактуры как по вертикали, так и по горизонтали. Здесь исполнитель должен, казалось бы, «постичь необъятное» – показать и раскрыть одновременно и контраст, и единство голосов, составляющих саму суть полифонии: контраст, носителями которого являются горизонтальные свойства ткани, и единство, носителями которой являются вертикальные свойства этой же ткани.

В полифонии, которая является полимелодической, гармоническая вертикаль и метр (то, что всегда было основным ориентиром для баяниста при работе над гомофонным репертуаром), по сути, имеют второстепенное, координирующее значение. А продвижение голосов по горизонтали, то есть мелодического развертывания определяет саму суть полифонической ткани.

Особого внимания требует работа над имитационной полифонией. Здесь часто наблюдается чрезмерное, подчеркнутое выставление темы, сглаживание контрапунктных голосов, независимо от уровня выразительности их звучания. Назойливое подчеркивание темы обычно сопровождается преувеличением динамики и форсированным звучанием. Гомофонно-гармоничный характер баянного звучания, так непосредственно воспринимаемого баянистами со школьной скамьи, накладывает свой отпечаток на изучение полифонии.

Подчеркивания подчиненность, звучание голосов нередко преувеличивает над выявлением их самостоятельности. Мало обращается внимания и на показ скрытого голосоведения. Страдают и такие области трактовки, как нахождение основных темпов, интонационно-ритмической окраски голосов, артикуляционных штрихов, динамики, а также целостного мелодического дыхания, правильного меховедения, регистровки. В трех и четырехголосной полифонии ко всему упомянутому часто добавляется неполнота звучания средних голосов, невнятность голосоведения тогда, когда в партии одной

руки проходят два или три голоса. Трудности возникают и при регистровом расположении голосов. Значительно большего внимания требует аппликатура, особенно в трех и четырехголосной полифонии. Случайность, непоследовательность, ограниченность аппликатурных приемов часто нарушают естественное толкование голосоведения.

Как видим, в репертуаре баяниста, полифония играет важную роль. Программа каждого семестра включает в себя полифоническое произведение. Выше мы подали перечень сложных полифонических произведений. Кроме того, программой предусматривается включение в рабочие планы студентов трехголосных инвенций, прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, полифонических произведений русских композиторов.

Программой по методике обучения игре на баяне (аккордеоне) в разделе «Работа над музыкальным произведением» работе над полифонией отводится значительная роль и подчеркивается, что полифония является важным фактором успешной подготовки будущего педагога-баяниста, важнейшим разделом в воспитании многопланового восприятия и мышление студента.

О значении полифонии в развитии разносторонних профессиональных качеств ученика (овладение оркестровой партитуры для тех, кто специализируется как дирижер, приобретение ансамблевых навыков, правильное понимание народной подголосочной полифонии, широко выполняемой на баяне) говорится также и в программе по полифонии для музыкальных высших учебных заведений по специальности «Народные инструменты».

Вывод на основе вышеизложенных материалов можно утверждать, что воспитание баяниста неразрывно связано со знакомством с творчеством композиторов-полифонистов. Исполнение полифонических произведений существенно влияет на успешное овладение баянистом всех жанров педагогической литературы. Фактически вся баянная литература, благодаря своей многоплановости и многослойности, требует таких приемов работы, которыми можно овладеть только в пьесах с ярко выраженной полифонической тканью. В этом смысле значение исполнения полифонии на баяне трудно переоценить.

Расширение и углубление знаний в сфере исполнения полифонии, приобретение методических навыков в работе над ней будет способствовать всестороннему творческому росту студента-баяниста и принесет очевидную пользу в его самостоятельной профессиональной деятельности.

Литература:

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне – М., 1980.
2. Власов В. Исполнение полифонических произведений на баяне-Одесса, 1979.

3. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения. Баян и баянисты. Вып.1.- М., 1970.
4. Давыдов Н. Основы формирования исполнительских навыков баяниста-Киев, 1983
5. Игумнов К. Проблемы исполнительства «Советское искусство» - М., 1932.
6. Келдыш Г. Музыкальный энциклопедический словарь- М., 1990.

Основные педагогические технологии процесса профессиональной подготовки будущих вокалистов

А. А. Симгаева

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

О. В. Кулдыркаева

*научный руководитель
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена исследованию педагогических технологий, технологий музыкального образования, построению их самостоятельной классификации. Особое внимание уделяется индивидуально-ориентированной технологии, как ключевой, в процессе профессиональной подготовки будущих вокалистов.

Ключевые слова: педагогические технологии, интерактивные технологии, технологии развивающего обучения, кредитно-модульные технологии, мультимедийные технологии, технологии дистанционного обучения, индивидуально-ориентированные технологии.

Введение. Благодаря исследованиям В. П. Беспалько, И. И. Мархель, К. Селевка, Б. И. Коротяева и др. нарабатан достаточный запас фактического материала, который позволяет выйти на более глубокое понимание реальных и прогнозируемых результатов учебной деятельности учащихся при замене целей обучения. Анализ имеющихся публикаций позволяет выделить существенные и инструментально значимые свойства (признаки), которые могут стать основанием для классификации педагогических технологий: целевая ориентация, характер отношений преподавателя и обучающегося, организация обучения (способы усвоения).

Можно выделить следующие группы (типы) педагогических технологий, внутри которых выделяют отдельные виды технологий обучения.

1. Педагогические технологии по целевой ориентации [2, с.34].

1.1. По уровню применения: общепедагогические технологии, узкопредметные технологии, модульно-рейтинговые технологии.

1.2. По особенностям контингента обучающихся: технология обучения одаренных, технология работы с «трудными», массовая технология, компенсаторные технологии, технология продвинутой образования.

1.3. По направлению модернизации традиционного обучения: на основе активизации деятельности, на основе интенсификации деятельности, на основе эффективности организации обучения, авторские технологии, на основе гуманизации и демократизации отношений, на основе новой дидактической и методической организации (реконструкции) материала, альтернативные.

1.4. По характеру содержания: учебные и воспитывающие, общеобразовательные и профессиональные, гуманистические и технократические.

2. Педагогические технологии по характеру отношений педагога и обучающегося [2, с.35]. В этих технологиях принципиально важной стороной является позиция обучающегося: авторитарные технологии, педоцентричные (дидактоцентрические) технологии, личностно-ориентированные технологии, технологии сотрудничества, гуманно-личностные технологии, технологии свободного воспитания, эзотерические технологии.

3. Педагогические технологии по способам организации обучения [2,36]:

3.1. По организационным формам: лекционно-семинарские и альтернативные; индивидуальные, групповые, коллективные, в парах; академические и клубные (по интересам) индивидуальное и дифференцированное обучение.

3.2. По доминирующим способам деятельности: догматические, репродуктивные, объяснительно-иллюстративные; программное, проблемное, диалогическое, развивающее обучение; гибкие технологии обучения; игровые технологии; саморазвивающиеся обучения; компьютерные технологии.

3.3. По типу управления познавательной деятельностью (по В.П. Беспалько): классическое лекционное обучение, обучение с помощью аудиовизуальных ТСО; система «Консультант»; обучение с помощью учебной книги; система «малых групп» - групповые, дифференцированные способы обучения; компьютерное обучение; система «Репетитор» – индивидуальное обучение; «Программное обучение», для которого заранее составленная программа [1, с.103]

3.4. По ориентации на личностные структуры: информационные (компьютерные) технологии – направлены на формирование знаний, умений, навыков; операциональные – направленные на формирование

способов учебной деятельности; саморазвития – формирование механизмов самоуправления личности; эвристические – развитие творческих способностей; комплексные (политехнологической).

Что касается непосредственно обучающих технологий музыкального образования, то к ним относятся: интерактивные технологии, технологии развивающего обучения, кредитно-модульные технологии, мультимедийные технологии, технологии дистанционного обучения, индивидуально-ориентированные технологии [4, с.41].

Рассмотрим более детально сущность каждой из этих технологий.

Так, современная высшая школа предусматривает такую организацию учебного процесса, когда значительную часть ответственности за результаты обучения берут на себя студенты. Для многих студентов такие требования могут быть необычными, новыми, но именно такая технология организации учебной деятельности имеет несравненно высокий уровень эффективности. Меняется позиция студента – он становится творцом собственного знания [5, с.24].

Обучение, которое обеспечивает многоаспектную коммуникацию, называют интерактивным. При таком обучении происходит взаимодействие лиц, участвующих в образовательном процессе: взаимодействие «преподаватель-студент», «студент-студент». Интерактивное обучение предполагает диалогичность как неотъемлемую характеристику [5, с.25].

Развивающее обучение – ориентировано на учебный процесс, его содержание, принципы, методы, формы, на развитие потенциальных возможностей человека, его интеллектуальную, эмоциональную и волевые сферы.

Кредитно-модульная технология обучения является наиболее распространенной в высшей школе. Такую технологию обучения можно определить как целостный алгоритм полного усвоения знаний и умений будущими специалистами по структурно интегрированными образовательно-профессиональным программам в кредитных измерениях, сознательным самостоятельным выбором студентами учебных дисциплин с целью приложения максимальных интеллектуальных усилий для их своевременного освоения и модульным принципу с соблюдением психолого-педагогических и кибернетических требований к учебному процессу в рамках модуля, учебной дисциплины, междисциплинарного курса и степени подготовки в целом.

Мультимедийные технологии – это технологии интегрированного представления всех видов информации на электронных носителях в цифровом формате. В процессе профессиональной подготовки будущих вокалистов использование мультимедийных технологий способствует развитию представлений студента о различных подходах к исполнению вокальных произведений, позволяет прослушивать исполнение музыкальных произведений известными певцами, записывать и прослушивать собственное исполнение с целью проведения

рефлексивного анализа, находить в системе Интернет редкие нотные записи вокальных произведений, использовать программы записи нот для создания партитур для вокальных ансамблей и т. д. [3, с.104].

Исторически высшее образование концентрировалась в региональных центрах, где расположены ведущие учебные заведения с мощным научно-педагогическим потенциалом. Поэтому привлечение этих учреждений к оказанию образовательных услуг через сеть Интернет является закономерным. Создаются условия для получения информации, доступной всем, независимо от места проживания, социального статуса, национальности и тому подобное. Последовательное решение этой задачи обеспечит реальный доступ к ведущим учебным заведениям широких слоев населения, из отдаленных районов и желающих получить качественное образование. Полезным дистанционное обучение будет для тех специалистов, которые хотят повысить свою квалификацию, но не имеют возможности активно включиться в учебный процесс по традиционным формам. Именно ведущие учебные заведения обеспечивают подготовку специалистов такой профессиональной компетентности, которая делает их конкурентоспособными на рынке труда. Несмотря на то, что дистанционное обучение имеет широкие возможности, профессиональная подготовка вокалистов, по нашему мнению, невозможна без непосредственного контакта педагога и обучающегося. Особенно важным в профессиональной подготовке вокалиста является внедрение в образовательный процесс индивидуально-ориентированной технологии, как основной составляющей обучения. Данная технология способствует индивидуализации подготовки студентов-вокалистов, дает возможность достичь положительного результата каждому студенту. Она создает условия для формирования субъектности студентов в процессе подготовки в вузе: в процессе ее реализации студенты ориентируются на свои образовательные и познавательные интересы, осознают мотивы профессиональной подготовки, способны планировать и оценивать ближайшие и отдаленные перспективы. Основным направлением использования индивидуально-ориентированной технологии является конечный результат подготовки профессионального вокалиста, который состоит в освоении всех требований к получаемой квалификации. Выпускники направления подготовки «Вокальное искусство», направления «Академическое пение», получают квалификацию «концертно-камерный певец, преподаватель». Исходя из этого, основной задачей профессиональной подготовки вокалистов является формирование у них готовности к концертной деятельности. Решение этой задачи невозможно без использования индивидуально-ориентированной технологии.

Выводы. Таким образом, существует множество педагогических технологий, но внедрение в образовательный процесс индивидуально-ориентированной технологии с целью подготовки студентов к концертным выступлениям является основной целью всей профессиональной подготовки вокалистов в учреждениях высшего образования.

Литература

1. Беспалько В.П./ Слагаемые педагогической технологии // В.П. Беспалько. – М.: Педагогика, 1989.—192 с.
2. Клабукова А.В. Технологичность процесса обучения вокалистов в современном ВУЗе культуры, как педагогическое условие/ А.В. Клабукова // Оригинальные исследования. – Белгород.— 2018. – № 2. – С. 33-37.
3. Петелин А.С. Методологические подходы к организации развивающего обучения вокалу/ А.С. Петелин // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 2(63). – С. 102-106.
4. Петрова Н.О. эффективные методы профессиональной подготовки студента-вокалиста/ Н.О. Петрова // Южнороссийский музыкальный альманах. – 2017. – С. 39-43.
5. Смелкова Т.Д. Интегративный подход к формированию вокально-исполнительской культуры студентов в контексте образовательных технологий/ Смелкова Т.Д. // Вестник герценовского университета. – Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург) – 2008. – № 12 (62). – С. 23-26.

Камерно-вокальная лирика Н. А. Римского-Корсакова. Характерные черты стиля

Н. В. Трачук

*студент 5-го курса
направления подготовки «Вокальное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Н. В. Крет

*научный руководитель
Заслуженная артистка Республики Крым,
доцент кафедры музыкального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена характерным стилистическим чертам камерно-вокальной лирики Николая Андреевича Римского-Корсакова, одного из основателей русской композиторской школы, педагога, редактора, дирижёра, теоретика, а также собирателя фольклора и автора учебников. Исследуется стилистика и жанровая специфика романсового наследия русского композитора.

Ключевые слова: русская музыка, камерно-вокальная лирика, романс, симфонизм, Н. А. Римский-Корсаков, музыкальный стиль.

Введение. Камерно-вокальные сочинения Н. А. Римского-Корсакова – это самобытная страница отечественной романсовой музыки, «чрезвычайно самостоятельная ветвь русской классической вокальной лирики» [5, с. 408]. Романсы композитора, благодаря своей изысканной и самобытной палитре музыкальных красок и симфонизму мышления, по сей день пользуются большой популярностью, постоянно включаются в концертный и учебный репертуар вокалистов.

Цель статьи: обнаружить характерные стилевые черты камерно-вокальной лирики Н. А. Римского-Корсакова.

Материалы исследования – романсы композитора.

Методы исследования: анализ и обобщение научных источников; исторический, методико-исполнительский анализ произведения.

Ещё в конце XIX века Ц. А. Кюи отмечал, что для исполнения романсов Н. А. Римского-Корсакова нужно «... обладать не столько прекрасным голосом, сколько прекрасной дикцией, фразировкой, отчётливым произношением слов, выразительностью, музыкальностью, тонким вкусом и чувством меры, которое составляет высшую степень художественного совершенства» [2, с. 442-443].

Хотя камерно-вокальный жанр не занял ведущего места в творчестве композитора, однако его романсовое творчество не сводится только к поиску новых путей для оперы. И на этом поприще Римский-Корсаков создал подлинные шедевры.

Из камерных сочинений романсы Н. А. Римского-Корсакова представляют наибольшую художественную ценность (всего 79), образуют самостоятельную, почти не соприкасающуюся с оперно-симфонической тематикой и стилистикой область творчества, замкнутую главным образом в сфере лирики. Их тексты свидетельствуют о строгом взыскательном вкусе композитора – это стихи крупнейших поэтов: А. С. Пушкину, А. К. Толстому, А. Н. Майкову; ряд романсов написаны на стихи Л. А. Мея, А. А. Фета, Г. Гейне, Дж. Байрона.

32 романса первого периода романсовой деятельности Н. А. Римского-Корсакова (1865–1883 гг.) – написаны на поэтические тексты 15 авторов: А. С. Пушкина (7), Г. Гейне (Михайлова) (6), Л. А. Мея (4), М. Ю. Лермонтова, Дж. Байрона и А. А. Фета (по 2). Во втором периоде (1897 и 1898 гг.) в 47 романсах использованы тексты всего лишь семи авторов: А. С. Пушкина (13), А. К. Толстого (13), А. Н. Майкова (13), М. Ю. Лермонтова и А. А. Фета (по 3) [5, с. 673].

Часто обращался Н. А. Римский-Корсаков к поэзии великого Пушкина. На протяжении всей жизни на стихи поэта им написано 20 романсов, 4 хора, 3 оперы («Моцарт и Сальери» (1897), «Сказка о царе Салтане» (1899-1900) «Сказка о золотом петушке» (1906-1907)), симфоническая поэма «Сказка» (из «Руслана и Людмилы») и кантата «Песнь о вещем Олеге»).

Тонкая и возвышенная лирика Пушкина стала для Римского-Корсакова тем художественным материалом, на котором он выработал свой собственный вокальный стиль, соединяющий точность и естественность речевой интонации с пластичностью и яркостью ариозной мелодики.

В поэзии Пушкина Римского-Корсакова привлекали самые разные темы и образы: лирика («Я верю, я любим» (1870), «Что в имени тебе моем» (1866), «Для берегов отчизны дальней» (1882)), пейзажи и картины природы («Редет облаков летучая гряда» (1897), «Ненастный день потух» (1898)), мотивы восточной поэзии («На холмах Грузии» (1866), «Восточный романс» (1892-1898), «Не пой, красавица, при мне» (1897)), философская лирика «Поэту», (1898) и т.д.

Не обошёл вниманием Римский-Корсаков и юбилейную дату, 100-летие со дня рождения А.С. Пушкина (1899). К этому событию композитор написал кантату «Песнь о вещем Олеге» (1899) и оперу «Сказка о царе Салтане» (1899-1900).

Работа над романсами Н. А. Римского-Корсакова несёт в себе значительный потенциал для формирования исполнительского мастерства будущего артиста-вокалиста. Достижение адекватности художественного образа подразумевает актуализацию следующих профессиональных компетенций: знание музыкально-исторического контекста создания данных романсов, умение осуществить грамотный комплексный анализ выразительных средств, используемых композитором, способность найти приёмы их практического воплощения в исполнении.

Камерно-вокальная лирика на протяжении всего творческого пути Н. А. Римского-Корсакова связана с оперой. В некоторых романсах Н. А. Римского-Корсакова можно встретить прототипы его будущих оперных героинь. Родство оперных и романсовых образов определяется общей направленностью корсаковской лирики: сдержанной, светло-зерцательной, без эмоциональных драматических взрывов.

Цезарь Кюи заметил у Римского-Корсакова отсутствие особого влечения к романсам в середине 1890-х годов [2, с. 261]. Действительно, после 1883 года композитор на время оставил камерно-вокальное творчество.

Возвратившись к сочинению романсов, Н. А. Римский-Корсаков в короткий срок создаёт их два десятка. Этот период работы композитора характеризуется новым методом: мелодия следует изгибам текста, оставаясь «чисто вокальной», лишь намёки на гармонию сопровождают её [3, с. 211].

По признанию самого композитора, «... прежде при сочинении романсов он придерживался подхода противоположного – гармония у него предшествовала мелодии. Теперь же, созданные по новому методу произведения можно считать настоящей вокальной музыкой» [3, с. 212]. Именно так создаются лучшие его романсы : «Не ветер, вея с высоты», «О чем в тиши ночей», «Редет облаков летучая гряда» и другие.

Для вокалиста романсы Н. А. Римского-Корсакова являются богатным материалом развития исполнительских качеств и музыкально-

сти. С одной стороны, это работа над звуком, распределение дыхания, качественная опора, единство певческой позиции, кантиленное звуковедение, дикция и артикуляция, выразительная динамика и филировка звука. С другой стороны, романсы не перегружают начинающего исполнителя сложными техническими задачами в силу своей лаконичности, зато оставляет простор для эмоциональной интерпретации художественного образа.

Выводы. Освоение романсов Н. А. Римского-Корсакова способствует развитию всех профессиональных компетенций вокалиста, его исполнительской культуры, знакомит будущих артистов с новыми исполнительскими задачами, способствующими воспитанию профессионального певца, который гармонично сочетает в себе лучшие достижения оперной культуры – богатство голосовых данных, необходимых для передачи всех эмоциональных оттенков, «всемерное подчёркивание плавности, широты голосоведения; яркая экспрессивная подача насыщенного мелодического материала, тонкая и филигранная отделка декламационных деталей текста, выразительное интонирование речитативных моментов, гармонично вкрапляемых в мелодическую ткань» [6, с. 161-166].

Романсовое творчество Н. А. Римского-Корсакова завершило развитие линий чистой лирики в русском романсе XIX века и, вместе с тем, нашло продолжение у композиторов молодых поколений. Истинный чародей в области колорита, гармонического и тембрового. Н. А. Римский-Корсаков явился во многом открывателем новых путей, оказав большое влияние на оркестровое мышление своих современников.

Литература

1. Асафьев, Б. Римский-Корсаков. Опыт характеристики [Текст] / Б. Асафьев. – СПб., 1922. – 62 с.
2. Кюи, Ц. Избранные статьи [Текст] / Ц. Кюи. – Л. : Музгиз, 1952. – 696 с.
3. Римский-Корсаков, Н. Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н. Римский-Корсаков. – М., 1980 – 454 с.
4. Соловцов, А. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков: очерк жизни и творчества [Текст] / А. Соловцов. Москва : Музыка, 1984. – 397, [3] с. : портр., ил.
5. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова [Текст] / А. Соловцов. – М. : Музыка, 1969. – 673 с.
6. Степанидина, О. Д. Русское камерно-вокальное исполнительство на рубеже XIX-XX веков [Текст] / О. Д. Степанидина // Манускрипт. – 2016. – №3 (65). – Ч. 2. – С. 161-166.

Феномен исполнительской культуры в современном музыкознании

И. А. Тонеева

*студент 1-го курса магистратуры
направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство»
ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Ю. И. Цурикова

*научный руководитель
старший преподаватель кафедры музыкального искусства
ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена феномену исполнительской культуры и его роли в современном музыкознании. Автор отмечает неоспоримую связь формирования исполнительской культуры с интерпретацией музыкального текста. Поднимается вопрос значения авторского текста, авторского замысла и «культуры интерпретации».

Ключевые слова: исполнительская культура, интерпретация, интерпретационная культура, техника исполнения музыкальных произведений.

Исполнительская культура музыканта – проблема, которая всегда будет актуальна в отечественном и зарубежном музыкознании. Она демонстрирует профессионализм музыканта и обуславливает успешную реализацию в творческой сфере.

Цель исследования состоит в актуализации проблемы исполнительской культуры в современном музыкознании, уточнении сущности понятий «музыкальная интерпретация», «интерпретационная культура» и выявить взаимодействие профессиональных навыков и индивидуально-личностных особенностей, влияющих на формирование исполнительской культуры.

Методы исследования: *теоретические* – изучение научной литературы; *эмпирические* – педагогические наблюдения, экспертное оценивание.

Формирование исполнительской культуры музыканта, также как и его профессионализма, связаны с уровнем развития его личностной культуры. Исполнительская культура совпадает со способностью личности музыканта сознательно усваивать, формировать, сохранять, приумножать, актуализировать, передавать профессиональную ценность для повышения эффективности музыкально-исполнительской деятельности.

Художественное произведение начинается с авторского самовыражения и получает своё логическое продолжение в понимании творческого акта автора – художественного текста, познании его смысла и сопереживании душевного состояния автора в творческом процессе. Степень понимания мысли автора соизмерима степени близости его мыслям и чувствам. Понимаемое интерпретируется в процессе понимания.

Интерпретация – основа понимания текста, а понимание – творческий результат процесса интерпретации.

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

Формирование исполнительской культуры рождается в синтезе профессиональных и психологических качеств музыканта, таких, как интеллект, концентрация внимания, способность контролировать свою игру, музыкально-слуховых представлений, музыкальной восприимчивости, темперамента, исполнительской выдержки, а также исполнительского опыта.

С. Е. Фейнберга считал, что мало понять и корректно озвучить текст, надо его еще сделать своим, лично значимым. Даже очень точное, но лишённое внутреннего «одушевления» воспроизведение авторского текста не способно передать слушателю замысел композитора. С другой стороны, отмечает С. Е. Фейнберг, «... индивидуальность исполнителя только тогда может ярко проявиться, когда она освещена светом, исходящим от композиторского замысла. Иначе игра артиста тускнеет и превращается в холодный расчетливый показ техники и манерных приемов» [5, с. 39–40].

Профессиональная интерпретация включает в себя ряд сторон: постижение и воплощение авторского замысла, актуализацию и индивидуализацию исполняемого произведения.

Актуализируя произведение, исполнитель «перемещает» его в ту эпоху, социальную и национальную среду, к которой принадлежит сам, в той или иной степени обязательно подчиняет трактовку объективным, историко-социальным требованиям, эстетическим и художественным вкусам этой среды. В отличие от этого, индивидуализация есть такое переосмысление произведения, которое связано с личным отношением артиста к исполняемому, с выявлением его художественно-творческого потенциала. Индивидуализация всегда определяется субъективным переживанием авторского замысла» [2, с. 36–37]. В исполнительской культуре все эти аспекты могут быть разделены лишь условно – в теории, на практике же они едины: исполнитель передаёт дух своей эпохи и социальной среды, при этом, максимально сохраняя композиторский замысел, а собственную индивидуальность подчиняет воплощению общего в личном.

Анализ теоретических источников, посвященных многообразным аспектам изучения исполнительской культуры музыканта, показал, что в искусствоведении исполнительство изучается как феномен музы-

кальной культуры, как художественное явление, исследуется история развития исполнительских школ, особенности личной исполнительской манеры музыканта, стези и средства формирования исполнительской культуры музыканта [3].

Так, в конце XVIII – первой половине XIX века в методике обучения превалировал подход, представители которого придерживались мнения, что единственным путём развития техники исполнителя является внедрение двигательных упражнений, он был назван «механистическим». «Анатомо-физиологический» подход сменил «механистический», а на рубеже XIX–XX веков, его представители изучали строение всех звеньев аппарата (включая, и периферические) и их влияние на процесс музицирования. Первое десятилетие XX века привнесло в музыкальную сферу «психотехническую школу», методы которой предполагали развитие техники посредством принципа «подсознательное – через сознательное». В современном обучении имеет место мнение, что именно движения исполнителя влияют на моделирование музыкального образа художественного произведения на равне с внутренними представлениями о нём [1].

Техническое мастерство и навыки игры на музыкальном инструменте, безусловно, можно считать неотъемлемым компонентом исполнительской культуры музыканта. Тем не менее, они остаются лишь аспектами исполнительской культуры и являются элементом, без которого априори нельзя говорить о формировании исполнительской культуры интерпретатора.

В связи с манерой интерпретировать в современном музыкознании созданы «интерпретационные типы», согласно которым исполнитель, который относится к воспроизведению со скрупулёзной точностью воспроизведения нотного текста, использует интерпретационную установку – «атрибуция». А исполнитель, подверженный эмоциональным подъёмам вовремя музицирования, склонный к изменению нотного текста и образных составляющих произведения, использует интерпретационную установку – «инвенция». Такую трактовку музыкального произведения можно назвать непрофессиональной, так как невыполнение авторских ремарок, отмеченных в тексте, ведёт к нарушению стилистического и жанрового содержания музыкального произведения.

Немаловажным фактором, влияющим на исполнительскую культуру, является уровень интерпретационной культуры исполнителя. Доктор педагогических наук Корноухов М. Д. в своей диссертации утверждает, что интерпретационная культура – профессионально-личностное качество, которое проявляется в разнообразных сферах жизни исполнителя – его познавательной деятельности, жизненном опыте, научных знаниях, восприятии произведений искусства, системе ценностных ориентаций, и имеет своё выражение во всех структурных компонентах профессиональной деятельности, характеризую его как яркую, всесторонне развитую личность с богатым творческим

потенциалом. Интерпретационная культура базируется не только на «культуроосвоении», но и на «культуросозидании», так как культура как совокупность духовных достижений не может существовать без творческой деятельности. [4, с. 21].

Таким образом, можно сделать вывод, что исполнительская культура – интегрированное понятие, непосредственно обуславливающее уровень профессионализма музыканта. Исполнительская культура включает в себя как личностную культуру, так и ряд личностных качеств и способностей, а также профессиональные аспекты, в частности, технические возможности и уровень владения инструментом.

Литература

1. Иванова В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта, 2011 г.
2. Капустин, Ю. В. Музыкантисполнитель и публика / Ю.В. Капустин. – Л.: Музыка, 1985.
3. Камуржди Р. З. Содержание исполнительской культуры музыканта, 2017 г.
4. Корноухов М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект: автореферат дис. доктора педагогических наук, 2011 г.,
5. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. - 2-е изд. - М.: Музыка, 1969.

Джузеппе Верди и его роль в развитии вокального искусства. Методико-исполнительский анализ песенки Оскара «Saper vorreste» из оперы «Бал – маскарад»

А. А. Харламова

студент 5-го курса

направления подготовки «Вокальное искусство»

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

О. В. Кулдыркаева

научный руководитель

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры музыкального искусства

ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,

искусств и туризма»

Статья посвящена творчеству итальянского композитора Джузеппе Верди. Рассматриваются исполнительские и художественные трудности песенки Оскара «Saper vorreste» из оперы «Бал-маскарад». Выполнен методико-исполнительский анализ партии. Даны рекомендации по освоению музыкального материала и воплощению образа Оскара на сцене.

Ключевые слова: итальянская опера, bel canto, Дж. Верди, опера «Бал-маскарад», партия Оскара.

Введение. Джузеппе Верди стоит в ряду самых выдающихся композиторов XIX в. и всей истории музыкальной драмы. В творческом наследии Верди, включающем духовные и инструментальные произведения, особенное место занимают 26 опер [1, с. 16]. Цель оперного творчества Верди – достижение музыкального реализма в оперном спектакле. Жизнь во всем многообразии конфликтов – такова всеобъемлющая тема творчества композитора. Широта её воплощения – от социальных конфликтов до противоборства чувств в душе одного человека.

Цель статьи: выполнить методико-исполнительский анализ песенки Оскара «Saper vorreste» с учётом жанровых и стилистических особенностей оперы «Бал – маскарад» Дж. Верди.

Методы исследования: анализ и обобщение научных источников; исторический, сравнительно-сопоставительный, контекстуальный, интонационный и методический анализ произведения.

Опера «Бал-маскарад» Дж. Верди отличается от других сочинений Дж. Верди особой театральной эффектностью, выразительностью оркестровых красок, высоким накалом драматизма. Неслучайно исследователи отмечают, что ее «... действие изобилует яркими контрастами: мрачные сцены сменяются радостными, драматическая развязка происходит на фоне бала» [3, с. 276]. Партия Оскара поручена сопрано, что вполне традиционно для оперного искусства XIX века, когда роли юных парней или мальчиков исполнялись женскими голосами.

Песенка Оскара «Saper vorreste» звучит в заключительной картине оперы: «Грациозная песенка-вальс Оскара, уклоняющегося с лукавыми шутками от вопросов Ренато, – одна из лучших зарисовок шаловливого облика юного паж» [4, с. 224-225]. Форма песенки Оскара – куплетная, состоящая из двух куплетов, каждый из которых, в свою очередь, строится из трех разделов.

Исполняя песенку Оскара «Saper vorreste», вокалист может столкнуться с рядом трудностей разного характера: техническими – связанными с виртуозностью вокальной партии и её исполнительскими особенностями, и художественными – обусловленными трактовкой музыкального образа, исполнительской интерпретацией произведения.

Среди технических трудностей, прежде всего, нужно отметить высокие требования к качеству звука и звуковедения. Исполнять итальянскую классическую оперную музыку следует, придерживаясь принципов bel canto.

Например, в первом разделе песенки Оскара преобладают медленный темп, плавное звучание и кантилена. Это требует от певца максимального легато, однородного звучания гласных и правильного расхода воздуха, для чего можно предварительно проработать распевки на единую позицию и кантиленное звуковедение. Необходимо продумать фразировку внутри всего раздела песенки в соответствии со смыслом

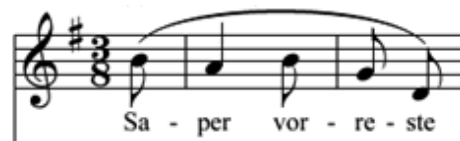


Рисунок 1. Нотный пример 1.

слов и развитием мелодии. Сам композитор обозначает границы фраз лигами в нотах, которые он расставляет каждые два такта (учитывая затакт), начиная с самой первой фразы (Рис. 1).

Важно взять первый звук h^1 достаточно четко, но не громко, так как затакт не может быть громче сильной доли. Затем нужно соединить его со следующими звуками, используя штрих легато, и логически стремиться к звуку g^1 . Заключительный звук фразы должен прозвучать аккуратно и тихо, при этом важно чисто спеть квартовый нисходящий скачок и не дать «поплыть» интонации на звуке d^1 , что иногда случается на нижней границе диапазона сопрано. Чтобы избежать гнусавости звука, его нужно направлять в головные резонаторы.



Рисунок 2. Нотный пример 2.

Вторая фраза строится так же, как и первая: затактовый звук и последний звук фразы должны прозвучать мягче и аккуратнее, а звуки d^2 – наоборот, выразительнее (Рис. 2).

Следующие две фразы с точностью повторяют предыдущие, а затем появляется новая фраза с альтерированной мелодией и отклонением в си-минор (Рис. 3).



Рисунок 3. Нотный пример 3.

Она напоминает своими плавными мелодическими оборотами предыдущий тематический материал и требует такого же кантиленного исполнения, но здесь добавляется и новая трудность – два встречных знака, появление которых связано с отклонением в тональность си-минор. Данные хроматизмы нужно спеть очень чисто, без занижения.

Второй раздел Песенки Оскара контрастирует первому во многих смыслах: он быстрее по темпу, сложнее по характеру мелодии, выразительнее по ритму, а звукоизвлечение здесь не кантиленное, а активное, на стакато. Эта тема демонстрирует другую сторону *bel canto* – как виртуозного стиля пения, где голос должен звучать как музыкальный инструмент и исполнять любые пассажи.

Следующий раздел песенки Оскара (на словах «Оскар секрет не выдаст, нет!») основан на теме запева, и потому рекомендации к его освоению те же: нужно петь на легато, закруглять фразы, стремиться к кантиленности, однородности тембра, мягкой атаке. Все это выгодно подчеркнет контраст по отношению к виртуозной теме припева. Этот эпизод, пожалуй, самый сложный в техническом отношении. Перед ним нужно успеть взять хороший запас дыхания, так как в быстром темпе не будет возможности перехватить его, а расход потребует большой – здесь и высокая tessitura, и мелкие длительности с украшениями, и острое стакато, и акценты на последних долях каждого такта. Для того, чтобы преодолеть эти трудности, необходимо использовать качественное дыхание на опоре и активную работу диафрагмы. Форшлагги нужно исполнять коротко, остро, за счет предыдущей длительности, связывая его с последующей нотой лигой, а затем моментально перестраиваться на штрих стакато. Ротовая полость должна быть округлой, челюсть не зажатой, звук должен свободно проходить через связки и направляться в головные резонаторы.

Наконец, кульминационный раздел всей песенки Оскара – это последняя фраза со стремительно взлетающей мелодией по звукам тонического трезвучия, которая достигает предельно высоких звуков сопранового диапазона и останавливается на h^2 . Здесь композитор использует динамику *ff*, акцент в начале фразы и стакато на остальных звуках:

Перед этой кульминационной фразой обязательно нужно взять достаточно дыхания, «опереться» на акцентированный звук d^1 «оттолкнуться» от него, как от опоры, чтобы четко и легко спеть звуки тонического трезвучия. Челюсть должна быть свободной, чтобы звук не зажимался и не уплощался, не был форсированным. Вокалисту обязательно помнить о направлении звукового потока вверх и вперед, в головные резонаторы. Громкая динамика немного упрощает эту задачу, так как позволяет мощно и в полную силу выпускать звуковой поток и не филировать звук. Зато после этого звука h^2 нужно успеть быстро взять дыхание и спеть последний мотив так же высоко, точно, полётно, но уже более аккуратно, с закруглением фразы.

Небольшой проигрыш между куплетами позволяет вокалисту немного перевести дыхание и настроиться на исполнение второго куплета песенки Оскара. В целом, протяженность песенки Оскара не слишком большая и не требует от вокалиста особой выносливости. Музыка построена таким образом, что есть возможность переключиться с кантилены на виртуозные темы, заблаговременно взять запас дыхания, настроиться на трудный кульминационный раздел в конце.

Проанализируем художественные трудности песенки Оскара. Обычно её интерпретируют в легком, юмористическом ключе, исполняя игриво и весело. Такой характер можно подчеркнуть за счет контрастов, которые заложены в нотном тексте. Кантиленные темы исполняются с оттяжками, с выразительной агогикой, как будто лукавая.

Например, в конце первой кантиленной темы (где происходит отклонение в си-минор) на последнем звуке h¹ можно сделать небольшое замедление, чтобы оттенить появление второго раздела, а также подчеркнуть характер и поведение Оскара – он пытается отвертеться от вопросов Ренато, умалчивает, тянет с ответом. Такое же замедление рекомендуется сделать и в конце первого припева, где стоит указание *stentato* – это не значит, что петь нужно дословно «тяжело», ведь стиль *bel canto* вообще не подразумевает тяжеловесного и слишком драматичного пения. Эта ремарка скорее подсказывает, как нужно трактовать образ Оскара – он снова уклоняется от ответов, замедляет свой тон речи, говорит с напускной загадочностью. Ему тяжело признаться, потому что он не хочет предавать своего хозяина, но в то же время тяжело уворачиваться от вопросов требовательного Ренато.

В отличие от кантиленных тем, виртуозные должны исполняться очень живо, весело, игриво. Припевы резко контрастны по отношению к запевам, и в этом контрасте проявляются непостоянство и изворотливость натуры Оскара. Поэтому исполнителю так важно подчеркнуть эти контрасты: виртуозные темы нужно петь в быстром темпе, с легкостью, с активной атакой звука, полётным «блестящим» тембром, который характерен для звучания колоратурного сопрано. Интерпретируя Песенку Оскара, можно представить, что голос звучит подобно виртуозным инструментам: если кантиленные темы по тембру больше напоминают певучий струнно-смычковый инструмент (например, скрипку), то в припеве голос похож на перезвон колокольчика.

Еще одна художественная задача связана с тем, что в песенке Оскара два практически одинаковых куплета, а логика музыкального развития подразумевает, что всё движение направлено к одной главной точке, к единой главной кульминации. Точное местоположение кульминации обозначено самим композитором за счёт самого высокого звука вокальной партии, динамики фортиссимо, акцентированных плотных аккордов в сопровождении. Задача вокалиста заключается в том, чтобы этот раздел в первом куплете прозвучал чуть более сдержанно, а во втором – максимально выразительно. Для этого в первом куплете рекомендуется обратить внимание на паузу перед последним мотивом: она на мгновение «прерывает» мелодию и, тем самым, «облегчает» её, делает более «воздушной». Соответственно и динамику нужно использовать громкую, но не максимальную. А во втором куплете, где эта пауза отсутствует, звучание становится предельно насыщенным, плотным, мелодия как бы проносится на одном дыхании. Здесь можно использовать максимально громкие нюансы.

Выводы. Искусство Дж. Верди несёт в себе ощущение особой красоты и гармонии. Образцом прекрасного, искреннего и вдохновенного искусства стала его собственная музыка. Для того, чтобы создать собственную интерпретацию грамотно и в нужном стиле, студентам рекомендуется слушать песенку Оскара и всю оперу «Бал-маскарад» в исполнении лучших вокалистов прошлого века и современности. Так можно глубже узнать все драматургические особенности оперы, понять развитие образа Оскара, услышать различные технические и художественные находки исполнителей этой партии. Самыми известными певицами, исполнившими роль Оскара, были Эугения Ратти, Рери Грист, Кэтлин Бэттл, Эдита Груберова, Ирина Журина, Оксана Ломова, Альфия Каримова, Хелен Донат, Анни Шлемм, Фрэнсис Грир, Бэла Каляда, Елизавета Чавдар, Суми Чо, Роберта Питерс, Стелла Андрева, Эльда Рибетти, Сильвия Штальман и другие. Многие из этих исполнений можно прослушать в аудиозаписи, а некоторые найти и в видеoverсии, что конечно делает восприятие более ярким, полноценным и позволяет студенту уловить все оттенки образа, мимики, дыхания, сценического поведения этих выдающихся вокалистов.

Чем больше слушательского опыта накапливает обучающийся, чем больше разных исполнителей он знает, тем скорее он сформирует самостоятельное творческое мышление и свой индивидуальный исполнительский стиль.

Литература

1. Бушен, А. Д. Молодой Верди: рождение оперы [Текст] / А. Д. Бушен. – Л.: Музыка, 1989. – 368 с.
2. Галатенко, Ю. Н. Слово и музыка как компоненты театральности в итальянской опере XVIII века [Текст] / Ю. Н. Галатенко // XVIII век театр и кулисы. – Сборник научных трудов. – М., 2006. – С. 212–220.
3. Друскин, М. С. Джузеппе Верди [Текст] / М. С. Друскин. История зарубежной музыки. – Вып. 4. – М.: Музыка, 1983. – С. 248–303.
4. Соловцова, Л. А. Джузеппе Верди [Текст] / Л. А. Соловцова. – М.: Музыка, 1986. – 400 с.
5. Твердохлебова, О. В. «Бал-маскарад» Дж. Верди в неоклассическом духе [Текст] / О. В. Твердохлебова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. № 3 (16). – С. 83–87.
6. Giudici, E. Il teatro di Verdi in scena e in DVD. – Milano: Il Saggiatore S.p.A., 2012. – 497 p.
7. Villani, G. A colloqui con Pier Luigi Pizzi. Verona: Arena di Verona Opera Festival, 2014. – 159 p.

Мелодический стиль Г. Доницетти в операх 1830-х годов

Е. А. Черемная

*ассистент-стажер первого года обучения
направления подготовки «Академический вокал»
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова»*

Л. А. Купец

*научный руководитель
Заслуженный работник высшего профессионального образования РФ,
кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова»*

В статье рассматривается мелодический стиль Г. Доницетти – одного из ярких представителей стиля bel canto. Расцвет карьеры композитора пришелся на 30-е годы XIX века. Исходя из этого, материалом для исследования были выбраны оперы этого периода. В ходе проведенного анализа сделан вывод, что мелодический стиль Доницетти, формировавшийся в связи с вокальной педагогией, композиторской и исполнительской практиками, имеет свои индивидуальные черты.

Ключевые слова: *Доницетти, мелодический стиль, bel canto, оперы 1830-х годов, Мануэль Гарсиа, ария.*

Введение. Мелодический стиль итальянского композитора Гаэтано Доницетти формировался на протяжении длительного времени в тесном взаимодействии вокальной педагогики, композиторского творчества и исполнительской практики. Первым и единственным учителем в его жизни был Симон Майер, который, будучи оперным композитором изучал и пропагандировал произведения Моцарта, Бетховена и Гайдна. Поскольку композитор того времени был зависим от вкусов публики и от степени профессионализма примадонн, Доницетти, чтобы остаться на оперном поприще, первое время был вынужден писать оперы в стиле своего современника Джоаккино Россини. Только в 1830 году в «Анне Болейн» ему удалось добиться особого драматического акцента и романтического пафоса, что стало особой чертой композитора. Успех «Анны Болейн» открыл для него двери важных театров мира. В 1835 году появляются такие оперы, как «Марино Фальеро» и «Лючия ди Ламмермур» в которых в полной мере раскрывается мелодический дар Доницетти. По мнению Ричарда Тарускина, ««Лючия» стала самым впечатляющим произведением Доницетти. Здесь показан

новый стандарт соединения ансамбля, который написан в пределах опера seria» [6, p.58].

Основной целью работы является изучение мелодического стиля Гаэтано Доницетти на примере его опер 1830-х годов, поскольку это время считается расцветом его композиторской карьеры. Знаковыми операми этого периода стали «Анна Болейн», «Лукреция Борджа», «Мария Стюарт», «Любовный напиток» и «Лючия ди Ламмермур».

Методологическую основу работы составляет сочетание исторического, теоретического и исполнительского ракурсов.

Изложение основного материала. Вокальные партии в итальянской опере практически всегда создавались в расчете на возможности определенного исполнителя, а певцы были отчасти соавторами сочинений (партия Анны Болейн была специально написана для Джудитты Пасты) [3, с. 39]. Сам композитор обучался в благотворительной школе, готовившей хористов для церкви, где постановка голоса была одним из основных предметов. Соответственно, Доницетти, знал трудности и особенности вокального искусства. В связи с этим, мелодический стиль композитора формировался во взаимодействии оперного и вокального искусства.

Эпоха, в которую творил Доницетти, названа эпохой bel canto. Основными составляющими стиля bel canto являются кантилена и виртуозность. «Кантилена», представляющая собой более сложную мелодическую форму, обладает широким дыханием, развёрнутостью, развитостью, необыкновенной пластикой, что стало важнейшими признаками bel canto XVIII в. и первой половины XIX в. Термин «виртуозность» (лат. virtus – «сила», «доблесть», «талант») трактуется как «идеал музыкального исполнения» [3, с. 20].

Мануэлю Гарсиа⁴ удалось обобщить исполнительскую практику двух веков и разграничить понятия «кантилены» и «виртуозности», которые стали двумя равноценными качествами bel canto. Он систематизировал вокальные стили, исходя из характера мелодии.

Первым типом мелодии является canto spianato (ит. «ровное пение»). Внутри этого типа мелодии существуют темповые различия. Largo выражает патетические чувства; cantabile, adagio, maestoso, andante – благородные и возвышенные. Второй тип мелодии представлен canto fiorito (ит. «украшенное пение») и имеет несколько разновидностей [1, с. 321].

В первой половине XIX века в музыкальной практике граница между различными видами мелодических стилей была подвижной. У Доницетти преобладали смешанные кантиленно-виртуозные формы.

В основе мелодического стиля Доницетти лежит усиление роли речевой интонации (canto declamato). Декламация смешивается с canto spianato и canto fiorito и соединяет их между собой, причем все эти элементы бельканто плавно перетекают друг в друга. [3, с.32]. Например, в каватине Лючии «Regnava nel silenzio» из оперы «Лючия ди Ламмер-

⁴ Мануэль Гарсиа (1775 - 1832) – испанский оперный певец (тенор), вокальный педагог, композитор и музыкант (гитарист).

мур» два компонента *santo spianato* (в кантабиле) и *santo fiorito* (в кабалетте) последовательно чередуются с декламационными оборотами:

Пример 1

lom-bra mo-stra-rsi, lom-bra mo-stra-rsi a me, Ah! Qual di chi pae la, muo-ver-si.

Смена одного типа мелодии другим – очень плавная и незаметная. Кроме того, элементы *santo declamato* присутствуют даже внутри *santo spianato* в виде повторов звуков.

В дуэте Лючия и Энрико из 2-го действия оперы «Лючия ди Ламмермур» *santo declamato* преобладает, что придает большую драматическую насыщенность и даёт возможность быстро сменить эмоциональную окраску:

Пример 2

Enrico Lucia Enrico Lucia
No-bil spo-so Ces-sa, ces-sa! Co-me? Ad al tr'uom-g
ra-i mi-a te. Nol po-te-vi. En-ri-co! Nol po-te-vi!

По мнению Анны Хоффман, «... проявление *santo spianato*, *santo fiorito* и *santo declamato* в оперных партиях у Доницетти тесно связано еще с одной важной чертой их стилистики, которая заключается в опоре на первичные песенно-танцевальные жанры» [3, с.33].

В опере первой половины XIX в. первичные жанры использовались в «чистом виде». Для тематизма Доницетти характерно сочетание маршевости или танцевальности с декламационностью. Один из ярких примеров это кабалетта из каватины Лючии «*Regnava nel silenzio*»:

Пример 3

Quan-do ra-pi-to in e-sta-si del piu co-cen-te ar-do-re, cel fa-vel-lar del

Еще одним важным компонентом, определяющим мелодический стиль Доницетти, является колоратура.

В ариях Доницетти много колоратур содержится не только в кабалетте, но и в кантабиле. Особенно часто они используются в коде каба-

летт, что придает им дополнительную яркость, энергичность. Для них характерны каскады хроматических пассажей.

Некоторые колоратуры напоминают вокальное упражнение, строятся на приеме секвенции, обладают особым динамическим эффектом и используются в коде кабалетты.

В финальной арии Анны Болейн «*Al dolce quidami*» колоратура фактически подчиняет себе тему, заполняя ее стереотипными оборотами:

Пример 4

ai ver-di pla-ta-ni, al-que-to ri-o che i-no-stri
mor-mo-ra-so-spi-ri-an-cor-Ah!

Таким образом, Доницетти использует украшения в виде орнаментальных вставок с целью придать основной мелодической линии разнообразие.

Скромное оркестровое сопровождение итальянских опер первой половины XIX в. компенсировалось такими свойствами мелодии итальянского *bel canto*, как большой диапазон, скрытое многоголосие.

Доницетти часто использует прием скрытого двухголосия, который особенно часто встречается в секвенциях заключительных разделов арий. Кабалетта Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур» «*Quando rapido in estasi*»:

Пример 5

me, si schiu-da il chiel per-
me, si schiu-da il chiel per-

Такой прием придает вокальной партии объемность, делает ее интонационно ёмкой.

У Доницетти мелодическое развитие направлено к одному звуку, мелодической вершине, которая нередко совпадает с самой высокой нотой вокальной тесситуры. Кульминация может достигаться беллиниевским приемом плавного восхождения к вершине.

Вторая разновидность представляет собой репетиционные повторы звука перед взятием кульминационной вершины. Например, в каватине Лукреции Борджии «Com'è bello quale in canto»:

Пример 6



На основе проведенного анализа сделан **вывод**, – несмотря на то, что мелодический стиль Доницетти формировался под влиянием творчества Дж. Россини и В. Беллини, он имеет свои индивидуальные черты. Доницетти активнее использует речевую интонацию, которая позволяет ускорить действие и придать ему больше драматичности.

Литература

1. Мануэль Гарсиа (сын). Полный трактат об искусстве пения. – СПб: Планета музыки, 2015. – 416 с.
2. Донати-Петтени Дж. Гаэтано Доницетти. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.
3. Хоффман А.Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика - Москва, 2008. – 225 с.
4. Ashbrook W. Donizetti and his operas. – Cambridge University Press, 1982. – 744 с.
5. Taruskin R. Oxford History of Western Music. – Oxford University Press, 2010. – 317 с.

Ноты

6. Доницетти Г. Анна Болейн [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP112264-PMLP89312-Donizetti_-_Anna_Bolena_\(vocal_score\).pdf](http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP112264-PMLP89312-Donizetti_-_Anna_Bolena_(vocal_score).pdf) (Дата обращения: 10.03.2019)
7. Доницетти Г. Лукреция Борджия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP338494-SIBLEY1802.20240.87d3-39087011235209score.pdf> (Дата обращения: 5.03.2019)
8. Доницетти Г. Лючия ди Ламмермур [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP404683-PMLP51145-luciadilammermoo1860doni.pdf> (Дата обращения: 9.03.2019)

К особенностям современного вокального эстрадно-джазового исполнительства

Н. С. Мудрян

студент 1-го курса магистратуры
направления подготовки «Вокальное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»

Е. В. Донская

научный руководитель
кандидат культурологии, доцент,
доцент кафедры театрального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»

Данная статья посвящена изучению особенностей современного вокального эстрадно-джазового исполнительства. Отмечается, что отличительной чертой эстрадно-джазового вокала является импровизация, позволяющая создавать уникальную интерпретацию джазового произведения исполнителем посредством характерной стилистики жанра: неповторимый саунд, интонирование, ритм, фразировка.

Ключевые слова: импровизация, саунд, способы звукоизвлечения, интонирование, ритм, фразировка, артикуляция, скэт-техника.

Введение. Неповторимая стилистика джаза вызывает особый интерес к эстрадно-джазовому исполнительству. Джаз легко узнаваем и отличается от других видов вокального искусства своеобразной метроритмической основой, гармонией, манерой звукоизвлечения, способами интонирования, фразировкой, артикуляцией, вокальными приёмами, и, безусловно, импровизацией и использованием скэт-техники.

Цель данной статьи – изучить стилистические особенности вокального эстрадно-джазового исполнительства.

Для реализации поставленной цели использовались **методы** систематизации, анализа и синтеза.

Результаты исследования. Задача любого эстрадно-джазового исполнителя – найти своё индивидуальное узнаваемое звучание голоса. Джазовый исполнитель, выбирая возможное прочтение музыкального произведения, выступает соавтором композитора, создавая свою интерпретацию музыкального текста джазового стандарта. Это объясняется тем, что нотный текст джазовой музыки представляет собой «текст-инструкцию» для последующей его звуковой интерпретации в исполнительском воплощении. Так сложилось, что в джазовых сборниках (темниках), как правило, указывается только мелодия

с гармонической цифровкой темы и словесным текстом, очень редко можно встретить партитуры, где выписаны все ноты и гармонические фактуры. Такая схематичная форма записи не ограничивает вокалиста нотным текстом, тем самым, позволяя исполнителю импровизировать и представлять собственную интерпретацию произведения посредством используемых им художественно-выразительных средств (артикуляция, динамика, нюансировка, манера исполнения, тембр, мелизматика, ритм, агогика, фразировка) [1, 3, 5].

Джазовый стандарт, т.е. мелодия, используемая в качестве тем для импровизаций, имеет структуру, отличающуюся от классической структуры песни, из-за отсутствия припева как такового. Обычно джазовая композиция напоминает тему с вариациями и состоит из последовательности нескольких квадратов, где в первом и в последнем квадратах звучит тема – её начальное и заключительное проведения, а в середине – импровизация на заданную тему. Длительность импровизационного соло определяется квадратом, лежащим в основе композиции, а квадрат, в свою очередь, состоит из такого количества тактов, как и конкретная тема для импровизации с её гармонической основой. Иными словами, сколько первоначально звучит тема, столько по времени и будет звучать импровизационный квадрат [5].

Исходными темами для импровизаций нередко становились мелодии из мюзиклов. И этому есть объяснение. Песни из мюзиклов легки для восприятия и имеют, в основном, несложные гармонию, ритм, мелодию, что удобно для джазовой импровизации в случае варьирования мелодии и обыгрывания её отдельных мотивов. В этих песнях используется близкая джазу метроритмика и несложные гармонические последовательности, конструкции I-II-V-I или I-VI-II-V-I, которые уже наиграны джазменами [10].

Именно импровизация стала главной особенностью джазовой музыки, достигаемая путём владения исполнителем определенными приёмами джазового пения, хорошим чувством ритма, пониманием гармонии произведения. Импровизационное начало в вокальном эстрадно-джазовом исполнительстве рождает уникальную версию подачи известного стандарта, при создании которой следует ориентироваться на основные стилистические особенности, присущие джазовому вокалу. Это неповторимый саунд, интонирование и ритм, фразировка [5, 8]. Рассмотрим их подробнее.

1. **Неповторимый саунд** заключается в индивидуальном характерном звучании голоса эстрадно-джазового исполнителя. Неповторимый узнаваемый стиль исполнителя определяют способ звукоизвлечения, вид атаки звука, тембральные, артикуляционно-интонационные, метроритмические и гармонические особенности [2, 11].

В джазовом пении используются следующие способы (*вокальные приёмы*) звукоизвлечения [4, 5].

Субтон (англ. *subtone* – дополнительный тон) – продуцирование звука, при котором только часть воздушной струи превращается в от-

резонированный звук, к которому добавляется поток воздуха, образуя немзыкальный шум. В отличие от придыхательной атаки, где выдох начинается раньше смыкания голосовых складок, при субтоне воздушная струя идёт вместе с голосом, поэтому для такого звукоизвлечения требуется почти в два раза больше воздуха, чем при обычном пении. Фразы, спетые на субтоне, обогащают песню динамикой, и придают голосу чувственность, нежность, мягкость. Субтон в пении сравнивают с шёпотом в речи, создающий эффект присутствия.

Вибрато (лат. *vibratio* – колебание) – периодическое изменение звука по высоте, силе и тембру. Многие джазовые певцы пользуются стилевым вибрато, т.е. искусственно усиливают вибрато на некоторых звуках, как правило, в последней трети длительности звучания ноты или при исполнении ферматы.

Филировка (франц. *filer un son* – тянуть звук) – изменение динамики звука на выдержанном тоне одной высоты, например, от *p* к *f* и обратно к *p*. Филировка является показателем свободного владения вокальной техникой.

Гроул (англ. *growl* – рычание) или *rattle* (хрип) – специфический приём расщепления, с помощью которого добавляется эффект хриплого рычания. Выразительность этого приёма проявляется тогда, когда он используется на отдельных звуках или отдельных коротких интонациях.

Фальцетное пение – вокальный приём головного регистра. Безопорное звучание с большим количеством воздуха. Используется для придания динамичности фразе и тембровой контрастности, часто комбинируют с «придавленным» гортанным звуком.

Шаутинг (англ. *shout* – крик) или крикообразное пение – вокальный приём с использованием различных элементов речевого интонирования (шёпот, стон, крик, фальцет).

Кроме того, в джазовом пении часто используется *орнаментика* – способы украшения мелодии дополнительными мелодическими фигурами. Разновидности орнаментики представляют собой мелизмы (греч. *melisma* – песнь, мелодия), исполняющиеся на один слог текста (распевы), и такие мелодические украшения, как форшлаг, группетто, мордент, трель, пассажи.

Использование певцом мелизмов придаёт джазовой теме индивидуальное звучание, тонкую нюансировку. В отличие от ритмических и звуковысотных изменений в джазовом стандарте относительно первоисточника, при использовании орнаментики звуковысотный контур темы не изменяется.

В джазе инструментальное и вокальное начала тесно сплетены. Это повлияло и на особенности джазовой артикуляции и приёмы звукоизвлечения. Под так называемой «инструментализацией» джазового вокала принято понимать: скэт-пение; прямое подражание тембру инструментов; имитация звучания инструментального бэнда как техника пения в вокальном ансамбле; сольмизация исполнения, т.е. одновременное пропевание импровизируемой мелодии и игра на инструменте [11].

2. Интонирование

Вокально-джазовое интонирование занимает важное место в структуре саунда. Исторически сложилось, что интонирование в джазовом вокале пришло из блюза. Это и блюзовый лад, и блюзовые ноты, и динамика нот с применением подъездов, глissандо, что свойственно заниженному блюзовому интонированию [6].

Блюзовое интонирование (англ. blue notes – блюзовые тоны), в отличие от темперированного строя европейской музыки, предполагает пониженное интонирование III, VII и V ступеней (блюзовые тоны) и необязательное наличие точной темперации⁵. Практика нотации подобного интонирования привела к тому, что блюзовый лад стали называть ладом с минорными терцией и низкой септимой.

Бэндинг (англ. bend – сгибаться) – «подъезд» к ноте, который напоминает портаменто от одного звука к другому, выполненным в узком звуковысотном диапазоне (тон, полутон). В инструментальном исполнении термин «бэндинг» означает звуковысотную подтяжку к ноте.

Дёрти-тоны (англ. dirty tones – нечистые тоны) – один из специфических приёмов интонирования и подачи звука, отличающийся звуковысотной неустойчивостью (лабильностью), широкой и частой вибрацией, предельной динамичностью и напряженностью. Является неотъемлемым компонентом шаут-пения.

Глissандо (итал. glissando – скользить) или drift (смещение), slide (скольжение) – равномерное скольжение от одного звука к другому (в отличие от портаменто, где скольжение неравномерно заполняет звуковысотное пространство), при котором нота в произведении берётся сверху без «подъездов».

На ряду с заниженным блюзовым интонированием, существует и завышенное интонирование в джазе, например, характерное для босса-новы, основанное на мелодическом строе бразильской самбы, хроматическом нисходящем движении. Возможные понижение или повышение интонации приводят к варьированию тембра джазового вокалиста.

3. Ритм. Фразировка

Ещё одной из главных черт джазовой музыки является особый ритм, для которого характерны различная акцентировка долей в такте, триольная пульсация, синкопирование и, конечно же, свинг [5, 7, 8].

*Свинг*⁶ (англ. swing – качание, раскачиваться) – это приём джазовой полиритмии, основанный на постоянных отклонениях ритма (запаздывание, опережение) от основных, сильных долей. В результате чего получается ощущение ускорения или замедления темпа [9].

⁵ В связи с этим блюзовый лад стали называть ладом с минорной терцией и низкой септимой. Данное понижение связано с пентатоническим ладом в африканской музыке, где отсутствует полутоновая темперация.

⁶ Слово «свинг» вошло в употребление с появлением композиции Дюка Эллингтона «It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing» (1932).

Энергия свинга создаётся с помощью фразировки «офф-бит» («между долей»), пришедшей из блюза, при которой сильные доли аккомпанемента («граунд-бита») «выдавливают» ноты мелодической линии в междолевое пространство. В результате появляются синкопы. Таким образом, фразировка «офф-бит» – это изменённая мелодия, исполняющаяся между долями, т.е. формируемая в результате образования синкоп. Такая фразировка основана на триольной пульсации, на динамическом и тембральном акцентах на слабую долю и на чередовании акцентирования слабой («офф-бит») и сильной («даун-бит») долей.

Триольная пульсация или *триольный тайминг* подразумевает, что восьмые ноты пишутся как обычные, а трактуются как триольные, т.е. две восьмые рассматриваются как триольные четверть и восьмая. Первая восьмая занимает две трети битового отрезка, а вторая – одну треть – это так называемые свинговые восьмые. Кроме того, ритмические акценты делаются на 2-ю и 4-ю доли (в европейской ритмической культуре – на 1-ю и 3-ю доли).

Динамический акцент «офф-бит» получается в результате того, что сильные доли играют в аккомпанементе (на раз), а солист занимает междолевое пространство (на и), акцентируя слабые доли. Применяется в среднем темпе в стиле «свинг».

Тембральный акцент «ду-бап». Суть его в том, что сильные доли «затемняются» тёмной гласной («И» или «У»), а слабые «высветляются» («А» или «О»). Так, ноты перекрашиваются тембрально. Применяется в быстрых темпах, в стиле «бибоп».

Важную роль в ритмике джазового вокала играет *фразировка* – деление мелодической линии на фразы, позволяет сделать вокальное исполнение более выразительным. С этой целью используются такие элементы джазовой фразировки, как паузы, цезуры, взятие дыхания.

Вместе с тем, джазовая *артикуляция* как способ исполнения логической последовательности звуков в музыкальной фразе (слитно или отдельно), выделение в ней главных и проходящих нот, неразрывно связана с ритмом. Во время импровизации исполнителю допустимо начинать фразу позже или раньше относительно метра, включать паузы, использовать цезуры внутри фразы, при этом соблюдая правила музыкальной формы, следуя смене гармонии в аккордовой последовательности джазового произведения.

Самой отличительной особенностью в артикуляции джазового вокала является *скэт-импровизация* (англ. skat – рассыпаться, распадаться) – бестекстовая, слоговая манера пения, нередко связанная с имитацией звучания отдельных инструментов. Техника скэта основана на вокализации звуков и слогов, не несущих смысловую нагрузку.

Вокалистами, как правило, используется скэтовая импровизация, построенная по ладовому методу, по ритмическому методу, по принципу составления фраз из лейтмотивов и «словаря», и на основе мелодии [7, 8].

При скэтовой импровизации по ладовому методу вокалистом обыгрывается гармония музыкальной композиции.

Построение скэтовой импровизации по ритмическому принципу предполагает составление фраз путём изменяя акцентировки долей в такте, применения модели «вопрос-ответ»; чередование суммирования и дробления мелодии.

Импровизация по методу составления фраз из лейтмотивов и «словаря» подразумевает импровизацию, основанную на имеющихся в арсенале исполнителя заученных повторяющихся музыкальных фразах.

И скэтовая импровизация на основе мелодии представляет собой вариативную импровизацию в виде отхода мелодии по звукам аккордов.

В джазовом пении также существует приём противоположный скэту. Это джазовый *вокализ*, когда импровизация на тему поётся с подобраным заранее текстом.

Заключение. К особенностям вокального эстрадно-джазового исполнительства можно отнести джазовую импровизацию, ритмику, гармонию, интонирование, стилистические вокальные приёмы, джазовую фразировку, артикуляцию, скэт-технику, тембровую окраску звучания голоса и его инструментальность. Это своего рода инструменты, позволяющие создать неповторимый саунд исполнителя, узнаваемую манеру пения, собственное прочтение музыкального текста джазовой композиции.

Литература

1. Андреев И.А. Особенности становления и развития культуры джазового пения [Электронный ресурс] / И.А.Андреев // Державинские чтения, 2016. – Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/2139-особенности-становления-и-развития-культуры-джазового-пения.html>
2. Будницкая Т.А. Саунд как стилевая категория джазового вокала / Т.А.Будницкая // Вестник МГУКИ. – 2013. – 6 (56) ноябрь–декабрь. – С. 246-249.
3. Герман О.Г. Джазовое исполнительство как корреляция интерпретации и импровизации [Электронный ресурс] / О.Г. Герман // Философско-культурологические исследования. – 2017. – Режим доступа: <http://fki.lgaki.info/2017/04/19/o-g-герман-джазовое-исполнительство/>
4. Гоголь П.В. Джазовая музыка XX века как основа формирования джазовых приемов у эстрадных исполнителей / П.В. Гоголь. – Екатеринбург, 2019. – 87 с.
5. Карягина А.В. Джазовый вокал. Практическое пособие для начинающих : учеб. пособие / А.В. Карягина. — 3-е изд. – СПб. : Издательство «Лань» : Издательство «Планета музыки», 2016. – 48 с.
6. Коллиер Д.Л. Становление джаза / Д.Л. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 259 с.
7. Коновалова С.А. Методические подходы к формированию навыка скэтовой импровизации на уроках эстрадно-джазового вокала / С.А. Коновалова, А.Ю. Девина // Педагогика искусства. – 2019. – №2. – С.91-98.

8. Степурко О.М. Скэт импровизация : Учебник / О.М. Степурко. – М. : Камертон, 2006. – 78 с.
9. Хромушин, О.Н. Учебник джазовой импровизации для ДМШ / О.Н. Хромушин. – СПб.: Северный олень, 1998. – 58 с.
10. Шулин В.В. Мюзикл и джаз: сотворчество и соревнование? / В.В.Шулин // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре : материалы Международной научно-практической конференции (30–31 марта 2016 г.) / ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». – Краснодар : Издательский Дом – Юг, 2016. – С.69-72.
11. Шулин В.В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / Шулин Вячеслав Валерьевич ; ООО «Копи-Р». – Санкт-Петербург, 2007. – 25 с.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ТЕАТР И КИНО

Режиссёрский анализ пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца»

А. А. Бажина

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

О. И. Микитинец

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

В статье приводится анализ пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» – итог всего предшествующего творчества писателя, и, вместе с тем, это широкая обобщающая картина жизни предвоенной Англии.

***Ключевые слова:** интеллектуальный театр, новая драма, английский театр, английская драматургия.*

Актуальность. Так как пьеса Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» входит в золотой фонд классических произведений обратиться к её режиссёрской трактовке будет интересно. Также предложенный анализ обусловлен тем, что в современном театре очень важно сохранять классические традиции, а это возможно только при постановке классических пьес, что актуально на сегодняшний день.

Цель данной работы – провести режиссёрский анализ пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца».

Основная часть. Начиная анализировать произведение, в первую очередь, определяем стиль автора пьесы, тему, идею, жанр и основной конфликт пьесы.

«Дом, где разбиваются сердца» является одной из самых показательных пьес в творчестве Бернарда Шоу. На её примере хорошо видны все законы интеллектуальной драмы, основателем которой является Шоу. Особенность творчества Б. Шоу состоит в том, что в его пьесах отсутствует запутанная интрига, и ставка делается на острую дискуссию. Эта форма формирования конфликта помогает раскрыть социальные проблемы, которые автор выдвигает в своих пьесах на первый план. Главная черта Шоу – мыслителя и драматурга – способность увидеть вещи в необычном аспекте, добраться до глубочайшей сути явлений. Шоу замечал то, чего другие до него не видели или не хотели увидеть.

«Дом, где разбиваются сердца» становится первой пьесой, с которой и начинается долгий творческий период Бернарда Шоу. Создание произведения ознаменовалось тяжелой социокультурной обстановкой в обществе, а именно – началом Первой мировой войны. Поэтому в эпилоге к пьесе Бернард Шоу излагает мысль о том, что человеческая природа неизменно испорчена, эгоизм губит человечество в корне. Отсюда и основная тема пьесы, которой, по словам драматурга, должна была стать трагедия «культурной праздной Европы перед войной» [3].

В пьесе «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу использует интересный приём, вошедший во все его пьесы – приём парадокса. Парадокс прослеживается и в композиционном построении пьесы, и в системе образов, которая включает в себя отдельные образы и сюжетные ситуации, символы и фразы-афоризмы. Так же отличительной чертой пьесы является своеобразный английский юмор, который специально вводит автор, чтобы подчеркнуть абсурдность происходящего. Метафоричный образ Дома-корабля закручивает действие пьесы. А герои пьесы проходят трансформацию, и в конце пьесы показывают своё истинное лицо. Действие пьесы показывает, что Гектор на самом деле является заботливым мужем, а маска известного ловеласа – это всего лишь прикрытие его внутренних комплексов; капитан Шатовер не сошёл с ума, а, напротив, имеет огромный жизненный опыт и может встать в один ряд с мудрецами; Элли Дэн, которая пытается казаться идеальной, на самом деле просто реалистка, и её старания сделать всё филигранно навеяны желанием изменить людей к лучшему и т.д. Нарочитое представление самолетов, бросающих бомбы, не представляют угрозы, а вор – честнейший человек, который сам же и просит хозяев отдать его в полицию, так как раскаивается за свои грехи. Абсурдность пьесы заключается в идее человеческой глупости, которая, вместе с пороками, разведает мир, который катится по наклонной. Отсюда напрашивается вывод, что приём парадокса, который вводит Шоу, имеет социальную направленность, а не просто является изящным художественным приёмом, только подчёркивающим изящество в действие пьесы.

Идея пьесы – показать общество людей, переживающих период духовного распада. Основная мысль пьесы можно определить такой

цитатой: «Смысла в нас нет ни малейшего. Мы бесполезны, опасны. И нас следует уничтожить» [1].

Говоря об основном конфликте в пьесе, стоит отметить неоднозначную и двойственную структуру композиции и образной системы пьесы. Раскрытие истинного характера героев, события и действия в конце пьесы, подчёркивает двойственную структуру событий, которая не может привести к однозначному разрешению конфликта: с развитием событий меняется и развитие линии конфликта [2].

Суть основного конфликта пьесы – трагедия буржуазной цивилизации, вступившей в конфликт с логикой исторического развития.

Жанр пьесы – драма.

После определения тема, идеи, жанра и конфликта, установим проблематику, сверхзадачу и ведущее предлагаемое обстоятельство [4].

В основе проблематики пьесы лежит «кризис всего буржуазного уклада жизни, обнаженный войной». Шоу создает своеобразный «ковчег» из своего искусственно изолированного дома-корабля, который описан в подробной, как всегда, ремарке. Но главное, конечно, не внешний облик дома, а нравы, которые там царят. Конфликт в философской драме Шоу драматургически выдерживается в столкновении людей, не старающихся казаться лучше, чем они есть в действительности, с людьми, напяливающими на себя маску добродетели и репутации [5].

Предлагаемое ведущее обстоятельство – событие, которое произошло до начала пьесы и ставшее отправной точкой всего сюжета пьесы – не одно. В пьесе их несколько. Так как все герои съезжаются в один дом, то ведущим обстоятельством является каждая из причин, по которой герои приезжают в имение капитана Шатовера. А начальное событие пьесы собирает всех героев пьесы в «пункте назначения».

Сверхзадача произведения, реализуемая через сквозное действие, утверждает конфликт. Сверхзадача – это всегда то, ради чего поставлен спектакль – что именно хотел донести режиссёр до зрителя.

Определим сверхзадачу пьесы таким образом: раскрыть черты характера и настоящие мысли каждого из героев для того, чтобы показать моральное упадничество буржуазии в послевоенное время [3].

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

Проанализировав искусствоведческую, культурологическую и специализированную литературу, понимаем, что Б. Шоу положил начало формированию интеллектуального театра. Драматург взывал к разуму современников, видел свою задачу в том, чтобы воспитывать сознание зрителей. Он учит их пониманию социальных законов жизни, непри-

ятию буржуазной морали. При этом, автор безгранично верит в возможности человеческого разума, в необходимость изменения мира.

Систематизируя знания о пьесе «Дом, где разбиваются сердца», можно сказать, что в этой драме усиливается внимание Шоу к патетическим, трагическим, символическим образам. Современная Англия представляется ему «темницей душ». Дом-корабль неудержимо, летит на скалы, готовый разбиться о них.

Литература

1. Антология мировой литературно-критической мысли XX в. / Под ред. М. Зубрицкой. – Львов: Летопись, 1996. – 636 с.
2. Башенко, М. Понять Б. Шоу – Понять XX века / М. Башенко // Зарубежная литература. - 2002. - Ч. 48 (дек.). - С. 3-4.
3. Гладышев, В. В. Б. Шоу «Пигмалион»: материалы к вариативного изучения / В. В. Гладышев, С. М. Шошуря // Всемирная литература в средних учебных заведениях Украины. – 2000. – № 2. – С. 47-49.
4. Грабовский, А.В. Лингвистический эксперимент глазами полковника Пикеринга: Комедия Бернарда Шоу «Пигмалион» / А.В. Грабовский // Зарубежная литература в учебных заведениях. – 2001. – № 1. – С. 18-20.
5. Гусев, А. Цветы запоздалого любви: «Пигмалион», Бернард Шоу и Миссис Кембл / А. Гусев // Всемирная литература и культура. – 2004. – № 1. – С. 13-15.
6. Доманицкий, Т. Особенности драматического конфликта и проблематика комедии Б.Шоу «Дом, где разбиваются сердца» Т. Доманицкий // Зарубежная литература. – 2003. – Берез. (№ 12) – С. 15-18.
7. Жлуктенко, Н. Уроки Бернарда Шоу //Зарубежная литература / Н. Жлуктенко. – 1998. – Ч. 38. (Жовт.). – С. 14-18.
8. Жукова, А.Г. «Да, что я вырезал из мрамора ...» Изучение пьесы Б.Шоу «Дом, где разбиваются сердца» с использованием опорных схем / А.Г. Жукова // Зарубежная литература в учебных заведениях. – 1997. – № 7. – С. 16-20.

Особенности актёрского мастерства в китайском традиционном театре

Н. Е. Береговая

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

О. И. Микитинец

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

В данной статье рассматриваются особенности актёрского мастерства в традиционном китайском театре и их отличие от актёрских приёмов в европейской театральной школе. Выявлены и обоснованы основные принципы актёрского мастерства в китайском традиционном театре. Рассмотрены и раскрыты основные театральные приёмы и методы работы актёров над собой.

***Ключевые слова:** театр, китайский театр, актёрское мастерство, театральные приёмы, национальное искусство, восточная культура.*

Актуальность. Театр – искусство синтетическое, он объединяет в себе различные способы и методы выражения действительности. Также театр синтезирует в себе такие виды искусства, как архитектура, скульптура, живопись, музыка, литература и др. Несмотря на то, что принципы театра едины для всего мира, способы их применения в театральной жизни разнятся и зависят от менталитета страны, в которой ставится спектакль. Китайский традиционный театр не стал исключением. Он придерживается общепринятых театральных законов, однако выражает их исходя из своих национальных традиций и образа жизни.

Цель данной работы – рассмотреть основные отличительные особенности актёрского мастерства в китайском традиционном театре.

Работа с актёрами в традиционном китайском театре отличается от методов работы в европейской театральной школе. Для того чтобы освоить основные приёмы, необходимые для органичного существования в рамках китайского театра, актёру нужно выучить базу национального актёрского мастерства: это «четыре умения» и «четыре

приема». Рассмотрим вначале «четыре умения» – декламацию, вокал, жестикуляцию и перевоплощение.

Декламация – подразумевает наличие в спектаклях монологов и диалогов. Декламации в китайском театре уделяют особое внимание. На протяжении многих лет театральная среда в Китае развивалась благодаря синтезу притязаний высочайшего сценического художества и самобытной колоритности китайской манеры актёрской игры. Манера декламации зависит непосредственно от жанра пьесы и стиля, в котором ставится спектакль. Существуют три вида декламации разного назначения – монологи на старом и современном диалектах китайского языка и рифмованные диалоги [4].

Вокал в китайском традиционном театре имеет значительные отличия от европейского. Он строится на основе речи и певческих партий. Речь, в свою очередь, разделяется согласно характерам персонажей на речитативную манеру произношения и простую китайскую разговорную речь; речитативная манера используется для амплуа серьезных персонажей, а разговорная речь свойственна для амплуа молодых героев и комедиантов, чья игра отличается лёгкостью и непринуждённостью. Вокальные партии также подразделяются на два вида: первый подвид складывается из национальных мелодий провинций Аньхой и Хубэй, а второй состоит из мелодий провинции Шэньси. Существуют и четыре приема пения, различающихся манерой исполнения и тесситурой звучания. В спектакле обычно используется несколько приёмов пения, но существуют и такие пьесы, постановка которых строится исключительно на одном приёме.

Жестикуляцией называют акробатические трюки, использующиеся в спектакле. В китайском традиционном театре есть такие персонажи, которых можно представить в спектакле только средствами акробатического искусства. Обычно это относится к «военным амплуа». Все военные сцены в спектаклях решаются исключительно за счёт акробатики. Некоторые пьесы строятся исключительно на боевых сценах и выделяются в отдельный вид драматургии – «военные пьесы» [3, с. 101]. Искусство жестикуляции имеет название «Гун-фу». Им должен обладать каждый персонаж и, соответственно, актер. Чем больше акробатических связок знает актёр, тем более компетентно он выглядит и, соответственно, востребованнее становится.

Перевоплощение – одна из форм выражения актёрского мастерства. Перевоплощение базируется на симбиозе вокала, декламации и жестикуляции. Без перевоплощения сложно представить актёрское искусство в китайском театре. Оно сквозным действием проходит от начала до конца представления, и с его помощью создаются сильные и волевые характеры, или же наоборот, слабые и несовершенные стороны воплощаемого образа. Не стоит забывать, что женские роли в китайском театре часто играют мужчины и наоборот, что тоже относится непосредственно к категории актёрского перевоплощения.

Интересной особенностью перевоплощения в китайском традиционном театре является мастерство «рифмованного стиля», характери-

зующееся исполнением крайне строгих, резких движений в сочетании с ритмичной музыкой, и мастерство «прозаического стиля», требующего свободы в теле движениях под импровизационную музыку. Если говорить о «рифмованном стиле», то в нём преобладает мастерство танца: актёры могут при помощи танца создавать декорации, в которых играют спектакль, или же создавать пейзажные картины, не используя дополнительных приспособлений на сценической площадке, употребляя лишь танцевальные перемещения для передачи настроения и сотворения целостной картины происходящего [5, с. 22].

В каждой части спектакля артист применяет особые приёмы игры, связанные с внешней формой выражения при помощи глаз, рук, тела и перемещения на сцене. Это и есть «четыре умения» о которых уже говорилось выше.

Рассмотрим каждое по отдельности.

«Игра руками». Артисты говорят, что профессионала можно определить по одному движению руки, следовательно, «игра руками» считается принципиальной составляющей театрального представления. Она синтезирует в себе форму рук, их состояние в пространстве и жесты. Существуют женские и мужские формы выражения кистей рук. Женские раскрывают нежные образы. Мужские же, напротив, показывают силу и характер персонажа. Однако формы выражения не разделяются по половому признаку: и мужские, и женские формы могут быть использованы как актёрами, так и актрисами. Названия форм так же определяют и характер персонажа. Актёры подбирают именно те формы, которые им необходимы для раскрытия воплощаемого образа.

«Игра глазами». Глаза актёра – это зеркало души. В Китае говорят, что органика тела заключается в органике лица, которая, в свою очередь, выражается в глазах. Если глаза не отражают внутреннее состояние актёра, значит актёр отсутствует в спектакле. Именно поэтому глазам актёра уделяется особое внимание, ведь именно они способны передать весь спектр эмоций, присущих тому или иному образу. Если же глаза актёра имеют «стеклянное выражение», значит он профессионально некомпетентен [4, с. 38]. Чтобы глаза стали выразительными, актёры уделяют большое внимание своей внутренней наполненности. Это помогает им ощутить различность того или иного состояния души в конкретный момент и передать это через «игру глазами». В китайском традиционном театре очень часто используют медитативные техники для достижения правильного эмоционального состояния на сцене.

«Игра туловищем». Под этим приёмом понимают работу разных частей тела: шеи, плеч, груди, спины, поясницы и ягодиц. Даже незначительное изменение положения тела может кардинально поменять внешнюю форму передачи эмоционального состояния героя на сцене. Чтобы овладеть «игрой туловищем», актёр обязан знать законы положения тела, согласно которым для правильного ощущения необходимо держать ровно шею и плечи, закрепить поясницу в прямом положении, расправить грудную клетку, втянуть живот и сжать ягодицы. Вслед-

ствии данных манипуляций, поясница у актёра становится центром всего тела. В таком положении тело чувствует себя гармонично и готово к правильному органичному существованию на сцене [1].

«Шаги». «Шагами» называют театральные позы и различные способы перемещения по сцене. В китайском традиционном театре существует огромное количество различных поз и способов шагов. Все они служат для того, чтобы спектакль выглядел как можно разнообразнее и выражал сверхзадачу, ради которой ставится спектакль [1, с. 86]. Актеры считают, что шаги и позы на сцене закладывают основу спектакля, через которую выстраивается роль, создаются базовые движения, с помощью которых появляется возможность вариативности построения мизансцены, что, в свою очередь, даёт режиссёру большую возможность более точно передать зрителю эмоциональное состояние актёров и основную мысль спектакля.

Выводы. Подход к актёрскому мастерству в китайском традиционном театре значительно отличается от европейского. Он основан на «искусстве представления» и достаточно редко углубляется в «искусство переживания». Форма актёрской игры основывается на двух основах: «четырёх способах игры» и «четырёх видах мастерства». Однако нельзя рассматривать спектакль в китайском традиционном театре только через призму актёрского мастерства. Ведь фундамент пирамиды искусства китайского традиционного театра заложен глубоко в культуре Китая и строится, в первую очередь, на восточной философии и общепринятых обычаях азиатской культуры в целом.

Литература

1. Гайда, И. В. Китайский традиционный театр сицуй / И. В. Гайда – М.: Наука, 1971. – 126 с.
2. Гайда, И. В. Театр китайского народа / И. В. Гайда – М.: Наука, 1959. – 212 с.
3. Чао, Ли. Пекинская опера (Танец, музыка, пантомима): СПб.: Тайбэй, 2003. – 266 с.
4. Чэнбэй, Сюй. Пекинская опера. Серия «духовная культура Китая» / Чэнбэй Сюй – М.: Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – 138 с.
5. Юренева, В.Л. Мои записки о китайском театре / В. Л. Юренева. – М.: Театро-печать, 1928. – 38 с.

Нетрадиционная театральная площадка: соответствие современности или шаг в никуда

Т. С. Быстрова

*студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Театральное искусство»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. А. Курьянова

*научный руководитель
кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры театрального искусства
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Статья посвящена исследованию экспериментов в современном театре, изменению роли театральной площадки как одного из средств выразительности спектакля. Разрушение всех правил в целях привлечения зрителя загоняет театр в ловушку – эксперимент ради искусства или ради денег? Главная проблема современного театра – как выбраться из этой ловушки? Сделан вывод, о том, что пытаясь создавать новое, следует помнить, что стремление к развитию – это хорошо и даже, необходимо, но театр прежде всего - школа для зрителя и, в первую очередь, выполняет функцию воспитания и эстетического развития, играя огромную роль в становлении личности человека, в формировании его души. Так было и так должно быть впрямь.

Ключевые слова: современный театр, театр постдрамы, театральный эксперимент, сцена-коробка, зритель.

*«Мы никогда не должны забывать,
что театральные подмостки служат всенародной школой»
Карло Гоцци*

Актуальность исследования определяется востребованностью театра у современной зрительской аудитории. Создатели современных спектаклей поддерживают зрительскую активность посредством новых эстетических приемов, продиктованных, подчас, не только требованиями развития искусства, но и конъюнктурными интересами. Изучение новых театральных форм и экспериментов в современном театре дает возможность оценить их целесообразность и перспективность.

Писатель и драматург Карло Гоцци, реформатор итальянского театра, был более чем прав, когда назвал театральные подмостки школой для народа. И речь здесь не конкретно об итальянском театре, а о театре вообще.

Зачем люди идут в театр? Не просто за тем, чтобы посмотреть, как играют актёры, а прежде всего за тем, чтобы увидеть в героях пьес себя, поразмышлять о собственных проблемах. И если актёры справляются с тем, чтобы быть понятыми и узнаваемыми людьми, а не надуманными и вымышленными картинками, площадка, на которой идет спектакль, не имеет никакого значения. Она выступает лишь одним из средств выразительности театра, дополняющей формой связи со зрителем, которую, увы, сегодня используют в театре не эффективно.

Цель данного исследования показать, какую роль играет театральная площадка в истории и современности театрального искусства. **Методология** исследования определяется **задачей** ретроспективного исследования: это историко-культурологический метод, позволяющий проследить изменение отношения к сценической площадке в разные культурные и театральные эпохи. Также применены аналитический метод и элементы искусствоведческого анализа, позволяющие сделать вывод о целесообразности экспериментов с формой и содержанием в современном театре эпохи постдрамы на конкретных примерах.

История театра начинается в Античности, когда в честь Диониса устраивали пышные празднества. Первые театры представляли собой холм, на котором располагались зрители, с находящейся перед ними полукруглой площадкой – *орхестрой*, на которой происходило само действие. Такой театр был рассчитан на огромное количество зрителей. Позже, когда драматургия стала усложняться, изменилась и театральная площадка: появилась «*скена*», декорации и театральные механизмы. К V веку до н.э. в театрах была уже каменная сцена, в которой актеры меняли костюмы и маски. Перед ней находился *проскений* – длинная и узкая площадка, поднятая над уровнем орхестры – место для хора – на высоту до 4 метров. Длинный и широкий проскений стал основной сценической площадкой, на которой развивалось действие.

В Древнем Риме деревянная площадка для театральных постановок тоже устанавливалась на возвышении примерно в половину роста человека. Поскольку роль хора уже сошла на нет, на орхестре стали оборудовать места для знатных горожан. Для простых зрителей были деревянные скамьи, которые зачастую не выставляли и вовсе, считая, что сидеть – это дело неженков, а простой народ в театре может и постоять. По окончании спектакля все сценические подмостки ломали, так как они часто не были востребованы. Лишь спустя время, в 178 году до н.э., в Риме был выстроен первый каменный театр со сценой, в котором даже появился занавес, он поднимался снизу. Но места для зрителей не были предусмотрены. Они должны были по-прежнему стоять за ограждением.

Даже в XV веке в Европе не существовало закрытых театральных помещений. Постановки в театре носили эпизодический характер, и

посему надобности в стационарном театре не было. Правил «площадной» и «придворный театр», а сценой в них становились придворные сады и центральные площади городов. Действие проходило на некоем помосте с навесом в задней его части. По бокам располагались две колонны, сама же «сцена» по форме напоминала уходящую вдаль трапедию с небольшой башенкой, выполняющей роль перспективы городской улицы.

Сцена, напоминающая современную сцену-коробку, появилась впервые в Италии в XVII веке. Сцена – картина, с перспективой сложных архитектурных декораций, с подвижными кулисами и раздвигающимся задником, с занавесом, открывающим перед зрителями живописный волшебный вид.

В конце концов, в Европе сложилась традиция общепринятой сцены-коробки, зрительного зала, сцены и занавеса, просуществовавшая до конца 20 века. И хотя площадка театра изменялась до неузнаваемости бесчисленное множество раз, это не мешало зрителю приходить в театр и наслаждаться искусством.

Сегодняшний театр – театр эпохи пост драмы, разрушает многие театральные формы, отказываясь от многих общепринятых правил. Создатели «нового театра» совсем забыли, о том, что место действия должно выступать подспорьем для связи между спектаклем и зрителем, а не превращаться в барьер между ними. Площадка должна создавать атмосферу, настраивать зрителя, а не ужасать и запутывать. Не прекращающаяся борьба с привычным и устоявшимся, поиски чего то нового и небывалого, зачастую, превращаются в эпатажный «не формат», который ведёт скорее к деградации, а не зарождению нового искусства.

Вспоминается прародитель этих идей, талантливый новатор и вдохновенный пророк «нового театр» – Антонен Арто, французский писатель, поэт, драматург, актер первой половины XX века. Он призывал избавляться от разделения на сцену и зал, слив их в единое пространство – настоящий «театр действий». Только таким образом восстанавливается прямое общение между спектаклем и зрителем, целиком обволакивая второго. А. Арто считал, что официальные театры с авансценами и драматурги со сценариями мешают волшебству театра, который должен опять стать магией и ритуалом. Эти идеи переняли величайшие мастера театра второй половины XX века – Ежи Гротовский и Питер Брук. Оба искренне считали, что подобные опыты позволят установить новое взаимоотношение театра со зрителем, увеличив эффект спектакля. И если их опыты действительно служили на благо искусства, создавая новый вид театра, то сегодняшние театральные эксперименты нередко заходят в тупик, лишь эпатажируя зрителя. Эпатаж ради эпатажа – это не искусство, а вырождение искусства. К тому же, истиной целью новых театральных экспериментов является не высшая идея развития театра, а желание заработать как можно больше денег, привлекая современного не очень взыскательного, желающего лишь развлечений зрителя.

Чаще всего экспериментирует со сценической площадкой иммерсивный (создающий эффект присутствия, погружения) театр - новая форма «театра вовлечения», которая в последнее время стремительно набирает популярность. Это такая театральная практика, в которой для создания спектаклей активно используют окружающую среду, инсталляции, моделирующие реальность, заставляя зрителей передвигаться в этом пространстве и вовлекая их в действие спектакля. Таким образом, зрители попадают в пространство пьесы наравне с актерами. Физические интерьеры и движение по ним становятся частью драматургии, частью зрительского опыта [7]. Иммерсивный театр включает в себя разные известные формы театра: променад-театр, сайт-специфик театр, документальный театр и другие.

Возник такой театр на Западе, но сейчас и русский театр проводит подобные шоу. В перечне иммерсивных спектаклей, конечно, есть удачные примеры, а есть и вовсе сложные для понимания зрителя и критики. Совсем недавно в Москве прошла постановка спектакля «Morpheus». Из известного о нём: строгие правила, полная секретность всего происходящего. Жанр постановки – триллер и обещание сильных эмоций, что не то чтобы не объясняет, но и запутывает еще больше. Ни о какой сцене нет и речи, вы находитесь внутри неизвестного пространства, да еще и в маске. Вам оставляют лишь ощущение того, что вы тут не один. «Полная интерактивность и абсолютная свобода действий. Это место, где можно и нужно громко обсуждать, трогать, пробовать на вкус, вдыхать и исследовать. Это шоу строится вокруг вас, и именно вы принимаете решение как будет развиваться сюжет», – указано в рекламе. Что именно происходит, никто не знает, ибо «зритель» на входе подписывает бумагу-обязательство о неразглашении тайны действия. Всё это кажется более чем странным. Для кого создан такой «театр», а главное для чего он нужен? Какую функцию и мысль он может нести? Пожалуй, это скорее пугает и эпатирует, но, как ни странно, вызывает у зрителей желание посетить это достаточно дорогостоящее представление.

Однако, эксперимент эксперименту – рознь. Есть менее глобальные, но более удачные попытки изменения отношений театра со зрителями. Например, опыт международного театрального центра «Легкие Люди» в Санкт-Петербурге. Не случайно этот театр стал самой крупной негосударственной школой актерского мастерства. Режиссер и основатель – Татьяна Прияткина – смогла преобразить помещение бывшей обувной фабрики в довольно нестандартное помещение театра с кирпичными стенами, роялем, огромными окнами, завешенными черной тканью. Минималистический стиль театра выдержан в черно-белой гамме. Несмотря на такую внешнюю «необычность» этот театр привлекает зрителя. Его залы всегда заполнены, и не только молодежью. Команда театра ищет свой формат, устраивая неформальные показы, отзывы о которых весьма неплохие, и остается надеяться, что их усердие со временем даст плоды. Однако же дело не только в осо-

бенностях площадки, но, прежде всего, в разнообразном репертуаре. В афишах школы можно увидеть и классику, и современную драматургию, а использование новых выразительных средств придает каждой работе особенный шарм. Режиссеры, ставящие и преподающие в школе, опираются на методы Станиславского, Мейерхольда, Арто и других известных мастеров, что немного успокаивает и обнадеживает, поскольку в данном случае рождение нового театра опирается на базис классических правил.

Театры на заброшенной стройке, в метро, на улицах города, в старых особняках или в магазинах имеют право быть, но лишь в том случае, если в новой форме площадки есть смысл, которому соответствует содержание постановки. Конечно, искусство без эксперимента не может развиваться, но разрушение ради разрушения лишает театр права оставаться высоким искусством.

Заключение. Некогда бродячие артисты начинали свое представление, не привязываясь к определенному месту. Дело было в сути происходящего, а не в месте, где оно происходило. И сегодня совершенно неважно для представления наличие занавеса, задника, кулис. Если актеры отдаются на все «сто процентов» своему делу и зрителю, тогда связь между ними будет крепкой и не прервется без всего выше перечисленного. Сегодняшний театр, освобождаясь от условий и правил, также выходит на прямой контакт со зрителем. Всё возвращается на круги своя. Как говорится, всё новое – это хорошо забытое старое. И современный новый театр так же, как и когда-то, перестал привязываться к привычному театральному «дому», стирает всякие рамки, нарушает все правила, играет в любом месте, главное – привлечь зрителя. И вот тут то и кроется западня: на первое место встает не эксперимент во имя искусства, не попытка влияния и воспитания зрителя, а экономика: эпатаж, реклама и деньги. И главная проблема современного театра – как выбраться из этой ловушки?

Вывод. Пытаясь создавать новое, творческим коллективам современных театров всегда следует помнить, что стремление к развитию – это хорошо и даже, необходимо, но театр, прежде всего - школа для зрителя и, в первую очередь, выполняет функцию воспитания и эстетического развития зрителя, играя огромную роль в становлении личности человека, в формировании его души. Так было и так должно быть впредь.

Литература

1. Журнал театра «Комедианты». Театральные подмостки - как всё начиналось [Электронный ресурс]. – URL: <https://journal.komedianty.com/>
2. Интерфакс-Россия. Новости: Статистика в сфере культуры [Электронный ресурс]. –URL: <http://www.interfax-russia.ru/>
3. Котляр А. Интервью со Георгом Жено: Театр как способ лечения. - [Электронный ресурс]. - URL: <https://www.bibliofond.ru/>
4. Леман Х. Пост драматический театр / Пер. Н. Исаевой. - М.: 2013. -298 с.

5. Лидерман Ю., Неклюдова М., Рогинская О., Дубин Б. Золотухин В. Театр «общих мест» и граница театральности. - [Электронный ресурс]. – URL: <http://Teatrum Mundi>.
6. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000г. – 347 с.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской. – М.: Канон, 2015. -328 с.
8. Шрамова М. Иммерсивный театр: история и практика [Электронный ресурс]. - URL: http://excoda.ru/immersive_theatre/

Пьеса А. С. Грибоедова "Горе от ума" как жанр комедии и трагедии

Ю. Ю. Глеч

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

О. И. Микитинец

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

В данной статье, объектом которой является произведение А. С. Грибоедова «Горе от ума», раскрывается тема трактовки произведения как жанра комедия и трагедия, как они просматриваются в заложенном смысле автора и сюжетной линии и влияют на восприятие читателя.

Ключевые слова: комедия и трагедия, пьеса «Горе от ума», А. Грибоедов, русская драматургия.

Актуальность. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» является знаковым произведением для русской литературы и единственной пьесой, составляющей творчество драматурга. Темы и художественные особенности пьесе оказали значительное влияние на русскую словесность в целом. Обличительные черты пьесы затрагивают острые проблемы, актуальные и сегодня.

Цель данной работы: определить и раскрыть жанр произведения «Горе от ума» как комедию и трагедию.

Основная часть. Комедийность жанра пьесы «Горе от ума» выражается в остром проявлении сатирических особенностей, отражающихся в искромётном сюжете пьесы. Эффект комичности состоит в том, что характеры героев раскрываются через обличение его пустоты, напыщенности и ничтожности.

Герои пьесы старательно пытаются скрыть свои пороки за внешним проявлением, как бы оправдывая своё реальное предназначение в жизни, по их мнению. Данное противоречие хорошо заметно через контрастность между роскошным внешним видом и внутренней пустотой. В связи с этим, становится смешно наблюдать, как идеологию дворянской культуры для общества несёт Фамусов, горделиво рассуждающий в пьесе о достоинствах и заслугах своего класса перед Родиной, так чтящей, на их взгляд, существование подобных личностей, как они.

Фамусов часто рассуждает о высокой морали, заключающейся в дворянской образованности, высокой нравственности и чести. Но если посмотреть внимательнее, то сразу становится понятно, что русское дворянство характеризуют совсем другие черты, такие как мелочность, корысть, стремление к праздной жизни, страх перед просвещением, недостаточная образованность – всё это лейтмотивом проходит через всю канву пьесы и высмеивается А. Грибоедовым.

Комическое начало в пьесе может выражаться в пьесе двумя художественными средствами выразительности, а именно через сатиру и юмор. Сатира – жесткое высмеивание всего того, что в какой-то мере отличается от общепринятого идеала. Юмор – смех, несущий в своём содержании доброе отношение к человеческим недостаткам. В «Горе от ума» есть и юмор, и сатира, однако главную роль играет сатира, поскольку автор изображает не смешные недостатки отдельных персонажей, а общественные пороки.

Линию дворянства в пьесе автор выделяет при помощи сатиры, ярко обличая все пороки и недостатки «фамусовского общества». Беспощадно высмеиваются все его представители. Грибоедов использует приём саморазоблачения, через который показывает истинное лицо героев пьесы.

Следует отметить, что опираясь на теорию литературы, стоит различать комедию положений и комедию характеров. В комедии положений действенная фабула пьесы строится на многоступенчатом построении сюжета, а комедия характеров выстраивается на ярких образах и их взаимоотношениях друг с другом. «Горе от ума» имеет черты сразу двух типов, сочетая в себе смешные сценические положения, и яркие характеры действующих лиц. Но главными в пьесе являются не комические ситуации, а ядовитая сатира на дворянское общество.

Тем не менее, при всей яркой сатирической окраске, пьеса имеет и драматичный характер, заключающийся в определённой серьёзности изображения другого героя пьесы, занимающего позицию по другую сторону конфликта – речь идёт о Чацком, единственном персонаже

песы, который способен был проявить смелость и выступить против многолетних устоев «фамусовского общества».

Рассматривая пьесу через призму взглядов Чацкого, можно четко проследить личную драму героя, сочетающую в себе неприятие его взглядов на мир и отвернутую любовь. Чацкий воплощает черты героя, которые сочетают в себе передовые идеи того времени. Его не заботит то, что о нём подумают окружающие, он готов остаться непонятым ради продвижения своих идей. Угроза одиночества его также не пугает, возможно он довольно ранимо относится к неприятию себя, тем не менее, это лишь закаляет его характер. Своим монологом он разоблачает «фамусовское общество», не оставляя шанса на оправдание. Чацкий принимает свободу за свой идеал и готов не останавливаться ни перед чем, ради того, чтобы быть услышанным. Эта свобода диктует новое время, которое срывает оковы и даёт новый глоток воздуха, уничтожая шутство.

Переплетение личной драмы с общественной умело подчёркивается и переплетением драмы и комедии в пьесе. Зритель, находящийся в театре, может долго смеяться над происходящим, но это всё заставит его задуматься о смысле жизни и месте в обществе, которое он занимает.

Чацкий, выступая против «фамусовского общества», устраивает некий символический поединок, который можно определить, как борьбу добра и зла в с социальной направленностью.

Если говорить об уме и человеческой глупости в пьесе, то стоит отметить, что ум в пьесе присущ не только Чацкому: таким качеством обладает и Софья, и Молчалин. Их отличие лишь в том, что они готовы мириться со сложившимися устоями, а Чацкий – нет.

Характерной особенностью героя Чацкого является его тон и манера разговора: он говорит тихо и как будто спокойно. С каждым словом в своём монологе он всё больше побеждает сторонников «фамусовского общества», заставляя их чувствовать себя униженными. Чацкий понял, что перед ним – его враги по духу. И ничто их не может помирить: ни воспоминания детства, ни чувство былой дружбы. Тем не менее, он не клеймит этих людей и не проклинает их – он до конца понимает. Монолог его спокоен, как может быть спокойна речь человека, чувствующего свои правоту и силу. Устало, немного сутулясь, уходит Чацкий со сцены, уходит от этих людей, чтобы никогда больше не обмануться их мнимым родством и мнимым участием. В его поведении столько силы и благородства – это вдохновляет на борьбу и не дает опускать руки в современном мире.

Выводы. Исходя из вышесказанного, стоит отметить, что пьеса «Горе от ума» написана в жанре драмы, однако в ней имеются и элементы сатиры. Через сатиру автор высмеивает человеческие пороки и показывает трагедию непонятого героя, который предпочитает уйти, вместо того, чтобы принять веками сложенные устои. Драма пьесы заключается в мучительной борьбе за любовь и свободу мышления.

Литература

1. Грекова, Е.В. Еще один прототип Чацкого? / Е.В. Грекова // Русская словесность. – 1996. – №2. – С. 6-10.
2. Вяземский, П.А. Заметки о комедии «Горе от ума» / П.А. Вяземский // Новое литературное обозрение. – 1999. – №4. – С. 230-250.
3. Голлер, Б. «Горе от ума» в современном мире / Б. Голлер. – 2009. – № 4. – С. 220–291.
4. Грибоедов, А.С. «Горе от ума». Комедия и драматические сцены. Стихотворения / А.С. Грибоедов. – М; Мир книги, 2007 – 368 с.

Творчество Виктора Пелевина в восприятии студентов

Р. А. Земко

*студент 3-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

О. В. Резник

*научный руководитель
доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой иностранных языков и
межъязыковых коммуникаций
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассматривается творчество Виктора Олеговича Пелевина с точки зрения восприятия студента, представлены основные литературные приёмы, используемые автором, характерные черты авторского стиля. Приводятся результаты опроса, проведенного среди студентов ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» направления специальности «Режиссура театра» и «Режиссура театрализованных представлений и праздников», формируется общее представление о восприятии творчества Виктора Пелевина исследуемой группой.

Ключевые слова: Виктор Пелевин, студенты, авторский стиль, постмодернизм, современная русская литература, анкетирование.

Актуальность темы. Виктора Пелевина часто называют одним из самых значимых писателей современности. Его творчество оказало большое влияние на формирование постмодернистской литературы, запустило новые тренды в искусстве и сформировало новый тип

мышления у молодого поколения своего времени. Проза Виктора Пелевина способна оказать значительное влияние на развитие сознания у индивида. Его произведения помогают научиться видеть вещи в непривычном ракурсе и искать смыслы там, где им, казалось бы, не следовало быть. Данное исследование призвано рассмотреть влияние творчества Виктора Пелевина на молодое поколение студентов и проанализировать избранные произведения автора с их точки зрения. В качестве объекта исследования выбраны студенты, обучающиеся по направлению подготовки «Режиссура театра» и «Режиссура театрализованных представлений и праздников», т.к. именно они представляют наиболее творческую аудиторию в Университете, связанную со словом и образностью.

Цель исследования: рассмотреть творчество Виктора Пелевина с точки зрения подрастающего поколения режиссеров. Решение данной цели обусловило следующие **задачи:** определить наиболее значимые для исследуемой группы аспекты произведений автора; изучить влияние его творчества на культуру крымской молодежи; исследовать феномен Пелевина в культуре с точки зрения исследуемой группы.

Введение. Творчество Виктора Олеговича Пелевина занимает важное место в литературе конца XX – начала XXI века. Его работы оказали существенное влияние на современную литературу, как отечественную, так и зарубежную. Большая часть его произведений переведена на европейские языки и получила высокие оценки в литературных кругах за границей. Исследованию творчества Пелевина посвящены работы Ф. А. Катаева, М. Яворски и др.

Сочинения этого автора трудно отнести к какой-либо конкретной категории, потому что в произведениях писателя часто переплетаются эзотерические традиции, абсурд, сатирическая научная фантастика и другие разновидности литературы. Условно работы автора можно отнести к научной фантастике или же фэнтези.

Результаты исследования. Основную популярность Пелевину принесли его романы, отличающиеся непредсказуемостью сюжетов, многогранностью, неординарным символизмом и свободой трактовки. Темы, на которые пишет Пелевин, также разнообразны: автор часто прибегает к использованию мифологических сюжетов, по-своему их интерпретируя и перенося на современные реалии. Обыденные явления и закономерности советской, а позже и постсоветской действительности у автора ре-интерпретируются и получают статус магических ритуалов и религиозных таинств. Впрочем, стоит отметить, что «сакрализация» повседневности не имеет ведущей роли в произведениях Пелевина и выступает как вспомогательная линия. Основной стержень работ автора базируется на передаче состояния сознания, рационально принимающего представленную действительность в качестве неизбежной реальности.

Специфическая манера письма у Виктора Пелевина проявилась уже в рассказах сборника «Синий фонарь»: произведения пронизаны ссыл-

ками и аллюзиями на другие произведения, можно отметить стремление уйти от общественных вопросов, обилие философских проблем и доверительный, почти интимный тон повествования. Герои размышляют о природе мироздания, социума и смысле существования, развивают природные способности и осознают себя как личности. В финале рассказы создают у читателя чувство освобождения и просветления.

Уникальный стиль Пелевина обусловлен тем, что автор легко и с высоким профессионализмом пользуется всеми доступными языковыми стилями: речью высококультурной и бытовой, официальным стилем и разговорным. Художник находит слова, которые, казалось бы, не имеют ничего общего с интеллектуальной литературой и с их помощью описывает сложные философские проблемы. Яркой постмодернистской чертой в произведениях Пелевина является техника «палимпсеста», когда автор создает свой текст, используя фрагменты или ссылки на чужие. Характерно то, что писатель, зачастую, переосмысливает значение заимствованного текста. Такая ироничная игра смыслов – один из наиболее широко применяемых приемов Пелевина. Ярким примером использования этой техники является «танка Пушкина», приведенная во введении романа «Чапаев и Пустота», которая в действительности является вырезкой из поэмы А. С. Пушкина «Пир во время чумы». Автор отмечает, что в переводе на монгольский некоторые фрагменты стихотворения звучат странно, и что последние три строки могут быть отнесены к истории Василия Чапаева – одного из главных героев этого произведения.

Продолжая тему «Чапаева и Пустоты», следует сказать, что роман был написан в 1996 году и завоевал автору настоящую армию поклонников, мировую славу и раскрыл в необычной форме идеи восточной философии для широкой публики [4]. Действие романа разворачивается сразу в двух временных периодах: на фоне Гражданской войны в России 1918-1919 гг. и постперестроечной России середины 1990-х годов. Основа романа – восприятие реальности (реальностей) глазами поэта-декадента Петра Пустоты, который одновременно существует в обоих периодах. В охваченном революцией Петербурге Пустота знакомится со знаменитым Василием Чапаевым и вместе с ним отправляется на фронт Гражданской войны. В 90-х же Пустота оказывается душевнобольным пациентом психиатрической больницы, его диагноз – раздвоение личности.

В группе с другими больными Пустота проходит экспериментальный курс реабилитации. С ним в одной палате также находилось еще трое пациентов: Сердюк, утверждающий, что он втянут в конфликт между двумя японскими кланами Тайра и Минамото, а впоследствии предпринимая попытку покончить с собой через сэппуку – ритуальное самоубийство, принятое среди самураев средневековой Японии; «Просто Мария», человек, представляющийся персонажем из одноименного мексиканского сериала и якобы состоящий в отношениях с Арнольдом Шварценеггером; Володин – бандит, попавший в лечебницу благодаря своим сообщениям. Также над общим сюжетом выступает персонаж Григорий Котовский, который занимает позицию «Демидурга» [4].

Сам Пётр Пустота полагал, что подлинным является именно мир революционного Петербурга, а психиатрическая лечебница – всего лишь плод его воображения. Однако Чапаев (занимающий в романе положение бодхисаттвы и становящийся наставником Пустоты) пытается убедить своего ученика, что ни тот, ни другой мир в действительности не существуют. Роман построен вокруг пути Петра Пустоты к просветлению, в достижении которого ему помогает Чапаев. В этом аспекте роман во многом перекликается с произведениями Карлоса Кастанеды, его циклом об учениях Дона Хуана, который, вероятно, и послужил одним из прототипов Василия Чапаева.

Продолжая параллель с циклом Карлоса Кастанеды, стоит отметить, что в своих произведениях Виктор Пелевин также нередко подвергает сомнению сам факт реального существования реальности, её интерпретации и расхождения в мировоззрениях, вызванные этим многослойности бытия, то есть поднимает вопросы экзистенциального характера [1, 3]. Однако в отличие от того же К. Кастанеды (романы которого, в основном, представляют диалоги учителя и ученика), в своих сочинениях Виктор Пелевин часто сравнивает жизнь и бытие с другими, нелепыми с первого взгляда, процессами (жизнь бройлерных цыплят в рассказе «Затворник и шестипалый», компьютерной игрой в рассказе «Принц госплана»).

Характерно, что автор никогда не дает читателю четкого ответа на поднимаемые вопросы, побуждая к размышлениям и определению личного отношения к теме [2]. Таким образом, Пелевин помогает читателю посмотреть на привычные вещи иначе, научиться видеть необычное в обыденном и докапываться до сути вещей как таковых. В этом заключается одна из самых положительных и значимых черт произведений этого автора.

Кроме того, в своём творчестве Виктор Пелевин поднимает острые социальные темы, препарировав их и показывая с разных сторон. Для достижения такого эффекта писатель нередко рисует картину мира, в которой определенные социальные тенденции в том или ином виде доведены до абсолюта или же абсурда, опять же давая возможность читателю переосмыслить вещи и события, происходящие вокруг него.

На наш взгляд, столь интересный и яркий феномен должен заинтересовать современного читателя, в частности, студенческую аудиторию. Тем более, критические работы утверждают, что автор широко известный и продаваемый. Поэтому была выдвинута гипотеза: студенты творческих специальностей должны знать и понимать художественное своеобразие произведений Виктора Пелевина, разбираться в наиболее значимых аспектах его творчества. В ходе исследования среди студентов Крымского университета культуры, искусств и туризма специальностей «Режиссура театра» и «Режиссура театрализованных представлений и праздников» был проведён опрос, цель которого – выяснить общий уровень популярности автора среди исследуемой группы, в нём приняли участие двадцать один человек. Опрос проходил в форме анкетирования и включал в себя пять вопросов:

1. Знакомы ли вы с творчеством В. Пелевина?
2. Как бы вы охарактеризовали специфику творчества В. Пелевина?
3. Каковы, по вашему мнению, наиболее значимые аспекты его творчества?
4. Насколько актуальными вы считаете произведения В. Пелевина?
5. Повлияло ли на вас творчество В. Пелевина?

В основном, ответы на первый вопрос были весьма лаконичны: из двадцати одного опрошенного шесть человек написали, что не знакомы с творчеством В. О. Пелевина, пять человек указали, что знакомы с автором «частично» и еще восемь указали, что знакомы с произведениями писателя. Также один из респондентов отметил, что знаком с автором лишь косвенно и еще один из опрошенных оставил это поле пустым.

На второй вопрос ответили восемь человек из опрошенных, остальные тринадцать не дали ответа. Те, кто все же ответил, отмечали специфичные для творчества Виктора Пелевина черты: его авторский язык, абстрактную, метафоричную манеру письма, наличие в текстах автора ненормативной лексики, передачу автором смысла через необычные истории с довольно яркими персонажами, мистику, возвышение писателя в своих рассказах, фантастику с интересными мнениями и выводами, смешные и сатирические выражения, высмеивание современного общества.

На третий вопрос ответило только три человека из двадцати одного. В ответах респонденты в качестве значимых аспектов творчества В. О. Пелевина отметили известность, которую автору принесли его тексты, поднимаемые им проблемы устройства общества и государства, современность, актуальность и умение писателя вести повествование от первого лица, привлекая читателя с особой силой.

На четвертый вопрос ответили одиннадцать человек, что составляет половину из всех опрошенных. Десять человек из одиннадцати отметили творчество В. О. Пелевина как достаточно актуальное на сегодняшний день, и один человек отозвался о работах автора как о не актуальных.

На пятый вопрос ответило одиннадцать человек из двадцати одного опрошенного, из них девять отметили, что творчество В. О. Пелевина на их мировоззрение не повлияло, еще один из респондентов указал, что произведение писателя «Generation П» заставило его задуматься о некоторых вещах вроде приоритетов, навязанных СМИ и рекламой, влиянии рекламной индустрии на жизнь человека; еще один ответивший человек написал, что затрудняется ответить.

Вывод. Творчество Виктора Пелевина представляет собой сложную структуру из образов, метафор, философских размышлений, сатиры, отсылок, аллюзий и уникальной манеры письма. В своих произведениях автор раскрывает суть окружающего мира и происходящих в нем событий, дает возможность иначе взглянуть на повседневные вещи и общие тенденции в социуме. Виктор Олегович Пелевин оставил значительный след в отечественной и мировой литературе.

Однако результаты данного исследования демонстрируют посредственную распространенность автора и сравнительно невысокий уровень популярности – всего около половины опрошенных студентов знакомы с творчеством Виктора Пелевина и, хотя подавляющее большинство респондентов отметили произведения писателя как актуальные на сегодняшний день, только один человек из всех опрошенных признал влияние работ Пелевина на свое мировоззрение. Наша гипотеза не получила фактического подтверждения в силу ряда субъективных и объективных причин: отсутствие свободного времени, незаинтересованность конкретным автором, невключённость произведений В. Пелевина в школьную программу и т.п.

Исходя из вышеуказанного, мы делаем вывод, что, несмотря на то, что имя Виктора Олеговича Пелевина известно современной молодежи довольно хорошо, и его сочинения до сих пор имеют статус высокоактуальной литературы, произведения автора оказывают слабое влияние на формирование личности нового поколения режиссеров.

Литература

1. Даниленко В.П. Есть хаос – есть постмодернизм / В.П. Даниленко // Литературная газета. – 2012 г. – № 5. – С. 5.
2. Некрасов С. Субъективные заметки о прозе Виктора Пелевина. [Электронный ресурс] / С. Некрасов. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nekr/1.html>.
3. Чернов А.В. Виктор Пелевин: «iPhuck 10» и роль смысла в произведении [Электронный ресурс] / А.В. Чернов. – Режим доступа: <https://psychosearch.ru/biblio/lit/postmodern/victor-pelevin/530-victor-pelevin-iphuck-10-and-the-role-of-meaning-in-the-novel#dontopentrick>.
4. Шохина В. Чапай, его команда и простодушный ученик. [Электронный ресурс] / В. Шохина. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-Victoria/1.html>.

Поэтика чеховских финалов как отличительная черта новой драмы

Л. А. Ким

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. В. Катунина

*научный руководитель
кандидат исторических наук, доцент,
доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье рассматриваются художественные особенности финалов чеховских пьес с точки зрения поэтики.

Ключевые слова: поэтика, А. П. Чехов, русский театр, чеховские финалы, новая драма.

Введение. Пьесы А. П. Чехова ставятся по всему миру, они не перестают волновать современного режиссера и зрителя. Квинтэссенция чеховской мысли наиболее ярко выражается в финалах его пьес. Финал каждой пьесы – это концентрация замысла автора, выраженная устами героев. Вневременные монологи, смыслы, заключенные в финалах, продолжают волновать людей всех поколений и веков. Поэтому именно финальные части чеховских пьес стоит рассмотреть отдельно, через призму поэтики.

Цель данной работы. Раскрытие художественных особенностей чеховских финалов как отличительной черты новой драмы.

Основная часть. Прежде чем приступить к изучению поэтики чеховских финалов, стоит разобраться, что мы понимаем под термином «поэтика». В современном литературоведении этот термин имеет два основных значения. Первое – поэтика – это система «рабочих принципов какого-либо автора, или литературной школы, или целой литературной эпохи» [3, с. 56-57]. И второе значение поэтики – «теоретическая история литературы» [2, с. 22-23].

Пьесы Чехова, а в частности, чеховские финалы, можно лучше понять обратившись к поэтике как авторскому способу изображения жизни в драматическом произведении [4, с.16-17]. Если же разбирать чеховскую драматургию без этого, то она может показаться скучной,

«наводненной» лишними, не помогающими сюжету, подробностями, с точки зрения традиционной чеховской драмы [1, с. 15-16].

Финал каждой чеховской пьесы открыт. Здесь нет ощущения окончательности, того, что герои пришли к какой-то конечной цели. Однако, можно выделить определенные различия в атмосфере финалов. В пьесах «Три сестры» и «Дядя Ваня» остаётся призрак надежды на светлое будущее. В «Трёх сёстрах» это надежда на светлое будущее следующих поколений, и эта надежда даёт читателю огонёк во тьме. Выразителем этой идеи является финальный монолог Ольги: «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!» [6, с. 34-35]. Мы читаем этот монолог и понимаем, что не будет никакой Москвы у сестёр, что такой жизни как прежде больше никогда не будет, и надежд на свою жизнь, мечтаний тоже не будет. Но в тоже время, мы читаем, что пройдёт время, и придет счастье и мир, благодаря терпению тех, кто сейчас страдает. И этот монолог оставляет надежду, что полуразрушенный мир сестёр выстоит, что они, возможно, переродятся духовно в более целостных, сильных людей.

Похожие ощущения остаются от финала «Дяди Вани». Знаменитый пронзительный монолог Сони: «Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем...» [6, с. 88-89]. И этот монолог тоже провозглашает идею смирения перед трудностями жизни. Однако, если в «Трёх сёстрах», Ольга надеется на будущее других поколений, то Соня надеется на счастье после смерти. И мы, как читатели, не можем с уверенностью сказать ни про монолог Ольги, ни про монолог Сони, что так оно и будет, что будет счастье после нас, что будем счастливы после смерти. Потому что мы в действительности и сами не знаем, что будет потом после нас. Этим Чехов и останется актуален на века, потому что в финалах этих пьес он поднимает вопросы такой метафизической величины, которые в принципе не могут не возникать в умах любого народа любого времени: «Станет ли когда-нибудь лучше? Почему я страдаю? Ради чего я страдаю?». Все эти вопросы задаёт себе любой мало-мальски думающий человек.

Несмотря на глобальность поднятых вопросов в финалах «Дяди Вани» и «Трёх сестёр», Чехов соединяет трагизм жизни с её абсурдной простотой [5, с. 97-98]. Ведь Соня говорит свой душераздирающий

монолог, во время того, как они с Войничским начинают подсчитывать дела по хозяйству на счётах. «Второго февраля масла постного двадцать масла постного двадцать фунтов... Гречневой крупы...» [6, с. 97-98] – говорит про себя дядя Ваня. А между тем рядом с ним, внутри Сони зреют эти гениальные слова. А потом перед её последней фразой: «Мы отдохнём» – Чехов намеренно разрывает её монолог и вставляет ремарку «Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Словно, Антон Павлович говорит, вот такая жизнь, «то ли чай пойти выпить, то ли повеситься» [6, с. 45]. И где-то в уголочке тихонько наигрывает Телегин на гитаре... В «Трёх сёстрах» ощущение абсурдной простоты и вместе с тем безжалостности происходящего несут реплики Чебутыкина: «Пусть поплачут... Та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я... Не все ли равно!» [6, с. 66]. Рушатся судьбы, а Чехов намеренно вносит в раздирающий трагизм жизни этой же жизни холоднокровную будничность и простоту. И от этого эффект безвыходности усиливается еще сильнее, накачивается иногда лёгким абсурдным ужасом. И в этом действительно вся жизнь – в соединении сильных страстей и будничности.

Если в «Дяде Ване» и «Трёх сёстрах» есть очень похожие черты финала, то, на первый взгляд, в «Чайке» и «Вишнёвом саду» этих схожих черт практически нет. Но что интересно, Чехов определил эти две пьесы как комедии, что довольно странно, потому что оставляют они ощущения гнетущие, а не веселящие. Решение сравнить финалы именно этих двух пьес, основано на том, что в них есть кое-что общее, а именно – финальные точки этих двух пьес – это смерть. В «Чайке» самоубийство Кости Треплева, а в «Вишнёвом саду» смерть старого лакея Фирса.

Если рассматривать Треплева и Фирса в сравнении, то у них есть действительно похожие черты. И Треплев и Фирс остались абсолютно никому не нужны, что и привело их к смерти. Хотя если взглянуть на поверхностные характеристики, это абсолютно разные персонажи, что, конечно же, так и есть. Но несмотря на кажущуюся молодость и творческую активность Костя внутри абсолютно подавлен и разрушен ощущением бесполезности его существования, его деятельности. Фирс очень стар и не имеет никаких амбиций, лишь желает служить своей хозяйке, но его время прошло, он забыт всеми. Трагедия же Треплева в том, что его время еще не настало, а трагедия Фирса – что его время прошло. Также эти пьесы кажутся близкими по духу тем, что здесь наиболее остро сочетается ощущение незаметной непринужденной жестокости нашей повседневности. Чехов очень хорошо передаёт темные стороны нашей жизни. Именно в этих пьесах мы видим, что в сущности люди не злые, не равнодушные, но они все-таки оказываются такими. Все-таки происходит трагедия-смерть. Где-то люди веселятся, играют в лото, а в соседней комнате человек от безнадежности кончает жизнь самоубийством. Где-то люди льют слёзы по вишнёвому саду, а рядом с ними в запертом доме умирает преданный этим людям человек. Но если в «Чайке» Треплев принимает сам решение убить себя, он все-таки выглядит

совсем не таким беспомощным и жалким, как Фирс, то в «Вишнёвом саду» разворачивается настоящий психологический триллер, фильм ужасов. Причём, если сместить угол зрения более глобально, то это еще и комедия. Что мы видим? Люди на протяжении всей пьесы что-то говорят, говорят, говорят. Страдают о чем-то, вздыхают, трясутся над этим садом вишнёвым несчастным: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!» [6, с. 155]. А потом заколачивают в доме человека, убивают его. Случайно. Просто из-за невнимательности. Это самая настоящая чёрная комедия. Это последняя пьеса Чехова и можно сделать такой вывод – пока они все вздыхали и болтали, умирал простой никому ненужный человек.

Если с «Вишнёвым садом» более-менее понятно – почему это комедия, то с «Чайкой» дело обстоит сложнее. Всё-таки пьеса заканчивается самоубийством. Но стоит рассмотреть «Чайку» как комедию не с точки зрения классического определения жанра комедии, а скорее, с точки зрения именно замкнутого мира чеховской драматургии. Что по сути мы видим? Мы видим торжество пошлости, равнодушия, серости, которая искусно подменяет себя талантом; серости, которая душит огонь молодости. Тригорин – известный успешный писатель, который на деле оказывается равнодушным холоднокровным наблюдателем жизни. Аркадина – великолепная признанная актриса, на сцене играет великие страсти, а в жизни скупится на сына, подавляет его, и живёт с таким же мелким, выдающим себя за золото, ничтожеством. И трагедия, но в тоже время комедия, пьесы в том, что эти внутри ничтожные мерзкие люди губят жизнь действительно талантливых, молодых, искренних людей! И Костя, который выступает в пьесе символом нового начала, художественного течения, остаётся непонятым, покинутым всеми. И приход Нины наоборот усугубляет его внутреннее ощущение инородности, неприкаянности, потому что она – Нина, его возлюбленная светлых юных дней, уже другая, она внутри всей этой пучины: «Попали и мы с вами в круговорот... Жила я радостно, по-детски – проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!» [6, с. 170]. Она пережила всё, для неё «люди, львы, орлы и куропатки» далёкое воспоминание: «Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы...» [6, с. 170]. А Треплев в этом остался, он не может пережить и выжить. И когда Нина говорит о прошедшем, для неё это действительно уже далёкое прошедшее, пережитое, она вспоминает это с теплотой: «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?» [6, с. 171]. А для Треплева это как ножи в сердце. Ведь ничего уже не будет никогда как раньше. Нина любит

Тригорина, Нина взяла ангажемент на всю зиму. И какие его последние слова перед самоубийством! «Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...» [6, с. 172]. Перед самоубийством Костя думает о том, что его мать огорчится из-за прихода Нины. Он ощущал себя абсолютно, бесконечно ненужным. Тогда, с точки зрения Кости, как звучит тогда монолог Нины? Возможно это можно сравнить, с тем, как зрячий рассказывает слепому о том, какой красивый сегодня закат. Есть в этом что-то комедийное? Не знаю.

Литература

1. Волчкевич, М. «Дядя Ваня». Сцены из непрожитой жизни / М. Волчкевич. – М.: Пробел, – 170 с.
2. Горчаков, Н. М. Работа режиссёра над спектаклем / Н.М. Горчаков. – М., 1956. – 345 с.
3. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера / Б.Е. Захава. – М: Просвещение, 1973. – 115 с.
4. Кнебель, М.О. О действенном анализе пьесы и роли / М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1982. – 280 с.
5. Кузичева, А. П. Чехов. Жизнь «отдельного человека». – СПб.: «Балтийские сезоны», 2011. – 330 с.
6. Чехов. А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – Т. 12–13. –М. : Наука, 1978. – 250 с.

К проблеме классификации квестов

А. И. Короткова

*студент 2-го курса магистратуры
направления подготовки «Режиссура театрализованных
представлений и праздников»
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»*

Н. М. Мышьякова

*научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры русского языка и литературы
Института «Полярная академия»
Российского государственного
гидрометеорологического университета*

В статье выявляется и обосновывается необходимость классификации современных квестов по ряду критериев. Определены семь основных клас-

сификационных критериев: по месту проведения, времени проведения, продолжительности, последовательности прохождения, возрасту участников, уровню сложности, назначению квеста.

Ключевые слова: квест, игра, критерий, классификация, загадка, экип, морфеус, хоррор.

Введение. Игра как сфера деятельности появилась на ранней стадии развития человеческого общества. Как утверждает Йохан Хейзинга, «игра существует до всякой культуры, витает над ней». По мнению голландского исследователя, любая культура в её первоначальных фазах «играется» [7, с. 242]. Отсюда и термин *Homo ludens* – «человек играющий», который противопоставляется понятию *Homo faber* – «человек творящий». Несмотря на то, что в основе *Homo faber* лежит явление труда и мастерства, а в *Homo ludens* – свободное времяпрепровождение, эти сущности одинаково важны в формировании человека и культуры.

Давнее происхождение игровой деятельности обуславливает существование множества игровых форматов. В связи с количеством и разнообразием игр возникает проблема их классификации. Об этом пишет французский философ и социолог Роже Кайуа: «Нет смысла противопоставлять друг другу карточные игры и игры на ловкость, или же игры салонные и стадионные» [6, с. 49-50]. Р. Кайуа полагает, что в каждом перечисленном случае в основе классификации лежат разные критерии: инструмент игры, необходимое качество, число участников и атмосфера, место игры, соответственно.

В настоящей работе поднимается проблема классификации квестовых форм. Несмотря на то, что в некоторых работах встречается разделение квестов по различным критериям, этот аспект практически не становился предметом изучения.

Цель исследования. Предложить критерии классификации квестов в реальности.

Методы исследования. Работа выстроена на материале существующих исследований по данной теме, а также на актуальной квестовой практике. Использовались такие методы, как классификация, систематизация, сравнение, обобщение и анализ.

Результаты исследования. Рабочим избирается определение Т. М. Плохотника, согласно которому квест – это разновидность игры, в которой участник «проходит по запланированному сюжету» [3, с. 25], стремясь выполнить какое-то поручение. Для достижения этой цели ему необходимо разрешить ряд второстепенных задач.

Формы квестов так же, как и различные игры, сложно подвергнуть единой классификации. Например, жанр игры морфеус («квест с закрытыми глазами», «квест в другой реальности») предполагает, что игрок сидит в кресле с завязанными глазами, а актёр погружает его в воображаемую реальность. Участник квеста рассказывает о своих действиях с помощью слов, и от них напрямую зависит сюжет игры. Такой квестовый жанр было бы некорректно сравнивать с экип-квестом,

где главная роль отведена физической силе и выносливости игрока. Однако различные формы квестов всё же можно систематизировать по основным критериям.

1. Место проведения. По месту проведения выделяют квесты на открытом воздухе, в помещении и комбинированные квесты.

- *Квесты на открытом воздухе.* К этой группе можно отнести автомобильные, пешеходные и велосипедные квесты. В зависимости от цели игры перед участниками может стоять задача найти на местности артефакт, прийти первым на объект, собрать улики. Прототипом современных уличных квестов можно назвать игру «Казачьи разбойники», где участники делятся на команды, после чего придумывают пароли и ищут секретные штабы врагов. Суть нынешних квестов практически не изменилась, но современные игры стали сложнее как с точки зрения технологий, так и с точки зрения их прохождения.

- *Квесты в помещении.* Самым наглядным примером таких квестов является формат эскейп-рум (англ. Real-life goom escape), где игрокам предстоит выбраться из запертой комнаты, выполняя задания и решая головоломки за ограниченное время. Однако использование квестовой формы для организации досуга уже давно вышло за пределы специально отведённых помещений. На сегодняшний день квесты успешно проводятся в музеях, театрах, торговых центрах, школах и т.д.

- *Комбинированные квесты.* Так как квест – очень гибкая форма, для его проведения могут использоваться любые площадки. Нередко разные площадки задействованы в рамках одного квеста. Например, для игры «Схватка» (Encounter) участникам необходим автомобиль, чтобы быстро перемещаться по городу. Завершив уровень, игроки получают точные координаты объекта, обычно заброшенного или недостроенного дома, в котором игрокам предстоит найти множество кодов. Таким образом, квест происходит сразу на нескольких игровых площадках разного типа.

2. Время проведения. Обычно исследователи выделяют всего две категории квестов по времени проведения: *дневные* и *ночные*. [2, с. 31] Однако нам представляется такое деление неполным. Например, уже упомянутые «Схватки» могут проводиться в течение нескольких дней и поэтому не могут быть отнесены к дневным или ночным играм. Поэтому мы считаем необходимым добавить ещё одну категорию – *квесты смешанного типа*, которые могут с равным успехом проводиться как днём, так и ночью.

3. Продолжительность. Согласно классификации кандидата педагогических наук Ю. И. Сергеевой, по продолжительности можно выделить короткие, средне-длительные и длительные квесты [4]. Названия категорий говорят сами за себя, но всё же остановимся на них немного подробнее.

- *Короткие квесты.* Такие игры длятся от одного до четырёх часов. Пожалуй, именно к этой группе можно отнести большую часть квестов, так как такой формат позволяет игрокам меньше отвлекаться на физиологические и иные нужды, способные разрушить игровую

атмосферу. Более того, короткие квесты универсальны: они подойдут как для опытных, так и для начинающих игроков.

- *Средне-длительные квесты.* К этой группе относятся квесты, продолжительностью от пяти до семи часов. Ярким примером могут служить ночные игры Encounter, которые проводятся в тёмное время суток для минимизации воздействия неигровых факторов: автомобильных пробок, массового скопления людей и т. д. Однако у отстающих команд время прохождения квеста может достигать до 12 часов.

- *Длительные квесты.* Продолжительность таких игр может составлять от 8-10 часов до одной недели. Из-за сложности организации длительных квестов, примеры таких игр встречаются не так часто. Обычно участники длительных квестов – опытные игроки, не жалеющие ни времени, ни сил для заветной победы.

4. Последовательность прохождения. В зависимости от развития сюжета все квесты можно разделить на *линейные* и *нелинейные* (штурмовые). В линейных квестах игроки выполняют задания одно за другим, поэтому приступить к следующему этапу возможно только тогда, когда выполнены задания предыдущего этапа (или исчерпано время на их выполнение). В квестах со штурмовым развитием сюжета игрокам уже в начале доступны все задания, поэтому они вправе составить маршрут, самостоятельно определив порядок выполнения игровых задач [5, с. 139].

5. Возраст участников. По возрасту участников исследователи разделяют квесты на подростковые, молодёжные и универсальные. Однако в этой классификации упущены квесты для детей и квесты для взрослых. Последние отчасти можно отнести к молодёжным, но нельзя отнести к универсальным в связи с возрастным ограничением участников. Поэтому предлагаем свою классификацию, которая охватила бы все игры такого формата.

- *Детские квесты.* Игры этой категории чаще всего представляют добрые сказки, сошедшие со страниц книг или телеэкранов, знакомые и взрослым, и детям с ранних лет. Игровые задания должны быть несложными, чтобы соответствовать возрасту игроков, антураж – захватывающим. В некоторых квестах дети старше шести лет могут принимать самостоятельное участие, но во многих играх обязательно сопровождение взрослых.

- *Подростковые квесты.* К этой категории можно отнести игры, рассчитанные на участие учеников средней и старшей школы. Практически наравне с квестами для взрослых, подростковые квесты предлагают множество различных сюжетов. Целью участников может стать побег из больницы, разгадывание обстоятельств похищения жертвы, поиск артефакта и т. д.

- *Квесты для взрослых.* Как следует из названия, на такие квесты действует возрастное ограничение 16+ и 18+. К таким играм можно отнести большую часть хоррор-квестов, эротические квесты и ряд экшн-квестов.

- *Семейные квесты.* Семейные квесты построены так, чтобы даже самые маленькие могли поучаствовать в достижении цели. Теоретиче-

ски такие игры можно назвать универсальными по возрастному принципу, но так как большинство квестов имеют линейную структуру, то нужно понимать, что с большой вероятностью одна и та же игра будет проводиться одинаково и для детей, и для взрослых, и для смешанных команд. Поэтому для аудитории постарше задания и головоломки таких игр могут показаться слишком простыми.

6. Уровень сложности. В работах, посвящённых квестам, обычно выделяются три уровня: элементарные, продвинутое и гиперсложные квесты [4]. Однако нельзя сказать, что это разделение в полной мере соответствует понятию «сложность», ведь сложность квеста может заключаться не только в интеллектуальном уровне загадок, но и в физической нагрузке или ограничению по времени прохождения и т. д. Поэтому рассмотрим несколько компонентов квестов, которые могут определять уровень сложности игры.

- *Задания и загадки.* Ни один квест не может существовать без загадок, поэтому очень часто сайты с информацией о квестах предлагают систему оценивания сложности игры. Так, например, на сайте «Мир Квестов в реальности» [8] действует четырехзначная система «ключей», благодаря которой можно понять, какая сложность заявлена организаторами. Чем больше «ключей», тем больше загадок и тем они сложнее.

- *Физическая нагрузка.* М. Ю. Дымникова предлагает свою классификацию квестов по степени физической активности. Исследователь сравнивает интеллектуальные, классические, экшн-квесты и квесты, основанные на использовании определённых органов чувств [1, с. 153]. Так например, в интеллектуальных квестах физическая активность практически отсутствует, поэтому не оказывает существенного влияния на результат. В классических квестах роль физической активности несколько выше, но по-прежнему не имеет решающего значения. Совсем иначе дело обстоит с экшн-квестами (action в переводе с англ. – «действие»). Этот жанр был заимствован из компьютерных игр, в которых персонаж должен найти выход из уровня, собрать предметы, избежать препятствий и сразиться с врагами разными способами. В экшн-квестах нужно много двигаться, выполнять различные активные действия, мгновенно реагировать на изменения сюжета.

И последняя категория, которую М. Ю. Дымникова рассматривает в контексте физической активности, – квесты, основанные на использовании определённых органов чувств. Примером служит морфеус (квест в нереальности), который, как отмечалось выше, происходит в воображении игроков и поэтому вовсе исключает физическую активность.

Таким образом, учитывая одновременно и сложность загадок, и степень физической активности, по сложности квесты можно разделить на *лёгкие, средне-сложные* и *сложные*.

7. Назначение квеста. По назначению игр можно выделить *образовательный квест*, который активно используется в педагогической практике, *интеллектуальный квест*, *спортивный* (экшн-квест), досу-

говый квест, промо-квест, тимбилдинг и т. д. С каждым днём область применения квестов лишь расширяется.

Выводы. Таким образом, в настоящем исследовании были выделены семь основных критериев классификации квестов: по месту проведения, времени проведения, продолжительности, последовательности прохождения, возрасту участников, уровню сложности, назначению квеста. Представим в виде таблицы классификацию квестов по предложенным критериям (Табл. 1).

Таблица 1. Классификация квестов

Критерий	Типы квестов
Место проведения	На открытом воздухе
	В помещении
	Комбинированные
Время проведения	Дневные
	Ночные
	Смешанного типа
Продолжительность	Короткие
	Средне-длительные
	Длительные
Последовательность прохождения	Линейные
	Нелинейные (штурмовые)
Возраст участников	Детские
	Подростковые
	Взрослые
	Семейные
Уровень сложности	Лёгкий
	Средне-сложный
	Сложный
Назначение	Образовательный, интеллектуальный, спортивный (экшн-квест), досуговый, промо-квест, тимбилдинг и др.

Представленная классификация может использоваться для повышения эффективности квестов и улучшения их качества, т. к. фиксирует самые важные аспекты современных игр этого типа. Ясное понимание назначения квеста, потребностей целевой аудитории, порядка развития сюжета и других особенностей представляется нам обязательным для организации квеста.

Литература

1. Дымникова М. Ю. Квест как форма музейно-педагогической деятельности // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. - 2019. - №N 1(38). - С. 150-154.
2. Пахотинская А. И. Квест как современная форма организации досуга // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. - Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2018. - С. 30-32.
3. Plokhotnik T. M. Children's librarian: practical guide: scenarios, games, workshops, etc. Moscow: Libereya-Bibinform, 2014. 125 (in Russ.).
4. Сергеева Ю. И. Квесты как форма организации активного досуга молодежи / Ю. И. Сергеева // Креативные ресурсы в работе с молодежью: учебно-методич. пособие/ под редакцией д-ра филос.наук, проф. В.В. Познякова, 2017 - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://clck.ru/MNsBd>
5. Сокол И. Н. Классификация квестов // Молодой вчений. - 2014. - № 6 (9). - С. 138-140.
6. Кайуа, Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа. - М. : ОГИ, 2007. - 504 с.
7. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. - 416 с.
8. Мир квестов в реальности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mir-kvestov.ru>

Стилистические особенности пьесы Л. Г. Зорина «Варшавская мелодия»

А. А. Лобачева

студент 5-го курса

*направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Е. В. Катунина

научный руководитель

*кандидат исторических наук, доцент,
доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

Леонид Генрихович Зорин зарекомендовал себя разноплановым драматургом. Его отличительной особенностью является то, что он тонко чувствует нерв во времени, что нашло отражение в его творчестве. Его пьесы затрагивают острые социальные проблемы. В статье рассматриваются главные отличительные особенности драматургии Зорина на примере пьесы «Варшавская мелодия».

Ключевые слова: Л. Г. Зорин, стиль, «Варшавская мелодия», драматургия.

Актуальность. «Варшавская мелодия» написана в 1967 году и является показательной для творчества драматурга. Она крайне востребована в театрах, и многие режиссёры с удовольствием берутся за постановку данной пьесы. Поскольку темы, затронутые в пьесе, до сих пор волнуют общество, будет актуально рассмотреть на её примеры творчество востребованного драматурга в театральных кругах – Леонида Зорина.

Цель данной работы – раскрыть особенности драматургии Леонида Зорина на примере пьесы «Варшавская мелодия».

Основная часть. «Варшавская мелодия» является лирической драмой. На первый взгляд, простой сюжет сочетает в себе строгость и глубину передачи изложенного материала.

Фабула пьесы несложная: 1947 год, сталинские времена, он – русский студент, она – студентка из Польши, будущая певица. Он – сильный и смелый, он любит жизнь; она – хрупкая и нежная, война оставила в ней огромное чувство страха, с которым она смотрит в будущее.

Счастью молодых людей жестоко препятствуют политические обстоятельства – железный занавес разводит их. В течение двух действий героини проживают двадцать лет.

«Варшавская мелодия» в первую очередь передаёт переживания героев. Пьеса направлена больше на раскрытие внутреннего мира персонажей. История любви, рассказанная в пьесе, является своеобразным гимном всех влюбленных, чьи чувства сохраняются на протяжении долгих лет.

Пьеса обладает сильным психологическим воздействием, используя при этом не только романтическую сторону сюжета. Ещё одним действующим лицом пьесы является политический режим, разрушающий отношения двух главных героев. Вводя символический образ, Зорин идёт на осознанный шаг – заявить о протесте против политических устоев и войны.

Образы героев – очень тонкие и чувственные, заставляющие сопереживать им. Событийная линия трансформирует героев, их характеры, жизненные предпочтения, но не чувства, которые они испытывают друг к другу.

Кульминационным событием в пьесе является встреча героев в Варшаве через десять лет. Событие трансформирует их жизнь, действительную линию – героини меняются, изменяется их привычный образ жизни. Через образы героев Зорин рассказывает о жизни обычных людей, о их переживаниях, стремлениях, мечтах и желаниях.

Неразделенная любовь разрушает внутренний мир героев. На протяжении двадцати лет Виктор превращается из молодого беззаботного юноши в старого и зачерствевшего мужчину: так муки совести сказываются на его душевном состоянии. Виктор ничего не смог сделать и не предотвратил исхода, разлучившего его с Геленой. Он несёт в себе образ человека, принявшего время, в котором ему выпало жить, как данность. Его боль всегда с ним, и она напоминает о том, что упущенные возможности могут принести лишь разочарование и сожаление.

Не меньшая доля разочарований выпадает и на судьбу Гелены. Её трагедия не столько в том, что их разлучили, а что Виктор оказался не тем человеком, которого она ждала. Приехав в Варшаву, он решает позвонить ей только из-за сентиментальности.

Женский образ в пьесе Зорина имеет не свойственную ему силу, решительность и трагичность. На контрастном фоне беззаботного, более молодого Виктора, Гелена – глубокая, пронизывающая. Её боль в корне меняет жизнь, заставляет страдать намного больше и терять веру в светлое будущее.

Говоря о жанре пьесы, нужно сказать, что это реалистичная драма, за основу которой взят любовный конфликт. Однако, сама драматичность ситуации – это локальность. На самом деле, центральным образом пьесы является конкретный человек, пытающийся противостоять окружающему миру путём сопротивления и бессилия одновременно. Такое утверждение парадоксально, однако именно оно заставляет развивать действие пьесы. Пьеса затрагивает большой спектр внутренних челове-

ческих проблем. Пьеса не вводит в состояние катарсиса, а сам герой развивается на протяжении действия и обязательно изменяется.

Камерность изображения пьесы способствует уютной атмосфере, создающейся вокруг действия пьесы. Тем не менее, в таком минималистичном формате, Зорину удаётся уместить многоликость жизни, сложность войны, ведущую персонажей и окружающее их общество к познанию драматизма в отношениях между человеком и стремительности быстротечности времени.

Также пьеса ведёт диалог с ощущением прекрасного, чувственного и настоящего. Она представляет собой своеобразную экспозицию идеалов и жизненных ценностей человека. Соединяя в себе лирику и драматизм, она охватывает большой спектр психологических тонкостей, заставляющих задуматься о смысле жизни.

Говоря о характерных чертах «лирической драмы», можно отметить такие особенности, как открытый финал – автор не приходит, да и не может прийти к какому-нибудь выводу, произнести приговор своим героям; проявленная позиция автора – обращение к поэзии, музыки, к воспоминаниям, мечтам о прекрасном будущем; символика. Все эти приёмы помогают автору возвысить своих героев над обыденностью и увидеть надежду.

Зорин стремится изначально затронуть острую социальную проблему в своих произведениях. Это необходимо для того, чтобы заявить о своём протесте против определённых жизненных обстоятельств. Таким образом, Зорин подчёркивает значимость возвышенных отношений в рамках бытовых проблем и социальных норм.

Диалоги в пьесах Зорина сродни репризам, они полны юмора и философского смысла, а фразы могут быть и не столь короткими, но афористичная острота реплик, скорость реакций адресует к высокому стилю драматургии.

Музыка в пьесе – это атмосфера и среда, через которую точно проявляются истинные ощущения и поступки героев. Не случайно Зорин знакомит героев именно на концерте в консерватории. Через отношение к музыке проявляется отношение героев к жизни, их мысли и характеры становятся понятными. Не случайна в пьесе и музыка конкретного композитора – Шопена. Он очень тонко подчёркивает трагедию Гелены, её отношение к нацизму и всем событиям, произошедшим с ней в годы войны, ведь Шопен, сам в середине жизни покинул Польшу, оставив после себя шедевры, ставшие мировой классикой, которая ведь тоже «на все времена».

Вывод. Можно сделать вывод, что Леонид Зорин писал свои произведения в жанре лирико-психологической драмы. Пьесам Зорина характерен остросоциальный конфликт, на фоне которого развивается, казалось бы, на первый взгляд, бытовая лиричная история. Композиционная структура пьесы достаточно проста и строга. В пьесах не используется приём сложных перипетий и коллизий, тем не менее, простота изложения передаёт всю остроту драматизма в отношениях между героями в пьесе.

Литература

1. Зорин, Леонид «Варшавская мелодия» / Л. Зорин. URL: <https://knigogid.ru/books/106214-varshavskaya-melodiya/toread>.
2. Зорин, Л.Г. Авансцена : Мемуарный роман / Л. Г. Зорин ; Вступит. статья М. Е. Швыдкого ; Предисловие автора . – М. : Слово/Slovo, 1997. – 527 с.
3. Чалмаев, В.А. Огонь в одежде слова. О народности, гражданственности, проблемах мастерства современной прозы / В.А. Чалмаев. – М. : Современник, 1973. – 317 с.

Любовь как экзистенциальный феномен в творчестве Э. Э. Шмитта

И. В. Мечников

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В. А. Горенкин

*научный руководитель
Заслуженный работник культуры Республики Крым,
кандидат политических наук, доцент,
ректор ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье на примере пьес Эрика Шмитта «Тектоника чувств» и «Загадочные вариации» рассмотрен феномен любви, поиск, утрата этого чувства и сомнение в существовании любви как таковой. Рассмотрены различные модели поведения людей, пребывающих в поисках любви, и её значение для каждого человека в отдельности.

Ключевые слова: феномен любви, Эрик Шмитт, тектоника чувств, загадочные вариации, пьеса.

Введение. В творчестве Эрика Шмитта большое место занимает тема любви, само её существование в различных формах и проявлениях. Автор пишет о любви, как о состоянии неопределенности, когда человек счастлив, но он не может быть уверен в своем будущем. Человек может искренне заблуждаться как в собственных убеждениях, так и находиться под влиянием навязанных мнений. С позиции философии экзистенциализма, человеку дана возможность пребывать в разных состояниях: любви, страха, ненависти и неведения. Но человек лишь испытывает эмоции, порождаемые ими, однако не

властен над ситуацией и часто испытывает бессилие и «метафизический ужас».

Цель данной работы – раскрыть тему любви в творчестве Э. Э. Шмитта как феномена, не поддающегося общему объяснению, всегда индивидуального для каждого человека и не являющегося инструментом в руках отдельных индивидуумов, желающих использовать его в субъективных, корыстных целях.

Основная часть. Творчество Э. Шмитта велико и разнообразно, однако во всём его разнообразии можно отследить две основные линии – это мотив веры и мотив любви. Рассмотрим феномен любви на примере пьесы Шмитта «Тектоника чувств».

В пьесе драматург раскрывает любовь как желанный объект, который не терпит сомнений и попыток проверить его на прочность. Главные герои осмелились усомниться в искренности своих чувств и, тем самым, потеряли контроль и понимание череды последующих действий, что в последствии изменило их видение феномена любви и их самих как личностей.

«Тектоника чувств» раскрывает любовь как чувство, которое не поддается сомнениям и проверкам. В состоянии любви человек теряет власть над ситуацией и рискует потерять уже имеющиеся взаимоотношения и устоявшиеся взгляды на людей и вещи. Главная героиня пьесы «Тектоника чувств» Диана Помрей – женщина бальзаковского возраста, обеспеченная, на любимой работе, с активной жизненной позицией, имеющая любимого и взаимно любящего её человека, вдруг подвергает сомнению их чувства. Её возлюбленный Ришар – также молодой преуспевающий политик с искренними желаниями любви и брака. После высказываний Дианы о её опасениях неискренней любви Ришара, они решаются остаться друзьями. Впоследствии последует череда попыток Дианы отомстить Ришару, но в её планы, неожиданно для всех, вмешивается новая любовь, которая заставляет вновь переосмыслить свои взгляды на сам феномен любви. «Женщинам дано понять лишь то, что есть в мужчине женского; мужчины же понимают в женщине, что есть в них мужского. Иначе говоря, понять другой пол невозможно. И, объясняя каким-то образом его поведение, ты непременно ошибаешься» [1], но любовь важнее понимания, привязанность даёт смысл жизни, которую рациональные вопросы пытающегося всё понять прагматика только обесмысливают.

Эрик Шмитт раскрыл в своем произведении феномен любви как загадку, нечто таинственное и скрытое для осознания людей, видящих её со стороны. Это секрет только для влюбленных, для участников, и они должны осознавать и свою уникальность, и значимость, и ответственность за Другого. В противном случае, вся эта магия канет в небытие, что можно увидеть на примере пьесы «Загадочные вариации» [2]. В этой пьесе главный герой, уже взрослый человек, вспоминая прошлое, переосмысливает свои взгляды на любовь как на болезненное состояние, опасное для обоих возлюбленных.

Пьесе «Загадочные вариации» Э. Шмитт писал изначально под конкретного актера. Действия её разворачиваются на безлюдном острове, где проживает норвежский писатель Абель Знорко. Он против общения с прессой, однако, вследствие общения с журналистом Эриком Ларсоном, желавшим взять интервью о его последней книге «Непризнанная Любовь», готов дать интервью и о своей любви. Всё действие проходит на острове в Норвежском море, в одиноком доме писателя Абеля Знорко, призера Нобелевской премии. Книга написана в формате переписки любовников, где утверждалось, что реальность находится за границами своей внешней оболочки, предшествующая реальности которой отражается во всех произведениях. Позже стало известно, что книга является не вымыслом автора, а собранием реальных писем. В течение двадцати лет, автор переписывался с реальной женщиной, в которую был влюблен – Элен Меттернах.

Эрик Ларсон осознал, что реальность за внешней оболочкой на самом деле являлась лишь простой видимостью для Абеля. Абель понял, что реальность их чистой любви была не более чем простым вымыслом, очевидна разница между вымыслом и реальностью – за видимостью любви в переписке скрывается безразличие, и Абель вынужден считать Элен, которую он любил по-настоящему, вымыслом, видимостью. Именно в этом контексте, название пьесы становится особенно значимым.

Герой, который изначально провозглашает: «Я ненавижу любовь. Я для себя всегда пытался избежать этого чувства. Оно, кстати, отвечало мне тем же» [3], в итоге вынужден признать, что боится смерти, осознает бессмысленность своего отшельничества и нуждается в любви, в реальном существовании. В столкновении позиций двух героев противопоставляются ценности влюбленности и любви, романтики расставания и будничной заботы, желания жить «как будто вы оба бессмертны или с ощущением страха, который мы вместе пережили» [4].

Выводы. Пьесы Эрика Шмитта вскрывают непредотвратимые проблемы, возникающие в моменты попыток разгадать суть феномена любви, уловить его сущность и предугадать возможные последствия, возникающие как в моменты сомнений наличия этого чувства, так и в ситуации подмены реальности вымыслом. В обоих случаях ошибки человека рвут хрупкую нить его отношений, однако любовь остается и вне зависимости от желания человека менять его жизнь.

В обеих пьесах схожая концепция: Э. Э. Шмитт в большей степени спорит с романтизированными сюжетами о потере любви, он «предлагает вернуться к простым истинам, а также восстановить в своих правах идеи гуманизма» [5]. Для него именно любовь – залог нравственности, самореализации, отсутствия страха перед жизнью.

Изучив творчество автора на основании рассмотренных нами произведений Эрика-Эммануэля Шмитта, можно сделать вывод, что его работы полны надежды на прекрасное будущее. Герои его пьес сталкиваются с последствиями попытки усомниться в истинности своих

чувств, в значимости любви в их жизни и необходимости быть с возлюбленными. Герои пытаются найти новые смыслы, подвергая сомнению всё, что делает их счастливым и, что неизбежно приводит к конфликту и изменению своего привычного ритма жизни, однако найдя новый смысл или смирившись с его отсутствием, они становятся друими, создав себе новый, незапланированный смысл существования.

Литература

1. Вараксина К.А. Мотив любви в творчестве Эрика-Эмманюэля Шмитта. [Электронный ресурс]. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/40830/1/avfn_2016_51.pdf.
2. «Загадочные вариации», Эрик-Эмманюэль Шмитт. [Электронный ресурс]. URL <http://nenuda.ru/эрик-эмманюэль-шмитт-перевод-с-французского-андрея-наумова.html>.
3. Загадочные вариации Эрик-Эмманюэль Шмитт / Пер. с франц. А. Наумова. [Электронный ресурс]. URL: <https://mybiblioteka.su/tom2/8-15282.html>.
4. Психология: Сэл Рейчел – отделение и страх. Сэл Рейчел – из книги «Жизнь на передовой». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/yulija555/post192787211/>.
5. Сорокина А.С. Творчество Э.-Э. Шмитта в контексте постмодернистских идей. Текст научной статьи по специальности «Языкознание и литературоведение» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-e-e-shmitta-v-kontekste-postmodernistskih-idey/viewer>.

Феномен иммерсивного театра в России

О. В. Печёнкина

студент 5-го курса

*направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В. А. Горенкин

научный руководитель

*Заслуженный работник культуры Республики Крым,
кандидат политических наук, доцент,
ректор ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье рассматриваются особенности иммерсивного театра, история его возникновения и связь с другими современными театральными практиками. Также анализируются российские постановки в

данном жанре и отмечаются изменения в функции актёра в рамках иммерсивного спектакля.

Ключевые слова: *иммерсивный театр, погружение, современный театр, театральное пространство, променад, сайт-специфик.*

Актуальность. Современный театр – понятие довольно широкое и разнообразное. Описывая ситуацию, которая сложилась в российском театре сегодня, говорить о театре в целом сложно, так как в каждом отдельном случае необходимо конкретизировать, о каком именно театре идёт речь, ведь жанр, режиссура и другие факторы неизбежно несут свою специфику. Современный театр можно охарактеризовать стремлением к размытию четких границ, слиянию различных техник, видов, жанров, их трансформацией и появлению совершенно новых форм. В таком контексте возникновение феномена иммерсивного театра неоднозначно воспринимается как театральная аудитория, так и театроведами.

Сегодня иммерсивный театр по-прежнему остается недостаточно исследованным культурологами и театроведами и, вместе с тем, он является одним из самых ярких и востребованных явлений современного российского театра.

Цель данной работы – изучить основные отличительные особенности иммерсивного театра как нового вида и проанализировать его место в российском театре.

Современный театр всё больше и больше стремится к эксперименту с формой, пространством и способами взаимодействия со зрителями. Вследствие этого всё чаще и чаще появляются спектакли, создатели которых позиционируют их как «иммерсивные». Однако зачастую за этим определением скрывается лишь маркетинговый ход для привлечения публики. Феномен «иммерсивного театра» по-прежнему нуждается в детальном изучении.

Само понятие «иммерсивный театр» происходит от англ. to immerse – погружать; поглощать, занимать; вовлекать, запутывать. Именно поэтому, словосочетание immersive theatre часто переводится, как «театр полного погружения».

Как театральная форма иммерсивный театр возник и получил развитие в Европе в начале 2000-х годов. Основателем нового направления считается британская компания Punchdrunk (Панчдранк), которая стала чрезвычайно популярной в Европе за очень короткое время, благодаря своим спектаклям: «Фауст» (2006 г.), «Маска красной смерти» (2008 г.), «Макбет» (2009 г.), «Больше не спать» (2009 г.), «Туннель 228» (2009 г.), «Утопленник» (2013 г.). Главной отличительной чертой всех вышеперечисленных постановок была возможность зрителей свободно перемещаться по игровому пространству во время спектаклей. Таким образом, из наблюдателей, воспринимающих происходящее со стороны, они превращаются в полноценных соучастников, непосредственно влияющих на спектакль и несущих ответственность за то, что получается при их участии. Как пишет немецкий театровед

Х.-Т. Леман в своей книге «Постдраматический театр»: «Компенсаторная функция драмы, которая была призвана дополнить хаос реальности неким структурным порядком, оказывается здесь перевернутой; желание зрителя хоть как-то сориентироваться намеренно отвергается как несостоятельное. И если принцип единого драматического действия тут отброшен, то это сделано во имя попытки представить такой ряд событий, где есть место выбору и решению зрителей» [5, с. 134].

В качестве сценической площадки, на которой происходит действие спектаклей, Punchdrunk использует места, куда обычно зритель не приходит – это заброшенные заводские здания, склады, фабрики и даже нефункционирующие отели. Эти пространства так или иначе вызывают определённый интерес публики и, вместе с тем, помогают создать определённую атмосферу – пугающую, беспокойную, будоражащую. В каждом здании находится определённое количество комнат, залов, помещений, в которых симультанно разворачиваются разные действия. Зритель сам выбирает в каком порядке ему заходить в помещение. Большую часть декораций можно не только рассматривать, но и касаться, то же относится и к реквизиту, который представлен не буафорскими, а реальными вещами и предметами. Всё это – интерьер, пространство, то, как зрители передвигаются по нему – становится неотъемлемой частью драматургии. По словам Лемана, пространство вполне может стать «своего рода самостоятельным действующим лицом» [5, с. 141]. Ещё в первой половине XX века Антонен Арто призывал переносить действие спектакля из здания театра в ангары и сараи, чтобы действие могло развиваться во всем пространстве. Иммерсивные постановки ставятся как раз в больших помещениях, что позволяет зрителю свободно перемещаться во время спектакля.

Главная отличительная черта иммерсивного спектакля – его незавершенность, ведь такой спектакль невозможно посмотреть целиком: в разных локациях одновременно развиваются отдельные части действия, что делает его нелинейным и более сложным для восприятия, чем то, что мы привыкли видеть в классическом театре. «Театр погружения» привлекает зрителей тем, что дает им возможность попасть в другую реальность, что роднит иммерсивный театр и такие современные виды искусства, как перформанс и хэппенинг.

Также иммерсивный театр соединяет в себе променад и сайт-специфик. В первом большое значение имеет среда, в которой происходит действие, а для променад траектория движения установлена уже заранее. Все эти параметры, соединяясь в иммерсивном театре, создают ситуацию, в которой зритель, оказавшись в новой, непривычной для себя среде, включается в действие, в игру и сам выстраивает свой маршрут, создавая таким образом свой сюжет.

Драматическое действие – основа иммерсивного театра. Однако действий так много, что зритель часто оказывается не способным охватить весь сюжет. У каждого персонажа своя линия, конфликт, свое драматическое действие. Определение привычных этапов организации драматиче-

ского действия (экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку) таких спектаклей вызывает большую сложность, так как в иммерсивном театре на первый план выдвигается нарратив, а не сюжет.

Популярность иммерсивного театра в России начала увеличиваться в начале XXI века. Однако, на сегодняшний день понятие «иммерсивный театр» или «театр погружения» часто трактуется не всегда верно. Сейчас «иммерсивными спектаклями» называют всё, что каким-либо образом отличается от «традиционного» спектакля: променады, квесты, сайт-специфик, театральные инсталляции, постановки, предусматривающие интерактивность и многое другое. Все вышеперечисленные формы театрального действия так или иначе связаны с большей степенью зрительского участия. Тем не менее, в настоящее время в России есть большое количество спектаклей, которые можно считать иммерсивными.

Считается, что первой иммерсивной постановкой в России стал спектакль Игоря Яцко «День Леопольда Блума. Извлечение корня времени», созданный им в Школе драматического искусства в 2004 году. Спектакль длился 24 часа, на протяжении которых во многих помещениях театра актеры разыгрывали, прочитывали или даже пропевали все эпизоды романа.

В 2014 году в Центре им. Мейерхольда Юрий Квятковский поставил спектакль «Норманск» по мотивам повести «Гадкие лебеди» Стругацких – спектакль нового формата, соединяющий в себе променад, мюзикл, элементы квеста и компьютерных игр. Публика не сидит в кресле, а полностью окунается в действие, в котором отсутствует линейность – зрителю дается полная свобода перемещения.

Популярность иммерсивного театра возрастала и появлялись всё новые и новые спектакли – «Шекспир.Лабиринт» в Театре Наций, спектакль-квест «МСК 2048» на заводе «Кристалл», «Твоя игра» в универмаге «Цветной», иммерсивный мюзикл «Чёрный русский», проекты «Remote Петербург» и «Remote Москва» швейцарской компании Rimini Protocol, а также «Вернувшиеся» и «Безликие», ставшие, пожалуй, самыми громкими премьерными нового театрального формата.

Мия Занетти и Виктор Карина, создатели «Вернувшихся» и «Безликих», называют свои постановки «иммерсивными шоу». Оба спектакля играют в старинных особняках. «Вернувшиеся» основаны на драме Генрика Ибсена «Привидения», а «Безликие» – своеобразное продолжение «Привидений» (или «Вернувшихся»).

Зритель погружается в атмосферу старинного особняка на Дворцовой набережной Петербурга, где само здание заставляет ощутить себя в начале XX века. Важные условия спектакля – надетая маска и соблюдение инструкций о том, что можно делать во время шоу, а что запрещено. Вот здесь и возникает первое противоречие: режиссер данного шоу Мия Занетти утверждает, что, оказавшись в иммерсивном театре, зритель попадает в другое измерение, где нет тех правил, запретов и границ, к которым он приучен в традиционном театре. Однако первый и самый строгий запрет зритель получает ещё до начала спектакля:

во время всего действия запрещено заводить разговор, прикасаться к актерам и снимать маску.

Зритель становится лишен привычной роли наблюдателя, хотя по словам продюсера Анастасии Тимофеевой, маска призвана обеспечить ощущение анонимности и безопасности. Но вместе с этим маска лишает индивидуальности и заставляет чувствовать себя частью общей массы. От этого многие из тех, кто пришёл на спектакль, испытывают чувство тревоги и беспокойство. (В то же время во время спектаклей Punchdrunk зритель может снять маску в случае, если он остаётся наедине с актёром. Без маски человек перестаёт быть анонимом и становится личностью). Отзывы зрителей на российские иммерсивные постановки по-прежнему весьма противоречивы. Одних восхищают зрелищность и масштаб постановок, других возмущает то, что к концу спектакля многое осталось неясным, третьи считают, что именно эта недосказанность и незавершенность таит в себе самое интересное и захватывающее.

Необходимо отметить, что в иммерсивном театре меняется не только роль зрителя, но и роль актёра, который должен быть готов к любому варианту развития событий, ведь часто именно зрители начинают активно влиять на сюжет. В таком случае актер несёт большую ответственность: он должен не давить на зрителя, не пугать, а постараться вовлечь в игру, в действие, оставаясь при этом в рамках сюжета.

Выводы. Феномен иммерсивного театра в России заключается в его противоречивости и дискуссионности. Пока что в театроведении не существует однозначной трактовки данного направления. Активное развитие эта театральная форма получила в начале XXI века, несмотря на то, что её истоки можно найти на рубеже XIX–XX веков. Иммерсивный театр является пограничным и синтетичным явлением, имеющим много общего с такими театральными формами как перформанс, хэппенинг, сайт-специфик и променады. Сейчас иммерсивным театром в России называют любую постановку, в которой зрители могут самостоятельно действовать и эмоционально откликаться на происходящее. В таком случае использование понятия «иммерсивный театр» становится всего лишь рекламным трюком для привлечения большой аудитории.

Вместе с тем, необходимо отметить востребованность и растущий интерес к данной театральной форме как среди режиссёров, так и среди зрителей.

Литература

1. Арго, А. Театр и его двойник / А. Арго ; пер. Н. Исаева – М.: ABC Design, 2019. – 408 с.
2. Барбой, Ю. К теории театра / Ю. Барбой. – СПб.: СПБГАТИ, 2008. – 161 с.
3. Вислова, А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков / А. В. Вислова. – М.: Университетская книга, 2009. – 272 с.
4. Давыдова, М. Конец театральной эпохи / М. Давыдова. – М.: ОГИ, 2005. – 384 с.

5. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр [Текст] / Х.-Т. Леман ; пер. Н. Исаева. – М.: ABC Design, 2013. – 312 с.
6. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. Н. Кандинская, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Канон+, 2015. – 506 с.

Принципы психологического театра Антон Павловича Чехова: на примере пьесы «Чайка»

А. А. Пинчук

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В. А. Горенкин

*научный руководитель
Заслуженный работник культуры Республики Крым,
кандидат политических наук, доцент,
ректор ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье рассматриваются принципы психологического театра Антона Павловича Чехова и их влияние на театральные постановки. Выявлена и обоснована основная концепция литературного течения, получившего название «новая драма». На примере пьесы «Чайка» разобраны приёмы, которые использовал Антон Павлович для достижения целей, которые преследовали принципы психологического театра.

Ключевые слова: психологический театр, Антон Павлович Чехов, пьеса «Чайка», русский театр, драматургия, русская драматургия.

Актуальность. Антон Павлович – русский писатель, прозаик, драматург, без сомнения, является классиком мировой литературы и одним из самых знаменитых драматургов в мире. Только Чехов обладает такой пронизательностью и способностью заглядывать в скрытые уголки внутреннего мира человека, благодаря чему пьесы вызывают у зрителя обратную эмоциональную связь. Драматург создал новый виток в театральном творчестве и сумел вывести русскую драматургию на новый уровень – уровень психологического театра.

Цель данной работы – определить значение основных принципов психологического театра Антона Павловича Чехова.

А. П. Чехов смог создать собственный театр со своим драматургическим почерком. Его пьесы стали новой волной в театральном искусстве. Вклад Антона Павловича состоит в создании психологической драмы, которая отходит от принципов классической драмы и отражает психологические переживания персонажей. Творческое наследие Чехова актуально и в наше время, его пьесы считаются неотъемлемой частью театрального репертуара.

Одним из принципов драматургии Чехова является *отсутствие ключевого события*, организующего сюжетную целостность классической драмы. В пьесах Чехова не существует классического разделения действующих персонажей на положительных и отрицательных, главных и второстепенных – у каждого героя своя история, задача и проблема в произведении [2].

Драматург стремился к естественности, к жизненной правде, к простоте сюжета и образов. Это привело к созданию пьес не только жанров драмы или комедии, а более сложного, синтезированного смысла: драма гармонирует с комедией, а комическое проявляется в естественном сочетании с драматическим. Драматизм пьес Антона Павловича заключается в обычной монотонности повседневного быта, а не в событиях [3, с.126].

Чехов изменил классическую основу понятия конфликта. Так, актеры на сцене органично существуют, живут жизнью персонажа. Как отмечал сам драматург, всё это не создаёт искусственную «театральность». Слово в драме – это обращения и отклики, согласия, несогласия, разногласия.

Новаторство Антона Павловича заключается также в необычных правилах представления характера героев. Темперамент человека в его пьесах раскрывается не в борьбе за достижение цели, а в переживании. Автор пишет свои пьесы *завуалировано*, он не изображает мысли своих персонажей, с героями не происходят события, которые меняют их жизнь. Драматург создает новый литературный прием, который был неизвестен классической драме – «подтекст». Именно этот прием придает речи смысловое богатство, эмоциональную насыщенность и художественную убедительность [1].

Творческое наследие Антона Павловича Чехова является одним из особенно значимых в истории русской литературы. Также стоит заметить, что вершиной его драматургии является, безусловно, пьеса «Чайка». На её примере, на наш взгляд, можно понять значение основных принципов психологического театра, которые Чехов использовал в своих пьесах.

Драматург написал пьесу как комедию, а окружающие с удивлением восприняли «Чайку» как трагедию. В настоящее время общепринято считать «Чайку» трагикомедией. Произведение соединяет в себе трагические и комические основы: «Чайка» наполнена комичными ситуациями, яркими и выразительными диалогами, которые скрывают за собой трагизм и безысходность происходящих событий.

В пьесе можно заметить принцип, созданный самим Чеховым – это отношение ко времени внутри пьесы. Действия в «Чайке» повторяются, замедляются и растягиваются. Благодаря этому приёму создаётся особенный ритм произведения. Время в пьесе играет особую судьбоносную роль, что придаёт произведению особенный драматический смысл, а герои без конца мечтают и думают о наступлении завтрашнего дня [2].

В *принцип событийности*, который создал А. Чехов, входит удаление персонажа из действия. Например, самоубийство Константина Треплева.

Чеховские персонажи не находят счастья – они не в состоянии найти силы и изменить себя, преодолеть страх перед новым. Обыденность поглощает героев и не каждый может вырваться за пределы привычной жизни. Такое изнурительное и скучное существование персонажей у Антона Павловича становится стилем жизни [4, с.65].

Так, именно благодаря ранее неизвестным драматургическим принципам и создается «новая чеховская драма». Однако, у литературных принципов есть свои особенности: нарушение канонов классической русской и западноевропейской драмы. Драматург пишет пьесы, в которых не существует колоритных и ярких характеров, персонажи утрачивают интерес к борьбе, к выяснению отношений. Антон Павлович создает персонажей растерянных, чувствующих, что старая жизнь уничтожена, но они не в состоянии ничего изменить [3, с.60].

А. П. Чехов отказался от эффектных сцен в пьесе, стремясь к иному: изображению характеров людей, их отношений, проблем, которые возникают только из-за недопонимания. В «Чайке» каждый герой решает свою задачу, исходя из творческого замысла автора, поэтому драматург избегает внешних эффектов, заставляет наблюдать за каждым из персонажей [3].

Одно из важных мест в пьесах Антона Павловича, занимают паузы. Они являются дополнением для подтекстов и появляются лишь тогда, когда герои не могут и не желают говорить о секретном. Например, в третьем действии: «Нина и Тригорин прощаются перед отъездом, Нина дарит Борису медальон на память, он дает слово помнить девушку такой, какой увидел ее впервые. Нина Заречная задумчиво повторяет: "Да, чайка". Пауза. "Больше нам говорить нельзя, сюда идут"» [4, с.180].

Пауза – это тот литературный прием, который помогает сосредоточиться на оскорблении чайки. Благодаря этому зритель начинает вспоминать предыдущий разговор героев, когда Тригорин записал в блокнот «сюжет для небольшого рассказа» о девушке, которую походом потерял «один мужчина». Пауза вызывает и олицетворяет эмоциональный накал и напряженность [4, с.180].

В «Чайке», как и в других произведениях драматурга, активно участвует человек, его внутренний мир, его совесть, его предел мечтаний, представление о жизни и чувства. Понимание смысла названия пьесы: «Чайка» – это одинокая, обездоленная и обреченная птица, убитая Константином Трепловым из ружья, птица, о которой Борис Тригорин записал сюжет для небольшого рассказа. Также, автор проводит параллель между птицей и Ниной Заречной. Чайка – объединяющая

идея пьесы, которая будет актуальна и в наши дни, и именно поэтому птица – главная тема, она соединяет в себе все образы произведения, проходит через всю пьесу [1, с. 336].

Выводы. Антон Павлович Чехов кардинально меняет представление о драматургии, его творчество представляет собой выдающийся феномен в истории русской культуры. Чехов смог создать собственный драматургический стиль – психологический театр с особым почерком. Чеховские пьесы стали новой волной в театральном искусстве. Ценность его творений заключается в том, что драматург создает психологическую драму, отходит от привычных взглядов классической драмы и иллюстрирует психологические переживания персонажей. Пьесы Антона Павловича Чехова стремятся помочь человеку найти смысл своего существования и пойти по пути нравственного развития.

Литература

1. Основин, В.С. Русская драматургия второй половины XIX / В.С. Основин. –М.: Просвещение, 1980 – 190 с.
2. Тamarли, Г.И. Поэтика драматургии А.П.Чехова / Г.И. Тamarли. – ФГБУ ВПО, 2012. – 40 с.
3. Удалов, В.Л. Поэтика драматургии А.П.Чехова / В.Л.Удалов – Луцк: ИВЦ АПК, 1980. – 77 с.
4. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем / А.П. Чехов –М.: Наука, 1974-1983. –126 с.
5. Шах-Азизова, Т.К. Современное прочтение чеховских пьес / Т.К. Шах-Азизова – М.: Наука, 1974. –336 с.

Особенности драматургии и театр абсурда Евгения Клюева

М. Р. Подкуйко

студент 5-го курса

*направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Ю. Шитова

научный руководитель

*кандидат педагогических наук, доцент
доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье рассматриваются принципы и особенности драматургии Евгения Клюева. Выявлена и обоснована основная концепция литературного течения, получившего название «театр абсурда». Евгений Клюев в последние десятилетия находится в центре внимания российских читателей и литературных критиков. Его творчество вызывает интерес в сфере театра и у различных общественных кругов.

Ключевые слова: театр абсурда, Евгений Клюев, литературный абсурд, драматургия, литература, детская драматургия.

Актуальность. Один из загадочных и оригинальных современных авторов Евгений Клюев – не только поэт и писатель, но и профессиональный лингвист, доктор филологических наук по специальности «Лингвистическая прагматика», что не могло не отразиться на его художественных текстах.

Евгений Клюев – яркий, самобытный продолжатель традиций литературного абсурдизма. Излагая замысловатые сюжеты своих книг в форме сказки, он в юмористической манере затрагивает очень серьезные вопросы философии, логики, языкознания. Перу автора принадлежат различные научные статьи, учебные пособия по лингвистике, риторике, речевой коммуникации, а так же литература абсурда для взрослых и детей.

Цель данной работы – определить особенности драматургии и театра абсурда Евгения Клюева

Основная часть. Евгений Клюев в последние десятилетия находится в центре интереса российских читателей, а также литературных критиков, подчеркивающих, что спектр его литературного таланта довольно широкий – от детской прозы до литературы абсурда и замысловатых литературных фантазмагорий, от драматургии до прозы философской, от тончайшей лирики до трудов по лингвистике.

В собственных произведениях Е. Клюев будто играет роль с чтецами и персонажами, при этом делая это деликатно и неназойливо, в простой, лёгкой, шутильной форме, принуждая сопереживать. В личных произведениях, сочиненных в жанре былей или сказок, автор поднимает вопросы логики, философии и языкознания. И всё это совершается в свободном стиле, с плавной драматичностью или блестящими шутками. Создается впечатление, что драматург подобрал лично свой особый и определенный ключик к Языку, и тот охотно идет с ним на сделку, подыгрывает ему, с поразительной легкостью изменяя жанровые и стилистические облики [4].

Книга Е. Клюева «Учителя всякой всячины» [Клюев, 2009] посвящена статье О. В. Ловцовой. Она пишет: «Излагая замысловатые сюжеты своих стихотворений в юмористической манере, он затрагивает очень серьезные вопросы философии и логики. Принцип «обучать, играя» лег в основу его сборника стихотворений «Учителя всякой всячины», ориентированного на читателей дошкольного и младшего школьного возраста» [5].

«Маленькие читатели» для писателя – те же зрелые люди, с такими же проблемами и чувствами – только воспринимают они все со своей точки зрения, как-то по-другому. Вследствие этого и сказки у Клюева особые, понятные и интересные лишь небольшому кругу читателей.

Это, и истории о Клубке из зеленых шерстяных ниток, который покатился, когда ему грустно предложили, и о Мыльном Пузыре, и о шуточном разговоре двух Шнурков, и о многом ином, что учит малыша смотреть на будничные предметы с иной, необычной стороны. Евгений Клюев, сказки которого побуждают усмехаться и рыдать, одерживать победу и заблуждаться, грезить и задумываться, откроет как в зрелом, так и детям философские истины и укажет, что исключительно счастливая и ценная пора – это детство [4].

Сочинения Клюева для совершеннолетней аудитории колоритны и необычны по сюжету и поднятой теме. К примеру, его экстраординарная, интригующая и гипнотическая «Книга теней». С самых первых страниц она вдохновляет читателя соболезновать и переживать за главного героя, а еще представлять себя на месте заманчивых персонажей. Говорят, что собственной загадочностью и непредсказуемостью роман очень похож на булгаковского «Мастера и Маргариту». Евгений Клюев, «Книга теней» которого порождает большое количество противоречивых споров и толков, не стремился мистифицировать собственного читателя. Этим романом он элементарно внес предложение выйти за рамки условностей и взглянуть на мир с иной стороны. Увлекательна и занятна и книга Клюева «Между двух стульев», где создатель ставит читателя в закономерный тупик и вынуждает отторгнуть шаблоны и закоренелые мнения. И лишь только когда перед ним раскроется вся простота и незамысловатость предметов, лишь только тогда он сможет познать новое и увлекательное [3].

«Теория литературы абсурда» – это теоретико-литературоведческое исследование осуществлено на основе английского классического абсурда XIX века – произведений основоположников литературного нонсенса Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла. Используя литературу абсурда в качестве объекта исследования, автор предлагает широкую теоретическую концепцию, касающуюся фундаментальных вопросов литературного творчества и важнейших направлений развития литературного процесса.

Рассматривая речевые стратегии, представленные в романе Е. Клюева «Андерманир штук», О. В. Ловцова, анализируют приемы словесного воздействия с целью овладеть сознанием человека, подчинить его волю [6].

В послесловии к произведению Е. Клюева «Между двух стульев», М. В. Панов обращает внимание, что авторское воображение вызывает активность мышления, что оно – фантазия, но и серьезное раздумье, прежде всего о построении естественного языка, о его роли в познании мира, в общении людей. Это важная на сегодня сфера научных и прикладных исследований [1].

Е. Клюев открыто экспериментирует со словами, словосочетаниями, в том числе и с текстом, обращаясь к разным приемам языковой игры. К примеру, в романе «Книга теней», и в собственных многочисленных интервью автор нередко использует прием слияния словосочетания в одно слово методом дефисного написания: «Эту фразу можно прочитывать как признание в том, что Вы-дескать-не-кажется-мне-чужим <...>»; В середине 90-х вдруг стало казаться, что тут я уже всё видел, между тем, на свете существует довольно много мест, в которых я так никогда и не побывал и, видимо, уже не побываю; Хоть стой хоть падай, как сказала бы Наташа <...>; Центурионши Мосгравтотранса, душой и телом преданные великой идее «обилеченного» проезда каждого москвича-и-гостя-столицы.»[7].

Выводы. Проанализировав искусствоведческую, культурологическую и специализированную литературу можно сказать, что в своих произведениях, написанных в жанрах были или сказки, Е. Клюев поднимает серьезные темы и вопросы, посвященные логике, философии и языкознанию.

Писатель относит первоочередное место произведениям для детей. Дети для него – те же взрослые люди, с такими же проблемами и эмоциями, только воспринимают они все по-своему, как-то иначе. Поэтому и сказки у Евгения Клюева – особенные, понятные только маленьким читателям, захватывающие и поучительные.

Основным стилистическим приемом, наряду со словотворчеством, алогизмами, является авторская этимология. Это вымышленные этимологические истории некоторых топонимов и окказионализмов автора, построенные на его лингвистических ассоциациях. Таким образом этот прием становится основной идеей произведения (развенчать привычные этимологические контексты, подменив их окказиональными). Клюев получает круглосуточные овации от благодарных читателей всех возрастов. Может быть, потому что Клюев не совсем пишет, Клюев – играет: с героями, с читателем, с самим собой и, главное, со Словом.

К настоящему времени классический абсурд приобрел множество последователей в разных странах, а еще больше почитателей и ценителей. Однако последние со всей очевидностью сосредоточились, в основном на процедуре поиска «подлинных сущностей», полагая, по видимому, такую, процедуру отнюдь, не лишенной смысла и – более того (!) – корректной по отношению к изучаемому литературному феномену – абсурду.

Литература

1. Клюев, Е.В. Между двух стульев: книга с тмином / Е.В.Клюев; худож. Е.В. Клюев. – Москва: Время, 2014. – 320 с.: ил.
2. Клюев Е.В. Книга теней. Роман бумеранг. Издатель: Приор: 2001 -122с.
3. Клюев Е.В. Речевая коммуникация. М.: Рипол классик, 2002. - 315 с.
4. Лир Эдвар. Книга без смысла-М., Время,2007. -144с.

5. Ловцова О. В. Сочетание дидактической и парадоксально-игровой традиций детской поэзии в сборнике Е. Клюева «Учителя всякой всячины». // Современные научные исследования и инновации. – Май, 2011. URL: <http://web.snauka.ru>
6. Ловцова О. В. Социофренический дискурс в романе Е.Клюева «Андерманнр штук"//Политическая лингвистика- 2012 -№1(39) –С.200-203.
7. Who is Silence. Fairy Tales (1990). –134 с.

Дискурсивная природа конфликта в пьесе Ивана Вырыпаева «Кислород»

А. А. Порхало

студент 5-го курса

*направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Ю. Шитова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент

доцент кафедры философии, культурологии

и гуманитарных дисциплин

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассматривается дискурсивная природа конфликта в пьесе Ивана Вырыпаева «Кислород». Проанализирован ярко выраженный конфликт на языковом уровне, описаны различные манеры повествования (стилизация), разъяснены способы организации речи всех персонажей, присутствующих в пьесе.

Ключевые слова: «новая драма», стилизация, организация речи, манера повествования, конфликт, Иван Вырыпаев.

Актуальность. Иван Вырыпаев – один из самых ярких представителей отечественной современной «новой драмы». Драматург ввел понятие «вырыпаевского театра текста», не раз отмечая важность собственных текстов. Его диалоги могут казаться неестественными, монологи – странными, предлагаемые обстоятельства – вечно сменяющимися; его тексты могут производить впечатление намеренно провокационных, абстрактных и безотносительных [1], но это только на первый взгляд.

Цель исследования – проанализировать изображение драматического конфликта в пьесе «Кислород» на речевом уровне.

В драме «Кислород» присутствуют сомнительные по идентичности персонажи. То есть складывается впечатление, что они сами примеряют на себя такую ролевую форму поведения, а на самом деле находятся в своей реальной действительности. И до появления фигуры повествователя в последней главе, роль рассказчиков полностью отдается Ему и Ей. И не только рассказчиков, Ему еще и отдается роль авторства. Есть цитата, в которой указывается на то, что Он – это автор данного текста.

Говорящие, то есть Он и Она, моделируют точки зрения Саш, это дает повод предположить, что они либо и есть – эти самые Саши – либо Саши – это их Альтер эго, а сами же говорящие являются двумя составляющими, двумя половинами одного авторского общего монологического сознания. Но это становится понятно только в конце пьесы и получается, что система персонажей выстроена по принципу матрешки. То есть сначала идет уровень двух Саш, потом идет уровень Он/Она, и в конце они являются двумя составляющими одного общего монологического сознания автора-творца. И поэтому пьеса тяготеет и на языковом, и на сюжетном уровне уже в конце к монодраме. И что для этой драмы не типично – главные не те, о ком рассказывают, то есть не Саши, а главные те, кто рассказывают, то есть Он и Она.

Можно выделить несколько видов стилизации манеры повествования: первая и самая главная – это *песня*. Стоит отметить, что в данной пьесе песня – это реп. Это бунтарское, в некотором роде полукриминализированное сознание. Это музыка социального слоя, к которому принадлежит Саша, Сам он родом из города Серпухов – яркий представитель городской прослойки низкого социального статуса (гопник).

И песенная манера выражается не только в ритмичном повествовании, но и в структуре – деление на композиции: куплеты, припевы. С самого начала подчеркивается это песенное начало «это акт, который нужно производить здесь и сейчас», а это, в свою очередь, вообще отсылка к манере исполнения античных эпических певцов, которые формировали свое повествование в режиме импровизации, пользуясь какими-то готовыми формулами. И тут присутствует противочувственный эффект на психологическом уровне. В красивой песенной форме повествуется о каких-то – иногда страшных, иногда каких-то противных вещах, лексика иногда очень снижена[2,4].

Еще одна манера – *сказовая*. Фраза начинается со слов «Жила-была...» И что вообще для сказа характерно это тот факт, что разговорная речь воспроизводится дословно. Иногда в ссоре или в споре говорящие в момент, когда эмоции достигают своего пика, могут начать внезапно ругаться матом. Присутствует ненормативная лексика, и это никак не скрывается нарочитой вежливостью в диалоге или чем-то еще.

На самом деле, это очень хороший пример, в котором проявляется некий мотив сказочности, то есть сакрализация числа три. Речь идет о том, разворачивается заповедь о том, что не нужно клясться. Рассказы-

вается, что Саша клялась в первый раз, а потом во второй, и, наконец, в третий раз. И если в первый и во второй раз это все очень ритмизировано, такая себе песенная структура, то когда она клялась в третий раз, содержание резко снижается например, такими словами, как блевать.

Следующая манера повествования – *литургическая*, литургический тон. Диалог заканчивается словом «Аминь». Это очень присуще литургической манере, и, кроме того, такая манера подчеркивается, во-первых тем, что там приводятся заповеди, в качестве вставных текстов. И, в принципе, весь исповедальный тон повествования подчеркивает литургичность [1,2,3].

Общая для всей этой драмы манера повествования – это *мениппея*. Мениппея – серьезный смеховой жанр, соединяющий в себе свободное соединение серьезности и комизма в философских рассуждениях и абсурдном осмеянии; фактически можно назвать это испытанием философской идеей путем помещением персонажей в нехарактерные экстраординарные условия, возможно ссоры или споры, провокации, в которых нарушается нормальное речевое поведение. Но как можно заметить, говорящие в этой пьесе, постоянно находятся в ситуации конфликта, спора. И на примере отрывка из диалога хорошо это видно, потому что каждая новая фраза начинается со слова «Ложь!», то есть опровержение предшествующего высказывания. Это некий постоянный непрекращающийся спор, и здесь на довольно спорных и абсурдных примерах обсуждаются такие серьезные категории, как любовь и безумие: что такое безумная любовь, что одно оправдывает другое и тому подобное. И именно благодаря этой абсурдности в пьесе формируется образ наивного читателя, то есть он проверяется на способность читать абсурдный текст так позиционно, с внутренним его наполнением, адекватным его прочтению.

Способы организации речи в этой драме[3,5]. Первый тип речи – это *монологическая речь*. Композиции с первой по третью являются полностью монологическими: в первых двух говорит только он, в третьей – только она, никаких ремарок или речей других персонажей нет.

Второй тип речи – нормальный, обычный *диалог* между персонажами Им и Ей. Тут происходит полноценная коммуникация (нет никаких непониманий), в которой герои говорят сами за себя. Они полностью отрываются от точки зрения истории Саш и говорят сами за себя.

Третий вид речи – это *диспут*. Это способ ведения спора, с целью установления некой богословской истины. В восьмом отрывке фактически весь текст построен по такому принципу. На самом деле, это трудно назвать полноценной коммуникацией из-за того, что каждый говорящий как бы подхватывает реплику другого и продолжает развивать какую-то общую тему. Тут нет вопросов/ответов, по сути, это реплики двух персонажей, являющиеся единым монологом. Подхватывая друг друга, они проявляют единое монологическое сознание.

Четвертый тип речи – *перемежающиеся монологи* или *монологический диалог*. Тут вообще нет коммуникации, реплики не обращены друг

к другу, они совсем не рассчитаны на собеседника. И если отделить ее и его реплики, соединить их в месте, то получаются два отдельных цельных рассказа, и хотя темы обоих героев пересекаются, диалог превращается в обмен монологами. Здесь самая ответственная задача отдается читателю – у него есть возможность наблюдать развитие двух точек зрения, и воспринять это как одно общее высказывание: понимание общей сути, обращение к заповеди, проведенной в начале композиции.

Начало и конец пьесы принадлежат автору – образу творца пьесы. В пьесе проявляется очень несвойственное жанру драмы высказывание автора, не оформленное как ремарка. И когда читаем, что автор текста – это Он, когда это проявляется в диалоге, приходит понимание того, что имеет место быть феномен озвучивания нескольких голосов в монологе. Приходит понимание того, что Он и Она – это две части монологического сознания автора-творца текста, который появляется только в начале и в конце. Это разделение происходит на субъектном уровне, когда сознание не раздваивается, а превращается в двух персонажей. Такой расклад подтверждает тот факт, что, в большей части текста, говорящие не являются собеседниками [4,5].

Выводы. Присущая драме организация речи воплощает конфликт пьесы на дискуссионном уровне. Конфликт в пьесе состоит в столкновении позиций жизненных противоположностей: добро/зло, Бог/человек, арабский мир/остальные люди, город/провинция, заповеди/их искаженное прочтение. Показаны полярные позиции двух Саш, между ними практически нет никакой коммуникации из-за отсутствия точек соприкосновения. Так же в речи персонажей практически отсутствует какая-либо коммуникация, они друг другу не собеседники, это просто некое продолжение одной общей темы.

Литература

1. Азеева И.В., Акопджанян Я.Э. Театральный универсум Ивана Вырыпаева // Верхневолжский филологический вестник. 2016. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnyy-universum-ivana-vyrypaeva>
2. «ВашДосуг.RU/VashDosug.RU» зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Св-во Эл № ФС 77—71066 от 13.09.2017. Учредитель: ООО «Досуг-Медиа». Издатель – ООО «Досуг-Медиа».
3. Вырыпаев, И. А. Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы / И. А. Вырыпаев. – М.: Проспект, 2011. – 184 с.
4. Давыдова, М. «На последнем издыхании». Консерватор от 24.10.2002 (http://www.smotr.ru/2002/2002_doc_o2.htm).
5. Свешникова, М. Иван Вырыпаев: «Правильные ответы нужны как кислород» от 30.07.2009.-URL: [https:// show.russia.tv/article/ article_id/10203/](https://show.russia.tv/article/article_id/10203/)

Социальная актуальность новой драмы на примере пьесы Мюррея Жизгела «Машинистки»

О. О. Старадубова

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Ю. Шитова

*научный руководитель
кандидат педагогических наук, доцент
доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В данной статье рассматриваются характеристика и актуальность пьесы Мюррея Жизгела «Машинистки», включая социальный аспект в развитии новой драмы. Определены и обоснованы основные критерии сущности пьесы и её значение для общества. Рассмотрены и раскрыты стороны социальной актуальности новой драмы, их понятие и структура на примере данной пьесы

***Ключевые слова:** актуальность, социальная, театр, новая драма, драматургия, Мюррей Жизгел, современность*

Актуальность. Необходимость исследования заключается в том, чтобы сформировать верное представление о проблематике социально-культурного общества через актуальность новой драмы.

Цель данной работы. Рассмотреть понятия и структуру социальной актуальности новой драмы на примере пьесы Мюррея Жизгела «Машинистки».

Слово «актуальность» в переводе с латинского языка (*actualis*) означает «современный, настоящий, действительный». Главным в данном тезисе становится «настоящее время». В зависимости от объекта, к которому применяется понятие «актуальный», существует определённый период времени, в течение которого объект остаётся «актуальным».

Актуальность драматургии вызвана ростом в условиях постмодернистического общества роли культуры и искусства, как важнейших элементов саморазвития и самопознания человека, его взаимосвязью с

окружающим миром, как средства накопления и освоения этого познания, как способа зарождения и отбора своеобразных ценностных установок индивидуального и коллективного бытия людей и актуализации этих ценностей путем опредмечивания их в художественных образах.

Драматургия также выполняет незаменимую и все более существенную функцию, участвуя в социализации личности, введении её в актуальную для общества систему нравственных и эстетических ценностей, моделей поведения и бессознательных мнений, в обобщенный социальный опыт человеческого взаимодействия, а также в искусственно конструированный опыт, выстроенный на основе воображаемых образов и столкновений [1].

Всё это делает драматургию одним из важнейших инструментов социальной нормализации жизни общества. Актуальные темы, поднимающиеся в произведении, выступают как художественная программа видоизменяющегося мира - мира ускорения общественного прогресса на базе продвинутой технологии, урбанизации стиля и образа жизни.

В то же время драматургия определяется как процесс, в котором происходит жизненно важная процедура обмена значениями, которые являются социальными конструктами и носят переменчивый, зависимый от времени и места характер. Отсюда следует рассмотреть понятие «Новая драма» и определить закономерность расхождений и точек соприкосновений «нового» и «актуального» [5].

«Новая драма» появилась в период главенствования «хорошо сделанных», но отдаленных от жизни пьес, с самого начала стараясь привлечь внимание к ее наиболее актуальным, животрепещущим проблемам. «Новая драма» переносит внимание с внешнего действия на внутренний мир человека, конфликты его сознания и совести. Происходит перенос с действия на диалог, оценку, рефлексию, анализ. «Новая драма» – это новый тип конфликта. Столкновение человека и реальности, агрессивной к нему, искажающей сущность его духа. В новой драме особая роль достается ремаркам, которые перестают быть только служебными, но становятся функционально взаимосвязанными с диалогом. Появляются ремарки такого типа: «тишина», «молчит», «пауза». В это время происходит какое-то действие, но текст не произносится. Такую особенность называют подводным течением или двойным диалогом. В тексте новой драмы начинают присутствовать два плана повествования, когда произносимые слова не раскрывают сути тех процессов отношений, которые происходят между героями пьесы. «Люди обедают, пьют чай, а в это время ломаются их судьбы» А. П. Чехов. Противостояние монолог-диалог отступает на второй план, главным становится противопоставление диалог-ремарка. В новой драме возникает принцип аналитической композиции, когда завязкой действия служит событие дня свершившееся до начала пьесы, а содержанием драмы – анализ причин [3].

Социальная проблематика новой драмы касается моментов социальной жизни, которые обычно утаиваются, скрываются. Театр не должен

служить развлечением, он должен отражать социальные проблемы постоянно трансформируя и преломляя развлечения в драму и наоборот.

Написанную в начале 60-х годов XIX века пьеса Мюррея Жизгела «Машинистки» критики назвали «новой драматургией». Главным аспектом актуальности, злободневности и новизны для социально-культурного общества является поднятая в пьесе проблематика свободы. Эта свобода может выражаться в выборе работы, неоправданных стремлениях и в надежде на нечто лучшее, что ставит главных героев в очень узкие локальные рамки, не позволяющие мыслить глобально. Это было новаторством в области содержания. В такой пьесе конфликт – это борьба между словом и действием. Конфликт раскрывается в форме постоянных утверждений о лучшей жизни, которая могла бы быть когда-то и где-то, но при этом всё резко обрывается как только внешние бытовые факторы каким-либо образом начинают влиять на персонажей, вновь и вновь возвращая их к самому началу.

У Мюррея Жизгела в «Машинистках» также есть и трансформирующиеся оценки положения главных героев, когда они задумываются о смысле всеобщего бытия, и, волей-неволей, с течением времени начинают задумываться о насущном, о том, что им предоставила жизнь. Пол и Сильвия, проживая десятилетия в одном и том же ритме, лишь от безысходности начинают внушать сами себе, что их жизнь – это нечто предначертанное. Здесь нет угнетающих, сдерживающих обстоятельств. Нет противников, которые могли бы помешать реализации желаний героев. Проблема в том, что противниками и врагами становятся они сами. Сами себе. Просто обычные люди, лишённые силы духа, силы характера, не способные на решительные поступки, но прекрасно осознающие всю привлекательность таковых [2].

На первый взгляд может показаться, что Пол и Сильвия сосредотачиваются на главном, и что эта история о людях, ставящих свою должность и семью выше своих прихотей. Но, исходя из их диалогов, выясняется совершенно другое: Пол не любит свою жену, а Сильвии надоело работать на деспотичного босса. Это очень сложно - решиться проигнорировать важные задачи, требующие решения в ближайшее время – нужно быть человеком сильно ориентированным на будущее. В этом и кроется дилемма современного культурно-социального общества, которую не могут преодолеть порой даже самые разнообразные социальные группы людей.

Эту проблему можно охарактеризовать как «скрытая прокрастинация». Откровенная прокрастинация – это что-то наподобие наведения порядка на рабочем столе вместо работы. Можно легко поймать себя на таком деле. С простой прокрастинацией запросто можно разобраться. В некоторых случаях она может даже пойти на пользу. Но скрытая прокрастинация очень часто выглядит как безуспешность в самых главных жизненных целях из-за того, что в этом мире существует бесконечное множество важных, срочных, безотлагательных дел, которых

больше некому сделать. И именно на такие дела человек может израсходовать всю свою жизнь [4].

Обычная прокрастинация – осознанный выбор. При таких обстоятельствах человек заведомо знает, что ленится. Скрытая прокрастинация выглядит как безвыходное положение, когда, как кажется на первый взгляд, попросту не существует другого обходного пути, кроме как довольствоваться сиюминутными успехами. Например, незначительная надбавка к зарплате Пола или кратковременные интрижки с молодыми людьми со стороны Сильвии. Отчасти поэтому современное культурно-социальное общество не видит, что на самом деле происходит, и утверждает: «Мы же не ленимся, мы же работаем каждый день, а значит, делаем всё возможное». Это правда. Их не в чем упрекнуть, но им будет, о чем сожалеть.

Выводы. Новая драма охватывает большой круг актуальных проблем близких для современного социально-культурного общества и имеет немалое влияние на формирование мировоззрения в ещё несформировавшейся личности, либо трансформацию уже имеющихся взглядов и устоев среди более взрослого и опытного поколения. Так как в пьесе Мюррея Жизгела «Машинистки» главные герои Пол и Сильвия проживают целую жизнь, то можно утверждать, что именно это произведение, как представитель новой драмы, как нельзя лучше раскрывает обширный спектр проблем вокруг одного из основных вопросов современного культурного общества: "Чего на самом деле ты хочешь?". Только ответив на него, можно найти в себе силы изменить свою жизнь, а не терять себя в своих же обещаниях о лучшем завтрашнем дне. Ведь жизнь каждого человека, как оказывается в конечном итоге, всегда полностью подчинена нашим собственным действиям. Нужно успеть понять – как именно мы хотим её построить, иначе она пройдёт, наполненная лишь красивыми словами, как один рабочий день.

Литература

1. Андреева Г.М., Социальная психология: учеб. - метод, пособие / Г.М. Андреева. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 374 с.
2. Болотян И.С., «Новая драма» между жизнью и Интернетом: монография / И.С. Болотян. – М.: Современная драматургия, 2008. – 186 с.
3. Злобин Г.П. Современная драматургия США: критический очерк / Г.П. Злобин. – М.: Высшая школа, 1968. – 132 с.
4. Улора Г.А., Новая драма как модернистский проект : материалы научн.-практ. семинара / Г.А.Улора. – СПб.: ООО «Север», 2011. – 173 с.
5. Черняк М.А., Феномен «новой драмы» XXI в: предворительные итоги первого десятилетия / М.А.Черняк. – СПб.: САГА ФОРУМ, 2009. – 102 с.

Особенности композиционного построения пьес Уильяма Шекспира

Э. А. Халилова

студент 5-го курса

направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»

И. Ю. Шитова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент
доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»

В данной статье рассматриваются произведения Уильяма Шекспира, имеющие огромное значение для английской драматургии и театра в целом. Выявлены и обоснованы основные принципы композиционного построения пьес Шекспира, что помогло рассмотреть и структурировать главные стилистические особенности его драматургии.

Ключевые слова: театральное наследие, особенности драматургии, Уильям Шекспир, английский театр, английская драматургия.

Актуальность. К концу XVI века английская драматургия, собрав в себе все достижения предшественников, достигла пика своего развития. Она характеризовалась жанровым разнообразием, отличным высоким мастерством, колоритностью литературного языка и уникальной идеей, которую выражала каждая пьеса. Но вершиной эпохи английского Возрождения становится литературная деятельность Уильяма Шекспира, актуальная и сегодня.

Цель данной работы – раскрыть и систематизировать отличительные особенности композиционного построения пьес Уильяма Шекспира.

Творческое наследие Шекспира включает 11 трагедий, 17 комедий, 10 исторических хроник, а также сотни стихотворений, сонетов и поэм. В пьесах английский драматург отходит от стереотипов и не боится комбинировать различные стили, эпохи, народы, противопоставляет трагичное комичному, а также нарушает единство времени, места и действия. Пьесы Шекспира с успехом ставят в театрах всего мира. Рассмотрим самые известные и интересные из них [5].

«Двенадцатая ночь». Шекспир написал «Двенадцатую ночь» или «Что угодно» в 1600–1601 годах. В основу сюжета легла история о

приключениях двух братьев, которые то и дело попадают в разные комические ситуации. «Двенадцатая ночь» стала художественной переработкой рассказа малоизвестного английского писателя Барнеби Рича «Герцог Аполлоний и Силла» [3, с 28]. Художественное построение комедии отличается быстротой действий и стремительным развитием событий. Первый день комедии описывается в первом акте, сценах с первой по третью; второй день – с четвертой сцены первого акта по третью сцену второго акта; третий день (наиболее насыщенный событиями) – с четвертой сцены второго акта до конца пьесы. Между первым и вторым днём действия проходит три дня. В пьесе прописано несколько сюжетных линий, которые переплетаются между собой, образуя перипетию. В свою очередь перипетия, за счёт насыщенности сюжетной линии, разворачивается в коллизию. Стоит отметить, что концентрированность сюжета и быстротечность событий придаёт пьесе интригу, которая выдерживается на протяжении всей пьесы.

«Ромео и Джульетта». Эту пьесу Шекспир, предположительно, сочинил в 1594–1595 годах. Композиция трагедии на уровне фабулы имеет симметричное построение. Первое и третье действия раскрывают борьбу между враждующими семьями: в пьесе четко прослеживаются конфликтные линии и выстраиваемые взаимоотношения между героями. В этих действиях становится понятен предмет конфликтной борьбы, а также чёткую форму приобретает характер конфликта. Второе и четвертое действие полностью посвящено любовной линии между Ромео и Джульеттой: их сюжетная линия проходит пономерное развитие от знакомства до венчания и расставания. Смерть главных героев в конце усиливает масштаб трагедии и становится главным примиряющим фактором между семьями. Самопожертвование приводит к разрушению привычного уклада жизни Монтекки и Капулетти и разрешает вражду, которая привела к роковому исходу.

«Гамлет». Пьеса написана примерно в 1600–1601 годах. «Гамлет» не выделяется среди большинства пьес Шекспира и в её основе также заимствованная история, которая произошла в Дании, примерно в 1200 году. В литературной обработке Шекспир отходит от первоисточника. Самобытность пьесы выражается в построении образов и их художественном воплощении. Художественный образ Гамлета – это образ человека, чьи чувства и поведение характеризуются живостью, тонкостью мироощущения и склонностью к задумчивости и размышлениям. Гамлет не стремится быстро переходить к активным действиям. На протяжении всей пьесы он только и знает, что обдумывает план дальнейшей жизни, пытается собраться с душевными силами для совершения справедливого возмездия [4, с 12]. Ещё одним интересным звеном в пьесе, оттеняющим действительную линию Гамлета, являются женские образы. У каждого женского персонажа через всю пьесу прослеживается личная трагедия, которая постигается через безысходность и слабость. Однако, каждая героиня по-своему ищет выход из сложившейся ситуации: если Гертруда, без капли сомнения, изменяет

своей любви, то Офелия, не видя свою дальнейшую жизнь без любви, постепенно сходит с ума и доводит себя до самоубийства. В целом, система образов в пьесе красной нитью проводит через весь сюжет идею сомнений, слабостей и человеческих смятений.

«Сон в летнюю ночь». Пьеса написана в 1598 году и имела честь быть изложенной в трудах одного из известнейших летописцев в истории Англии. Бытует мнение, что «Сон в летнюю ночь» была заказной пьесой для праздника, проводившегося самой Елизаветой I, на котором должно было состояться бракосочетание значимой английской особы. Эта пьеса, в отличие от большинства пьес Шекспира, имеет самостоятельный сюжет и строится на основе нескольких любовных линий. Внешний сюжет объединяет разные сюжетные линии в единое целое, образуя сложную многоступенчатую композиционную структуру. Внутренний конфликт пьесы формируется, исходя из любовного треугольника в пьесе, а действие разворачивается как через реальные, так и ирреальные причины и события. Фантазийность и абстракционизм сюжета формирует необычное восприятие пьесы: с одной стороны, у зрителя складывается ощущение сказочной атмосферы, а с другой, – абсолютно реальные переживания за героев, чьи ситуации и события, в которые они попадают, носят драматичный характер и вынуждают сопереживать им [2].

«Отелло». В основе написанной в 1604 году трагедии Уильяма Шекспира «Отелло» лежит сюжет новеллы Джамбаттиста Джиральди Чинтио «Венецианский Мавр», изданной в 1566 году в сборнике «Сто рассказов» [1]. Сюжет имеет классическое строение для трагедий того периода. Яркое отличие в структуру пьесы вносят образы, которые здесь очень яркие, реалистичные и живые. Шекспир осознанно разворачивает основной конфликт вокруг треугольника Отелло-Яго-Дездемона. Несмотря на то, что в коллизии присутствует ещё один герой – Родриго, все действия совершаются им понаводке Яго, что подчеркивает слабость, отсутствие воли и неспособность Родриго мыслить самостоятельно. Трагедия пьесы строится на главной слабости героев пьесы – слепой веры друг в друга.

Выводы. Таким образом, систематизировав особенности композиционного построения пьес Шекспира, являющихся показательными для его творчества, можно сделать вывод, что в своей драматургии Шекспир углубил все то, чего достигли его предшественники, в том числе и в драматургической композиции. Творчество Шекспира отличается широтой интересов и размахом мысли. Раскрывая особенности композиции каждой из пьес Шекспира, можно сказать, что он отошёл от классических канонов драматургии того периода и пробовал смешивать комическое и трагическое, нарушая единство времени, места и действия. Живость, красочность и непринужденность стиля, все это характерно для его творчества. Пьесы Шекспира с успехом ставят в театрах всего мира, так как они затрагивают актуальные темы не только прошлого, но и современного общества.

Литература

1. Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.; Просвещение. 1963. - 189с.
2. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы 17-18 веков. М.; Просвещение. 1973. - 245с.
3. История зарубежной литературы XVII века: Учеб. пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др.; под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: Высшая школа, 2005. - 276с.
4. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. Л.; 1962. - 191с.
5. Савченко Т.А. Хрестоматия по зарубежной литературе. Учебное пособие. - 2-е изд., доп. М.; Высш. школа. 1980. - 279с.

Принцип символов в драматургии Ингеборг фон Цадов на примере пьесы «Помпиния»

Д. В. Чудомех

*студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Ю. Шитова

*научный руководитель
кандидат педагогических наук, доцент
доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассматриваются принципы символизма драматургии Ингеборг фон Цадов, их влияние на театральную среду Германии и России. На примере одной из самых известных пьес немецкого автора разобраны особенности современной литературы и способы их трактовки на сценической площадке.

***Ключевые слова:** пьеса «Помпиния», Ингеборг фон Цадов, философия и абсурд, современная драматургия, скрытые символы, немецкий театр.*

Введение. Ингеборг фон Цадов принадлежит к профильным театральным авторам немецкого юношеского театра. В центре её пьес находятся основные ситуации человеческого существования.

Любопытство, страх перед чем-то новым, тяжесть прощания – темы, которые автор чаще всего освещает в своих произведениях. При

этом основное действие всегда наполнено до крайности. Из него развиваются сюжетные вариации, которые можно разыгрывать, как отдельно, так и единым целым.[2]

Ярким примером являются пьесы: «Я и ты», «Визит к Катт и Фредде», «Выйти из Дома» и «Помпиния».

Цель данной работы. Определить значение принципов символизма в творчестве Ингеборг фон Цадов.

Основная часть. Ингеборг фон Цадов родилась в Берлине. Своё детство она провела в Германии, США и Бельгии. С раннего возраста пишет пьесы. В 1990-1993 годах изучала прикладное театральное искусство в Гиссене, в 1994 году получила степень магистра искусств в театре в государственном университете Нью-Йорка в Бингемтоне, США. Работала ассистентом режиссера в опере и занималась актерским делом. В рамках творческих гастролей посещала Австралию, Англию, Грецию, Хорватию, Польшу, Шри-Ланку и США при поддержке Института Гете. В данное время Ингеборг фон Цадов живет в Гейдельберге [1].

С момента своего дебюта в 1993 году с пьесой "Я и ты" на немецких и зарубежных сценах появилось множество постановок по пьесам Ингеборг фон Цадов, которые переведены на одиннадцать языков. В творчестве драматурга появляются экспериментальные сооружения литературной композиции, характеризующиеся детальным наблюдением за поведением детей [6].

Пьесы «Помпиния» и «В гостях у Катт и Фредды» были поставлены в Молодежном театре Цюриха (Швейцария) в сезоне 1996/1997 годов. Пьеса «Помпиния» – в январе 1999 года в Камерном театре города Падерборн (Северный Рейн-Вестфалия, Германия), в Theater Winfried Wrede (Ольденбург, Нижняя Саксония, Германия) и в государственном театре Мюнстера (Германия, Северный Рейн-Вестфалия). Всего «Помпинию» поставили девяти театрах Германии, Швейцарии, США и Турции, а также в любительские и профессиональные театры России.

Короткая пьеса 1995 года молодого немецкого драматурга рассчитана на двух актеров или актрис. В умелых режиссерских руках детская пьеса становится прекрасным материалом и к спектаклю для взрослой аудитории (драматург не ограничивает актеров в возрасте). Автор, блестяще манипулируя основными конфликтами классической драматургии, рассказывает притчу о любви, дружбе, расставании. Помпиния – город или страна на краю Земли, прекрасное и далекое место, куда нужно стремиться всею силою, но дойти до туда герой может только в одиночестве: «Если вы перестанете пить, курить, употреблять жирную пищу и встречаться с женщинами, вы проживете долго, но умрете, скорее всего, в одиночестве» (Ингеборг фон Цадов) [1].

С точки зрения Хеннинга Фангауфа: «С "Помпинией", этой "маленькой" пьесой, Ингеборг фон Цадов открывает новую главу в драматической детской литературе Германии» [4].

Нола всегда хотела поехать в Помпинию, страну, которая для нее «как сафари и черный шоколадный торт сразу». Отъезд близился, но Нола не уверена, действительно ли она хочет в Помпинию. Ведь тогда ей придется оставить своего друга Танила. Театр и театральность являются одними из формирующих переживаний культурной жизни. В Губернаторском колледже. 6 мая 2019 года состоялся премьерный показ спектакля. Постановщиками и исполнителями главных ролей стали студенты выпускной группы специальности «Театральное творчество». Спектакль «Помпиния» – это история о периоде взросления, когда возникает необходимость перешагнуть во взрослую жизнь.

В спектакль режиссёр вложил своё понимание пьесы - две девочки-подруги выясняют взаимоотношения: одна уже хочет уйти в замечательное место и во взрослую жизнь, а другая хочет остаться в стране детства, но все идет своим чередом.

«Драма в современном театральном мире уже является не только как базовая литературная форма. Она тематизирует театр во всю его ширину», этими словами Ингеборг фон Цадов объясняет, что драматургия не всегда нуждается в режиссёре [3]. Новое прочтение пьесы через «другие руки» для зрителя будет ещё сложнее в восприятии. Современная драматургия требует использовать только первоисточник, только те слова, которые написаны на бумаге и которые будут произносить актёры. Дети, посмотрев спектакль (произведения Ингеборг фон Цадов, чаще всего направлены на детскую аудиторию), получают важные, нужные уроки, о том, что нужно знать в их возрасте, что такое добро и зло, дружба и вражда, любовь и ненависть и т.п. А вот взрослый зритель уже находит интересные подтексты, скрытые смыслы и символы.

«Помпиния» - одна из самых известных пьес Ингеборг фон Цадов. В ней драматург оставила огромное количество символов. Несмотря на то, что пьеса одноактная, диалог построен в основном на детском споре и односложных предложениях. В данном произведении есть три действующих лица: Нола, Танил и «Она».

Нола и Танил – дети, которые очень давно дружат и даже тайно влюблены друг в друга. Автор позволяет менять пол этих персонажей. Это связано с современными взглядами западных стран на взаимоотношения между людьми. Ингеборг фон Цадов, хочет показать этим то что любовь – очень высокое чувство, которому не могут противостоять ни половые, ни какие-либо другие признаки.

Персонаж «Она» всегда остаётся загадочным в этой пьесе. Это и есть первый символ в произведении – один из самых главных. Данный персонаж появляется в самом конце, в тот момент, когда у Нолы начинает «хрустеть», «лопаться» сердце. Если провести логическую цепочку событий и диалогов, которые звучат во всей пьесе, то становится понятно, что «Она» - является олицетворением судьбы или же смерти. «Она» - это та сила, против которой Нола и Танил ничего не смогут сделать, никак не смогут повлиять на её действия. «Она» заби-

рает Нолу и уводит в «Помпанию», страну, о которой всегда животрепещуще рассказывал её лучший друг Танил. Пьеса не зря носит название волшебной страны, так как она написана для детей. Взрослый же зритель, без больших трудностей, может провести параллель с местом, куда попадают, чистые, безгрешные души – библейским Раем.

Танил и Нола не знают, сколько последняя будет находиться в «Помпаниии» и часто пытаются найти выход, чтобы сохранить дружбу. Танил предлагает оставить себе рисунок, который сделала Нола. В современном мире под таким рисунком подразумевается не что иное, как фотография. «Обычно люди всегда хранят фотографию близких у себя, и везде носят её с собой, например, в своём кошельке. А когда становиться слишком одиноко, то изображение родного человека обязательно согреть», – говорит немецкий автор[5], тем самым подтверждая тот факт, что и для Танила этот рисунок является достаточно важной вещью. Нола же своему другу предлагает другой выход из ситуации: «Пластмассовая трубка, отсюда и до Помпаниии, на другой конец света, я расскажу тебе, что происходит там, а ты расскажешь о нашем домике»[1]. Под этим подразумевается, один из самых главных атрибутов современности – телефон. Благодаря этому устройству действительно, можно позвонить в любую точку мира. Но Танил доказывает, что это никак не заменит родного взгляда, тёплых объятий и нежного поцелуя. Автор тем самым пытается донести мысль о том, что большинство людей во всём мире стали настолько зависимыми от своих гаджетов, что уже не замечают красоту природы и родного человека, которую не описать словами.

Все слова, произносимые в пьесе Ингеборг фон Цадов, написаны не просто так, даже не смотря на то, что многие похожи на примитивную, детскую игру. Ярким примером данного утверждения является спор Нола и Танила о «длинном» слове «Навсегда», которое состоит то из пяти, то из двенадцати букв. За этим диалогом второй план пьесы, который вычерчивает мысль немецкого драматурга, что «Навсегда» – это бесконечность, у которой нет конкретного числа, важно только то, чтобы близкие люди находились рядом с вами на протяжении всего этого неизмеримого времени.

Автор всячески пытается донести, что самое главное – быть вместе с тем, кем дорожишь. Ценить настоящую дружбу, верную любовь и стараться сберечь всеми силами, потому что ничего более важного в этом мире не существует. Нола и Танил не дорожили каждой минутой, которую им отвела «Она» и становятся примером, которому, вероятнее всего, следовать не стоит. Они ругаются, перекидывают вину друг на друга, пытаются найти замену своей половинке. Только после того, как Нолу забирают, Танил понимает, что он потерял и что не смог сберечь. Находясь в отчаянном поиске, он может только произносить имя своей лучшей подруги и возлюбленной, которое навсегда остаётся в его одиноком сердце.

Выводы. Ингеборг фон Цадов неспроста называют «Беккетом для детей». В её пьесах, действительно, мало что лежит на поверхности.

Все её произведения настолько актуальны, что подходят абсолютно для любой аудитории. Все персонажи прямо демонстрируют реалии современной жизни, а их диалоги, в которых присутствуют скрытые, глубокие символы, актуальны и не оставят равнодушным ни одного зрителя.

Литература

1. «Помпаниия», Ингеборг фон Цадов / Перевод Павла Руднева с англоязычной авторской версии, 1996. – 9 с. [Электронный ресурс] / Театральная библиотека Сергея Ефимова. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/interpreters/r/rudnev_pavel
2. Authors ' publishing houses/ Ingeborg von Zadow, [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.verlagderautoren.de/theaterverlag/theaterautorinnen/detail/autor/ingeborg-von-zadow/>
3. Christoph Lepschy: Der Trick ist das Wort Pause. In: Stückwerk 2. Arbeitsbuch Theater der Zeit, 1998.
4. Das Innere wird öffentlich gemacht. Interview in: Henning Fangauf, Wolfgang Sting (Hrsg.): Schreibwerkstatt Kindertheater – Beiträge zur zeitgenössischen Dramatik. Universität Hildesheim 1996.
5. Ingeborg von Zadow, Deutsche Nationalbibliothek [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&reset=true&referrerPosition=8&referrerResultId=%22Zadow%22%26any&query=idn%3D113144261>.
6. Ingeborg von Zadow. Pompinia // Theatre for Children – Made in Germany. Nine contemporary plays. Ed. by Wolfgang Schneider. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1995

Конфликт и его воплощение в сюжете на примере пьесы Гаральда Мюллера «После шторма»

Я. С. Яворский

студент 5-го курса

направления подготовки «Режиссура театра»

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

И. Ю. Шитова

научный руководитель

кандидат педагогических наук, доцент

доцент кафедры философии, культурологии

и гуманитарных дисциплин

*ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»*

В статье рассматриваются особенности конфликта на примере драматического произведения Гаральда Мюллера «После шторма». Выявлены и обоснованы виды и специфика конфликтов. Рассмотрены и раскрыты основные классификации конфликта и его воплощение в сюжете пьесы.

Ключевые слова: театр, конфликт, сюжет, психологическая драма, драматургия, Гаральд Мюллер.

Актуальность. Конфликт – неизбежное явление не только драматургии и литературы, но и социальной жизни каждого человека. Наиболее полную картину существования человека в мире может представить драма, исследующая личность, в отличие от многих других видов искусства, в процессе ее развития и взаимодействия с другими индивидами. Так как важнейшим структурообразующим элементом драмы является конфликт, исследование этой драматической категории приобретает особую значимость для режиссёрской деятельности. Современная исследовательская мысль сходится на том, что показ противоречий, которые в наиболее полном и развернутом виде наблюдаются на каком-то отрезке времени, открывает внутренние закономерности изображаемой действительности.

Цель данной работы – рассмотреть и классифицировать особенности конфликта, а также его воплощение в сюжете на примере пьесы Г. Мюллера «После шторма».

Для обозначения противоречий, возникающих в жизни и воспроизводимых в литературе с различной степенью талантливости и убедительности, используется понятие конфликт. Литература, во всей

её полноте – с пространственно-временными параметрами, и общественными явлениями, действиями, высказываниями и переживаниями – существует не как бессистемный хаос составляющих элементов, а как художественно целесообразное пространство, в котором можно и должно выделить некую организующую основу. Такой универсальной основой принято считать конфликт.

О конфликте обычно говорят при наличии острых противоречий, проявляющихся в столкновении и борьбе героев. Также эта борьба может происходить сознании персонажа. Конфликт обычно выражается в сюжете произведения, он организует его: неудовлетворенность героев, желание получить что-либо или избежать чего-либо заставляют их совершать те или иные поступки. В каждом произведении складывается своя, порой многоуровневая, система конфликтов, что делает сюжет более сложным.

Драматический сюжет пьесы, в свою очередь, является структурированной совокупностью всех видов конфликта в одно целое. Это непрерывное «волнение» между актёрами на сцене, между их душами, их персонажами, которое «накрывает» зрительный зал волна за волной. Именно таким явным примером всех видов конфликтов можно назвать пьесу Гаральда Мюллера «После шторма».

В основе сюжета пьесы лежит трагическое происшествие – в кемпинге у супружеской пары во время шторма утонул ребёнок. Главные герои – Рут и Карл, родители утонувшей девочки, вынуждены сидеть на берегу в ожидании хоть какой-то информации, а в итоге – мёртвого тела Манни. В таких напряженных обстоятельствах и атмосфере каждое слово, сказанное ими вслух, произносится с невероятным усилием, как бы разрывая тишину своей тягостью.

В следствии их «вынужденных» разговоров выясняется, что Карл – обычный работник завода, которому чужды эмоции. Его крайняя практичность и расчётливость склада ума не предполагают какие-либо проявления эмоций, эксцентричные поступки. Это также, как и пристрастие к алкоголю, объясняется его воспитанием, точнее, его неблагополучностью в семье. В репликах этого персонажа прослеживаются: денежная озабоченность, похотливость, богохульство, небрежность, агрессия.

Рут младше Карла на 10 лет, а ему около 40. Она выросла без родителей, её воспитывала бабушка. За восемь лет брака у Рут стало нестабильным психологическое здоровье, можно сказать, что всё в её жизни стало нестабильным: работа, материальное положение, сознание. Путая факты и даже забывая о смерти своего ребёнка, она «захлёбывается» в эмоциях то ли по наитию, то ли из личной выгоды, таким образом манипулируя своим мужем.

На фоне их характеров сами собой возникают проблемы, конфликты, несостыковки, непонимание.

Особенности конфликта зависят от рода литературы. Наибольшие возможности изображения конфликтов – в эпосе и драме. Причем для драмы в целом характерны более острые конфликты, которые часто

выражаются в диалогах персонажей. Существует несколько видов конфликта: **внешний** – герой конфликтует с другими людьми или обстоятельствами, например, когда Карл возмущается паршивой работой спасателей, или обвинения в сторону праздника в кемпинге во время такой трагедии; **внутренний** – герой борется с внутренними переживаниями как Рут. Оставшись наедине с собой она прибегает к молитве, просит у Бога «познать горе», т.к. не может его ощутить; **глобальный** – все действующие лица находятся в некой конфликтной ситуации.

На протяжении всей пьесы герои постоянно находятся в глобальном конфликте – утонула дочь. Далее же происходит постоянная трансформация и ретрансляция внутреннего конфликта во внешний и наоборот [5]. Естественно, перед героями встают главные вопросы, которые и сподвигают их говорить друг с другом в столь ужасающей обстановке: «Где моя дочь?», «А она точно мертва?», «Как такое могло произойти?», и, наконец, «Что мне делать дальше?».

Эти вопросы предполагают поддержку, взаимопонимание, что брачная пара будет слушать и, главное, слышать друг друга; или же невероятные эмоциональные излияния, панику. Исходя из характерности героев и их жизненных обстоятельств они отвечают вопросом на вопрос: «Кто виноват в смерти?», «Была ли смерть быстрой и безболезненной?», «Почему я не могу заплакать?», «Кто любил её больше?», и «Любил ли её кто-то вообще?». Эта смерть дочери, и это бесконечное ожидание у вечно волнующегося моря также заставляет их затронуть такие понятия, как: жизнь, любовь, счастье, благополучие, успех, семья. А также задуматься о других вариантах развития событий не только в этот злополучный отпуск, но и ещё до времён их брака, что приводит к громогласным спорам, конфликтам, и даже рукоприкладству [4].

Существует несколько типов конфликта: психологический, социально-бытовой, любовный, символический, философский и идеологический, военный, религиозный – их может быть больше, в зависимости от классификации. Если говорить максимально просто, то тип конфликта – это почва, на которой он возник, сфера существования противоречия.

Следует отметить идеологический, социально-бытовой, психологический, религиозный типы в сюжете на примере психологической драмы «После шторма».

Социально-бытовой тип конфликта лёг в основу столкновения понятий Рут и Карла о семье, порядке в быту. Рут порицает домашний уют в понимании Карла, т.к. связывает его напрямую с распитием алкоголя и применением физической силы. Карл, в свою очередь, обвиняет бабушку Рут, которая не смогла воспитать из неё прилежную жену.

Религиозная основа конфликта в сюжете пьесы появилась уже тогда, когда наступил момент отчаяния и безрезультатного длительного ожидания. Рут вызывает Бога: «Боже всемилостивый, помоги нашей Манни, прошу тебя, Боже всемилостивый». Карл, со своей стороны,

высмеивает её молитвы, говоря: «Называй её Мануэлла, чтобы Он не промахнулся», а также проявляет крайнее неуважение и богохульство заявляя о том, что всё, во что он верит – это её «задница».

Идеологическая почва для конфликта – это их общие взгляды на тот или иной аспект жизни, работы, одним словом, мировоззрение. Самый явный пример на основе пьесы, это когда Карл и Рут рассуждают о работе. Карл лишился на станке двух пальцев, но перед этим, по словам Рут, «отключил остановку, убрал материалы, протёр кровь с верстака, и только после этого свалился без памяти». На что в свою защиту Карл говорит о стоимости этой машины, о своём стаже и в общем о женском складе ума, которому не дано понять произошедшего. И к концу ссоры Карл приводит ясный пример для Рут, когда из кассы за её рабочим местом «пропало 50 марок, и ты тоже не спала ночами». Весь конфликт оборвался, так логически и не завершившись, фразой: «50 марок - это 50 марок».

Психологический тип конфликта самый распространённый тип для этой пьесы. В ней вечно происходят несостыковки внутренних переживаний главных героев. Основой для такого конфликта может послужить чрезмерная нервозность Рут или крайние холодность и расчётливость Карла, а также изменение этих внутренних качеств на абсолютно противоположные понятия. Например, в первой части пьесы Карл шутит, предлагает не «мельтешить», заставляет Рут просто ждать и смотреть на море, что не может не вызвать противоречий в природе Рут. Но когда он во второй части сюжета начинает рыдать и умолять Рут поддержать его, всячески показывая, что она нужна ему, Рут осуждает его как мужчину, приговаривая: «мой муж плачет... Мне за тебя стыдно».

Каждый из персонажей меняется внутренне и внешне, задевая совершенно разные составляющие своей жизни и жизни своего партнёра, но при этом непоколебимо стоит на своём, стремится достичь своей цели, не давая ни малейшего шанса на уступки [2].

Еще одной особенностью конфликта в сюжете является его разрешимость в рамках целостного произведения. Существует всего два понятия: **локальный преходящий сюжет** – сюжет, в котором конфликт имеет своё начало и своё разрешение в рамках конкретного сюжета. Вид такого сюжетного конфликта хорошо описан в литературоведении. Локальный преходящий сюжет является так называемым традиционным, архетипическим сюжетом (поскольку он восходит к исторически ранней словесности);

Устойчивое конфликтное положение (состояние) – это такой вид конфликта, который не имеет разрешения в рамках конкретного сюжета. Широкое распространение устойчивое конфликтное положение (состояние) получило в конце XIX века в «Новой драме».

И именно такой особенностью конфликта отличается пьеса Г. Мюллера «После шторма». В ней вопросы к сюжету и возникающим проблемам остаются до самого конца. И финал остаётся открытым, хоть и является логически завершённым.

Конфликты в художественном произведении разрабатываются под каждого более-менее значительного персонажа, и они могут совпадать, пересекаться и влиять друг на друга.

Неотъемлемой частью драматургии являются **авторские ремарки**. Их по праву можно считать «голосом» автора, проясняющим и дополняющим прагматическое измерение непосредственных диалогизированных дискурсов персонажей, актуализирующий глобальный замысел драматурга.

С. Д. Балухатый говорил: *«Паратекст (ремарки) представляет собой особую повествовательную часть, выпадающую из речевой пьесной ткани, он есть «след» обработки своей пьесы драматургом»* [1]. Иными словами, данное понятие сводит роль ремарки к транспланированию языкового и характерологического материала в конкретные условия, лишь подчёркивая и дополняя образы, атмосферу, возводя уровень «правдивости» драмы на новый уровень. Что, в свою очередь, влияет на остроту сюжета и проблем, поднимаемых в пьесе.

Гаральд Мюллер в произведении «После шторма» чаще всего указывает и разъясняет настроение или атмосферу после того или иного события. Как, например, «Лёгкий ветерок и крик одинокой чайки» после жуткого избиения Рут Карлом. Эта авторская ремарка подчеркивает безысходность и страх, который таится внутри у каждого из них. Эта одинокая кричащая чайка, это тот внутренний трепещущий нерв во время неподвижной и завершённой сцены.

Выводы. В рамках проведённого анализа изучена и выявлена классификация конфликтов и конфликтосодержащих аспектов в сюжете драматургического произведения на основе психологической одноактовой драмы Гаральда Мюллера «После шторма».

Само название пьесы в оригинале («Strandgut», что с немецкого дословно переводится как «груз, выброшенный на берег после кораблекрушения») говорит нам о неизбежном столкновении, крушении, трагедии, потере. Эта остросюжетная психологическая драма затрагивает немало тем, на основе которых возникают конфликты в жизни людей и по сей день. Ведь основой его сценического сюжета являются не поступки, а внутренние душевные переживания персонажей, заключающиеся в паузах, ремарках, отдельных деталях. Не давая готовых выводов и формул, автор отказывается от традиционного финала, сделав его открытым в жизнь. [3] Таким образом автор обременяет читателя некоторой ответственностью за окончание истории, приобщает к ней, делает его частью всего произошедшего, частью всего этого большого конфликта.

Литература

1. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики: Сб. статей / С. Д. Балухатый. – Л., Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. – 320 с.
2. Гегель. Эстетика. В 4-х т. / М.: Искусство, 1969-1973, Т. 3, - С. 548-549.
3. Дюрр К. ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия / М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. - С. 8.

4. Lehmann H. Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. - Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001.-S. 466.
5. Pfister M. Das Drama: Theorie und Analyse. / M. Pfister. - München: Fink, 2001. - S. 181.

Роль импровизации в театральном искусстве

А. А. Янко

студент 5-го курса
направления подготовки «Режиссура театра»
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»

И. Ю. Шитова

научный руководитель
кандидат педагогических наук, доцент
доцент кафедры философии, культурологии
и гуманитарных дисциплин
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»

В статье рассматривается искусство импровизации в театральном творчестве, выявление его разновидностей на современном этапе развития искусства.

Ключевые слова: : импровизация; драматическая сцена; сценический этюд.

Актуальность. Заключается в понятии импровизационных методов работы в современном профессиональном театральном искусстве.

Цель данной работы – раскрыть потенциал искусства импровизации в театральном творчестве, выявить его разновидности на современном этапе развития искусства.

Понятие импровизации в искусстве, по большей части, связано со своеобразным, уникальным исполнением. В словаре особых определений, прилагаемом к книжке Дж. Коллиера «Становление джаза», можно встретить одно из более полных определений термина «импровизация» В. Озерова «Импровизация (improvisation - от лат. Improvisus) - неожиданный, внезапный, спонтанный способ творчества в музыке и иных направлениях искусства, предусматривающий создание произведений в процессе свободного сочинения, экспромтом» [1, с. 364].

Что-то аналогичное можно проследить и в итоге одаренного драматического актера, когда он, «надевая» на себя роль, написанную дра-

матургом, делается создателем и толкователем сценического образа. В доказательство этого в ряде энциклопедических источников находим подобные определения термина «импровизация», которые относятся к актерскому искусству: «Импровизация в театре - игра актера, основанная на его способности строить сценический образ, действовать и создавать собственный текст на заданную тему или в обстоятельствах, предусмотренных сценарием, творя без предварительной подготовки, во время представления» [3, с.164].

Реальное актерское творчество всякий раз подразумевает присутствие импровизации. К. С. Станиславский заявлял, что «... если действия актера в роли настоящие, производительные и целесообразные, если они абсолютно искренние и выполняются с полной непосредственностью, то они не могут точно повторяться при каждом показе спектакля и, следовательно, включают в себя импровизацию» [4, с. 173]

Сейчас искусство импровизации считается одним из ведущих составляющих прогрессивной театральной педагогики.

Именно поэтому многие театральные педагоги в процессе преподавания дисциплин, связанных с освоением актерского мастерства, имея апробированный годами театрально-педагогический опыт, пытаются внедрять в учебный процесс новые методики и технологии, связанные с получением учащимися навыков сценической импровизации.

Безусловным в своей универсальности остается такой театрально-педагогический прием, как учебный сценический этюд. Так, благодаря импровизационной практике, которая является основой сценического этюда, можно узнать свои способности и недостатки игры на сцене. То есть этюд - это сквозная непрерывная импровизационная проба актера действовать в предлагаемых автором обстоятельствах или в вымышленной, созданной или воспроизведенной по памяти событийной ситуации. Актер во время работы над этюдом перестает быть просто исполнителем, но становится полноправным автором и создателем - режиссером своей роли.

В данной концепции «сценический этюд» близок к понятию «драматическая сцена». Во время работы над этюдом определяется и фиксируется его событийный ряд, «поворотные точки»; определяется исходное, центральное и главное событие этюда, а также цель действующего лица. А в остальном актер может и должен импровизировать. Герой на сцене погружается в обстоятельства и в ходе действия их оправдывает, то есть у него мгновенно рождаются действия и задачи, на достижение которых направлено его поведение.

Часто возникает проблема, связанная с практическим осуществлением приобретения навыков импровизационного действия на сценической площадке.

В этом смысле представляет интерес методика, разработанная П. Г. Поповым. Методика импровизационного взаимодействия партнеров в условиях сценического этюда представляет собой логическую цепь последовательно изменяемых этапов, в каждом из которых

актёр, выполняя определенную творческую задачу, осваивает один из элементов, включенных в общий процесс сценической импровизации. Выполнение первого творческого задания раскрывает возможности для осознания и реализации следующего, которое порождает в нем новые творческие достижения и открытия, постепенно демонстрируя его творческий потенциал и подводя к главной цели - умению импровизировать.

Методика призвана адаптировать будущего актёра к сценическим условиям, к условностям публичности. Достижения свободы, естественности, целесообразности и органичности на сценической площадке – задача не из легких. В этом случае П. Г. Попов предлагает следующее упражнение. На публичном обзоре ставят стул и вызывают ученика, которому предлагают посидеть несколько минут. Конкретной задачи при этом нет. Вот как описывает выполнение упражнения студентами П. Г. Попов: «...То, что происходит дальше, очень интересно. Уже здесь проявляется человеческий характер, вырисовывается индивидуальность. Все сидят по-разному. Кто-то от смущения готов провалиться сквозь стул, ножки скручивает кренделем, глаза не смеет поднять, вообще не знает, куда себя деть. Кто-то смелее... Начинает кривляться, кокетничать с залом. И только те, кто умнее, возьмут записную книжку, начнут листать ее, делать в ней какие-то пометки, читают книгу, газету, наконец, просто начнут восхищенно смотреть на что-то за окном – короче говоря, займутся делом. И уже на примере этой задачи становится понятно, чем отличается бесцельное существование на площадке и целесообразного. И, как оказывается, легко преодолеть человеку любое время публичного пребывания на сцене, если он занят делом, и как это пребывание болезненно, когда дела нет» [2, с.49-50].

Импровизация существует даже как жанр, который предусматривает создание спектакля здесь и сейчас, на глазах у публики. Этот жанр очень популярен в Европе и США. Многие известные американские актеры начинали именно с импровизации. Например, Билл Мюррей выступал в шоу знаменитой чикагской школы импровизации Минутный город. Некоторые с удовольствием выступают в шоу уже в качестве приглашенных звезд. Например, Вупи Голдберг и Робин Вильямс участвовали в популярном комедийном шоу *Whose Line Is It Anyway?*

Школа игровой импровизации Елены Кантили находится в Москве, где процесс создания спектакля на глазах у публики является нормой. Создаются не только сюжеты, но и характеры отношений между. Елена Кантילה развивает искусство импровизации в двух направлениях: 1. Чистая импровизация. 2. *Devising Theatre* - создание представления с помощью коллективной импровизации. Это выглядит следующим образом. Собираются зрители, но они не знают, что будет происходить во время представления. Актеры начинают импровизировать «с чистого листа». Спектакль создаётся на глазах у зрителя, с его непосредственным участием. Зритель может просто наблюдать за происходящим, а может и участвовать в этом процессе: предлагать место действия, действующих лиц, корректировать сюжет. Актер театра импровизации

является режиссером, драматургом и актером одновременно. Согласно этому ему, нужно воспитывать в себе все эти качества. Актерское мастерство – это важный элемент, но не единственный, который должен быть в арсенале у такого актера [5].

Актерское мастерство в этом случае отвечает на вопрос, как сыграть то, что придумал внутренний творец и направил внутренний постановщик.

В Санкт-Петербурге, в Театре драматических импровизаций (главный режиссер – П. П. Подервянский), работают актеры, бывшие воспитанники школы-студии при театре, которые обучались по методике Н. В. Демидова, главный принцип которой - подготовка актера сочинителя, способного при каждом новом представлении создавать сценические образы заново, самостоятельно анализировать заданную автором ситуацию. Предопределённое действие произведения развивается легко и свободно, актеры создают историю взаимоотношений внезапно и динамично, каждый раз по-разному, зритель получает возможность познакомиться с такой формой спектакля [6].

Выводы. Импровизация – непереносимый признак «живого» театра. Импровизация – эффективный метод достижения сценической правды. Если в театральном образовании импровизация является основой этюдного метода воспитания актера, то в профессиональном театре она позволяет не только достигать высокого уровня сценической правды, но и творить новые разновидности театра.

Литература

1. Коллиер, Дж., Становление джаза. М.: Радуга. 1984. - с. 364
2. Попов, П. Г., О методе. Театральная педагогика. Режиссура. В: М. Гааз, 2005. - с.49-50
3. Прохоров, А.М., Большая советская энциклопедия. Москва, Т. 10. 1972. - с.164
4. Станиславский, К.С., Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М: АРТ. 2002. - с. 173
5. Театра драматических импровизаций. URL: <http://www.drim.spb.ru/>
6. Школа игровой импровизации Елены Кантиль URL <https://www.elena-kantil.com/>

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Е. С. Гарькавая.
Институты культуры как механизмы организации социокультурного пространства Республики Крым 4

О. Ю. Казимирова.
Создатели и потребители современной экранной культуры 11

Д. М. Поляков.
Русская музыка в культурно-историческом контексте рубежа XIX-XX веков 15

С. В. Радченко, О. М. Пития
Базовые основания крымской региональной идентичности 20

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

А. И. Артюшок.
Расширение внутреннего пространства гостиной на основе зрительных иллюзий 27

А. А. Безпалова.
Линогравюра в современном графическом дизайне 32

А. О. Белоусова.
Особенности применения орнаментальных композиций Древнего Китая в современном интерьере 37

<i>А. В. Блинчик.</i> Технологические особенности пластилиновой анимации	40	<i>Э. С. Кошман.</i> Влияние фактуры материалов на зрительное восприятие объемов помещения.....	91
<i>А. О. Бодрых.</i> Визуальное восприятие шрифта в рекламе	44	<i>П. А. Кузьминых.</i> Флористические декоративные композиции в интерьерах стиля «прованс»	95
<i>К. А. Войтенко.</i> Формирование современного сценического костюма на основе образцов-музыкантов 1980х годов.....	49	<i>А. Ю. Лещенко.</i> Влияние театрального и киноискусства на сценографию модных дефиле	98
<i>А. Р. Гафаров.</i> Творчество М. Латри как феномен синтеза искусств	54	<i>Е. А. Ливада.</i> Взаимосвязь кино- и игроиндустрий	104
<i>В. С. Гончаренко.</i> Проблема манипулятивных механик монетизации в современном геймдизайне.....	59	<i>Р. В. Молотов.</i> Перспективы использования современных материалов и 3D технологий в разработке художественно-конструкторских проектов книжных изданий с объемными элементами	109
<i>О. А. Гордеева.</i> Коммуникативные аспекты работы дизайнера с заказчиком	63	<i>Л. А. Назарова.</i> Роль фирменного стиля в организации рекламной компании	116
<i>М. Е. Ершова.</i> Использование витражного искусства во внутреннем пространстве интерьера кондитерской	66	<i>А. К. Непокупная.</i> Эффективные методы дизайн-проектирования бренда центров детского развития	120
<i>А. О. Золкина.</i> Использование сценарного метода проектирования в разработке настольных игр	72	<i>О. С. Сельникова.</i> Мифологические основы орнаментов	124
<i>М. Н. Каракаш.</i> Значение орнаментальной структуры в театральных произведениях А. Бенуа и Л. Бакста.....	76	<i>М. Г. Турбина.</i> Проявления китча в массовой и элитарной культуре	128
<i>В. Г. Коробова.</i> История возникновения и развития комиксов.....	80	<i>Э. Р. Усманова.</i> Влияние динамики линий на конструктивный строй молодежного мужского костюма	133
<i>Я. В. Киян.</i> Основы создания покадровой 2D анимации	84	<i>Н. В. Чипенко.</i> Особенности разработки мультипликационных персонажей студии «Pixar»	139
<i>И. В. Коршун.</i> Современная иллюстрация в книгах для дошкольного возраста	88		

Д. Р. Шостаковская.
Популяризация стиля виммельбух
в книжной иллюстрации 143

А. А. Шульга.
Некоторые аспекты применения техники батик
в современных интерьерах 147

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: МУЗЫКОЗНАНИЕ

Т. В. Барсова.
Развитие хорового исполнительства
духовных произведений в Крыму 151

А. А. Батенькова.
А. Г. Рубинштейн: свой среди чужих,
чужой среди своих 156

М. С. Беленикина.
Теоретические проблемы
оперной драматургии и жанр комической оперы
в русской музыке рубежа XIX-XX веков 161

В. Н. Джек-Новарова.
Особенности музыкальной памяти вокалиста
(на примере работы над русской народной песней
«Не корите меня, не браните») 165

А. С. Зайцева.
Н. А. Римский-Корсаков vs. Ц. А. Кюи:
семь взглядов на русскую поэзию 170

О. В. Катаева.
Маэстро скрипичного искусства 175

А. Г. Кобенко.
Методические рекомендации
к исполнению каватины Фигаро
из оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро»
(на примере исполнения Германа Прейя) 181

И. А. Комиссарова.
Жанрово-стилевые особенности творчества
Джулиана Кохрана 187

Л. Р. Кормакова.
Инновации в преподавании вокального искусства
в дополнительном образовании 191

А. А. Куповец.
Влияние исторических факторов
на особенности исполнительской практики
скрипичного концерта эпохи романтизма 196

С. И. Манакина.
Жанровые особенности
камерно-вокального творчества А. С. Даргомыжского
на примере романса «Я всё ещё его люблю» 200

К. П. Нескоромный.
Становление отечественной школы
обучения игре на кларнете 205

Е. Т. Правдивцева.
Особенности интерпретации композиторского замысла
в творчестве С. Рихтера и Г. Гульда 210

Э. А. Селимова.
Генезис методологии формирования
певческой культуры 215

А. А. Сеттаров.
Полифония и её роль
в формировании профессиональных качеств
ученика-баяниста 221

А. А. Симгаева.
Основные педагогические технологии
процесса профессиональной подготовки
будущих вокалистов 227

Н. В. Трачук.
Камерно-вокальная лирика Н. А. Римского-Корсакова.
Характерные черты стиля 231

И. А. Тонеева.
Феномен исполнительской культуры
в современном музыкознании 235

А. А. Харламова.
Джузеппе Верди и его роль
в развитии вокального искусства.
Методико-исполнительский анализ
Песенки Оскара «Saper vorreste»
из оперы «Бал – маскарад»..... 238

Е. А. Черемная.
Мелодический стиль Г. Доницетти
в операх 1830х годов..... 244

Н.С. Мудрян.
К особенностям современного вокального
эстрадно-джазового исполнительства..... 249

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ТЕАТР И КИНО

А. А. Бажина.
Режиссёрский анализ пьесы Бернарда Шоу
«Дом, где разбиваются сердца» 257

Н. Е. Береговая.
Отличительные особенности актёрского мастерства
в китайском традиционном театре 261

Т. С. Быстрова.
Нетрадиционная театральная площадка:
соответствие современности или шаг в никуда 265

Ю. Ю. Глеч.
Трактовка пьесы А. С. Грибоедова
"Горе от ума" как жанр комедии и трагедии 270

Р. А. Земко.
Творчество Виктора Пелевина
в восприятии крымских студентов 273

Л. А. Ким.
Поэтика чеховских финалов
как отличительная черта новой драмы 279

А. И. Короткова.
К проблеме классификации квестов 283

А. А. Лобачева.
Стилистические особенности
пьесы Л. Г. Зорина «Варшавская мелодия» 290

И. В. Мечников.
Любовь как экзистенциальный феномен
в творчестве Э. Э. Шмитта..... 293

О. В. Печёнкина.
Феномен иммерсивного театра в России 296

А. А. Пинчук.
Принципы психологического театра
Антон Павловича Чехова:
на примере пьесы «Чайка» 301

М. Р. Подкуйко.
Особенности драматургии
и театр абсурда Евгения Ключева 304

А. А. Порхало.
Дискурсивная природа конфликта
в пьесе Ивана Вырыпаева «Кислород» 308

О. О. Стародубова.
Социальная актуальность новой драмы
на примере пьесы Мюррея Жизгела «Машинистки» 312

Э. А. Халилова.
Особенности композиционного построения
пес Уильяма Шекспира 316

Д. В. Чудомех.
Принцип символов в драматургии Ингеборг фон Цадов
на примере пьесы «Помпиния» 319

Я. С. Яворский.
Конфликт и его воплощение в сюжете
на примере пьесы Гаральда Мюллера «После шторма» 324

А. А. Янко.
Роль импровизации в театральном искусстве 329

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ

**IX Всероссийская научно-практическая
конференция студентов и молодых ученых**

«КРЫМСКИЙ МИР: КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ»

Редактор *Г. Н. Гржибовская*
Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *В. А. Бибик*

Подписано к печати 30.09.2020
Формат 60x84 ¹/₁₆
Усл. печ. л. 19,8
Тираж 50 экз.

Издательство ООО «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушка 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